

Watchmen. Historia, ficción y contemporaneidad*

Watchmen. History, Fiction and Contemporaneity

ANDREA BERNARDELLI - ORCID 0000-0002-7387-4070

(pág 49 - pág 58)

RESUMEN. La miniserie de televisión *Watchmen* (HBO, 2019) es un producto narrativo particularmente complejo. Está inspirada en la novela gráfica homónima de Alan Moore y David Gibbons y fue creada por el guionista, productor y dibujante Damon Lindelof — conocido por ser coguionista y autor principal de la serie de televisión *Lost*—. Se presenta como una secuela de los cómics de Moore y Gibbons y es, al igual que estos, una ucronía de ciencia ficción. Lo interesante es que el centro de la narración de la miniserie se basa en un acontecimiento histórico que realmente sucedió, aunque se ocultó durante mucho tiempo, llamado *la masacre de Tulsa* (31 de mayo-1 de junio de 1921). La miniserie parte de una reconstrucción histórica de aquellos hechos, y todo lo que les ocurre a los protagonistas está relacionado y puede ser reconducido a ellos. Este producto televisivo, aparentemente adscribible al género de ciencia ficción y cómic de superhéroes, propone en realidad una reflexión que trata de vincular el pasado, un hecho histórico real, con el presente, con los problemas raciales que afectan a Estados Unidos.

Palabras clave: serie televisiva, ciencia ficción, ficción histórica, estudios televisivos, narratología.

ABSTRACT. The television miniseries *Watchmen* (HBO, 2019) is a particularly complex narrative product. The miniseries is inspired by the graphic novel of the same title by Alan Moore and David Gibbons and was created by writer, producer, and cartoonist Damon Lindelof - known as co-writer and lead writer of the tv series *Lost*. It looks like a sequel to the Moore and Gibbons comics, and it is, as for the comics, a sci-fi uchronia. The interesting thing is that the focus of the narrative of the miniseries is based on a historical event, which really happened even if for a long time hidden, called *The Tulsa Massacre* (May 31- June 1, 1921). The miniseries starts from a historical reconstruction of those events, and everything that happens to the protagonists is linked and traceable to them. This television product, apparently attributable to the science fiction and comics genre of superheroes, actually proposes a reflection that tries to connect the past, a real historical event, to the present, to the racial problems that cross the United States.

Keywords: TV Series, Science Fiction, Historical Fiction, Television Studies, Narratology.

ANDREA BERNARDELLI. Es profesor asociado, enseña Semiótica, Semiótica Cognitiva y Teoría de la Narrativa en la Universidad de Ferrara. Es miembro del consejo científico del doctorado internacional en «Environmental Sustainability and Wellbeing» de la

misma universidad y miembro del consejo del doctorado de interés nacional «Immagine, linguaggio, figura: forme e modi della mediazione». Es autor de los volúmenes: *Che cos'è la narrazione cinematografica* (con A. Bellavita, 2021); *Che cos'è la narrazione* (2019); *Che cos'è una serie televisiva* (con G. Grignaffini, 2017); *Cattivi seriali: Personaggi atipici nelle produzioni televisive contemporanee* (2016); *Semiotica: Storia, contesti e metodi* (con E. Grillo, 2014); *Che cos'è l'intertestualità* (2013); *Il testo narrativo* (con R. Ceserani, 2005); *Intertestualità* (2000), *La narrazione* (1999). Correo electrónico: <andrea.bernardelli@unife.it>.

FECHA DE PRESENTACIÓN: 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 06/12/2023

1. *GENRE MIX* Y COMPLEJIDAD

Existen productos comerciales, vinculados a géneros narrativos populares, que ocultan o enmascaran en su interior la presencia de temas complejos o controvertidos desde el punto de vista ideológico y cultural. Por ejemplo, la ciencia ficción, tanto literaria como audiovisual, se utiliza a menudo como vehículo de temas fuertes y culturalmente relevantes de denuncia social, ocultos bajo las formas características del género fantástico. Podemos llamar a este mecanismo *mimetismo narrativo* (*narrative camouflage*), tomando prestado el significado de esta expresión del contexto de la biología evolutiva. Al igual que ciertos animales disimulan su presencia asumiendo una apariencia que les permite camuflarse dentro del entorno o contexto en el que viven, ciertos temas culturalmente disonantes pueden transmitirse a través de las estructuras narrativas de un género narrativo popular de forma más o menos disimulada. Podemos encontrar varios ejemplos de este mecanismo en algunas series de televisión de ciencia ficción contemporáneas, como *Westworld* (2016-2022), *The Handmaid's Tale* (2017-presente), *Dark* (2017-2020) o *Black Mirror* (2011-presente).

En el ámbito de la narración televisiva, podríamos rastrear esta tendencia del *narrative camouflage* hasta la llamada *complex television*. El concepto fundamental que guía la argumentación del texto de Mittell (2015) es que “en las dos últimas décadas, ha surgido un nuevo modelo de narración como alternativa a las formas episódicas y seriales convencionales que han tipificado la mayor parte de la televisión estadounidense desde sus inicios”, un modelo de narración que él considera caracterizado por la *narrative complexity* (p. 17). Mittell, para explicar qué se entiende por *complejidad narrativa*, intenta esbozar los aspectos formales de este modo de contar historias y —punto central de su análisis— afirma que quiere destacar sus modos específicos de fruición y consumo por parte del espectador. Por eso indica que “los programas de televisión complejos invitan a la desorientación y confusión temporales, permitiendo a los espectadores construir sus habilidades de comprensión a través de la visualización a largo plazo y el compromiso activo” (p. 51).

De este modo, subraya cómo la implicación del espectador en la narración en serie se consigue a través de un efecto de desorientación. Esta idea se acerca al concepto de *extrañamiento* utilizado por los formalistas rusos: el espectador se ve sorprendido y confundido por el uso de determinadas construcciones narrativas o textuales. Debe haber algo en la estructura de la narración que lleve al espectador a un mayor nivel de conciencia respecto al contenido, a la relevancia temática de la historia que se cuenta. Creo que, en algunos casos, este efecto puede lograrse mediante una mezcla de diferentes géneros narrativos que lleve al espectador a un nuevo nivel de lo que podríamos llamar una forma de comprensión *metanarrativa*. Como espectador, en el momento en que soy consciente de que me enfrento a una mezcla anómala de diferentes géneros narrativos, siento la necesidad de reconstruir el significado de lo que estoy experimentando a pesar de su extrañeza, o de la distancia con lo que estoy acostumbrado. Necesito dar una razón a algo que me parece extraño y anómalo desde el punto de vista narrativo, y como espectador me veo empujado a buscar un nivel más de significado. Como espectador, mis expectativas en cuanto a la caracterización de la narración en relación con el género narrativo se ven destrozadas, desatendidas. La historia se vuelve apasionante, como dice Mittell (2015, p. 52), por su complejidad, discursiva y formal, y se convierte en un misterio en sí misma que el espectador debe resolver.

2. UN OBJETO NARRATIVO PARTICULAR: WATCHMEN

Un claro ejemplo de este mecanismo es la forma en que se construyó la estructura narrativa de *Watchmen* (HBO, 2019). La miniserie está inspirada en la novela gráfica del mismo título de Alan Moore y David Gibbons (DC Comics, 1986-1987) y fue creada por el guionista, productor y dibujante Damon Lindelof —conocido como coguionista y guionista principal de las series de televisión *Lost* y *The Leftovers*—. La miniserie es, en apariencia, una secuela de los cómics de Moore y Gibbons, los acontecimientos se sitúan en 2019 —más de treinta años después de los hechos descritos en los cómics— y es, como en el caso de la novela gráfica, una crónica. Los hechos narrados en la miniserie transcurren en un 2019 alternativo en el que una de las tantas diferencias respecto a nuestro año históricamente conocido es que la exestrella de Hollywood Robert Redford fue elegida presidente de Estados Unidos. Y es precisamente el presidente quien, al conceder indemnizaciones a los afroamericanos y otros grupos étnicos víctimas de discriminación racial, desencadena la reacción de diversos grupos nacionalistas y supremacistas blancos.

En concreto, en Tulsa, Oklahoma, un grupo de supremacistas blancos llamado Seventh Cavalry [Séptimo de Caballería] lleva a cabo actos de terrorismo contra el departamento de policía local, invocando supuestas injusticias raciales como justificación de sus actos criminales y de rebelión. Los policías se ven obligados a ocultar su identidad con máscaras para evitar convertirse en objetivos de las acciones del Séptimo de Caballería, como había ocurrido —nos cuentan a través de *flashbacks*— unos años antes durante la llamada White Night, en la que muchos policías y sus familias habían sido asesinados. En este contexto, Angela Abar (interpretada por Regina King), una detective conocida bajo la identidad de Sister Night [Hermana Noche], deberá resolver el caso del asesinato del jefe de policía e íntimo amigo, Judd Crawford (Don Johnson). Al hacerlo, descubre algunos secretos embarazosos sobre las acciones y las intenciones reales del mecanismo de vigilancia desencadenado por la necesidad de la policía de responder a las acciones de los supremacistas.

Esta primera y general línea de interpretación de la miniserie conecta con el tema principal de la novela gráfica de Moore y Gibbons. De hecho, los policías actúan en ese contexto disfrazados de superhéroes. Ocultan su identidad para preservar su existencia y la de sus seres queridos, pero esto también les permite actuar más allá de la ley y de una manera ética que no siempre es coherente con su rol (Nussbaum, 2019). El tema de la novela gráfica de Moore y Gibbons era, de hecho, el de la legalidad de la acción de héroes enmascarados que actuaban al margen de la ley, aplicando justicia sumaria a los villanos. En el mundo de la novela gráfica, los héroes enmascarados habían sido prohibidos y debían cesar su actividad. El eslogan utilizado durante las protestas contra los héroes enmascarados —y que aparece a menudo en las paredes de algunas caricaturas— fue, en realidad, “Who Watches the Watchmen” [Quién vigila a los vigilantes], de ahí el título de los cómics. Esta expresión se tomó de la sátira VI de Juvenal, “Quis custodiat custodios ipsos” [Quién custodia a los custodios]. El tema de los límites de la acción de quienes deben garantizar el orden y la justicia regresa en la miniserie, pero en cierto modo al revés: ahora son los guardianes institucionales de la legalidad quienes tienen que usar mascarilla, con consecuencias que no son siempre positivas desde el punto de vista ético (Burroughs et al., 2022).

Llegados a este punto, podemos preguntarnos cómo y dónde se manifiesta la presencia, en apariencia inusual, de un tema ideológico relevante en esta narración

declaradamente de ciencia ficción; cuál es el mecanismo narrativo concreto que desencadena el proceso hermenéutico del espectador. Desde las primeras imágenes, la miniserie nos enfrenta a algo inesperado, algo que el espectador de una narración de ciencia ficción y superhéroes no esperaría ver en ese tipo de construcción narrativa.

La primera secuencia narrativa que ve el espectador —de unos dos minutos de duración— es la reconstrucción de un trágico suceso histórico del pasado de Estados Unidos. Lo interesante es que el núcleo de la narración de la miniserie se basa en este acontecimiento histórico, que ocurrió realmente, aunque se mantuvo oculto durante mucho tiempo, llamado *la masacre de Tulsa*. Entre el 31 de mayo y el 1 de junio de 1921, la comunidad afroamericana de Tulsa que vivía en el barrio Greenwood fue atacada por grupos de blancos para vengar la supuesta agresión de un chico negro a una mujer blanca. Fuentes oficiales hablaron entonces de 36 víctimas, todas afroamericanas, pero probablemente hubo varios centenares de víctimas. La miniserie parte de una reconstrucción histórica de aquellos hechos, y todo lo que les ocurra a los protagonistas estará relacionado y ligado a ellos. Así, este acontecimiento, fielmente reconstruido al principio de la miniserie, se convierte en fundamental para el desarrollo de la narración que sigue y actúa como pegamento para mantener unidas todas las diferentes tramas. La propia protagonista, Angela Abar (alias Hermana Noche), descubre no solo que todos los extraños sucesos que están ocurriendo se remontan a ese trágico acontecimiento histórico, sino que su historia personal también está vinculada a él (Coviello, 2021). Como han sugerido algunos intérpretes, a través de este entrecruzamiento narrativo de historia y ficción se reconstruye la condición de constante peligro y agresión que sufrían los afroamericanos en Estados Unidos, al menos en el siglo pasado. Una situación que, evidentemente, se retrata como todavía existente: nada parece haber cambiado de 1921 a 2019. Aunque la miniserie es una ucronía, o quizás por ello, es nuestro tiempo el que se retrata.

En cuanto al suceso representado y al silencio que lo envolvió durante décadas, no fue hasta 1996 —75 años después de la masacre— cuando una medida de la legislatura de Oklahoma llevó a la creación de una comisión para estudiar los disturbios de 1921. El informe final de la comisión, publicado en 2001, afirmaba que el municipio había fomentado la violencia de los ciudadanos blancos contra los negros y recomendaba la creación de un programa de reparaciones para los sobrevivientes y sus herederos. El estado de Oklahoma aprobó una ley que estableció becas para los descendientes de los sobrevivientes, estimuló la recuperación económica del barrio de Greenwood y creó un parque en memoria de las víctimas de la masacre que se inauguró en 2010. No fue hasta 2020 cuando la historia de la masacre pasó a formar parte del plan de estudios de las escuelas de Oklahoma.

El hecho de que la apelación a lo contemporáneo fue efectiva para el público se hace evidente por las reacciones a la miniserie por parte de los verdaderos grupos supremacistas blancos que amenazaron a los actores y a la propia HBO. Por otro lado, la miniserie hizo que algunos espectadores tomaran conciencia de su pasado como afroamericanos y de la existencia de este trágico acontecimiento en la historia estadounidense. En las redes sociales es posible encontrar declaraciones de espectadores afroamericanos que afirman haber descubierto este hecho fundamental de su pasado gracias a la miniserie de televisión, y también a que las instituciones lo habían mantenido oculto durante casi un siglo.

3. LA SECUENCIA INICIAL

Ahora, a través del análisis de la secuencia audiovisual inicial del primer episodio de la miniserie, intentaré resaltar el mecanismo de desorientación cognitiva del espectador en la interpretación del significado del desarrollo posterior de la historia obtenido a través de una mezcla de géneros narrativos, en particular mezclando reconstrucciones históricas y representaciones de contextos narrativos que son totalmente ficticios. Una operación que se da a través de lo que Dusi (2023) define como un *realismo intermedio*.

El título de la serie aparece al inicio, donde se utilizan los mismos gráficos que los títulos de la novela gráfica, una referencia intertextual inmediata para sus lectores. De fondo se oye el sonido de una película en marcha. Se trata de una pista contextual que remite al espectador al hecho de que está viendo la proyección de una película en una pantalla, como quedará claro más adelante. Por lo tanto, asistimos a la proyección de una película muda con subtítulos, aunque solo más tarde sabremos dónde tiene lugar la proyección. El cortometraje cuenta la historia de la captura de un *sberiff* [mariscal] acusado de robo de ganado por parte de Bass Reeves (1838-1910), *the Black Marshal of Oklahoma* (figuras 1 y 2). Reeves fue el primer mariscal adjunto afroamericano al oeste del río Mississippi (Burton, 2008). Su figura y su papel se olvidaron durante mucho tiempo en la historia estadounidense y su memoria ha sido recuperada en los últimos veinte años también a través de su presencia en obras literarias, cinematográficas y televisivas. Se trata, por tanto, de una figura histórica real, aquí ficticia y representada como la de un superhéroe aclamado por la gente —toda blanca— que presencia la captura del villano.

Después del plano del mariscal apuntando a su insignia (figura 2), la cámara se mueve lentamente desde el encuadre enfocado en la pantalla del cine hacia la sala de cine, y encuadra a un niño afroamericano que mira la película completamente solo en la sala (figura 3). El niño repite la frase que ve en el pie de foto y que dijo su héroe, Bass Reeves, en respuesta a los ciudadanos que pedían el linchamiento del culpable: “Hoy no habrá justicia popular”. La frase adquiere un significado relevante cuando el espectador se da cuenta de lo que realmente está sucediendo fuera de la sala de cine, precisamente la “justicia popular” contra los afroamericanos de Tulsa. Se enmarcan las manos de un pianista del teatro que acompaña la proyección y descubrimos que es la madre del niño. Desde el exterior se escucha el sonido de una sirena de alarma y luego explosiones. Un afroamericano con uniforme militar y armado con un rifle entra en la sala y se lleva a la mujer y al niño, se trata de su propia familia.

Aquí tenemos un plano completo de la calle principal del barrio de Greenwood, Tulsa, donde tiene lugar el brutal ataque contra los afroamericanos. Aparece la inscripción superpuesta “Tulsa 1921”, que contextualiza históricamente los hechos para el espectador (figura 4) y la secuencia continúa con escenas de violencia contra los afroamericanos por parte de los blancos. La cámara sigue en primer plano a la familia que huye por la carretera entre disparos y asesinatos, hasta llegar a otra familia de afroamericanos en un cobertizo donde se preparan para huir en una furgoneta. Los convencen para que se lleven con ellos a su único hijo, que está escondido en el maletero del vehículo, pero antes de partir el padre saluda al niño y le pone una nota en el bolsillo. La siguiente toma es de noche, por lo que ha pasado algún tiempo desde la escena anterior, y nos muestra al niño despertándose en el suelo, en un campo junto a la carretera. El coche volcó y el hombre y la mujer han muerto;

el niño saca del bolsillo la nota que le dejó su padre, en la que está escrito “Cuida de este niño” —una nota que reaparecerá en la continuación de la historia—. El niño encuentra a una niña llorando en el suelo, la hija de la pareja fallecida, la envuelve en una manta y se la lleva con él después de calmarla. Se da la vuelta y a lo lejos ve las llamas que se elevan desde Tulsa (figura 5); el niño se vuelve hacia la cámara y detrás de él aparece el título —surrealista— del primer episodio: “Es verano y nos estamos quedando sin hielo” (figura 6).



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5

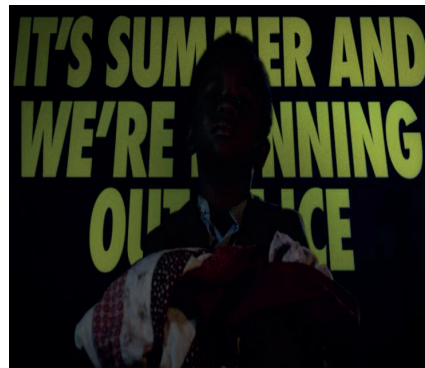


Figura 6

El niño se aleja de Tulsa por la calle, saliendo de encuadre en la parte inferior; desde arriba aparecen los faros de una moderna pick-up que circula por la misma carretera; hemos pasado al 2019. En la camioneta está uno de los miembros del Séptimo de Caballería, que es detenido por un coche policial para un control. El policía afroamericano se da cuenta de que la persona a la que detuvo es sospechosa. Luego el sospechoso lo hiere con disparos de ametralladora mientras está en su automóvil informando la situación por radio. Descubrimos así, también, que los policías no pueden disponer libremente de armas de fuego, sino que deben pedir a la comisaría que las desbloquee después de haber evaluado el peligro de la situación en la que se encuentra el agente. Después, la escena vuelve a cambiar y nos encontramos en el teatro donde se representa el musical *Oklahoma!*¹ El jefe de policía está entre el público, lo retiran y lo llevan al hospital donde el policía herido está en coma.

Nos detenemos aquí en esta especie de reconstrucción de las primeras secuencias del primer episodio de la miniserie. Todo esto sirve para subrayar algunos pasajes del mecanismo narrativo de apertura del relato. En primer lugar, tenemos la presencia repetida de referencias históricas, en las que se insiste, pero se reportan de manera no explícita. El espectador puede dudar de si se trata de la historia de hechos que realmente sucedieron. Aún más dudas sobre la historicidad pueden surgir en el caso de la figura de Bass Reeves, el mariscal afroamericano, que se sitúa en la ficción de la película proyectada en sala. Todo ello despierta en el espectador una insistente actitud hermenéutica. De hecho, surge una tensión constante hacia la búsqueda del significado de esos acontecimientos en función de la explicación de la historia de ficción. Esto lleva al espectador a activar una investigación o buscar fuera del texto para encontrar más información.

Se desata lo que Eco (1979) habría llamado un largo *paseo inferencial* (pp. 117-ss.). La búsqueda de información sobre los hechos históricos evocados en la primera secuencia narrativa de la miniserie lleva al espectador a intentar incrementar sus conocimientos respecto a la historia de los afroamericanos en Norteamérica. Inicialmente, esto parece tener el único propósito de comprender la continuación de la narración, pero determina un efecto adicional. De hecho, lleva al espectador a activar una *forensic attitude* [actitud forense] que está en la base de la actitud forense de la que hablaba Mittell. Esta tensión hacia la investigación lleva inevitablemente al espectador a preguntarse qué ocurrió realmente en Tulsa en 1921 y quién era, y si realmente existió, un *sheriff* afroamericano en la América de frontera. Esto también lleva a los espectadores a discutirlo en las redes sociales y a hacer que ese evento vuelva a ser relevante conectándolo con lo que está sucediendo en el mundo contemporáneo.

A continuación, el espectador se dará cuenta de que todos los acontecimientos que suceden en el transcurso de la miniserie —e incluso el pasado de algunos personajes centrales en los acontecimientos narrados— pueden remontarse a esos hechos históricos. En esencia, durante el desarrollo de los hechos, el espectador verá cómo todos los hilos de la narración se reencuentran, desembocando en ese acontecimiento fundamental: la masacre de Tulsa de 1921. Por lo tanto, ese acontecimiento histórico y su reconstrucción no es solo un episodio simbólico al que se remonta el tema general del racismo, sino que es estrictamente funcional para comprender el significado de la narrativa en su conjunto; cumple una función narrativa —o metanarrativa, dado que nos lleva a reflexionar sobre la veracidad de la narración— y no solo temática.

El espectador pasa del género de la recreación histórica y la ficcionalización de acontecimientos históricos —una especie de docuficción— al género detectivesco —el asesinato del policía y la búsqueda de los culpables—. Muy lentamente se introducen elementos narrativos vinculados al género de ciencia ficción que también permitirán al espectador abrir un nuevo frente de investigación intertextual vinculado al regreso de los personajes del cómic en la miniserie.

En esencia, el espectador es continuamente estimulado a buscar pistas tanto textuales como extratextuales que le permitan reconstruir el significado de la historia.² Es sometido a una constante desorientación respecto a la atribución del género narrativo de la historia de forma única. Esto induce a una actitud analítica, como menciona la hermenéutica, que tiene como consecuencia adicional esa actitud forense que lleva al espectador a discutir con otros, en las plataformas sociales, el significado de lo que ha visto. Es la compleja forma narrativa jugada en una mezcla de géneros lo que provoca esa tensión que lleva a una actitud de curiosidad e investigación continua en el espectador.

Este producto televisivo, aparentemente atribuible al género de superhéroes de ciencia ficción y cómic, en realidad propone una reflexión que intenta conectar el pasado —un hecho histórico real— con el presente —con los problemas raciales que afectan a los Estados Unidos, por ejemplo, la violencia racial, el movimiento Black Lives Matter, el supremacismo blanco, etcétera— (Negro, 2020). Este es un caso más en el que una historia de ficción, y específicamente una serie de televisión, intenta conectar historia y contemporaneidad, acercando temas controvertidos y complejos a la atención del público de un producto televisivo comercial. Pero logra esta tarea mediante el uso de formas narrativas particulares —la mezcla de géneros— (Grignaffini, 2016) que empuja al espectador a pedir más del texto narrativo, en comparación con la simple necesidad de entretenimiento.

NOTAS

* Texto original en italiano, traducción para deSignis a cargo de Claudio Guerri, <claudioguerri@gmail.com>.

¹ El musical es de 1953 y tiene una fuerte caracterización patriótica y de idealización del estado de Oklahoma. La canción principal del musical *Oklahoma!* fue adoptada inmediatamente en 1953 como himno estatal. De ahí el significado particular que esta “obra dentro de la obra” adquiere en el contexto de la miniserie en relación con el tema de la supremacía blanca (en la miniserie los actores que actúan en el musical son todos afroamericanos con una clara intención de anular la función de esa representación).

² A lo que se suma ese interesante paratexto autoral que representa *The Official Watchmen Podcast*, una conversación entre el creador de la miniserie *Watchmen*, Damon Lindelof, con Craig Mazin, el *showrunner* de otra importante producción de HBO, *Chernobyl*, a su vez, una miniserie relevante para la teoría presentada aquí. También existe un universo de debates *online*, a través de blogs y chats entre los espectadores, que aumenta la complejidad de las interpretaciones de la miniserie —la *actitud forense* de Mittell—. Es en este contexto que los *trolls* entraron a las discusiones y amenazaron al autor y a la producción por el significado político atribuido a la miniserie, que a su juicio no estaba presente en los cómics. En realidad, el problema fue el enfoque en las cuestiones raciales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BURROUGHS, B., MORSE, B. J., SNOW, T., Y CARMONA, M. (2022). The Masks We Wear: Watchmen, Infrastructural Racism, and Anonymity. *Television & New Media*, 24(3), 247-263.
- BURTON, A. T. (2008). *Black Gun, Silver Star: The Life and Legend of Frontier Marshal Bass Reeves*. University of Nebraska Press.
- COVIELLO, M. (2021). Riscrivere le proprie storie. Il viaggio di Sister Night in *Watchmen*. *Revue trans-européenne de philosophie et arts*, (7), 202-211.
- GRIGNAFFINI, G. (2016). Generi e rigenerazioni nella serialità Tv americana. En A. Bernardelli, E. Federici, G. Rossini (Eds.), *Forme, strategie e mutazioni del racconto seriale*, *Between*, 6(11). <https://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/64>
- MAZIN, C. (Anfitrión). (2019). *The Official Watchmen Podcast (with Damon Lindelof)*, HBO. <https://www.youtube.com>.
- MITTELL, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
- NUSSBAUM, E. (2019, 9 de diciembre). Not All Heroes: Damon Lindelof's mind-bending Watchmen. *The New Yorker*, 76-77.