



CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad Católica de Murcia
cmlopez@ucam.edu

JAVIER MARÍAS Y LAS VOCES DE LOS LIBROS: LOS CARTELES BÉLICOS COMO DISPOSITIVO ICÓNICO

Fecha de recepción: 03.04.2020

Fecha de aceptación: 11.02.2021

Resumen: Este artículo se propone analizar cómo las voces de los libros trascienden la palabra escrita para convertirse en mecanismo hermenéutico para ver y comprender el mundo. Para tal propósito el estudio aborda la relación entre palabra e imagen a la luz de la interacción de sus signos verbales (los libros) y visuales (los carteles bélicos). El artículo se centra en *La Guerra Civil en 2.000 carteles* –libro comentado por dos personajes (Jack Deza y Peter Wheeler)– con el fin de constatar la presencia de una doble codificación semiótica en la obra de Javier Marías al mostrar los carteles de guerra y escribir sobre ellos. El artículo concluye que los carteles bélicos se convierten en una estrategia icónica para reflexionar y mostrar el motivo de la conversación imprudente (*careless talk*). En síntesis, la investigación de las prácticas verbales y visuales del escritor pone de manifiesto una doble configuración discursiva de la guerra y examina las relaciones entre ambas estrategias a las que la crítica especializada aún no ha dedicado una reflexión minuciosa.

Palabras clave: Javier Marías, *Tu rostro mañana*, novela española contemporánea, carteles de guerra, conversación imprudente

Title: Javier Marías and the Voices of Books: War Posters as Iconic Strategy

Abstract: This article aims to analyze how the voices in books transcend the written word to become a hermeneutical mechanism to see and understand the world. To this purpose, the study addresses the relationship between word and image in light of the interaction of their verbal signs (the books) and visual signs (the war posters). The article focuses on *The Civil War in 2.000 posters* –a book commented on by two characters (Jack Deza and Peter Wheeler)– in order to verify the presence of a double semiotic coding in Javier Marías's work by showing the war posters and writing about them. The article concludes that the war posters are used as an icony strategy to reflect and show the reason for the careless talk. In summary, the research of the verbal and visual practices of the writer reveals a double discursive configuration of the war and examines the relationships between both strategies to which specialized critics have not yet devoted a detailed reflection.

Keywords: Javier Marías, *Tu rostro mañana*, Contemporary Spanish novel, war posters, careless talk

1. LA GUERRA EN IMÁGENES: HACIA UN HORIZONTE ICÓNICO

El marco de los estudios literarios en el siglo XXI se ha distanciado del purismo disciplinar que situaba por encima al texto escrito en detrimento de otros lenguajes o códigos semióticos, entre los que se cuentan los provenientes de artes tan dispares como la música, el cine o la pintura¹. A este respecto, no le faltaba razón a Roman Jakobson cuando apuntaba que la Filología era “una ciencia lenta y reiterada” (1981b: 113). Los estudios literarios en el siglo XXI están construyéndose a la luz de un panorama narrativo donde las zonas de contacto con otras artes como el cine han diluido su marco de especificidad. Se ha mermodado, en efecto, la soberanía de la palabra o el estatuto narrativo bajo la égida del logocentrismo y, sin embargo, las fricciones e interferencias de la novela con códigos como el icónico han enriquecido el campo literario, obligando al teórico o al crítico a repensar no solo el objeto de estudio sino también los métodos e instrumentos de análisis. En ese deslizamiento epistemológico del *qué* al *cómo*, deviene necesario abordar las conexiones entre lenguajes artísticos: literatura y carteles de guerra.

De acuerdo con esta idea, la articulación de un pensamiento acerca de la narrativa de Javier Marías suscita líneas de intersección con el lenguaje audiovisual de los carteles bélicos. No es en absoluto novedoso sostener que la novela contemporánea se ha hecho eco de los ríos de tinta que discurren en torno al conflicto de la guerra civil española. Sin embargo, la relación original de la narrativa de Marías con el lenguaje icónico de los carteles bélicos suscita un nuevo ángulo de estudio.

En este horizonte icónico, rescatamos los testimonios bélicos a modo de memoria literaria presentes en *Tu rostro mañana*, ciclo novelesco donde el estatuto netamente histórico así como la visión objetiva y parcial se invalidan al representar los hechos desde una mirada poliédrica, subjetiva y eminentemente artística. Con muy lúcidas palabras Tolstoi apeló en el apéndice de su monumental novela *Guerra y Paz* (“Algunas palabras a propósito de *Guerra y Paz*”) a la multiplicidad de versiones sobre un mismo hecho y a la superioridad estética de la literatura frente a la historia (1979: 42). Su reflexión dialoga con la *Poética* de Aristóteles (*Libro III*), donde se pondera la superioridad de la literatura frente a la historia al focalizar la mirada no en lo que los hechos son sino en lo que podrían ser:

Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa (pues se podrían poner en verso las cosas referidas por Heródoto, y no menos sería la verdadera historia en verso que sin verso); sino que la diversidad consiste en que

¹ Conocidas son las ideas fundacionales del *Laocoonte* de Lessing (1776), donde clama por una purificación de la pintura, liberada así de todo lastre de la palabra: “La pintura y la poesía deberían ser igual que dos vecinos que se llevan muy bien, ninguno de los cuales puede parecer tomarse libertades en el campo del otro, sino que ejercitan un respeto mutuo de sus fronteras y llegan a un acuerdo pacífico respecto a todos esos pequeños asaltos que las circunstancias pueden forzar a cualquiera de los dos a ejercer sobre los derechos del otro” (1985: 110).

aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. (Aristóteles, *Libro III*, 14-16)

En conexión con esta idea, la profusión de relatos en que se recupera algún aspecto relacionado con la Guerra Civil ha sido muy notable en la fecha bisagra de 1975, entre la dictadura y la transición política. Esta idea se atestigua al revisar el estudio de Maryse Bertrand de Muñoz, quien catalogó ciento setenta obras ambientadas en el marco de la guerra civil en el arco temporal de 1975-1985 (1982: 20). Avanzando en el tiempo, en un estudio sobre el retorno renovador de la tradición, Celia Fernández Prieto indagó las “Formas de representación de la guerra civil española en la novela contemporánea española (1990-2005)”, dando cuenta de la vigencia de esta rememoración del conflicto bélico en la narrativa española de finales de la última década del siglo xx y los primeros años del siglo xxi (2006: 41-56).

El estudio de Fernández Prieto se sitúa como marco contextual de una posible historiografía de la novela española que versa sobre la Guerra Civil porque, como se aprecia, viene a coincidir cronológicamente con *Tu rostro mañana* de Javier Marías, novela publicada en sucesivos volúmenes entre los años 2002 y 2007: *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza* (2002), *Tu rostro mañana II. Baile y sueño* (2005) y *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós* (2007), y publicada en 2013 en un volumen conjunto bajo el denominador común del llamado ciclo de Oxford². Uno de los núcleos de reflexión memorial en torno al conflicto se asienta en la imposibilidad de fijar una versión única y definitiva sobre los hechos (Grohmann 2011, Herzberger 2011).

Fernández Prieto matizó a este respecto que en España se impuso “un único relato de la guerra ajustado a las coordenadas ideológicas de los vencedores” (2006: 42). Por esta razón, según puntualiza la autora, “se dejaban fuera otras versiones disidentes o diferentes, como el retrato de los vencidos. Cualquier otra versión, disidente o sólo diferente, se aplastó bajo las lápidas conmemorativas de «los caídos por Dios y por España»” (42). Con el casi obligado silencio de los vencidos, se postergó la elaboración de un duelo y, durante el franquismo, lejos de relegar la memoria literaria de la guerra, “la dictadura prolongó la guerra más allá de sí misma” (42). El testimonio novelesco aquí presentado, rescata del pozo del olvido una memoria aletargada o sumida en el silencio (Steenmeijer 2000).

² El marbete *ciclo de Oxford* es el rótulo que engloba *Todas las almas* (1989), *Negra espalda del tiempo* (1998) y *Tu rostro mañana* (2002-2007), denominación surgida antes con una voluntad editorial que con un propósito inherente a lo literario, en la edición de 2013 en De Bolsillo. Aunque fue en ese momento cuando editorialmente las tres novelas se articularon como conjunto narrativo, en *Figuraciones del yo en la narrativa*. Javier Marías y Enrique Vila-Matas (2010), Pozuelo Yvancos se anticipó al referirse a él como “ciclo Deza” (Blanca 2013: 11), si bien ha sido *ciclo de Oxford* el marbete que ha cuajado al permitir la inclusión de *Negra espalda del tiempo* pese a que Deza no aparezca en ella ni como narrador ni como personaje. En la actualidad, la crítica (Scharm 2013, Pozuelo Yvancos 2017) suele referirse a estas novelas en términos de ciclo.

En *Herrumbrosas lanzas* Juan Benet incidió en la prolongación de la guerra que se produjo durante la dictadura “a lo largo de una rencorosa, sórdida y vengativa paz” (1983: 18). *Tu rostro mañana* (2002-2007) vendría a encuadrarse no solo en el arco temporal de la narrativa de los primeros años del siglo XXI, sino también en las ficciones construidas como recreación de la memoria histórica atesorada literariamente (Faber 2009: 205). Prevalece, en este sentido, una “ética de la memoria”, según estudia Isabel Cuñado en *Tu rostro mañana* (2009: 236).

El perfil memorial de la narrativa hispánica invita a reflexionar sobre un concepto de verdad movedizo, porque la memoria corrompe la historia y la vivencia erosiona los hechos. El cauce de las figuraciones –a veces alucinadas y otras plasmadas como trauma individual– ha desplazado la verdad, entendida en términos epistemológicos. Si a esta afirmación sumamos la idea de que todo relato pasa de seguro por el tamiz de la memoria –el tiempo de la escritura es posterior al de la vivencia, recordar es siempre subsiguiente del oficio de vivir–, puede explicarse este gusto por la fabulación o creación de universos ficticios modelados literariamente. Pese a todo, la impostación de la verdad que, si existiera, no sería una sino múltiple, es un problema focalizado en la capacidad de representación de las ficciones. A este respecto, de manera muy lúcida, Santos Juliá denunció cómo la figuración ficticia de los hechos ha suplantado la historia por la memoria:

Antes, hace como unos treinta años, nos interesaba qué había ocurrido durante la República y la guerra civil: establecer los hechos, interpretar los textos, analizar las situaciones. Hoy, cuando una nueva generación de historiadores, literatos, críticos de la cultura nacidos en torno a la transición ha pasado a ocupar la primera fila, ya no interesa tanto lo que ha pasado sino su memoria; no los hechos sino sus representaciones, que adquieren una especie de existencia autónoma, independiente de los hechos representados. (2006: 7)

En esta misma línea de la suplantación de la historia (de los hechos) por la memoria (su representación e interpretación personal y subjetiva), Carmen Moreno Nuño (2006) evidenciaba un fenómeno que recientemente denominó “mitificación” o “sentimentalización de la Guerra” a raíz de una conversación con Javier Marías. La historia se ha visto desplazada por la memoria. En la novela esta idea se materializa en el personaje de Tupra, quien evoca sus lecturas adolescentes sobre el conflicto bélico con el fin de romantizar la Guerra Civil (Marías 2013: 90). Para Deza, en cambio, la guerra está condenada a ser embellecida y convertida en relato (91). La plasmación del conflicto bélico abre una línea de fuga hacia las narrativas de la memoria y los fantasmas de la guerra (Moreno-Nuño 2005). La historia es un relato construido de palabras, imágenes, vivencias y, a la luz de esta idea, la literatura ofrece una representación de esa herida aún no cicatrizada que se configuró literariamente, salvando así los escollos del menosprecio y el olvido.

2. LA GUERRA CIVIL EN DOS MIL CARTELES: LA DOBLE CODIFICACIÓN (VERBAL Y VISUAL) DEL CARTELISMO BÉLICO

A la luz de estas ideas, y con el fin de indagar las posibilidades signícas y de confluencia entre lenguajes, la teoría de la traducción de Jakobson constituye un primer soporte interpretativo. Roman Jakobson, en su emblemático estudio “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”³, distinguió una tríada conceptual en la que sistematiza los tipos fundamentales de traducción: *intra lingüística* (reformulación por medio de signos pertenecientes a la misma lengua); *inter lingüística* (proceso de traducción entre lenguas distintas); e *inter semiótica*⁴ (transmutación e interpretación de los signos verbales de un texto mediante signos de otro sistema de codificación semiótica: musical, cinematográfico, pictórico, etc.). Centrándonos en esta última, de especial relieve para indagar el modo en que los códigos verbales interactúan con el horizonte icónico propio de los carteles bélicos, la traducción inter semiótica conforma un estadio explicativo de las relaciones verbo-visuales en la narrativa de Javier Marías, en el continuo cruce e hibridez “del arte de la palabra a la música, la danza, el cine o la pintura” (Jakobson 1981a: 77).

Desde distintas perspectivas críticas (Logie 2001, Pérez-Carbonell 2016, 2017) se ha puesto de relieve la importancia de la traducción en las novelas de Javier Marías. Ilse Logie fue consciente de ese proceso de “traducción inter semiótica” en su narrativa, por cuanto los textos escritos se transfieren hermenéuticamente a otros medios como el cine (2001: 72). Pérez-Carbonell, desde un enfoque lingüístico y traductológico, esgrimió muy sólidos argumentos para caracterizar a los narradores como “traductores compulsivos” (2017: 339)⁵.

De la literatura al iconismo del cartel, de la hegemonía verbal a la pluralidad de códigos en la página del libro, el fenómeno del cartelismo de guerra integrado en *Tu rostro mañana* rescata un verdadero hito de la guerra civil española, gritos visuales contra la opresión o advertencias icónicas contra delatores y espías. Como bien lo ha definido el celeberrimo cartelista Josep Renau:

Un cartel es un grito que se lanza desde la pared. Aparentemente silencioso, su terreno no es el del sonido: es un grito visual. Una alarma. Un aviso. Un recuerdo urgente.

³ El estudio citado se publicó por primera vez en inglés (“On Linguistic Aspects of Translation”) en 1959, si bien fue incluido en los años ochenta en sus *Ensayos de lingüística general* en el capítulo aquí citado.

⁴ Muestras muy ilustrativas de traducción inter semiótica en la narrativa de Marías se albergan en *Corazón tan blanco* (1992) a través del vídeo que Berta y Juan ven en Nueva York. Otro ejemplo notable es el cuadro *Artemisa* (1634) de Rembrandt que Juan y Mateu contemplan en el Museo del Prado (Pérez-Carbonell 2016: 57).

⁵ Pérez-Carbonell (2016), con el fin de articular una reflexión sobre las posibilidades traductológicas en la narrativa de Javier Marías, se hizo eco de los tres tipos de traducción distinguidos por Jakobson. El estudio de Pérez-Carbonell, pionero en el cruce entre semiótica y traducción, se sitúa como pórtico de nuestra investigación. Sin embargo, mientras que Pérez-Carbonell abordó los tres tipos de traducción jakobsonianos, nuestro estudio explora las posibilidades de la traducción inter semiótica, entre distintos sistemas de codificación signíca, de gran relieve para vincular cine y literatura en la obra de Javier Marías.

El enemigo amenaza: ciudadanos y campesinos están en alerta permanente. En la guerra civil española los carteles son la conciencia colectiva de resistencia fijada en los muros. Nadie debe relajarse. Ninguno puede olvidarse. Los muros cotidianamente, recuerdan, avisan, alertan, gritan su mensaje en todas direcciones. (1937: 24)

Si bien durante la Primera Guerra Mundial despertó el nacimiento sistemático de la propaganda y, con ello, el cartel como estrategia propagandística de naturaleza icónica, durante la Guerra del 36 en España se pondrían en práctica estos elementos persuasivos que, a su vez, influirían en la profusión de carteles de guerra con el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Esta idea ha sido subrayada por Pizarroso Quintero (2005), quien encuentra en la guerra civil española uno de los máximos exponentes históricos de los carteles propagandísticos, antecedente de la Segunda Guerra Mundial, en virtud de la dimensión internacional que alcanzó el ámbito de la propaganda:

Surgidos a finales del s. XIX, los carteles políticos constituyen uno de nuestros sistemas icónicos más complejos. Durante el s. XX, y gracias a la necesaria relación entre modernidad y conflictos sociales y políticos, se convirtieron en fundamentales para entender la cultura visual occidental. La guerra civil española (1936-1939), como la primera confrontación internacional entre el totalitarismo y la democracia llevó el cartelismo político a uno de sus momentos clave. (Pérez Segura 2015: 79)

La escritura de Javier Marías integra en *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós* (2007) distintos carteles políticos a partir del libro *La Guerra Civil en 2.000 carteles* (1997), en dos volúmenes, que Jaime Deza regala al egregio hispanista Peter Wheeler, trasunto ficcional del también hispanista Peter Russell. La reproducción de los carteles del conflicto bélico en el libro se concreta en las páginas de la novela, donde también serán mostrados y, a su vez, comentados verbalmente por los personajes a partir de un doble código (escrito e icónico) por el que se establece un diálogo verbal y visual en su escritura.

En este sentido, cuando las imágenes inundan una novela, el análisis de la misma deviene poliédrico en la interacción de códigos de distinta naturaleza, en esencia verbal y visual. Si bien la novela es un texto hecho de palabras, Marías incluye en sus obras (principalmente en el ciclo de Oxford) diversos dispositivos visuales (retratos familiares, carteles de guerra, cuadros pictóricos, etc.).

Desde distintos ángulos la crítica se ha hecho eco de esta doble codificación signica al abordar la escritura de Marías como interrelación de lenguajes. De acuerdo con esta idea, Miller incidió en el diálogo gráfico-léxico presente en su obra, a partir de la inserción de fotografías en *Todas las almas*, *Negra espalda del tiempo* y *Tu rostro mañana* (2004: 97-110). De manera concreta, la aproximación de Antonio Candeloro a los “documentos visuales” (fotografías, retratos, mapas de la Redonda) en *Negra espalda del tiempo* integra la escritura de Marías en la tradición novelística europea de autores como W. G. Sebald, por su tendencia a insertar fuentes visuales en las páginas de la novela (2008: 58). Esta línea interpretativa a partir del archivo visual de la escritura se proyecta en asedios críticos recientes, como el sagaz estudio de Pittarello a propósito de los retratos de familia reproducidos en *Negra espalda del tiempo* (2017: 353-366).

La inclusión de cuadros pictóricos y otros elementos visuales –fotografías (como la de Jayne Mansfield y Sofía Loren), lienzos pictóricos y carteles de guerra (fundamentalmente de conflictos mundiales o de la guerra civil española)– afianza la singularidad indiscutible de su narrativa al ofrecer no solo una reflexión verbal sobre las imágenes, sino también la representación directa y contrastable de lo visual con el código escrito. En pocas palabras, Marías no solo habla de imágenes sino que las enseña, haciendo partícipe al lector de su condición de espectador o, más bien, de *lectoespectador*, si acogemos la terminología de Vicente Luis Mora (2012). Este nuevo lector que mira, ve y contrasta lo visible con lo legible dota a la relación entre literatura y carteles de guerra de un estatus interdiscursivo o multimodal.

Profundizando en la integración de lenguajes verbales e icónicos, en la obra de Marías prevalece lo que, partiendo de la tipología propuesta por Jakobson sobre la traducción, puede comprenderse como *traducción intersemiótica*, esto es, el vínculo entre distintas formas artísticas como la música, el cine o la pintura (Pérez-Carbonell 2016: 47).

Las novelas de Marías ofrecen códigos de distinta naturaleza, no solamente verbales, sino también visuales (ya sea pictóricos, cinematográficos o los propios del cartel de guerra). La tercera entrega de *Tu rostro mañana* (*Veneno, sombra y adiós*) constituye un caso sin parangón de un amplio muestrario de imágenes de arte, lienzos de distinta temática que, reproducidos a lo largo de la obra, se integran como elementos visuales que otorgan un sesgo creativo a su escritura: *Camilla Gonzaga, condesa de San Segundo, y sus hijos*, cuadro del pintor italiano manierista Girolamo Francesco María Mazzola, mejor conocido como Parmigianino; *Las edades y la muerte* del pintor renacentista alemán Hans Baldung Grien; y el *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, del pintor español a caballo entre el romanticismo y el realismo Antonio Gisbert. En síntesis, según ha precisado López-Gay⁶, la obra invita a establecer “una puesta en diálogo dinámica del lenguaje verbal y la reproducción visual” (2013: 152). Como sostiene Pittarello:

Cabe preguntarse a estas alturas qué papel juegan las numerosas imágenes que el escritor incluye en su obra, pues son irreductibles a las palabras. Si acaso se necesitan mutuamente, ya que según Louis Marin “l’image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment”. La imagen irradia (metafóricamente) una energía a partir de la reacción del espectador. Es este quien interpreta según sus competencias histórico-culturales y sus vivencias emotivas. Así es para Javier Marías, el primer espectador de las imágenes que elige reproducir, sacándolas de su archivo personal. (2017: 357-358)

En el caso concreto de los carteles de guerra, su reproducción en las páginas de la novela obedece a esta doble codificación verbal y visual inherente a su poética. De este modo,

⁶ Esta idea ha sido puesta de relieve por Patricia López-Gay (2013) en su tesis doctoral, por ahora inédita, *Archivo y ficción. Javier Marías, Enrique Vila-Matas: Miradas sobre el mundo y su tiempo*, leída en la Universidad de Chicago. Su línea de investigación tiende puentes entre la palabra y la imagen como estrategia hermenéutica aplicable a la narrativa española contemporánea y, en concreto, a las novelas de Javier Marías.

Tu rostro mañana se sitúa en el horizonte del problemático binomio palabra/imagen para nombrar y mostrar ciertos carteles de guerra (ocho de distintos conflictos mundiales y siete de la guerra civil española), ofreciendo así tanto una panorámica icónica como una reflexión memorial sobre los mismos. Como se anunció, *La Guerra Civil en 2.000 carteles* (1997) es un libro decisivo para volver la mirada al conflicto, desencadenando así la reflexión sobre la propaganda política y el poder estatal. Al citado libro alude Wheeler cuando explicita, tras recibirlo como regalo, que “reproduce también algunos carteles extranjeros, y he puesto papelitos amarillos donde los hay relacionados con la conversación imprudente” (Marías 2013: 1173).

Pese a su disparidad, existe un punto de conexión entre los ocho carteles de guerra extranjeros y los siete de la guerra civil española concretado en el motivo de la *careless talk* o conversación imprudente. A este núcleo motriz se refiere Deza cuando concentra el relato en un sucinto comentario de los distintos capítulos reproducidos en el libro, introduciendo así el centro semántico de la conversación imprudente, núcleo de coherencia temático-representativa en los seis carteles de la guerra civil española reproducidos en la novela:

–Y le señalé uno muy escueto, que decía tan sólo ‘Hablar mata’ o ‘La charla mata’, y en la pared inferior se veía a un marino ahogándose por culpa indirecta de ella, o quizá era por directa; y otro, firmado por Bruce Bairnsfather, que reproducía a su célebre soldado de la Primera Guerra Mundial, ‘Old Bill’, junto a su hijo movilizado para la Segunda: ‘Hasta las paredes...’, se leía en la parte superior, junto a una cruz gamada y sobre una enorme oreja; y debajo las palabras del joven: ‘¡Hasta la vista, papá! Nos trasladan a... ¡Mecachis, casi se me escapa!’. Y le llamé la atención sobre uno francés, firmado por Paul Colin: ‘Silencio. El enemigo acecha vuestras confidencias’, y sobre uno finlandés, pero en sueco, que mostraba unos labios de mujer, carnosos y rojos, cerrados por un tremendo candado, y el texto por lo visto rezaba: ‘Apoya a los combatientes desde la retaguardia. ¡No propagues los bulos!’; y sobre uno ruso en el que la mitad de la cara del individuo a la escucha se ensombrecía, y además le salían, en esa mitad izquierda, un monóculo y un bigote y una hombrera de militar (un siniestro aspecto, en suma). (Marías 2013: 1177)

Tras sintetizar que todos estos carteles “advertían sobre todo del peligro e instaban a callar, a extremar la discreción y las precauciones” (1180), es Wheeler quien establece un contraste entre los carteles de conflictos europeos y mundiales, y los españoles, mucho más violentos e impíos con el enemigo al ponderar su persecución y destrucción. Esta precisión realizada por Peter Wheeler, quien vivió los conflictos de las dos guerras mundiales y la guerra civil española, subraya la violencia y dureza de la propaganda política en España que, en muchos casos, no se limitó a representar los peligros del espionaje y de los infiltrados en bandos opuestos, sino que buscó menoscabar la dignidad y humanidad de quienes participaban de la conversación imprudente.

3. APROXIMACIÓN A LOS CARTELES DE GUERRA

Con el fin de indagar los caminos de la memoria a raíz del conflicto de la Guerra Civil, nos centraremos en los siete carteles que se circunscriben a la Guerra de España, rescatando las brechas de la memoria y el sentido de la reflexión puesta en marcha por Peter Wheeler ante el oído atento de Jack Deza.

3.1. “Descubridlo y denunciadlo”: la dialéctica encubrimiento/delación

El primer cartel que Wheeler señala con tembloroso dedo es el titulado “Descubridlo y denunciadlo”. En él se plasma icónicamente una caracterización del espía como un monstruo de vista y oído enormes, así como de un ávido olfato. Este motivo se relaciona, según precisa Wheeler, con el fascismo italiano. Como si quisiera contrastar el vértigo entre perspectivas, Wheeler insta a Deza a que comente qué ve en ese cartel: “¿tú lo ves, tú qué ves?” (Marías 2013: 1180). Y sin embargo, la respuesta de Deza nunca llega, se posterga eterna e infinitamente, porque Wheeler no cesa de fijar su mirada en distintos carteles, acuciado por una fiebre de la contemplación. En contraste con el silencio atento de Deza, el laceratismo de Wheeler logra acrecentar, a mi juicio, la actividad contemplativa del lectoespectador, quien se detiene a escrutar el iconismo gráfico del cartel con el fin de descubrir qué muestra y de qué peligros previene. La prevención, en este caso, es clara y no ofrece margen de error: los peligros del contar, porque esta es la espina dorsal y temática de los carteles citados en que orbita el encuentro entre los dos amigos (Fig. 1).

Sin embargo, esta doble codificación verbal y visual se refuerza en “Descubridlo y denunciadlo” del lado de la imagen, porque verbalmente apenas se refieren sus analogías con las campañas propagandísticas impulsadas por el fascismo italiano. La elisión del dato fundamental de que el cartel perteneciente al Departamento de Orden Público de Aragón alude a las actividades de la llamada *quinta columna* en lucha infiltrada desde detrás de las propias líneas del frente, insta un vacío interpretativo en la reflexión verbal, suplido por la vía de la imagen. El iconismo visual de la misma se concentra no solo en el poder de la imagen, sino también en el grafismo léxico que forma parte de la composición. En este sentido, los verbos *descubrir* y *denunciar*, conjugados



Fig. 1 “Descubridlo y denunciadlo” (1936?). Anónimo español. Aragón-Departamento de Orden Público, UGT Catalunya.

en imperativo desde una voz en apariencia anónima que se dirige al pueblo y que vierte sobre un colectivo pernicioso (la quinta columna) su mensaje, pero sin mencionarlo explícitamente, concentran el valor semántico y expresivo del cartel.

Junto a esta notación verbal ineludible, la composición cartelística integra elementos de gran fuerza visual, en concreto, una esvástica superpuesta a una nariz desorbitada, unos ojos superlativos y un oído de tamaño descomunal. La llamada de atención sobre estos tres órganos de los sentidos (olfativo, visual y auditivo) funciona como metonimia visual para prevenir de los peligros que acarrea filtrar información. Asimismo, integran una dimensión paródica en virtud de la exageración de los rasgos físicos del retratado.

Es muy significativa la presencia del oído como metonimia visual de la conversación imprudente, pues conecta con el fenómeno de *eavesdropping*⁷ (la escucha indiscreta) nuclear en la escritura de Marías. Aunque presente ya en *Todas las almas*, este recurso narrativo cobra fuerza inusitada en *Corazón tan blanco*, donde el narrador da una vuelta de tuerca estableciendo una distinción entre los actos de escuchar y mirar. Defiende la inocencia de la escucha frente a la voluntad insidiosa de la mirada, pues los oídos no tienen párpados para evitar la afluencia de sonido: “escuchar es lo más peligroso, es saber, es estar enterado y estar al tanto, los oídos carecen de párpados que puedan cerrarse instintivamente a lo pronunciado, no pueden guardarse de lo que se presiente que va a escucharse, siempre es demasiado tarde” (Marías 2009: 88). El cartel de guerra sitúa en pie de igualdad los efectos nocivos de la vista y de la escucha, puesto que ambos se vinculan al espionaje en el marco de los Servicios Secretos Británicos, en el que Jaime Deza participa dudando así de la idoneidad de escuchar conversaciones ajenas y revelar información privada, porque las palabras cuestan vidas.

3.2. “Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna”: la violencia del cartel

“Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna” (1938) es un cartel de la guerra civil española realizado por Amado Oliver, diseñador gráfico catalán y cartelista profesional (Fig. 2). Sus creaciones se caracterizan por recursos efectistas orientados a impactar al espectador desde que comenzara su trabajo en el taller de Artes Plásticas del Sindicato de Bellas Artes de la CNT. Como cartel propagandístico del Partido Comunista Español, este segundo documento visual en que se detiene Wheeler conecta con el anterior (“Descubridlo y denunciadlo”), sobre todo por la alusión a los delatores de la quinta columna. Si bien el narrador no menciona el propósito de este cartel, pondera el agravio

⁷ En *Todas las almas* el narrador reflexiona sobre el verbo inglés *eavesdrop*, que significa “escuchar indiscretamente, secretamente, furtivamente, con una escucha deliberada y no casual ni indeseada” (Marías 2013: 180). Por contraste, cuando no se desea escuchar de forma deliberada se utiliza el verbo *overhead* (escuchar por casualidad). Si bien Marías inserta en la novela incisos explicativos sobre la procedencia del verbo *eavesdrop*, en el *Oxford English Dictionary* se ofrece una definición más acotada acerca de sus raíces etimológicas, fundamentales para indagar en la clave originaria de su significado: alude no solo al goteo del agua en el alero de una casa –tal como veremos pivota semánticamente en la obra de Marías–, sino también al espacio de tierra que es obligado dejar para poder recibir la lluvia desde el alero de un edificio: “The dripping of water from the eaves of a house; the space of ground which is liable to receive the rain-water thrown off by the eaves of a building” (*Oxford English Dictionary*).

y ultraje de organismos como este, capaces de traicionar a integrantes afines a su ideología política. A diferencia del anterior, donde al lector de la novela y espectador del cartel se le sustrae el dato del colectivo al que se dirige, el carácter explícito del titular del cartel “Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna” suma no solo dos verbos similares (*descubrir* y *aplantar*) ya presentes en el anterior, en imperativo, ensalzando así su condición de mensaje de orden o mandato, sino también el dato fundamental de la quinta columna. Frente al laconismo del cartel precedente, Wheeler se detiene en describir verbalmente su configuración visual:

‘Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna’, cuyos miembros aparecen como un puñado de ratas rapiñadoras y sanguinarias bajo la linterna, con la suela de un gran zapato a punto de aniquilarlas y una porra con picos para machacarlas. Claro que este cartel es del Partido Comunista, dominado por los stalinistas soviéticos, y éstos incitaban a la caza sin cuartel del enemigo y del tibio y a cargárselos sin contemplaciones, lo mismo que los franquistas en el otro lado. (Marías 2013: 1180)

La descripción del cartel realizada por Wheeler, escuchada atentamente por Deza, no solo pone en la pista al lector de las acusaciones vertidas sobre los integrantes de la quinta columna, sino que también se concentra en la descripción del grafismo de la imagen. La estética desgarradora, de un expresionismo cruel de enorme fuerza visual, se vislumbra desde el perfil compositivo de la creación cartelística. El tamaño gigante de un hombre que, con la suela de su zapato, se apresta a aplastar a unos diminutos delatores, concentra visualmente la lucha contra las actividades de la quinta columna, cuyos integrantes a punto de ser aplastados son referidos por Wheeler como “ratas rapiñadoras y sanguinarias bajo la linterna” (1180).

3.3. “La bestia acecha. ¡Cuidado al hablar!”: la animalización del emboscado

La novedad que introduce el siguiente cartel (“La bestia acecha. ¡Cuidado al hablar!”, Fig. 3), por su núcleo temático (la *careless talk* o conversación imprudente), se encuentra en la representación de esta lacra condenada durante la guerra civil española. Para ridiculizar la baja condición de las conversaciones improcedentes, la plástica visual del cartel ofrece una animalización del espía o emboscado, representado casi con rasgos grotescos y femeninos, portando una corona sobre su cabeza:



Fig. 2 “Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna”.



Fig. 3 “La bestia acecha. ¡Cuidado al hablar”, CNT.

Y observa el siguiente: al escucha se lo llama ‘La bestia’: ‘La bestia acecha. ¡Cuidado al hablar!’, y lleva una corona en la cabeza y una cruz en el pecho que le cuelga de un collar, ¿no?, tiene algo de femenino por eso. Se está caracterizando al emboscado, se está diciendo quién y cómo es, se lo está señalando. (Marías 2013: 1180)

Las conexiones con “Descubrid y aplastad sin piedad a la quinta columna” son evidentes. En ambos se ridiculiza en términos paródicos al delator o impostor, sometiendo su representación visual a una degradación moral y estética por la vía de la animalización. Este cartel se caracteriza por su extrema violencia y carácter hiriente al incorporar un grafismo casi expresionista dirigido a condenar el espionaje furtivo. Peter Wheeler apreciará cómo este cartel contrasta con aquellos que previenen con sobriedad de las denuncias y acusaciones propiciadas durante la guerra civil española.

3.4. Otros carteles sobre el motivo de la *careless talk*

Como viene constatándose, el motivo de la *careless talk* o conversación imprudente alcanza dimensiones insospechadas en *Tu rostro mañana*, tercera entrega del ciclo de Oxford. Este eje de la conversación indebida adquiere un relieve central mediante los carteles de Josep Renau, cartelista valenciano mencionado en la novela a raíz de la contemplación de tres carteles suyos acerca de la conversación imprudente (Figs. 4, 5, 6). Será el hispanista Peter Wheeler quien cite el nombre de uno de los artistas más célebres del cartelismo valenciano, conocido por su trabajo durante la Segunda República y la guerra civil española que se inserta en la explosión cartelística surgida a partir de julio de 1936. Como expresó Renau, “es curioso cómo el hecho violento de la guerra despierta al artista de su inerte letargo” (1937: 33). De un letargo semejante parece despertar Peter Wheeler cuando, al contemplar los carteles de Renau, establece una distancia entre el carácter vejatorio y depauperado del emboscado en los carteles anteriores y los que diseñó el famoso Josep Renau:

Esos otros carteles, en cambio, los del famoso Renau con el ojo y la oreja y el de la Dirección General de Bellas Artes dirigido a los milicianos, esos sí se parecen más a los nuestros, son menos agresivos, más defensivos, más preventivos, más neutros, ¿no crees? Alertan sin más contra el espionaje. (Marías 2013: 1180-1181)

¿Pero qué carteles son los que Wheeler señala y Deza contempla en silencio? La reflexión verbal sobre el iconismo del cartel de guerra se omite. En el caso de los carteles de Renau, se concentra en un puro laconismo de palabras, como si el registro de la mirada socavara toda posible reflexión lingüística. Si bien se menciona el nombre de Renau, esta vez será el espectador quien habrá de desplazar su mirada hasta la página en que se reproducen los carteles de Renau para identificarlos a partir de los parcos señuelos interpretativos. En estrecho vínculo con los carteles anteriores, los elementos icónicos se concentran en el ojo y la oreja, órganos de los sentidos dilectos en el espionaje. Aunque mostrados en la novela pero apenas referidos verbalmente con sutileza, Wheeler, puramente lacónico, parco en palabras, apenas se fija en su estilo visual. El similar diseño gráfico de los tres carteles –subrayando los ojos y oídos– guían al lectoespectador en la ardua tarea interpretativa.

En concreto, los carteles reproducidos son “Ayuda al gobierno a perseguir al espía. Mucho ojo, camarada. Ayudas a la guerra si denuncias al espía. Aquí, escondido entre nosotros, trabaja para que maten a nuestros soldados en el frente. Es uno de los cómplices de los bombardeos” (1938); “Cuidado con lo que hablas. El espía oye. El enemigo te oye, una palabra imprudente puede ocasionar muchos muertos” (1938); y “Cuidado con lo que haces. El Espía ve. El enemigo te mira. Un plano que traces, un documento que muestres, puede ocasionar muchos muertos” (1938). En los tres carteles, editados por la Subsecretaría de Propaganda, se concitan respectivamente los ojos y el oído para prevenir de los peligros del contar o escuchar conversaciones indebidas.



Fig. 4 “Mucho ojo, camarada” (1938), Josep Renau.



Fig. 5 “El espía oye” (1938), Josep Renau.



Fig. 6 “El espía ve” (1938), Josep Renau.

El último cartel que Wheeler se detiene a contemplar es la creación de Renau “Contra el espionaje, milicianos”. Afin a la estética de los anteriores, advierte contra los peligros de actividades furtivas como el espionaje, si bien distanciándose del odio infundado e infundido entre bandos rivales inherente a otras representaciones del cartel político durante la guerra civil española (Fig. 7).

En síntesis, de estos carteles se destaca su similitud con los de las dos grandes guerras mundiales, por su neutralidad y sobriedad expresiva. Lejos de ridiculizar o someter al espía o emboscado a una caracterización paródica, el diseño icónico previene de participar



Fig. 7 “Contra el espionaje, milicianos” (1938), Josep Renau.

en conversaciones indebidas, focalizando el centro de atención en la *careless talk*, la conversación imprudente o los peligros del espionaje. Sin embargo, aunque Wheeler únicamente nombra a su autor y destaca el diseño análogo al de otras campañas de guerra, la reproducción de los carteles en las páginas de la novela convoca al espectador a una experiencia visual sin balizas textuales que le ofrezcan un marco interpretativo. El lector de la novela desplaza su competencia verbal hacia una doble configuración verbal y visual de la guerra, mostrada en imágenes y referida verbalmente.

Aunque hayamos deslindado los distintos carteles de guerra con el fin de profundizar en el entramado icónico de los mismos, desde el punto de vista de la estructuración escrita reviste gran relieve que solo un punto y coma o un punto y seguido como signos gráficos separen las sucesivas reflexiones de Wheeler sobre el cartelismo de guerra. La superposición temporal (carteles propagandísticos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil, etc.) inserta

en el tejido narrativo una discontinuidad en la prosa, amputada mediante cortes abruptos que, en su materialidad verbal, apuntan al trasunto de la violencia visual inoculada con la contemplación de los carteles.

Por otro lado, conviene hacer una precisión. Frente a la idea de Derrida cuando se refiere a los espacios en blanco como *himen* de la escritura –separación necesaria que corta el flujo verbal introduciendo una sutura, una grieta insondable en el discurso (1975: 265)–, la prosa de Marías, condensada en el personaje de Peter Wheeler, fluye ininterrumpidamente superponiendo planos temporales tanto desde un prisma visual como desde su composición discursiva. La prosa de Marías, incesante y fluvial, desbordada como un río en la plenitud de una crecida, no descansa ni reposa con espacios en blanco. El curso del pensamiento no admite puntos de sutura, descansos o pausas del *logos*. Se sitúa, al contrario, en las antípodas de la *logofagia*, estrategia textual explicada por Túa Blesa para referirse al desbordamiento de la escritura sin posibilidad de pausa (1998: 143). Por contraste, en la escritura de Javier Marías no hay lugar para el silencio ni para la tipografía del espacio en blanco. Las palabras de Wheeler se agolpan como la enfermedad del pensamiento, a la par que las imágenes se suceden al oír el libro regalado por Deza: *La Guerra Civil en 2.000 carteles*.

REFLEXIONES FINALES: DE LAS IMÁGENES DEL CARTEL A LA MEMORIA DE LA GUERRA

Si la historia aspira a sistematizar datos, la literatura ofrece un marco de inagotable inventiva. Junto al componente memorial de las imágenes en la narrativa de Marías, la singularidad estilística de su escritura se asienta, a las claras, en el problemático binomio palabra/imagen. Las imágenes se dotan de sentido en tanto que son contempladas por el espectador, en este caso Peter Wheeler, a quien el acto de mirar sosegadamente los carteles de guerra le conduce a la remembranza de su intervención en el conflicto. Como escribió Hans Belting desde la perspectiva antropológica, las imágenes devienen nómadas de los medios: no son sino un archivo que activamos con la mirada, en el ejercicio de la contemplación y el posicionamiento del cuerpo del sujeto como estrategia intermedial. Como producto de la percepción aflora una “simbolización personal o colectiva”, pasada por el “ojo interior” (2012: 14) que las capta y transforma. Según reflexionó Foucault a partir de *Las Meninas* de Velázquez, esta infinitud es debida al discurso bifronte de la palabra y la imagen:

La relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. (1968: 19)

En la medida en que la prosa de Marías no *dice* todo lo que las imágenes muestran (¿acaso se puede describir de modo exhaustivo el fondo insondable de la imagen?), la violenta disrupción del icono socava la univocidad del sentido. La discontinuidad conduce a la elipsis y al comentario del cartel a la memoria personal del personaje, Peter Wheeler, quien no solamente evoca los distintos documentos icónicos de carácter bélico sino que se retrotrae a su propia vivencia de la guerra, haciendo aflorar lo que Pierre Nora denominó “lugares de la memoria” (“les lieux de memoire”) (1994: 285).

Tras los ejemplos mostrados, el diálogo gráfico-léxico entre los carteles reproducidos en la novela y la conversación que discurre sobre las acusaciones, falsos delitos y campañas de guerra que Wheeler vivió y que Deza oyó contar, conecta con la frase sentenciosa con que comienza la novela: “No debería uno contar nunca nada” (Marías 2013: 29), porque las palabras cuestan vidas y la sombra del escepticismo planea sobre la fatuidad de la existencia humana. A partir de ahí se sustenta una ferviente conversación entre Wheeler y Deza: el profesor emérito oxoniense le cuenta su intervención en la guerra civil española. Al padre de Wheeler lo detuvieron al poco de terminar la guerra, fue acusado de falsos delitos junto con el Dr. Hewlett Johnson, conocido como “el Deán Rojo” o el bandido Deán de Canterbury. Como coincidencia, el padre de Deza fue acompañante

voluntario en España del bandido Deán de Canterbury. Deza pudo no nacer, su padre pudo ser fusilado. La reflexión de gran hondura sobre la futilidad de la existencia vertebrada la tensión entre contar y callar en la cual Deza encuentra su espejo como espía a las órdenes del Servicio Secreto Británico.

Seguidamente cuenta Wheeler su segunda visita en la guerra civil española en el verano de 1938, impulsado por Alan Hillgarth, jefe de la Inteligencia Naval en España, quien le encomendó la tarea de vigilar los barcos de guerra franquistas que arribaban en el Golfo de Vizcaya. Wheeler fue registrado, tuvo suerte como cualquier otro superviviente en la guerra: “los hechos de guerra suenan pueriles en los tiempos de relativa paz, se asemejan irremisiblemente a la mentira, a la presunción, a la fábula”, apostilla Wheeler (Marías 2013: 1190). La memoria de Peter Wheeler parece incendiada por la imagen, como si la contemplación de los carteles de la Guerra Civil, conflicto en el que participó tangencialmente, lo trasladaran de nuevo a una vivencia contemplada ahora en las páginas del libro.

En síntesis, en esta sucinta visión panorámica se ha reflexionado sobre la presencia de los carteles de guerra como estrategia verbal y visual en la narrativa de Javier Marías. A la luz de estas ideas, en estas páginas se ha dilucidado la compleja relación entre palabra e imagen en la escritura de Marías a partir de la inserción de carteles de la guerra civil española y la reflexión verbal sobre los mismos. Los carteles bélicos contemplados por Peter Wheeler –a raíz del regalo de Deza del libro *La Guerra Civil en 2.000 imágenes*– conforman el estímulo visual que desencadena la remembranza de la vivencia, de modo que la memoria de los personajes se activa ante la contemplación de las imágenes. Desde estas coordenadas, el singular tratamiento icónico de los carteles de guerra en la obra de Javier Marías hace eco del *ethos* esencial de su escritura. De esta manera, el cartel político ilustra grandes temas como la memoria histórica o la traición, los casos de delación y de espionaje tan frecuentes durante la guerra civil española.

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (2010) *Poética*. Madrid, Alianza.
- BELTING, Hans (2012) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires – Madrid, Katz.
- BENET, Juan (1983) *Herrumbrosas lanzas*. Madrid, Alfaguara.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982) *La guerra civil española en la novela. Los años de la democracia*. Madrid, José Porrúa Turanzas.
- BLANCA, Inés (2013) “Prólogo”. En: Javier Marías *Las huellas dispersas*. Barcelona, De Bolsillo: 11-15.
- BLESA, Túa (1998) *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza, Universidad.
- CANDELORO, Antonio (2008) “Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas”. *Actas del xv Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. El Puerto de Santa María, 24, 25 y 26 de noviembre de 2007*. Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 53-56.

- CUÑADO, Isabel (2009) “*Tu rostro mañana* y la ética de la memoria”. En: Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.) *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi: 235-250.
- DERRIDA, Jacques (1975) *La diseminación*. Madrid, Fundamentos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- FABER, Sebastiaan (2009) “La irresponsabilidad del novelista. Javier Marías, *Tu rostro mañana* y el debate sobre la memoria histórica”. En: Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.) *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi: 203-233.
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia (2006) “Formas de representación de la guerra civil en la novela contemporánea española (1990-2005)”. *Guerra y Literatura. Actas del XIII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. El Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo: 41-56.
- FOUCAULT, Michel (1968) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GROHMANN, Alexis (2011) *Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero)*. Amsterdam – New York, Rodopi.
- HERZBERGER, David (2011) *A companion to Javier Marías*. Woodbridge, Tamesis.
- JAKOBSON, Roman (1981a) “En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción”. En: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel: 67-77.
- JAKOBSON, Roman (1981b) *Lingüística, poética, tiempo (conversaciones con Krystina Pomorska)*. Barcelona, Crítica.
- JULIÁ, Santos (2006) “Bajo el imperio de la memoria”. *Revista de Occidente*. 302-303 (1): 7-19.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1985) *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Orbis.
- LOGIE, Ilse (2001) “La traducción, emblema de la obra de Javier Marías”. En: Maarten Steenmeijer (ed.) *El pensamiento literario de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi: 67-76.
- LÓPEZ-LÓPEZ, Carmen María (2017) “Relaciones entre novela y ensayo: hacia una poética de la reflexión en el ciclo de Oxford de Javier Marías”. En: Luis Alburquerque-García, José Luis García Barrientos y Roberto Álvarez Escudero (eds.) *Escritura y teoría en la actualidad*. Madrid, CSIC: 375-386.
- MARÍAS, Javier (2002) *Tu rostro mañana I. Fiebre y lanza*. Madrid, Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2005) *Tu rostro mañana II. Baile y sueño*. Madrid, Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2007) *Tu rostro mañana III. Veneno y sombra y adiós*. Madrid, Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2009) *Corazón tan blanco*. Barcelona, De Bolsillo.
- MARÍAS, Javier (2013) *El ciclo de Oxford*. Barcelona, De Bolsillo.
- MILLER, Stephen (2004) “Graphic-lexical Dialogue in Marías and Rivas”. *Romance Quarterly*. 51 (1): 97-110.
- MORA, Vicente Luis (2012) *El lectoespectador: deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona, Seix Barral.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2005) “The Ghosts of Javier Marías: The Trauma of a Civil War Unforgotten”. En: Eloy E. Merino y H. Rosi Song (eds.) *Traces of Contamination:*

- Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg, Bucknell University Press: 124-146.
- MORENO-NUÑO, Carmen (2006) *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid, Ediciones libertarias.
- NORA, Pierre (1994) "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire". En: Geneviève Fabre y Robert O'Meally (eds.) *History and Memory in African-American Culture*. New York, Oxford University Press: 284-300.
- OXFORD UNIVERSITY PRESS (2017) *Oxford English Dictionary*. [http://www.oed.com/\[02.04.2020\]](http://www.oed.com/[02.04.2020]).
- PÉREZ-CARBONELL, Marta (2016) *The Fictional World of Javier Marías. Language and Uncertainty*. Leiden – Boston, Brill – Rodopi.
- PÉREZ-CARBONELL, Marta (2017) "Compulsive Translators: Are Narrators in Javier Marías's Novels Beguiled by Language?". *Hispanic Research Journal*. IV (18): 338-351.
- PÉREZ SEGURA, Javier (2015) "Imágenes en guerra. Las muchas vidas del cartel político republicano español de 1936 a 1939". *Artígrama*. 30 (1): 79-97.
- PITTARELLO, Elide (2009) "Sobre las fotos". En: Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.) *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi: 95-113.
- PITTARELLO, Elide (2017) "Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías". En: Natalie Noyaret y Angèle Paoli (eds.) *L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Binge, Éditions Orbis Tertius: 353-366.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (2005) "La Guerra Civil española, un hito en la historia de la propaganda". *El Argonauta español*. 2 (2). <https://journals.openedition.org/argonaut/1195> [02.04.2020].
- POZUELO YVANCOS, José María (2009) "Tu rostro mañana de Javier Marías: violencia, olvido y memoria". En: Alexis Grohmann y Maarten Steenmeijer (eds.) *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana de Javier Marías*. Amsterdam – New York, Rodopi: 283-302.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- POZUELO YVANCOS, José María (2017) *Novela española del siglo XXI*. Madrid, Cátedra.
- RENAU, Josep (1937) *Función social del cartel publicitario*. Valencia, Tipografía Moderna.
- SCHARM, Heike (2013) *El tiempo y el ser en Javier Marías: el Ciclo de Oxford a la luz de Bergson y Heidegger*. Amsterdam – New York, Rodopi.
- STEENMEIJER, Maarten (2000) "El tabú del franquismo vivido en la narrativa de Mendoza, Marías y Muñoz Molina". En: Joan Ramon Resina (ed.) *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam, Rodopi: 139-155.
- TOLSTOI, Leon (1979) "Algunas palabras a propósito de *Guerra y Paz*". En: *Guerra y Paz*. Barcelona, Planeta: 7-28.
- TOMÁS, Facundo (2006) "Guerra civil española y carteles de propaganda: el arte y las masas". *Olivar*. VII (8): 63-85.