

Disonancia fónica y ética contra la tortura en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* de Alfons Cervera

Marie GOURGUES
Université d'Artois, Textes et Cultures, UR 4028

Resumen

En *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2017), Alfons Cervera recurre a la intersonotextualidad para poner en marcha una poética de la disonancia, que aspira a vociferar las atrocidades cometidas durante actos de tortura perpetrados por las fuerzas del orden del régimen franquista. Acompañada, en trasfondo, por un concierto de los Beatles, la narración se sonoriza para dar fe de la brutalidad extrema de los golpes que resuenan, y presentar a los victimarios mediante estridencias que dicen su obscenidad. La escritura sigue una dinámica de des-concierto, oponiendo una resistencia cacofónica al silenciamiento de los horrores pasados.

Résumé

Dans *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2017), Alfons Cervera recourt à l'intersonotextualité afin de mettre en œuvre une poétique de la dissonance, visant à vociférer les atrocités commises lors d'actes de torture perpétrées par les forces de l'ordre du régime franquiste. Accompagnée, en arrière-plan, d'un concert des Beatles, la narration se sonorise pour rendre compte de l'extrême brutalité des coups qui résonnent, tout en présentant les tortionnaires à l'aide de stridences disant leur obscénité. L'écriture suit une dynamique du dé-concert-ement, opposant une résistance cacophonique à la silenciation des horreurs passées.

Plan

La violencia inaudible e inaudita de la tortura

Crónica de una disimulación anunciada: un paratexto catafórico

El ritmo de los golpes: la tortura acostizada

Golpes sordos: encarnar la violencia sinestésica

Estridencias: sonorizar la obscenidad moral

Canto gregario: la deshumanización acústica de los verdugos

La espectacularización de la tortura

La escritura como des-concierto

Por una literatura de la improvisación

El poder cacofónico de una narración disonante

Anticoncierto: la reappropriación narrativa de lo musical

Bibliografía

“Posiblemente te sientes la mar de feliz cuando piensas en los bailes con la música de los *Beatles* o de los *Brincos* [...]”¹ supone el personaje de Julia, en *Fragmentos de abril* (1985), acerca de la juventud de su amigo Jordi, uniendo los recuerdos de la dichosa despreocupación de antaño con las canciones de rock que se escuchaban en la época. Ilustración de una asociación amena entre la banda de Liverpool y uno de sus jóvenes aficionados, esta perspectiva alegre se ve totalmente volcada en el caso de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* (2017), que otorga un protagonismo ambivalente a la banda en la narración.

“La música de los Beatles suena una noche en que otra música menos amable también suena en los sótanos del dolor”, reza la dedicatoria de nuestro ejemplar de la novela, firmada por Alfons Cervera. Este resumen conciso y eficaz de la obra deja trasparecer la poética que anima todo el texto, la cual pone de relieve la sorda sordidez de la violencia policial orquestada por el régimen dictatorial, y disimulada por la música del concierto de los cantantes ingleses.

En efecto, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* elabora su intriga a partir de la hibridación de dos acontecimientos verdaderamente ocurridos entre 1965 y 1981 en España: el concierto que dieron los Beatles en Barcelona y el asesinato, conocido como el “Caso Almería”, de tres jóvenes erróneamente acusados por la Guardia Civil andaluza de ser miembros del grupo terrorista vasco ETA. La narración cerveriana hace coincidir temporalmente el espectáculo y el martirio de uno de los muchachos, también hermano del narrador, vinculando intrínseca, y paradójicamente, música y violencia extrema.

Resulta relevante prestar una atención particular a los aspectos sonoros de la narración, tanto temática como estructuralmente, para dar a entender el vínculo esencial que se crea entre las nociones de silencio, ruido, ocultamiento y revelación. A la vez divertimento y diversión, las melodías del concierto encubren y atenúan los ruidos espeluznantes de la sesión de tortura sufrida por uno de los sospechados: la música se hace entonces cómplice, sin quererlo, de la violencia policial, que se acostiza a través del relato y se encarna en el cuerpo dolorido de la víctima. Los maltratos padecidos en el sótano de la Via Laietana barcelonesa están acompañados por sórdidas estridencias, que se materializan por su parte en los ruidos producidos por unos guardias civiles definitivamente apartados de la humanidad. El cinismo retratado de manera exacerbada resulta ser aquí un vector de denuncia de las persecuciones policiales. En efecto, se trata de rescatar del olvido y del silencio el funesto destino del supliciado, marcando la memoria del lectorado gracias a un trabajo incesante del ritmo y de las sonoridades de la escritura que abraza una *poética del des-concierto*. De ahí que la novela pasa a encarnar la *disonancia* en toda su polisemia: explora las posibilidades de la improvisación y de la cacofonía para expresar su disconformidad con respecto a la desmemoria que silencia esos acontecimientos.

¹ Alfons CERVERA, *Fragmentos de abril*, València, Víctor Orenga, 1985, p. 30.

La violencia inaudible e inaudita de la tortura

Crónica de una disimulación anunciada: un paratexto catafórico

“[D]esde las primeras entregas, la proliferación de elementos que remiten al paratexto [...] ha venido a ser una marca de fábrica del hacer cerveriano”², expone Georges Tyras, al emprender el análisis de *Maquis* (1995) desde sus componentes externos hasta la interioridad de la diégesis. Se confirma esta tendencia en las novelas posteriores del autor, y *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* no constituye una excepción a la costumbre cerveriana.

En la obra del 2017, aparece que la integralidad de los elementos constitutivos de la novela –tanto extra como intradieгéticos– apuntan conjuntamente a la expresión del encubrimiento sonoro de los ruidos de la tortura por la música del concierto. Esta capa musical se superpone al escándalo –en todos los sentidos de la palabra– provocado por los suplicios, y contribuye a ocultarlo, o sea a hacerlo inaudible para la mayor parte de las instancias intraficcionalas, inconscientes de cuanto estaba sucediendo debajo de la comisaría barcelonesa. Sin embargo, a la inaudibilidad pública de la tortura corresponde su carácter inaudito en la narración, la cual no deja lugar a dudas en cuanto a la infamia hiperbólica de los verdugos.

En primer lugar, el paratexto de la novela, y más precisamente su peritexto, por retomar esos conceptos genettianos³, da muestras de un obvio mimetismo entre la referencialidad borrosa de los títulos y la voluntad disimuladora de los tormentos que recorre el relato. Considerando aquí, con Pier, “la *paratextualidad* [como] esta ‘zona indecisa’ entre el texto y lo fuera del texto que se manifiesta, primero, a nivel del *peritexto* (títulos, intertítulos, prefacios, posfacios, etc.) y luego, a nivel del *epitexto* [...]”⁴, se puede estudiar esta indecisión como una especificidad del peritexto de la novela cerveriana que supera su mera inscripción espacial en el seno del libro: la imprecisión resulta aquí semánticamente constitutiva de los títulos de la obra. Los diversos niveles de títulos cumplen en efecto una función que podríamos calificar de “indirectamente catafórica”, ya que anuncian desviadamente la idea del ocultamiento sonoro de la tortura. Se nota ya desde la forma del título principal: al no mencionar los suplicios y al focalizarse sobre la llegada de los artistas, reproduce irónicamente este encubrimiento. Prosigue la ironía a través del subtítulo de la novela –“Crónica de un concierto con doce canciones y alguna que otra sonora interferencia”–, al sugerir que los gritos del torturado no son más que un ruido parasitario que molesta la buena receptividad de la música de la banda inglesa. Sin embargo, la anteposición del adjetivo “sonora” ante el sustantivo “interferencia” llama la atención e insinúa que esta expresión esconde un eufemismo sarcástico, que el lector habrá de reconocer.

Esta misma lógica siguen algunos de los títulos de los capítulos, que retoman el nombre de las canciones de los Beatles: *Twist and shout*, *I’m a loser*, *Baby’s in black*, *A hard day’s night* e *I feel fine* especialmente, pueden leerse con dobles sentidos. Esas denominaciones, además de asumir una función referencial a las canciones realmente

² Georges TYRAS, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos, 2007, p. 75.

³ Véase: Gérard GENETTE, *Seuils*, París, Seuil, 1987.

⁴ John PIER, “Pragmatique du paratexte et signification”, *Études littéraires*, vol. 21, n°3, 1989, p. 110. Traducción personal.

existentes, cumplen al mismo tiempo un papel connotativo siléptico, evocando con una alusividad mordaz los temas de la brutalidad, de los gritos, de la posición de vencido del joven torturado, del duelo y del sufrimiento físico. El peritexto titular de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* teje así una red multinivelar a lo largo de la novela para sugerir la disimulación fónica de la tortura a través de los títulos que plasman este aspecto narratorio fundamental –decir sin decir– en la estructura de la novela.

Por otra parte, y siguiendo con los elementos paratextuales, al aspecto fónico del silenciamiento, se añade un escondimiento visual simbólico, materializado en la imagen de portada⁵. Ésta da a ver la fachada de un edificio de la Via Laietana, correspondiente a la sede de la policía, ante la cual pasan los Beatles, caminando de igual manera que en la fotografía que aparece en la funda de su álbum *Abbey Road* (1969). El único toque de color de la imagen en blanco y negro lo aporta la bandera española que flota por encima de la puerta: llama la atención por sus rayas de un rojo vivo, que no deja de recordar el color de la sangre derramada. Semejante collage, que viene a colocar, en primer plano, a la banda de Liverpool, delante de la comisaría barcelonesa, se puede leer como una representación visual de la disimulación auditiva omnipresente en la novela, como si la presencia de los cantantes formara una barrera protectora ante el edificio policial. El ocultamiento fónico insinuado mediante el paratexto de la obra se apoya así en recursos tanto visuales como estructurales, y siempre sobre el modo de la alusión, mimética o simbólica.

El ritmo de los golpes: la tortura acustizada

Cuando el lector se adentra en la novela más allá de sus elementos paratextuales, la forma alusiva de las menciones a los castigos físicos de los torturados cambia drásticamente por una narración marcada por la crudeza. La sutileza paratextual cede el sitio a la aspereza expresiva, sin por ello prescindir de las referencias musicales. El vínculo de estas últimas con las prácticas torturadoras se evidencia, y esos recursos intersubtextuales permiten subrayar con eficacia la crueldad de los verdugos. Numerosas descripciones de las escenas de tortura llenan así las páginas de la obra, y ponen de realce cómo los policías eran absolutamente conscientes de que la música del concierto podía encubrir el ruido de los suplicios, como en el capítulo “Twist and shout”:

Como si los policías supieran que el concierto empezaría antes de que acabaran los hachazos en las piernas con una varita que era como el tren del maestro sordo viajando desde la cabeza a los pies de tu cuerpo poco a poco cada vez más insensible, de tus saltos de pato con las alas rotas, de los tebeos ya tan nebulosos de la infancia, de lo que ya nunca volverías a ser después de aquella noche. Como si supieran, en el mismo instante en que detuvieron el coche de Miguel y os hicieron bajar sin saber por qué con los papeles en la mano, que la música de “Twist and shout” invitaba a un baile que no tenía nada de macabro. Muévete, nena. Baila el twist y grita: venga, venga, baila el twist y grita. Y los golpes –lejos ya el mar y la nube negra moviéndose acantilado abajo– llegaban con la rítmica tenacidad de un reloj que como un tren incontrolado no se detenía nunca en ninguna de las estaciones⁶.

⁵ Disponible en la página web de la editorial Piel de Zapa: <https://www.pieldezapa.com/catalogo/3008-la-noche-en-que-los-beatles-llegaron-a-barcelona-9788416995585.html> [Fecha de consulta: 17/04/2026].

⁶ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, Barcelona, Piel de Zapa, 2017, p. 24.

La anáfora de la oración condicional “como si supieran” no parece recalcar una hipótesis sino más bien una afirmación rotunda del conocimiento que los policías tienen de las circunstancias fónicas favorables a la perpetración de los tormentos. Aquí pervierten por completo el contenido de la canción *Twist and shout*, concretando el sentido literal de su título, o sea “Torcer y gritar”. Mientras suena la melodía, cuya letra incluso se cita traducida, los verdugos también siguen un compás: el de la inexorabilidad de la lluvia de golpes que se precipita sobre la víctima. La omnipresencia de las negaciones deja entender que a la rabia encarnizada e ilimitada de los victimarios (“como un tren incontrolado no se detenía nunca en ninguna de las estaciones”) corresponde la aniquilación ontológica del torturado, cuya identidad anterior a los suplicios se ve definitivamente anulada (“lo que ya nunca volverías a ser después de aquella noche”). El contraste creado entre la letra amena del canto y la brutal mención a los porrazos, aislada al principio de la última frase del fragmento por la presencia del inciso, acaba, conforme avanza la narración, por hacer coincidir las canciones con el uso cruel de la fuerza. A la mención de la música de los Beatles, se adjunta la evocación de la “rítmica tenacidad de un reloj”, la cual metaforiza la cadencia inexorable de los golpes. Esos elementos parecen así conformar “la música de otra violencia”⁷, escondida detrás de la del concierto, pero no menos intensa por ello.

De hecho, la alteración del encanto de la música por su complicidad con las agresiones se expresa también a través de la mención reiterada a un canto violento, prueba de que la naturaleza misma del arte musical puede verse afectada según la axiología con la que se asocia:

Un extraño dolor de dimensiones infinitas. Tantos años, tantos, y es como si aún tuvieras en la cabeza las tembladeras del miedo, el charco de orina al pie de la inconsciencia, las risas del coro que cantaba violentamente a través de la noche⁸.

La hiperbolización empleada para describir los maltratos padecidos –mediante la referencia a la inconmensurabilidad del dolor, el redoblamiento del adjetivo “tantos” y la enumeración en ritmo ternario que lo sigue– ni siquiera parece bastar para dar cuenta de las ignominias soportadas por el joven torturado. El último elemento de la enumeración, que convierte a los verdugos en unos cantantes, haciendo así de ellos los contrapuntos exactos de los Beatles, constituye en realidad una referencia intertextual, que no se explicita en esta primera ocurrencia de la fórmula. Vuelve a aparecer más tarde en la novela –“Las palabras de Fred Wander que tanto he tardado en descubrir: *el coro cantaba violentamente a través de la noche*”⁹– marcada por unas cursivas, y asociada al nombre de su inventor, el escritor austriaco Fred Wander. La absorción, por el relato, de la expresión acuñada por un superviviente de los campos de concentración alemanes¹⁰, le otorga una potencia simbólica aún más fuerte y permite

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁹ *Ibid.*, p. 118.

¹⁰ Cervera se refiere frecuentemente a la situación de los supervivientes de los campos alemanes, tejiendo unos vínculos con la de las víctimas de la guerra de España y del franquismo, en términos de necesidad memorial. Sólo por dar algunos ejemplos de esta tendencia suya, cita así, en el volumen *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, que recoge parte de sus textos ensayísticos, los casos de Jorge Semprún (“En *La escritura y la vida*, lo cuenta Jorge Semprún [...]”. Hacía poco que el escritor había sido liberado de Buchenwald”, in Alfons CERVERA, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos, 2017, p. 161) y Paul Steinberg (“Cuenta Paul Steinberg, a quien Primo Levi fustigó con especial crueldad por la manera mezquina en que según él había conseguido sobrevivir en Auschwitz, el regreso a la difícil normalidad cotidiana [...]”, in *ibid.*, p. 181).

poner de realce la violentización del canto: la violencia está ahora inscrita en la identidad profunda de esas canciones.

Golpes sordos: encarnar la violencia sinestésica

La perversión de lo musical por su vinculación con los actos de tortura cobra una dimensión aún más trastornadora cuando la narración revela que los tormentos atacan directamente los órganos perceptivos de la víctima, y agreden en particular su oído.

De hecho, los suplicios, inaudibles fuera de los sótanos, son también auditivos dentro de la comisaría. Los maltratos consisten, entre otras barbaridades, en presionar al torturado mediante la instrumentalización de los ruidos, reales y alusivos, que se dejan escuchar en los soterranos del 43 Via Laietana. La narración recalca por ejemplo: “te pregunta si no has escuchado un ruido en el deslunado, un golpetazo de algo robusto contra el suelo [...]”¹¹, o “Te sientan en la silla, frente al hueco negro del deslunado, sólo con el cuchicheo de la muerte que desciende bruscamente hasta el suelo lleno de mugre para hablar, en una conversación intrascendente, con la carne putrefacta de los gatos”¹². El menor sonido se ve manipulado por los guardias civiles para hacerle creer al joven torturado que defenestraron a su amigo Miguel. El paso, en tan sólo un par de páginas, de los indefinidos “un ruido” y “un golpetazo” a la determinación del “cuchicheo de la muerte”, que se ve además alegorizado, otorga un protagonismo terrorífico a los elementos sonoros que rodean al supliciado. Ruidos y música acaban convirtiéndose en los auxilios de una tortura tan física como psicológica, y así en los adversarios de la víctima.

No es de extrañar entonces que uno de los primeros sentidos en dejar de funcionarle al joven torturado sea el oído, ya que fue estratégicamente golpeado desde la primera página de la novela “detrás de las orejas”¹³. El relato se corporeiza y se sensorializa entonces para expresar hasta qué punto el cuerpo y los sentidos de la víctima se ven llevados hasta el extremo de lo soportable, una manera para la narración de “encarnar en el lenguaje el ultraje de un dolor intencionalmente infligido, y la crucial importancia de su intervención literaria”¹⁴. La encarnación narrativa del sufrimiento se concreta particularmente en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* en la sordera que se apodera del joven torturado, la cual no deja de parecerse al silencio de la muerte cercana:

Y ya no sabes si antes o después, esa otra música que te revienta los tímpanos en un golpe perfecto, como el choque de los platillos cuando la pieza musical alcanza su esplendor y la apoteosis última donde todo era silencio¹⁵.

La cuarta sección del capítulo “Can’t buy me love” se cierra con esta gradación, que menciona “esa otra música” de la misma manera que evocaba “la música de otra violencia”¹⁶, generando un juego de ecos alusivos cada vez que aparece el adjetivo eufemístico, que sugiere más de lo que expresa directamente. El decir crudo interviene

¹¹ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 150.

¹² *Ibid.*, p. 152-153.

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ Lois PARKINSON ZAMORA, “Descifrar las heridas: la política de la tortura y la literatura de encarnación de Julio Cortázar”, *Nuevo texto crítico*, vol. VIII, n°16-17, 1996, p. 153.

¹⁵ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 67.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

en el resto de la gradación, a través de la metáfora continuada que asocia los golpes más rabiosos auditivamente hablando al calderón de la canción. El intenso final del canto, que desemboca en el silencio, se multiplica en ecos sordos a lo largo de la narración, la cual se ve marcada por la reiteración de aserciones que rezan: “No oyes nada”¹⁷, una sordera que incluso llega a amplificarse durante la novela, hasta cambiarse en una asinestesia generalizada: “No sientes nada. Ni las canciones ni nada”¹⁸.

Además, no sólo las capacidades sensoriales, y en particular auditivas, de la víctima, sino también su facultad locutiva, se ven totalmente dañadas por los malos tratos padecidos: ya no percibe ruidos ni es capaz de producirlos. Siguiendo el análisis de Le Breton sobre los casos de tortura, resulta que éstos provocan “un dolor absoluto que aniquila al sujeto y sólo le deja una consciencia residual”¹⁹, lo que puede explicar la incapacidad locutiva de la que dan fe las víctimas, reducidas entonces a una infraconciencia:

[R]educía a sus víctimas a la miserable condición [...] de una animalidad que se quedaba sin palabras, que sustituía esas palabras por la esperpéntica repetición de unos sonidos que eran como los de un bebé cuando exige o implora algo que los demás no entienden²⁰.

La ausencia total de piedad del verdugo se expresa especialmente a la hora de deshumanizar a sus víctimas, que se ven desposeídas de la facultad humana por excelencia, o sea el lenguaje articulado. Aquí, se les reduce a una condición animal muda, caracterizada por los gruñidos. Más allá de la animalización, se produce una regresión de la persona torturada a un estadio prelocutivo, típico de los infantes, en el sentido etimológico de la palabra: el *infans* es el que todavía no es capaz de hablar ni de formular un discurso inteligible. Así, el silencio al que se ven condenadas las víctimas no significa el final de sus suplicios, sino el de su humanidad íntegra.

En suma, la sorda violencia que se precipita sobre el supliciado conoce una agudización de su acustización, partiendo de las alusiones paratextuales catafóricas a la disimulación fónica de la tortura, e intensificándose en la narración que subraya cómo la música se erige en adyuvante de los victimarios y de qué manera el mártir pierde sus facultades auditivas y locutivas.

Estridencias: sonorizar la obscenidad moral

Canto gregario: la deshumanización acústica de los verdugos

En algunas ocasiones en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, se puede encontrar una comparación del joven torturado, despojado de sus rasgos humanos, a la criatura del doctor Frankenstein²¹, en una inversión de los valores que convierte a la víctima en monstruo, una equiparación que se pone al servicio del patetismo que se

¹⁷ Por ejemplo: *ibid.*, p. 87. Tomando también en cuenta sus derivaciones, como “No estás oyendo esa canción”, *in ibid.*, p. 149.

¹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹ David LE BRETON, *Antropología del dolor*, Daniel Alcoba (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 35.

²⁰ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 153.

²¹ “Golpear el cubo con una barra de hierro o las porras endurecidas por los golpes. La explosión del cerebro. El grumo blanduzco que el doctor Frankenstein implanta en su criatura convirtiéndola en un Prometeo sometido vilmente a la incompreensión y el desamparo”, *in ibid.*, p. 89.

desprende de las escenas de maltratos. No obstante, si bien las atrocidades padecidas por el supliciado le van convirtiendo en un ente perteneciente a una forma de infra-humanidad, los verdugos no se quedan atrás en cuanto a la perversión de sus características humanas. La narración despliega efectivamente todo un abanico de recursos deshumanizantes contra los victimarios, recursos que se apoyan una vez más en las posibilidades fónicas del relato.

Yendo al revés de la “banalidad del mal”²² teorizada por Hannah Arendt, la narración escoge representar a los torturadores exacerbando las peculiaridades que los alejan de una humanidad sana. En efecto, aunque la música del concierto encubre y atenúa los ruidos de la tortura con respecto al exterior de la comisaría, ésta se pobla de ruidos amenazantes, que reducen aún más al silencio a los torturados e insisten en la representación de los policías como verdaderos engendros. Las risas burlonas de los interrogadores forman parte de esas “sonoras interferencias” que ponen en sordina la voz y la existencia de los interrogados:

El trueno de risas torcidas cuando el agua mojaba la tela transparente en las losas del lavadero [...]. Chas. Chas. Chas. Tres golpes seguidos. Y enfrente el rostro líquido, como reflejado en un espejo deforme, de alguien que se ríe a carcajadas [...]²³.

El alto volumen de las risotadas llena el espacio sonoro del sótano, al ser recalcado por la metáfora meteorológica que las hace corresponder al “trueno”. La explosividad de las risas se ve reflejada en la de la brutalidad de los guardias civiles, cuyos porrazos resuenan a través del relato, en la medida en que la reiteración de las onomatopeyas plasma el ruido de los golpes:

[L]a onomatopeya, a diferencia de las demás unidades lingüísticas, encuentra en su construcción una relación de referencialidad con la realidad extralingüística. Esta forma parte de la propia ontología onomatopéyica, pues estas unidades se construyen mediante un proceso de *mimesis* [...] que adapta la realidad extralingüística efectiva (en este caso, ruidos y sonidos del mundo) mediante las herramientas de las que dispone el sistema lingüístico dado, es decir, el sistema fonético-fonológico y posteriormente su adaptación, representación y fijación escrita mediante el sistema ortográfico [...]. En tanto que unidad de naturaleza imitativa [...], la onomatopeya guarda relación directa con la realidad que representa y establece su significado convencional mediante la *mimesis*²⁴.

La naturaleza propiamente mimética de las onomatopeyas les permite reproducir en la narración los ruidos que hubiera percibido la víctima en los momentos de tortura, lo que hace de ellas unos vectores eficaces de la “verosimilitud apocalíptica”²⁵ en juego en la novela, por la relación estrecha que mantienen con la realidad referencial. Amén de una función puramente imitativa, las onomatopeyas también constituyen unos componentes sonoros semánticamente cargados en el seno del relato:

²² Véase: Hannah ARENDT, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York, Viking Press, 1963.

²³ Alfons CERVERA, La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona, op. cit., p. 19.

²⁴ Diego HERRERA RUEDA, “La onomatopeya: entre el ruido y la lengua. Discusión interdisciplinar y exploratoria en torno a su musicalidad en el texto y casos prácticos”, *Revista Española de Lingüística*, vol. 55, n°1, 2025, p. 235-236.

²⁵ Véase: Marie GOURGUES, “La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*”, in Xavier ESCUDERO, Natalie NOYARET, Pascale PEYRAGA (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIX^e-XX^e-XXI^e siècles)*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 303-316.

Une *forme* onomatopéique peut avoir une *fonction onomatopéique*, à savoir apparaître dans une énonciation avec mission « d'harmonie imitative ». [...] Mais il arrive qu'outre une fonction onomatopéique, la forme onomatopéique ait aussi fonction signifiante et puisse, pour reprendre les termes de Benveniste, être interjetée dans le discours sans pour autant cesser d'être signifiante²⁶.

Las onomatopeyas, asociadas al estruendo de las carcajadas, se pueden asimismo interpretar desde su significancia simbólica. En efecto, aparece que los torturadores hablan en realidad escasas veces a lo largo de la diégesis, y se exhiben más bien como unos meros productores de ruidos no elaborados, y únicamente vinculados a su “agresividad instintiva irremediable”²⁷: es efectivamente manifiesta su profunda falta de reflexividad y su actuación impulsiva, subrayadas por la sonorización de la narración que los aparta cada vez más de la humanidad.

En el fragmento anteriormente citado de la novela, la insistencia en la deformación de las risas y la desfiguración de los rostros de los policías permite deshumanizarlos fónica y visualmente, cosa que evidencia su degeneración moral, como si se reflejara su corrupción ética en la alteración de sus rasgos faciales. El leitmotiv de sus risadas detestables termina provocando un sentimiento de irritabilidad en el lector, y no deja de recordar otra obra cerveriana, *La risa del idiota*²⁸, que, en plural, también podría adecuarse muy bien a esta novela. Esas carcajadas, al constituir un estribillo estridente que suena en la mente del torturado –y del lector–, resultan ser la prueba última de la crueldad sin límites de los victimarios, pero también la huella de la erosión de su humanidad:

Tantos años después de aquella borrachera, la otra del zarandeo en medio de un círculo de rostros llenos de otras manchas, de risas que eran como ruinas de risas porque las risas se vuelven viejas si se mezclan con los jijijís de las hienas. Un círculo de hienas que se reía a carcajadas de tu fragilidad, del tibio reguero que humedecía la carne tumefacta a cada golpe [...] ²⁹.

El texto está saturado por las risas, cuyos ecos se escuchan en la triple repetición del sustantivo en este pasaje. La metáfora de la disgregación de las risas en ruinas parece aludir desviadamente al adagio “La risa es propia del hombre”³⁰: aquí, las carcajadas de los verdugos se confunden con las de las hienas, marcadas por la onomatopeya sustantivada “jijijís”. Semejante hibridación de las risotadas les quita su especificidad exclusivamente humana, y contribuye a animalizar a los policías, más aún cuando las hienas son bestias tradicionalmente asociadas a la socarronería y la hipocresía. De hecho, se intensifica su animalización a lo largo de la novela, al equipararlos, y más precisamente al equiparar los sonidos que producen, con los de varias alimañas, tales como los alacranes:

²⁶ Jean-Claude ANSCOMBRE, “Onomatopées, délocutivité et autres blablas”, *Revue Romane*, vol. 20, n°2, 1985, p. 170.

²⁷ Ricardo LÓPEZ, Edison OTERO, *Pedagogía del terror: un ensayo sobre la tortura*, Santiago, Atena, 1989, p. 93.

²⁸ Véase: Alfons CERVERA, *La risa del idiota*, Barcelona, Montesinos, 2000.

²⁹ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 25.

³⁰ “*Mieulx est de risque de larmes escripre, / Pour ce que rire est le propre de l'homme*”, in François RABELAIS, prólogo a los lectores, *Gargantua*, Lyon, François Juste, 1542, <http://abu.cnam.fr/cgi-bin/go?gargantua2> [Fecha de consulta: 03/02/2026]. Rabelais se hubiera inspirado en el tratado *De Partibus Animalium* de Aristóteles.

No es el canto de los grillos en la senda que lleva hasta la presa vieja sino el de los alacranes que esperan bajo la calentura de las piedras el paso de sus víctimas. No sabías que los alacranes cantan como los pájaros. Un día te lo dijo el viejo Félix [...]. Que los alacranes cantan como los pájaros³¹.

Los guardias-alacranes cantan y hacen cantar a sus víctimas, bajo cubierta de una apariencia mucho más ligera –la de garantes del orden-pájaros. El canto de los policías, que se podría calificar de gregario por su semejanza con varios animales, les presenta así como unos personajes desprovistos de humanidad, una caracterización evidenciada por su asociación con unas “sonoras interferencias” repetitivas e impulsivas.

La espectacularización de la tortura

Amén de cantar, los policías van apropiándose del ámbito musical: no sólo aprovechan las melodías del concierto para encubrir los ruidos de la tortura, sino que dentro del sótano, van organizando su propia “comedia musical” pervertida, lo que se nota en particular a través de la comparación directa del jefe de los victimarios con un director de orquesta: “por qué ordenaba como un entusiasta director de orquesta el coro de voces que te rompía los tímpanos”³². La metáfora del canto de los torturadores continúa y se intensifica cuando la del concierto que dan la releva, añadiendo de esta manera a la caracterización de los victimarios una dimensión espectacular de mostración de la monstruosidad.

Los maltratos padecidos en los soterranos se escenifican entonces hasta convertirse en una representación tragicómica, dependiendo del enfoque adoptado, sea el de la víctima o el de sus verdugos. El cinismo retratado de manera exacerbada da lugar a una exhibición de la violencia como un espectáculo de luces y sonido:

Sólo los golpes te pertenecían aquella noche en el sótano oscuro de la Via Laietana, en la árida sordidez de los pasillos, en la esmirriada dramaturgia de una violencia nunca imaginada en la tranquilidad igualmente sombría de Los Yesares en invierno. [...] Quedarte ciego después, bajo el foco que hasta entonces sólo habíamos visto en las películas. [...] existía ese foco de luz que astillaba el miedo [...] No veías nada. [...] La noche era una noche de gritos en las cercanías del cuartel³³.

Aunque la opinión del narrador homo y extradiegético valore peyorativamente la calidad de la “dramaturgia” puesta en marcha por los policías, reconoce el carácter propiamente teatral del desarrollo de las sesiones de suplicios. La luz cegadora dirigida en la cara del joven torturado se asemeja en la descripción a los proyectores de un escenario, cuando el ambiente musical lo llenan por su parte los “gritos”, que parecen reunir bajo un mismo sustantivo las dos realidades opuestas del público de los Beatles y de la víctima de la tortura. Desposeída de todo durante “aquella ruidosa fiesta de humillación y desaliento”³⁴, lo único que sigue poseyendo es la esperpéntica violencia que sufre. Se pone en escena la brutalidad, siguiendo el ritmo de la batuta del director de orquesta-verdugo en jefe, adaptado a los juegos de luces deslumbrantes. En realidad, aparece que la espectacularización de la tortura sirve, del lado de los victimarios, para asentar aún más su control psicológico sobre sus víctimas, dado que

³¹ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 55-56.

³² *Ibid.*, p. 82.

³³ *Ibid.*, p. 43-44.

³⁴ *Ibid.*, p. 66.

les permite determinar los papeles inamovibles de dominantes y dominados de cada uno en unas escenas en que no se deja nada al azar:

La escenificación y ritualización es parte de la presión psicológica a la cual se somete al detenido, como una forma de ir quebrantando su voluntad de resistencia, pues la tortura “es un proceso que no sólo convierte, sino que anuncia la conversión de todos los aspectos imaginables del acontecimiento y del entorno en un agente de dolor” [Scarry, Elaine, *The Body in Pain*, op. cit., p. 27-28]³⁵.

La estetización de la barbarie sirve así un propósito de maltrato psicológico, al invertir los valores de lo bello y lo siniestro, pero asume también una función ética en la narración, ya que posibilita la evidenciación de la obscenidad actancial de los guardias civiles. Al gozo experimentado por los asistentes al concierto de los Beatles responde el júbilo de los victimarios en su celebración privada, según un sistema axiológico totalmente trastocado. Semejante alteración de los principios morales habitualmente imperantes se ve plasmada en todo el grotesco aspecto festivo que acompaña u oculta la infamia, y se exagera aún más en una suerte de apoteosis apocalíptica que confunde el principio del concierto de la banda inglesa con el advenimiento del apocalipsis:

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. Las gafas negras de una dictadura que lo convertía todo en una impenetrable oscuridad de cucarachas muertas³⁶.

A partir del detalle de la vigilancia del acontecimiento musical por la Guardia Civil montada a caballo, la narración desliza hacia una visión caótica que anuncia el fin del mundo: los caballos de los policías pasan a ser los de los jinetes del Apocalipsis bíblico. Su anuncio, en una frase nominal breve e impactante, se hace mediante un sonido gutural, “el bramido”. La diabolización de los policías y de su jefe supremo, el dictador designado por la metonimia de las “gafas negras”, es obvia gracias al uso del sustantivo “demonios”. El cromatismo oscuro del final del fragmento traduce bien las tinieblas apocalípticas en las cuales está hundida España, así como la mención a las “cucarachas muertas”, o sea “*the dead beatles*”, que marca la perversión letal de la cultura, condenada a muerte bajo la dictadura.

Las fuerzas antagónicas a la decencia y al respeto humanos se ven así retratadas desde toda la obscenidad moral que encarnan: por eso, los efectos fónicos de la narración representan a los policías maltratadores a partir de ruidos deshumanizantes y de una estetización del mal, que recalcan sonoramente sus absolutas desvergüenza e impiedad.

³⁵ Braulio ROJAS CASTRO, “Cuerpo, escritura, tortura: la representación del castigo sobre el cuerpo-lumpen en la literatura marginal chilena”, *Revista Historia y Justicia*, n°19, 2022, <http://journals.openedition.org/rhj/9476> [Fecha de consulta: 01/04/2026], § 33.

³⁶ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 91.

La escritura como des-concierto

Por una literatura de la improvisación

Con vistas a resistir frente a esas sórdidas interferencias sonoras, la escritura cerveriana aspira a romper con un ritmo “marcial”, típico de los afines al régimen dictatorial, para desarrollarse al contrario “a saltos”³⁷, o sea en términos musicales, *pizzicato*, punteando las notas –y aquí las ideas– importantes.

Ya que las fuerzas del orden se apoderaron simbólicamente del aura del concierto de los cantantes ingleses, la narración, y la escritura que la sostiene, han de desarrollarse a partir de otra estrategia sonora: si no pueden apoyarse en el concierto, tendrán entonces que seguir una *escritura del des-concierto*. Ante todo, se trata de contemplar el proceso escritural desde la posibilidad de dejarse sorprender –o desconcertar– por la autonomía del relato que guía la pluma del autor. Surgen así ciertas reflexiones metaliterarias que consideran la escritura como sinónima de la improvisación, igual que si una pieza musical progresara sin seguir ninguna partitura:

Escribir sin pensar en lo que vendrá después de cada línea es como mirar por una ventana abierta al vacío. El riesgo de quedarte mudo, con los dedos agarrotados en las teclas frías del ordenador para que a partir de ahí, de ese gesto que tiene que ver con el miedo pero también con la violenta necesidad de seguir escribiendo sea lo que sea, todo fluya con la inquebrantable voluntad de que el relato no se interrumpa, ni pierda el caos la coherencia que la historia fragmentada en mil pedazos necesita³⁸.

Practicar la literatura de manera improvisada no es exento de peligros, en la medida en que el proceso se realiza *in vivo* y sin posibilidad de anticipación, de ahí el recurso a la metáfora de la “ventana abierta al vacío” para representar la angustia de la página en blanco. Sin embargo, el narrador –detrás del cual se puede reconocer al propio autor– apuesta por esta técnica, a pesar del “riesgo de quedar[s]e mudo”: en realidad, la forma enumerativa y alargada de la segunda frase barre con esta amenaza, al ilustrar cómo la pluma es capaz de seguir las fluctuaciones del pensamiento y del lenguaje. Se exhibe la imperiosa necesidad de “seguir escribiendo sea lo que sea”, llevando a cabo una poética del fluir expresivo propicio a dar cuenta, paradójicamente, del orden en el que adviene el “caos” narrado. Declaración de principios literaria, este posicionamiento deja entender que la narración cerveriana se emancipa de todo director de orquesta inflexible, y opta por tener fe en lo repentino de la improvisación, símbolo de libertad creativa, y así, de resistencia literaria mediante la potencia de surgimiento de lo sorprendente.

El poder cacofónico de una narración disonante

Contrapuesta a la instrumentalización de la música de los Beatles, la narración se coloca además del lado de la disonancia, de la cacofonía, de cuanto pueda molestar el oído del lector. El narrador –y con él, la instancia auctorial– toma el partido de contrarrestar “la escritura obscena de las sombras”³⁹, escogiendo expresar con crudeza las atrocidades perpetradas por los agentes franquistas.

³⁷ *Ibid.*, p. 74.

³⁸ *Ibid.*, p. 118.

³⁹ *Ibid.*, p. 47.

Su propósito se podría resumir en esta declaración de intenciones del propio Cervera, en el texto “El olor insólito de la escritura” de *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*: “Lo primero. Escribir el horror. Contarlo. Quién. Desde dónde. Preguntas y más preguntas. Una certeza casi única. El horror hay que contarlo. Para qué. Para lo que sea. Pero contarlo. Lo que no se nombra no existe”⁴⁰. El encadenamiento de oraciones breves, a veces monorémicas, traduce la urgencia de la escritura del horror, que se ha de realizar en una perspectiva de preservación memorial, puesto que considera el autor que la palabra es la única herramienta capaz de mantener en el ámbito de lo existente algo que ya ha desaparecido materialmente. Semejante empresa de conservación memorial implica un tipo de escritura particular, plasmado en la profesión de fe cerveriana: debe tratarse de una escritura directa, desprovista de circunvoluciones, que va al grano, aunque pueda resultar incómoda. Es entonces preciso que sus palabras detonen, para marcar la disonancia y diferenciarse de la expresión consensual hegemónica a la hora de tratar las exacciones cometidas durante la dictadura franquista:

El discurso de la complacencia no cabe en esa escritura. No debería de [sic] haber. Pero cabe. En la plaza pública de la escritura de la memoria se exponen las piezas de un discurso complaciente del pasado. [...] Escribir es adentrarse en un laberinto lleno de peligros, hurgar en el alma misma del conflicto, destrozarse a hachazos, como decía Kafka, el papel en blanco de una inocencia que como todas las inocencias serán falsas. La escritura de la memoria que inaugura el nuevo siglo surge de una imaginación que endulza las dimensiones del conflicto. Una nueva sintaxis de los sentimientos se erige en el alambique que sirve para destilar los viejos discursos de la reconciliación. Yo no estoy ahí⁴¹.

El posicionamiento ético de Cervera no puede ser más claro en el panorama axiológico-literario contemporáneo: se sitúa a sí mismo a contracorriente de la retórica armónica de la atenuación, y emprende al contrario el camino de la desafinación discursiva. Rotundamente opuesta al “discurso de la complacencia”, la poética cerveriana sigue más bien la vía del disenso⁴², lo que se concreta en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* a través de la forma narrativa, que adopta en varias ocasiones una tonalidad malsonante. Se emplean así palabras crudas, injurias e insultos, que desentonan entonces con cualquier forma de neutralidad narrativa, como en esta toma de posiciones metaliteraria del capítulo “I wanna be your man”:

Los imbéciles sí que piensan en la autoría única. Tontos del culo que escriben como si no fueran simple y llanamente aprendices de casi nada. Leo lo que dicen algunos de esos cretinos en los grandes medios de comunicación y me acuerdo de tantas y tantas biografías escondidas en la penumbra invisible de sus miedos literarios⁴³.

Ataque virulento a los escritores autoproclamados autosuficientes, quienes no reconocen las dinámicas de inspiración interartística por falta de humildad, esta declaración del narrador (que esconde apenas al autor) se vale de términos malsonantes para expresar su disonancia, con vistas a “liberar la tensión emocional con expresiones excesivas o hiperbólicas (blasfemia, maldición, reniego, juramento) o aludir a un destinatario concreto en forma de impropio, insulto, desprecio,

⁴⁰ Alfons CERVERA, *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, op. cit., p. 177.

⁴¹ *Ibid.*, p. 145-146.

⁴² Véase: Anne-Laure BONVALOT, “Alfons Cervera o la novela del disenso”, in David BECERRA MAYOR (ed.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Jerez de la Frontera, Tierra de Nadie, 2015, p. 203-224.

⁴³ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 92.

ridiculización o estigmatización”⁴⁴. Se apoya en el poder cacofónico del registro coloquial e incluso soez para desentonar con la armonía demasiado lisa de los discursos hegemónicos y erigir la narración de esta novela en espacio de disenso disonante.

Anticoncierto: la reapropiación narrativa de lo musical

Si bien los términos malsonantes generan un choque sonoro-semántico en la lectura, su uso no constituye el único recurso empleado por la narración para reapropiarse de los elementos fónicos, confiscados en la diégesis por el bando franquista. Varias estrategias musicales y rítmicas se utilizan así en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* a fin de resonorizar la narración y de llamar fónicamente la atención del lectorado hacia los componentes que se adecuan a la postura ética adoptada por el narrador homodiegético.

A diferentes escalas de la novela, se aprecian así por ejemplo diversas manifestaciones de figuras retóricas de repetición. A nivel del conjunto de la narración, se hallan fórmulas que resultan ser verdaderos leitmotiv, tales como el del padre del torturado, “Qué se te habrá perdido a ti con Miguel en Barcelona”, que suena finalmente como un estribillo trágico a lo largo de la obra. La obsesión del padre por lo que pudo sucederle a su hijo se plasma en esas reiteraciones interrogativas inquietas, que ilustran el procedimiento narrativo típicamente cerveriano identificado por Anne-Laure Bonvalot como “l’écriture de l’inlassable reprise”⁴⁵. La modalidad iterativa del lenguaje cerveriano no sólo enfatiza el estado de ánimo trastornado de la familia del joven hundida en la incertidumbre en cuanto a su situación, sino que participa de manera más general en la creación de estribillos narrativos impactantes que dan fe del apoderamiento por el narrador de los efectos auditivos del discurso que produce, y que ancla los componentes esenciales de la novela en la memoria del lectorado.

A escala más reducida, se encuentran puntualmente aliteraciones y juegos de paronomasia. Verbigracia, es llamativa la escena de tortura siguiente, sucintamente descrita, pero fónica y simbólicamente potente: “El agua que te ahoga. Moléculas de mierda volando por encima como mariposas muertas”⁴⁶. La casi-homofonía entre “agua” y “ahoga” acerca los dos términos en la descripción de la realidad espeluznante del suplicio acuático, mientras que la aliteración en [m] del segundo segmento recalca la combinación entre escatología y letalidad, exageradamente reunidas en una misma escena contra un indefenso símbolo de inocencia.

Por otra parte, no se trata tampoco de dejarles a los policías el beneficio exclusivo de las canciones de los Beatles: al introducir citas heterolingües de algunos cantos en inglés –“*She hates to see me cry/ My love don’t give me presents*”⁴⁷, “*When I’m homefeeling you holding me tight, all through the night*”⁴⁸–, marcadas tipográficamente por las cursivas, se refuerza la reivindicación de la reapropiación de este material intersonotextual, que hasta ahora servía sobre todo los propósitos de los policías. La voz narradora va incluso hasta modificar la letra de ciertos cantos, para adaptarla, sarcásticamente, a las circunstancias sórdidas de la noche en el sótano. El

⁴⁴ Sergio PARRA, *iMecagiuen! Palabrotas, insultos y blasfemias*, Barcelona, Larousse, 2019, p. 8.

⁴⁵ Anne-Laure BONVALOT, *Fictions politiques. Esthétique de l’engagement littéraire dans l’Espagne contemporaine*, París, Classiques Garnier, 2019, p. 157.

⁴⁶ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

ejemplo de la transformación del canto *Long tall Sally* es particularmente esclarecedor:

Vamos a divertirnos esta noche, sí, baby, vamos a pasarlo de puta madre esta noche de ventanas abiertas al vacío y de puertas no sabes si abiertas o cerradas a una madrugada que tampoco sabes si será la primera o la última madrugada de tu vida⁴⁹.

Se podría entonces afirmar que el narrador le está dando un *anticoncierto* a su lectorado-audiencia: se apoya en la fraseología de canciones de moda, pero cambiándoles la letra con vistas a vociferar –etimológicamente a “llevar, sostener con su voz”– la denuncia de las atrocidades vinculadas con la tortura. El trabajo sonoro de la lengua a todos los niveles del texto, e incluso desde varios idiomas, forma así parte de una dinámica de reapropiación del espacio fónico por el narrador, y de resistencia frente al monopolio de los efectos sonoros por los representantes del franquismo.

De hecho, en el capítulo “I feel fine”, el narrador confiesa que además de músico de las palabras, lo es también –o intenta serlo– de las notas. Resulta en realidad ser aprendiz de guitarrista, y aprendió a tocar los acordes de “And I love her”, una de las canciones preferidas de su hermano, el joven torturado. El día de los funerales de su padre, mientras que su hermano había desaparecido tras su traumático viaje a Barcelona, el narrador tuvo la sensación de haberlo reconocido entre los presentes, y recurrió a la música para concretar esa aparición:

Ya en casa, desenfundé la guitarra y los primeros acordes de Hilton Valentine fueron para que supieras que te había reconocido, porque no siempre los fantasmas tienen la suerte de convertirse en el hombre invisible⁵⁰.

El poder de la melodía es el de materializar lo que la vista no podía percibir, en una revelación sinestésica. La música se hace la catalizadora de la aparición de lo invisible, tal y como lo son las palabras *des-concertantes* de la novela que descubren lo oculto en los sótanos de la Via Laietana. Notas y palabras se ven reunidas también en la autocaracterización ambivalente de la escritura, que considera que se sitúa en los dos extremos del campo sonoro:

Hablo sin saber si hay alguien al otro lado de este diálogo imposible. La escritura del silencio. La del grito. El silencio y el grito que a veces son lo mismo, que son como las dos caras del viejo disco que escuchaste por primera vez aquel verano en Los Yesares⁵¹.

Lo inaudible y lo excesivamente audible se juntan en esta escritura a la vez silenciosa y estridente: se trata de imponer el silencio a los que impusieron su voz y de emplear una palabra del exceso, el grito, para hacerse oír entre tantas capas de silencio. No es anodina la comparación de la escritura con las dos caras de un disco de los Beatles con una canción famosa y otra mucho menos conocida, y dicha equiparación no deja tampoco de recordar las dos caras de una hoja, el anverso y el reverso. Se podría leer en esta comparación una incitación a ir a ver lo que esconde el envés de la hoja y escuchar lo que encierra la cara B de un disco: lo no directamente visible o audible.

Así, el trabajo de lo fónico se hace aquí ético, en un afán de disonancia que quiere ser estruendoso para oponerse al encubrimiento de la voz de los que sufrieron. La

⁴⁹ *Ibid.*, p. 161.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 144.

⁵¹ *Ibid.*, p. 99.

transmisión de su ética pasa también por lo poético, mediante numerosas referencias intertextuales. Entre ellas, se podría añadir una referencia a un poema de Manuel Vázquez Montalbán, titulado “El dos”, del cual uno de los versos reza: “sólo vive el eco de la última palabra”⁵²; la de *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona* resulta ser “desconocido”⁵³, como si se tratara de una invitación a seguir indagando en lo inaudito.

⁵² Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, “El dos”, *Ciudad*, Madrid, Visor, 1997, p. 18.

⁵³ Alfons CERVERA, *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, op. cit., p. 169.

Bibliografía

- ANSCOMBRE, Jean-Claude, “Onomatopées, délocutivité et autres blablas”, *Revue Romane*, vol. 20, n°2, 1985, p. 169-206.
- ARENDT, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, Nueva York, Viking Press, 1963.
- BONVALOT, Anne-Laure, “Alfons Cervera o la novela del disenso”, in David BECERRA MAYOR (ed.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Jerez de la Frontera, Tierra de Nadie, 2015, p. 203-224.
- BONVALOT, Anne-Laure, *Fictions politiques. Esthétique de l’engagement littéraire dans l’Espagne contemporaine*, París, Classiques Garnier, 2019.
- CERVERA, Alfons, *Fragmentos de abril*, València, Víctor Orenga, 1985.
- , *La risa del idiota*, Barcelona, Montesinos, 2000.
- , *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*, Barcelona, Piel de Zapa, 2017.
- , *Yo no voy a olvidar porque otros quieran*, Barcelona, Montesinos, 2017.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- GOURGUES, Marie, “La verosimilitud apocalíptica de Alfons Cervera en *La noche en que los Beatles llegaron a Barcelona*”, in Xavier ESCUDERO, Natalie NOYARET, Pascale PEYRAGA (eds.), *Réalisme(s) dans la fiction espagnole contemporaine (XIX^e-XX^e-XXI^e siècles)*, Binges, Orbis Tertius, 2020, p. 303-316.
- HERRERA RUEDA, Diego, “La onomatopeya: entre el ruido y la lengua. Discusión interdisciplinar y exploratoria en torno a su musicalidad en el texto y casos prácticos”, *Revista Española de Lingüística*, vol. 55, n°1, 2025, p. 233-264.
- LE BRETON, David, *Antropología del dolor*, Daniel Alcoba (trad.), Barcelona, Seix Barral, 1999.
- LÓPEZ, Ricardo, OTERO, Edison, *Pedagogía del terror: un ensayo sobre la tortura*, Santiago, Atena, 1989.
- OLIVER OLMO, Pedro (coord.), *La tortura en la España contemporánea*, Madrid, Catarata, 2020.
- PARKINSON ZAMORA, Lois, “Descifrar las heridas: la política de la tortura y la literatura de encarnación de Julio Cortázar”, *Nuevo texto crítico*, vol. VIII, n°16-17, 1996, p. 153-175.
- PARRA, Sergio, *iMecagiüen! Palabrotas, insultos y blasfemias*, Barcelona, Larousse, 2019.
- PIER, John, “Pragmatique du paratexte et signification”, *Études littéraires*, vol. 21, n°3, 1989, p. 109-118.

RABELAIS, François, *Gargantua*, Lyon, François Juste, 1542.

ROJAS CASTRO, Braulio, “Cuerpo, escritura, tortura: la representación del castigo sobre el cuerpo-lumpen en la literatura marginal chilena”, *Revista Historia y Justicia*, n°19, 2022, <http://journals.openedition.org/rhj/9476> [Fecha de consulta: 01/04/2026].

SCARRY, Elaine, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Nueva York, Oxford University Press, 1985.

TYRAS, Georges, *Memoria y resistencia. El maquis literario de Alfons Cervera*, Barcelona, Montesinos, 2007.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, *Ciudad*, Madrid, Visor, 1997.