



HAL
open science

La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera en La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona

Marie Gourgues

► **To cite this version:**

Marie Gourgues. La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera en La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona. Xavier Escudero; Natalie Noyaret; Pascale Peyraga. *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIXe-XXe-XXIe siècles)*, Orbis Tertius, pp.303-316, 2020. hal-04148446

HAL Id: hal-04148446

<https://hal.science/hal-04148446>

Submitted on 3 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA VEROSIMILITUD APOCALÍPTICA DE ALFONS CERVERA EN *LA NOCHE EN QUE LOS BEATLES LLEGARON A BARCELONA*

Marie GOURGUES

Université de Caen Normandie

«Le réalisme naît d'une question posée par l'histoire. L'œuvre réaliste veut comprendre ce qui arrive» escribe Philippe Dufour en *Le réalisme: de Balzac à Proust*¹. Teniendo en cuenta esta afirmación, se podría considerar realista la obra del escritor valenciano Alfons Cervera, quien se dedica hoy en día a producir una literatura que versa sobre la memoria histórica del franquismo y sus vestigios contemporáneos. Es el caso de su penúltima novela, publicada en 2017, y titulada *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*. Alude este título al concierto que dieron los Beatles en Barcelona el 3 de julio de 1965, que difundió una imagen progresista de una España que se estaba abriendo hacia Europa, a través de la cultura rock, considerada como una forma de expresión de la juventud contra el conformismo y la moral dominante. No obstante, aparece en la novela que dicho concierto sirve en realidad de «diversión sonora» mientras se encadenan escenas de tortura en los sótanos de una comisaría barcelonesa, en contra de un joven procedente de Los Yesares, pueblo de la Serranía valenciana que suele hacer de decorado a las novelas cerverianas de la saga memorial. Efectivamente, Miguel y su amigo, cuyo nombre se calla, son detenidos por guardias civiles que los acusan de ser terroristas y violentan al joven anónimo para obtener confesiones, mientras que, en realidad, se equivocaron en cuanto a la identidad de sus víctimas.

1. Philippe DUFOUR, *Le réalisme: de Balzac à Proust*. Paris: PUF, 1998, p. 7.

Si Dufour observa que una obra realista no copia lo real sino que esboza sus transformaciones², en una dinámica vuelta hacia el futuro, la obra cerveriana, que trata más bien del pasado, desarrolla así una forma de realismo fundamentada en lo verosímil, intentando dar a ver lo que pudo haber sucedido. Entendida como la correspondencia entre lo que el escritor expresa en su obra y lo que el lector considera conforme a la idea que se hace de la realidad³, la verosimilitud se impone como *modus operandi* de la escritura cerveriana, con miras a servir una meta apocalíptica, en el sentido etimológico del término. Procedente del griego antiguo «apokálupsis», expresa la idea de revelación, de descubrimiento, en particular a propósito del final del mundo. *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* aparece así como una novela que se apoya en la verosimilitud de lo que cuenta para sacar a la luz el calvario de los jóvenes protagonistas cuya existencia ilusionada se derrumbó bajo los golpes de una violencia casi irreal, pero que importa desvelar para que los receptores de la novela tomen conciencia del relato mentiroso hegemónico que protege a los verdugos, y para que le pongan punto final.

LA PRESENTACIÓN DE UNA POÉTICA DE HIBRIDACIÓN: HACIA LA VEROSIMILITUD

El paratexto⁴ de la obra ofrece una visión de la poética de la novela, basada en el principio de hibridación entre ficción y realidad. En un breve párrafo introductorio a la novela, parece que es el autor (o un narrador indeterminado) quien se dirige a su lectorado para explicitar las fuentes y la construcción de su obra. Expone primero que «El 3 de julio de 1965 los Beatles actuaron en la Plaza Monumental de Barcelona», afirmando por lo tanto que se originó la historia de la novela de un hecho real cuya fecha precisa se indica, amén del sitio exacto donde tuvo lugar. Sin embargo, prosigue el párrafo, añadiendo un matiz a lo que precede: «Lo que cuentan estas páginas es tal vez lo que sucedió aquella noche mientras sonaban las

2. «Le réaliste, loin de figer le temps en une image achevée, ne peint pas ce qui a été, ni même ce qui est, mais ce qui devient. Il ne copie pas le réel (image fixe), il en esquisse les transformations (image mouvante). Par ses récits au passé, il est également un raconteur de l'avenir.», *ibid.*, p. 23.

3. Según la definición de la verosimilitud del CNRTL.

4. El paratexto se constituye de los elementos que acompañan un texto sin formar parte de él. Véase: Gérard GENETTE, *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

doce canciones del concierto. O a lo mejor no.⁵). Se insinúa ya la duda en la mente del lector frente a la negación de cuanto ha sido expuesto hasta ahora: la historia puede constituirse, o no, del relato de lo que ocurrió durante el concierto. En realidad, la introducción de modalizadores («tal vez», «a lo mejor») viene a sugerir que el libro no se contenta con relatar la historia del concierto tal y como se desarrolló históricamente hablando, sino que trata también de lo que aconteció en otra parte —o sea, en los sótanos de la comisaría— mientras sonaban las doce canciones. Se interesa pues en la historia de hechos e individuos ocultados, y no en la que estuvo en el primer plano de la escena. Por eso se necesita la puesta en marcha de un proceso de apocalipsis, para descubrir la «pequeña historia» hasta ahora disimulada, proceso que descansa tanto en los hechos históricos como en la invención: «Al fin y al cabo, lo que sigue a partir de aquí es sólo una novela. Y ya se sabe que las novelas se deben únicamente a la imaginación de quien las escribe. ¿O no?⁶». Se minimiza el «poder realista» del género novelesco insistiendo en el papel de la imaginación en la creación literaria. No obstante, se trata de uno de esos guiños irónicos al receptor, frecuentes en la escritura cerveriana: la afirmación se funda en efecto en una idea preconcebida («ya se sabe») según la cual una novela se constituye «únicamente» de un solo material, la imaginación. Con la interrogación y negación final («¿o no?»), se pone de realce el juego de deconstrucción de las aserciones previas con vistas a superar los prejuicios vinculados al género novelesco que se puede considerar como mayoritariamente ficticio, mientras que esta novela busca precisamente dar a conocer, a través de elementos inventados, una historia ignorada pero que sucedió realmente.

Es en la segunda dedicatoria donde se descubre en qué hecho verídico se inspira la novela:

Esta novela está dedicada a Luis Montero García, Juan Mañas Morales y Luis Cobo Mier. El 10 de mayo de 1981 sus cuerpos torturados, asesinados y quemados fueron descubiertos en un barranco de Almería. Nada tenían que ver con ETA. De eso los acusaba la Guardia Civil, que los detuvo, torturó y asesinó sin prueba alguna. La realidad era muy distinta. Los tres jóvenes iban a la comunión del pequeño hermano de Juan Mañas⁷.

5. Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*. Vilassar de Dalt: Piel de Zapa, 2017, p. 11.

6. *Idem*.

7. *Ibid.*, p. 13.

Se reelabora efectivamente en la obra el infortunio de aquellos jóvenes que se convierten en dos amigos de Los Yesares, el pueblo de la Serranía valenciana omnipresente en las novelas cerverianas, que, en vez de ir a una comunión, deseaban acudir al concierto de los Beatles. A partir de este suceso real, se construye un relato que mezcla ficción y realidad y se inscribe en una perspectiva cronística. En efecto, el subtítulo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* resulta ser «Crónica de un concierto con doce canciones y alguna que otra sonora interferencia». El empleo del término «crónica» es sumamente relevante en la medida en que se trata de un relato que pone en escena personajes reales o ficticios, evocando hechos sociales o históricos auténticos y respetando el orden de su transcurso⁸. En esta perspectiva, el narrador cronista incluso se hace detective para investigar los sucesos que presenta en su informe novelado. Subraya efectivamente en varias ocurrencias que ha realizado y sigue realizando una suerte de peregrinaje cerca del lugar donde torturaron a los jóvenes, a fin de mantener viva la memoria de las atrocidades cometidas:

La piel a ronchas rojas de los turistas en las calles de Barcelona. Anduve no hace mucho por esas calles. Día de verano buscando la sombra de los toldos y los voladizos de las casas antiguas. La sombra de una memoria que no encuentra salida, que sigue encerrada en la negra estancia de lo que nunca ha sucedido. Nombrar lo que sea para que algo exista. Las huellas del concierto en la Plaza Monumental. Ninguna huella. Como si aquella noche no hubiera existido nunca. La pulcra fachada del número 43 en Via Laietana⁹.

El narrador admite rondar por el barrio de la comisaría¹⁰ que constituyó el escenario de las torturas, como si la experiencia del acceso físico a la realidad exterior y actual del edificio activara su imaginación de lo que pudo pasar dentro. Siguiendo esta dinámica cronística y detectivesca, hay que descubrir de qué «sonora interferencia» se trata exactamente, lo que supone

8. Según la definición de la crónica del CNRTL.

9. *Ibid.*, p. 59.

10. La caminata del narrador que se detiene siempre ante la comisaría aparece como un guiño a la portada de la novela. En la imagen, se desvía la famosa fotografía de los Beatles cruzando la calle en Abbey Road, para transportarlos precisamente delante del 43 Via Laietana. Además, el único toque de color de la imagen en blanco y negro lo aporta la bandera española cuyo color rojo recuerda la sangre derramada en el sótano del edificio. Ondeando la bandera por encima de la cabeza de los cuatro cantantes, señalando que el poder del régimen domina a la población.

revelar la dimensión irreal de las violencias policiales cometidas durante el franquismo tardío.

LA REVELACIÓN DE LA IRREALIDAD DE LAS VIOLENCIAS DEL FRANQUISMO TARDÍO

La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona propone desvelar lo oculto, y por lo tanto invisible, del contexto histórico en el cual se inscribe su relato. Ubicada en el año 1965, y valiéndose de varias analepsis que remiten al pasado feliz de los jóvenes protagonistas, la historia se sitúa en plena dictadura franquista y se prolonga hacia el final de dicho periodo, incurriendo incluso en la época de la Transición democrática. Caracterizado por una doble dinámica de propaganda y censura, el régimen dictatorial solía deformar la realidad para lucirse y a la vez amordazar a quienes intentaban señalar las atrocidades que ocultaba la imagen pulcra vehiculada por los medios franquistas.

Se esmera entonces la novela primero en combatir la ignorancia de los horrores franquistas hasta ahora disimulados. Es el papel del narrador cronista, quien emplea la invención verosímil para recrear la plausible trayectoria de su hermano torturado por los policías. Es notable el contraste entre la ignorancia total que caracteriza al joven perseguido y el afán del narrador de conocer la situación vivida por su hermano. El desconocimiento de la causa y de la meta de su detención rodea al personaje víctima de tortura, hasta hacerse omnipresente: «Qué te preguntaban, por qué. Lo peor era no saber. [...] desconocías lo que encerraban las preguntas. Los golpes, no los ignorabas¹¹». Párrafos semejantes a éste abundan a lo largo de la novela. Se hacen preguntas que quedan sin respuestas, y se enuncia la impotencia del detenido frente a las motivaciones camufladas de los policías y a su violencia, que resulta ser la única certidumbre que le queda a la víctima. En efecto, no son escasas las descripciones verosímiles de las escenas de tortura padecidas por el hermano del narrador:

La cabeza –sin la protección acerada de los buzos– en la bañera llena de excrementos. Alguien ha limpiado el líquido caído de tu entrepierna y ha escurrido el trapo en el agua negra de la bañera. Y ahí tu cabeza, como antes las palmas de las manos que te aturdían con sus apreturas. [...] El agua que te ahoga. Moléculas de mierda volando por encima como mariposas muertas. [...] Como la cara

11. *Ibid.*, p. 69-70.

herida por los golpes en las profundidades marinas de la noche, cuando apenas el día despuntaba¹².

La dimensión escatológica y tremendista de la descripción añade al horror de la tortura por ahogamiento un aspecto trivial demostrando que ya no se considera a los torturados como seres humanos¹³. Ya sólo se mencionan partes del cuerpo para señalar al supliciado («cabeza», «entrepierna», «cara»), lo que participa de su total deshumanización. Además, no se ciñe la tortura al ahogamiento, sino que los verdugos también electrocutan¹⁴ a la víctima, amén de ir golpeándola sin parar en la casi totalidad de los capítulos de la obra. La tortura hasta se vuelve psicológica en la medida en que los torturadores van riéndose de la debilidad del joven y humillándolo desde la primera página de la novela, y siguen mofándose de él a lo largo de la historia:

El trueno de risas torcidas cuando el agua mojaba la tela transparente en las losas del lavadero, unas losas que ya no son nada, tal vez menos que nada, apenas una mancha de aceite en la entrepierna que se mea de miedo llena de temblores¹⁵.

Desdecía al poeta aquel coro de una violencia intransigente, sobaban allí los gestos procaces de la humillación, la rutinaria brutalidad de los puñetazos, esa turbia manera de reírse que tienen los verdugos cuando se yerguen desafiantes delante de sus víctimas¹⁶.

12. *Ibid.*, p. 21.

13. Notamos un enfoque similar de descripción precisa de las torturas en *El vano ayer* de Isaac Rosa. Por ejemplo: «Cuando hablamos de torturas, si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicar, encender potentes focos y no dejar más escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada; cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real [...]; hay que recoger testimonios, hay que especificar los métodos, para que no sea en vano.», in Isaac ROSA, *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 156.

14. «Tumbado en la mesa sentías muy adentro los chirridos de la electricidad. Los huevos. Lo poco que te va quedando de consciencia. Nada. El vacío, sólo eso.», in ALFONS CERVERA, *op. cit.*, p. 107.

15. *Ibid.*, p. 19.

16. *Ibid.*, p. 105.

Se nota que la adjetivación que acompaña las risas («torcidas¹⁷», «turbia») transmite la idea de una desviación con respecto a lo que sería una reacción normal de compasión frente al sufrimiento de un prójimo: una forma de cruel locura proporcionada por el placer de herir se apodera de los verdugos¹⁸, hombres deshumanizados que participan en la deshumanización de su víctima. Se va dibujando entonces una exacerbación de las violencias físicas y psicológicas difíciles de concebir, hasta el extremo de calificarlas de inimaginables¹⁹. Incluso se efectúa un paralelo con el libro *La especie humana*²⁰ de Robert Antelme, sobreviviente del campo de concentración de Dachau, que emplea el adjetivo «inimaginable» para caracterizar su vivencia a fuer de deportado: «Y resalta en lo que escribe la palabra *inimaginable*. Contar la derrota. Hacerla real —como decía el mismo Antelme— recurriendo a la imaginación²¹». De este modo, los sufrimientos soportados por las víctimas de cualquier totalitarismo aparecen como inconcebibles, hasta el punto de que hay que recurrir, paradójicamente, a la imaginación para proporcionarles realismo. Expresar semejante desencadenamiento de violencias permite concretar su existencia, aunque parezca inverosímil²². La realidad supera lo imaginable y necesita que se la exprese mediante historias plausibles para inscribirse de hecho en lo real. De ahí la utilización de una

17. El adjetivo «torcida» remite directamente al título de la parte «Twist and shout» a la cual pertenece el extracto.

18. Semejante desviación ya es una particularidad del protagonista de otra novela de Alfons Cervera, titulada *La risa del idiota*, en que no deja de reírse el asaltante de una mujer que oye la risa de su asesino conforme va muriéndose. Véase: Alfons CERVERA, *La risa del idiota*. Barcelona: Montesinos, 2000.

19. «Una violencia nunca imaginada», Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, *op. cit.*, p. 43.

20. Véase Robert ANTELME, *L'espèce humaine*. Paris: Cité Universelle, 1947.

21. Alfons CERVERA, *op. cit.*, p. 77.

22. Las escenas de violencia, sea ésta física o simbólica, aparecen así como apocalípticas, en el sentido amplio del adjetivo, o sea «aterrador como el fin del mundo descrito en los apocalipsis» según la definición del CNRTL. El tercer capítulo de la parte titulada «I wanna be your man» incluso empieza por una comparación explícita de los jinetes de la Guardia Civil a los Jinetes del Apocalipsis: «Los caballos a la puerta de la plaza. Todos caballos por todas partes antes del concierto. [...] Las gradas de la Monumental gritaban por encima del espoleado relinchar de las bestias y la altivez anacrónica y marcial de los jinetes. Llegan los demonios. El bramido del apocalipsis.», *ibid.*, p. 91. La descripción de los jinetes del régimen franquista, dispuestos a emplear la violencia al menor exceso del público del concierto, teje un paralelo con los Jinetes del Apocalipsis del Nuevo Testamento, portadores de varias plagas (precisamente, la conquista, la guerra, la hambruna y la muerte).

poética de verosimilitud apocalíptica en la novela, para revelar mediante una historia plausible el final –apocalíptico pues– del mundo ilusionado de dos jóvenes pueblerinos, que se vieron confrontados a la irrealidad de una brutalidad policial injustificada. La obra se hace crónica, y mezcla ficción con inspiración en la Historia, con vistas a demostrar que los gritos de la víctima no constituyen una mera « sonora interferencia » al concierto, como hubieran podido calificarlos con despreocupación los torturadores, sino un llamamiento estridente a la concienciación de la existencia de semejantes exacciones, y a la aniquilación de sus escandalosos vestigios.

POR UN APOCALÍPTICO DEBER DE MEMORIA

Si la irrealidad caracterizaba las infamias perpetradas por los franquistas, el discurso del periodo siguiente, la Transición «democrática», se funda por su lado en la negación, ocultación y transformación de lo que fue la realidad de aquella época. La invención de otra realidad ya era una técnica empleada con frecuencia durante el franquismo: la retórica de propaganda dictatorial se fundamentaba en una reelaboración de lo ocurrido para que sirviera los intereses del régimen²³. Los policías de la novela recurren a este método para justificar la tortura que imponen a sus víctimas. Atribuyen de manera arbitraria una nueva identidad a los jóvenes detenidos, forzándolos a desempeñar el papel de los terroristas etarras buscados por la policía, aunque no tengan prueba alguna de quiénes son o no son:

La voz rotunda bajo esa línea de sombra y un ligero temblor en los labios que exige los papeles. No saber quiénes somos cuando otra identidad se vuelca de pronto en lo que hasta entonces tal vez habíamos sido. No saber nada. [...] Los papeles como una nueva identidad de obligado cumplimiento²⁴.

23. Semejante discurso propagandístico se muestra como movedido en la medida en que se adapta siempre a las circunstancias para sacar provecho de ellas. José Jesús Sanmartín Pardo escribe así que «Las palabras, en Franco, servían tanto como herramientas a la vez que como armas; lo uno conducía a lo otro, y viceversa. El “idealismo” del régimen era redefinido en los discursos del dictador conforme interesaba en cada momento, al servicio de un objetivo priorizado sobre cualquier otro: el poder, el poder de uno.», José Jesús SANMARTÍN PARDO, «La retórica del poder en Franco (1939-1945). Discurso político y afirmación autoritaria», in Carlos NAVAJAS ZUBELDIA y Diego ITURRIAGA BARCO (eds.), *Coetánea*. Actas del III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012, p. 251.

24. Alfons CERVERA, *La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera en La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona.*, p. 56-57.

La fuerza de persuasión de los policías es tal que la asignación de otra identidad incluso conduce a los jóvenes a dudar de su identidad original. Puesto que la reelaboración engañosa de la realidad se yergue como un pilar del franquismo, la novela ceriveriana interviene para poner punto final a la mentira inherente al régimen dictatorial, así como al periodo de Transición que se reapropia su retórica²⁵. Se efectúa pues en la novela una diatriba vehemente contra lo que se llama la « posverdad²⁶», como si el cambio de época implicara una modificación de la realidad, como si el posfranquismo necesitara una posverdad que borrara los hechos pasados para construir una verdad nueva al inicio de un periodo histórico nuevo:

Las mentiras en 1981. La Transición que tanto gusta a tanta gente. Nadie se acuerda de lo que pasó. La muerte es la última violencia de la mentira. Hoy ya no se llama mentira a la mentira. Las trampas del lenguaje la llaman posverdad. Alguien se inventa esa palabra para cínicamente remendar la iniquidad²⁷.

El narrador afirma rotundamente el carácter engañoso de la perspectiva transicional, mediante la abundante repetición del sustantivo « mentira ». La iniquidad en cuestión se refiere a la igualación, en el discurso de la Transición, de las suertes de los vencedores y de los vencidos de la Guerra Civil, poniendo de relieve que fue una contienda fratricida al final de la cual no hubo victoria ni derrota. El narrador denuncia con virulencia dicha hipocresía²⁸ inadmisibile según él:

25. Cabe señalar que existen diferentes modalidades de revelación, a través de la literatura, de las violencias perpetradas bajo la dictadura franquista o durante la Transición. Sobre este aspecto, véase en particular el artículo de Violeta Ros Ferrer en que se comparan las estrategias narrativas de Isaac Rosa y Javier Cercas: Violeta ROS FERRER, «Narrativa y transición: renovación del consenso en los discursos sobre la transición en la novela española», *Kamchatka*, n° 4. Valencia: Universitat de València, diciembre de 2014, p. 233-251.

26. La posverdad remite a una cultura política en la cual los líderes políticos orientan los debates hacia el ámbito emotivo valiéndose de elementos lingüísticos, e ignorando (o fingiendo ignorar) los hechos y la necesidad de confrontar su argumentación con dichos hechos, con intenciones electorales.

27. Alfons CERVERA, *op. cit.*, p. 90.

28. Otros autores emprenden este mismo proceso de denuncia, como en particular el ya citado Isaac Rosa: «En *El vano ayer*, el autor/escritor denuncia eficazmente el franquismo apuntando la hipocresía del diálogo de la reconciliación», Amélie FLORENCHIE, «Radiografía de la violencia en la sociedad española contemporánea: la perversión del diálogo en las novelas de Isaac Rosa», in Geneviève CHAMPEAU *et alii*, *Nuevos derroteros*

La guerra. Lo que se dice ahora de la guerra. Un hermano en un sitio y otro hermano en el sitio de los enemigos. Una guerra entre hermanos. Las mentiras. El cínico lenguaje de los eufemismos. [...] Ahora la guerra es una patraña en que eran lo mismo los unos y los otros. Una guerra sin vencedores ni vencidos. Una guerra sin muertos porque los muertos que no se recuerdan es como si no hubieran existido. El miedo a recordar después de tanto tiempo²⁹.

Se vuelve a insistir en lo tramposo («mentira», «patraña») de semejante declaración («lo que se dice») de la igualdad de situaciones entre los ganadores y los perdedores de la guerra porque hubo pérdidas humanas en ambos bandos. En efecto, constituye una manera de negar los sufrimientos padecidos por los oponentes al régimen y de proteger a sus partidarios. Al fin y al cabo, conduce a la invisibilización de los vencidos por medio del pacto de olvido y a la glorificación de los vencedores: «La rabiosa geometría de la victoria. Trocear la muerte para dejar morir uno de esos trozos en los huecos infames del olvido. Recordar sólo los nombres de los vencedores³⁰». La concatenación de frases nominales imita el tono de la elaboración de un plan de acción para eliminar cuantos elementos molestos pudieran poner en peligro el desarrollo —«cínico» e «infame» según el narrador— de la Transición. Sin embargo, dichas frases nominales suenan también como una letanía que obsesionaría a la voz narradora, deseosa de acabar con semejante discurso falso. En vez del olvido para concretar la reconciliación social defendida por los partidarios de la Transición, aboga al contrario el narrador por una vuelta a la armonía mediante la revelación y la rememoración del pasado:

Los detalles que a veces se inventa la memoria. No podemos recordarlo todo. Y aún menos lo que no hemos vivido. Pero el tiempo es también una línea que se quiebra y enderecha, que va y viene a ratos de su antojo, que salta de un sitio a otro y en medio sólo existe la posibilidad de imaginar lo sucedido. [...] Los dos tiempos se juntan ahora en mi memoria, en sus espacios en blanco y en lo que va llenando la propia escritura como si la escritura oficiara de bálsamo cicatrizante, de soldadura con el hilo de plomo caliente cayendo lentamente sobre los puntos en conflicto³¹.

de la narrativa española actual. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 273.

29. Alfons CERVERA, *op. cit.*, p. 45.

30. *Idem*.

31. *Ibid.*, p. 33.

La imaginación asociada al esfuerzo de rememoración aparece como una solución viable para alimentar la escritura del narrador-novelistas, que procura colmar los huecos abiertos por la desmemoria colectiva. Esta observación metaliteraria de la voz narradora que reflexiona sobre su labor creativa se apoya en la metáfora de la escritura como bálsamo y soldadura de las heridas heredadas de la época conflictiva, pero suponiendo la revelación de las injurias (en el sentido tanto físico como psicológico de la palabra) y no su disimulación olvidadiza. El apocalipsis de una sociedad sostenida por la mentira y la desmemoria tiene que pasar por el descubrimiento de las llagas del pasado antes de obrar por su cicatrización. El narrador en primera persona se hace así apóstol del deber de memoria, o sea etimológicamente, mensajero³², y predica la recuperación de la memoria a través de la literatura. Esta tarea de difusión de la importancia del recuerdo concede al narrador una responsabilidad ética de transmisión de este posicionamiento moral al lectorado. En este punto incluso llegan a confundirse las posturas de la voz narradora y del propio autor: en efecto, se involucra personalmente Alfons Cervera en la empresa de rescate de la memoria histórica en gran parte de sus novelas. De hecho, se pueden detectar anécdotas autobiográficas diseminadas a lo largo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* que se refieren directamente a la vida de Cervera y se relacionan en particular con su misión de salvaguarda memorial. Se menciona por ejemplo su participación en un ciclo de conferencias sobre la memoria organizado por la escritora catalana Rosa Regàs³³, o se evoca también, entre otros, su intervención en un instituto de la región bordelesa en que trató de la reapertura del Valle de los Caídos³⁴. Si la voz narradora asume el relato de tales anécdotas, se percibe en filigrana la experiencia real del autor que vivió aquellas escenas y quiere compartirlas con el lector. Se evidencia una abismación de la voluntad de comunicación de la prevalencia de la preservación de la memoria: dar conferencias e intervenir en institutos (además, fuera de su país de origen) constituye el primer eslabón de una cadena de transmisión cuyo destinatario es el lector, quien descubre

32. El sustantivo «apóstol» procede del griego antiguo «apóstolos», que significa «mandado, mensajero».

33. «Yo estaba en Cádiz, en un curso organizado por la escritora Rosa Regàs sobre la memoria en este país nuestro tan desmemoriado. [...] Hablaba de eso en Cádiz aquel 3 de julio del año 2006.», *ibid.*, p. 100-101.

34. «Me lo preguntó un joven estudiante en un Instituto de Segunda Enseñanza, cerca de Burdeos. Que no se explicaba lo que estaba pasando en España con el Valle de los Caídos.», *ibid.*, p. 120.

el entero proceso de circulación de las informaciones mediante el libro. La escritura implica así tomar partido y asumir una responsabilidad moral, como lo señala, al final de la parte titulada «I feel fine», la voz narradora, detrás de la cual se puede percibir la del propio autor: «Y yo no sé escribir desde el sitio que está a la misma distancia de quien lanza los golpes y de quien los sufre. No sé escribir desde ahí. No sé³⁵». Ponerse a hurgar en las facetas ocultas del franquismo tardío imposibilita la neutralidad de quien escribe, corresponda únicamente con el narrador-novelisto o también con el autor Alfons Cervera. De ahí que la dedicatoria previa al principio de la novela, que precisa el hecho real en el que se inspira el relato, se parezca más a un verdadero homenaje a los mártires de 1965, igual como a todas las víctimas del espíritu transicional³⁶.

En definitiva, va desarrollándose a lo largo de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* una poética de verosimilitud apocalíptica, en una doble dinámica de revelación y destrucción de la situación establecida. A partir de un acontecimiento real datando de 1981, se elabora un relato ficticio que da a ver lo que pudo haber sucedido a los protagonistas detenidos y torturados por la Guardia Civil, igual como lo fueron sus equivalentes en la realidad, acusados de ser etarras. Gracias a la verosimilitud, como señala Jean Cléder, «sur le plan historique comme sur le plan de la lecture, il s'agit de rouvrir la carrière des possibilités interdites, de redéployer les événements que l'Histoire et le texte n'ont pas choisi d'enfermer mais de transporter³⁷». La novela ahonda en la esfera de lo posible con vistas a exponer la multiplicidad de los actos de violencia que pudo haber padecido el hermano del narrador, representante libresco de todos los torturados. Se descubre de esta manera cómo la realidad de los suplicios, que de verdad existieron, rozó con la irrealidad de brutalidades inconcebibles, que se describen sin parar conforme va avanzando el relato. Cada página insiste en el apocalipsis experimentado por el joven perseguido, quien vive el derrumbe de su mundo ilusionado, contado a través de la voz de su hermano narrador. Por añadidura, dicho narrador se aproxima cada vez más a la figura del autor, a fuer de narrador-escritor primero, pero también porque adopta el discurso de cuestionamiento de la Transición del propio Cervera. En efecto, la meta de las revelaciones acerca

35. *Ibid.*, p. 147.

36. «No sé si nos acordamos de esos crímenes. La Transición tuvo una gracia especial para cambiarnos la memoria de aquel tiempo por el silencio y el olvido.», *ibid.*

37. Jean CLÉDER, «Politique d'un auteur ou comment "montrer le reste"», in Emmanuel BOUJU (dir.), *L'engagement littéraire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 396.

de las violencias policiales y del silencio protector que las rodea es la de provocar la concienciación del lectorado en cuanto a las deformaciones de la realidad proferidas por el lenguaje transicional, heredero de la ideología franquista. Lo verosímil aparece como una manera de llamar la atención del lector, y a la vez como un complemento del ejercicio académico de recuperación de la memoria. Se busca suscitar una recepción apocalíptica de la obra en que el descubrimiento de las atrocidades implique el rechazo del discurso de reconciliación olvidadiza. Esto pasa a ser una de las características destacables de la escritura cerveriana, en las obras pertenecientes a su saga memorial: en particular el volumen *Las voces fugitivas*³⁸, que reúne las cinco novelas del ciclo de Los Yesares, ya constituía una muestra patente de la voluntad del autor de convertir la misión de salvaguarda memorística en una prioridad literaria, apoyándose en una recreación verosímil de la vida en un pueblo pequeño marcado por las injurias de la Guerra Civil. En *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, finalmente, las doce canciones, que suenan a lo largo de la novela, no dejan de parecerse a las doce campanadas de medianoche, y si tocan a rebato el final de la felicidad de los protagonistas, tienen también que ser el toque a muerto de la hegemonía de la desmemoria.

38. Alfons CERVERA, *Las voces fugitivas*. Vilassar de Dalt: Piel de Zapa, 2013.

