

# De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (I)\*

*From Trece badaladas to Trece campanadas, or how a novel and a movie emerged from a single plot (I)*

**Javier RIVERO GRANDOSO**

Universidad Complutense de Madrid  
Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General  
javierriverograndoso@filol.ucm.es

[Recibido 26/07/2012, aceptado 25/08/2012]

## RESUMO

O proceso creativo que xerou as obras *Trece badaladas* de Suso de Toro e *Trece campanadas*, dirixida por Xavier Villaverde, afástase notabelmente do que adoita ser habitual nestes casos, xa que, polo xeral, a adaptación cinematográfica se realiza cando a obra literaria é un éxito de vendas e se asegura, desta forma, o interese dun determinado público. Neste caso, a novela de Suso de Toro e a película de Villaverde facíanse practicamente á vez, de tal xeito que a publicación do libro só antecede á estrea do filme nuns meses. Neste traballo pretendemos bosquejar a historia dun proxecto que derivou en dúas obras moi diferentes entre si e analizar os puntos de encontro e desencontro entre estas.

**PALABRAS CHAVE:** literatura e cine, adaptación, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

RIVERO GRANDOSO, J. (2012): “De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película (I)”, *Madrygal (Madr.)*, 15: 131-138.

## RESUMEN

El proceso creativo que generó las obras *Trece badaladas* de Suso de Toro y *Trece campanadas*, dirigida por Xavier Villaverde, se aleja notablemente de lo que suele ser habitual en estos casos, ya que, por lo general, la adaptación cinematográfica se realiza cuando la obra literaria es un éxito de ventas y se asegura, de esta forma, el interés de un determinado público. En este caso, la novela de Suso de Toro y la película de Villaverde se hacían prácticamente a la vez, de tal manera que la publicación del libro solo antecede al estreno del film en unos meses. En este trabajo pretendemos esbozar la historia de un proyecto que derivó en dos obras muy diferentes entre sí y analizar los puntos de encuentro y desencuentro entre estas.

**PALABRAS CLAVE:** literatura y cine, adaptación, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

RIVERO GRANDOSO, J. (2012): “De *Trece badaladas* a *Trece campanadas*, o de cómo de un argumento surgieron una novela y una película (I)”, *Madrygal (Madr.)*, 15: 131-138.

## ABSTRACT

The creative process that generated Suso de Toro's *Trece badaladas* and *Trece campanadas*, directed by Xavier Villaverde, departs markedly from what is usual in such cases, since the film adaptation is usually done when the literary work is a best-seller in order to make sure, thus, that it attracts the interest of a particular audience. In this case, Suso de Toro's novel and Villaverde's film came up almost at once, so that the publication of the book took place just a few months before the premiere of the film. In this paper, we outline the story of a project that resulted in two very different works and we analyze the points of agreement and disagreement between them.

**KEY WORDS:** literature and cinema, adaptation, Suso de Toro, Xavier Villaverde.

---

\* Este artigo consta de dúas partes. Neste número publícase a primeira, e queda pendente a segunda parte para o número 16 (2013) desta revista.

RIVERO GRANDOSO, J. (2012): “From *Trece badaladas* to *Trece campanadas*, or how a novel and a movie emerged from a single plot (I)”, *Madrygal (Madr.)*, 15: 131-138.

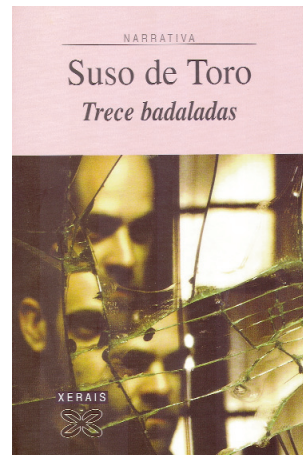
**SUMARIO:** 1. Introducción. 2. O proxecto orixinal: a serie de televisión. 3. A película e a novela. 3.1. Xacobe e Mateo: mito fáustico / relacións paterno-filiais. 4. Referencias bibliográficas

## 1. INTRODUCCIÓN<sup>1</sup>

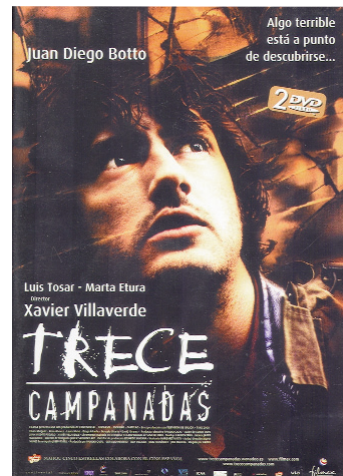
A novela *Trece badaladas* e a película *Trece campanadas* supoñen un estraño caso nas adaptacións cinematográficas, xa que o proceso de produción que seguiu o filme afástase do proceder habitual deste tipo de proxectos, como veremos neste traballo. Se o frecuente é que a película parta dun libro cun marcado éxito comercial, o que garante en certa medida o interese dun determinado público que xa coñece a obra literaria, o proxecto cinematográfico de *Trece campanadas* desenvolveuse practicamente ao mesmo tempo que Suso de Toro escribía a súa novela.

As dúas obras foron axiña ben recibidas. Suso de Toro conseguiu en 2003 con *Trece badaladas* o prestixioso Premio Nacional de Narrativa que outorga o Ministerio de Cultura de España e converteuse no terceiro autor cunha obra en galego en obter este galardón, despois de Alfredo Conde en 1986 por *Xa vai o griffon no vento* e Manuel Rivas en 1996 por *Qué me queres, amor?*

Por outra banda, *Trece campanadas*, dirixida por Xavier Villaverde, é unha das máis interesantes propostas do cinema galego<sup>2</sup>. Rodada en castelán para chegar ao público máis amplo posíbel, a película contou coa coprodución da Televisión Galega e a colaboración da Xunta de Galicia, ademais da participación doutros medios de comunicación como Antena 3 e Vía Digital e empresas como Wanadoo o Mahou Cinco Estrellas. Cun reparto encabezado por Juan Diego Botto no papel protagonista e con outros dous actores moi destacados do panorama cinematográfico español como o galego Luis Tosar e Marta Etura, *Trece campanadas* é unha película de terror psicolóxico, un xénero que naquela época aínda non fora



Imaxe dunha reedición da novela cun fotograma da película na portada.



Portada da edición especial en DVD de *Trece campanadas*.

moi explorado en España. O filme recibiu unha nominación para os premios Goya e logrou o Premio Mestre Mateo de 2003 á mellor película, *ex aequo* co *El lápiz del carpintero*.

## 2. O PROXECTO ORIXINAL: A SERIE DE TELEVISIÓN

A pesar do éxito da novela e da película, cando Suso de Toro comezou a pensar no proxecto do

<sup>1</sup> O autor quere agradecer ao profesor Ricardo Pichel Gotérrez a súa axuda na corrección do texto. Así mesmo, tamén quere dar as grazas a Mariela Paula Sánchez e ao escritor Suso de Toro, que lle brindaron a posibilidade de facer unha ruta en Santiago de Compostela seguindo os espazos da novela *Trece badaladas*.

<sup>2</sup> Aínda que a película está rodada orixinalmente en castelán, consideramos, coma outros críticos, que se pode adscribir ao sistema cinematográfico galego por diferentes motivos, como a procedencia do director, da produtora, das axudas institucionais autonómicas, e, sobre todo, a temática e a relevancia do espazo e a cultura galegos.

que posteriormente sería a súa *Trece badaladas*, a idea principal era preparar uns guións para unha serie de televisión.

Mira, realmente, eu non tiña en mentes escribir unha novela, é dicir, a xénese era un argumento para unha ficción audiovisual. Esa era a idea orixinal. A min ocorréuseme, hai cousa de sete anos, facer primeiro unha serie para televisión de trece episodios de misterio. O asunto ía cadrando porque o número trece viña a conto, dado que eran trece episodios e o número trece, en si mesmo, condensa un pouco o sinistro. Pero a cousa era facer trece episodios, un á semana. E logo, dende o momento en que se uniu a idea de xuntar eses trece episodios na cidade de Santiago, xa naceu de aí un embrión de argumento. (González Herrán e Tarrío Varela 2002: 238)

O autor redactou en 1995 o argumento e escribiu incluso varias escenas do borrador do guión da serie, que apareceron publicadas no número correspondente a 2009 do *Boletín Galego de Literatura*. Nelas pode verse como era a súa primeira concepción do proxecto, cando este comezaba a balbucir. Unha das diferenzas máis destacadas é a época na que está ambientada a historia, xa que se a novela e a película transcorren maioritariamente na primeira década do século XXI –data na que se publica o libro e se estrea o filme–, no primeiro guión son os anos 70 o marco temporal da historia. Este feito é aproveitado para mostrar as protestas estudantís do final do franquismo e dotar á historia dun clima axitado, ao que o personaxe principal, Xacobe, parece non interesarlle. Tamén ten notábeis variacións o protagonista, xa que vive no seo dunha familia humilde, sen pai, na que a súa nai e a súa irmá traballan como costureiras mentres el estuda a carreira de Dereito. Debido aos poucos recursos cos que conta, a súa principal preocupación é rematar con éxito os seus estudos, á vez que soña cunha vida mellor na que poida desfrutar do poder ser alguén importante na cidade.

Precisamente, para aproveitarse destas ansias de poder e riquezas de Xacobe, aparece o Titor, un personaxe que dende o principio xorde como un ser maléfico e con poderes sobrenaturais. A primeira vez que o Titor aparece é na escena na que, diante dunha tenda, atopan un sepulcro mentres escavaban nun soto: o Titor toca lixeiramente coa punta do seu bastón a un curioso que chanea sobre os mortos e os enterrados, e o home perde o sentido e cae ao chan. Pouco despois é Xacobe o

que sinala o carácter estraño deste personaxe, sen darse conta aínda da maldade do Titor, cando o home lle pasa a man polo cabelo:

XACOBE: (Aceno de oler algo desagradábel).

TITOR: ¿Que che pasa?

XACOBE: ¿Non ole como a valor, a rancio?

TITOR: (Tira un caramelo do bolso do abrigo e méteo na boca) ¿Queres outro? É de menta. Non, non ulo a nada. ¡Así que te conformas!

(XACOBE repara no puño do caxato do TITOR, é a cabeza do monstro do Pórtico no que reparara antes. O VENTO move o cabelo de Xacobe) (De Toro 2009: 103)

En escenas intercaladas o espectador podería ver como o Titor lle insiste a Xacobe para saber qué daría por ter poder, e saúde e xuventude para desfrutalo. Xacobe, incrédulo, dille que calquera cousa: neses instantes soan trece badaladas en lugar de doce, como cando naceu o protagonista, e a súa nai, que tivo unha premonición, é atropelada.

A pesar da ilusión coa que Suso de Toro encorrou o proxecto, non atopou produtoras que o financiasen, e a súa historia tivo que ser modificada para converterse nunha longametraxe. Despois de falar con Pancho Casal e Xavier Villaverde, eles convencérono de que era moi difícil facer unha serie, pero si que había posibilidades de rodar unha película, xa que o argumento, segundo eles, “era potente”. Tampouco foi sinxela a configuración do guión para unha película, pois o primeiro borrador que fixo o escritor era para unha duración próxima ás cinco horas, algo inasumíbel no cinema contemporáneo.

### 3. A PELÍCULA E A NOVELA

Deste xeito, Suso de Toro e Xavier Villaverde deciden escribir xuntos o guión, xa que, segundo De Toro, “era un traballo moi duro que non podería facer só” (González Herrán e Tarrío Varela 2002: 238). Axiña súmanse ao traballo os outros dous guionistas, Curro Royo e Juan Vicente Pozuelo, polo que a configuración do texto se vai concibindo a oito mans. O rumbo que toma a historia afástase do argumento inicial do escritor, xa que se produce “un enfoque radicalmente distinto en cuanto a la propia concepción de los conflictos narrados: mágico (o sagrado) en De Toro, psicológico (o psicopatológico) en Villaverde” (González Herrán 2004: 28).

Suso de Toro abandona o proxecto cinematográfico e decide continualo no “lugar que me es natural, el trabajo solitario” (De Toro 2003: 135) reconducindo a trama segundo a súa idea orixinal, mais aproveitando a experiencia que lle dera a súa colaboración no guión. O texto adquire unha dimensión marcadamente literaria, cunha complexidade narrativa evidente e cos temas que lle interesan ao autor:

A lo largo del proceso fui comprendiendo que aquella historia que había concebido en un inicio como únicamente para pantalla, se me había ido adensando dentro, se me había ido relacionando con los temas sobre los que trabajo en mis libros de narrativa y que allí tenía una novela. Y no sólo “una” novela sino, quizás, “la” novela de una década mía. Una novela que resume las vueltas que llevo dando sobre la trascendencia, la religiosidad, la magia, las relaciones entre vivos y muertos, el sentido de la tragedia, el mito y el rito, y todo ello contado a través del modo más legítimo para un narrador: una historia de misterio. Porque creo que la historia de misterio es la narración por antonomasia. (De Toro 2003: 135)

A novela de Suso de Toro ten tres narradores principais: un narrador omnisciente focalizado en Celia, a muller que se namora de Xacobe, o protagonista; o confrade Miguel Ramírez que conta a súa versión da historia ao resto de irmáns da Confraría; e o Mestre Mateo, ese ser sobrenatural que guía a Xacobe como se fose unha marioneta, e que para marcar este carácter de anormalidade do personaxe, na tradución o castelán que fixo a editorial Seix Barral aparece cunha tipografía distinta. Por tanto, a muller non ten voz propia, senón que o seu discurso chega ao lector a través dun intermediario. O confrade e o Mestre Mateo si que se dirixen en primeira persoa, mais tamén atopamos diferenzas nas súas narracións, porque se no caso do confrade é evidente que se trata dunha longa carta dirixida aos outros membros da Confraría na que explica os estraños sucesos que acaeceron na cidade, no do Mestre Mateo trátase máis ben do seu pensamento. Isto é, o discurso do confrade ten unha clara vontade de ser escritura, mentres que no caso do Mestre Mateo, non. Ademais destes tres narradores principais, hai capítulos que teñen como protagonista a Xacobe, o personaxe fundamental da novela. Estes capítulos aparecen como a transcripción dunha conversación do propio Xacobe con Esmeralda –unha amiga coa que se comunica a través dun chat– ou a reflexión do médico que estudou de pequeno con el na escola e que narra as súas impresións despois

dunha consulta con Xacobe, na que as probas médicas indican que todo está ben, pero o protagonista lle di que non é así, que nin sequera pode rir.

Pero aínda é máis complexa a estrutura narrativa, porque o autor, Suso de Toro, engade outra personaxe superior, Celia, que sería a autora do texto, e el un mero editor, un intermediario entre ela e o lector. O clásico recurso cervantino pretende dar una maior verosimilitude ao relato:

Aínda que pareza pai, son padrastro deste libro pois o meu papel é o de editor, xa que a autora non quixo figurar como tal. Os motivos non os sei, as relacións entre un autor e a súa obra son ambiguas e máxicas, fantasmagóricas. Un día chegoume por correo un disquete que contiña o libro *Trece Badaladas*, cunha nota manuscrita asinada co nome *Celia* na que a autora me pedía que o publicase como libro baixo o meu nome; ela renunciaba á autoría e aos seus dereitos, sen embargo quería velo publicado. (De Toro 2002: 7)

En cambio, na película a estrutura e moito máis sinxela e lineal. Se no proxecto de guión que presentou Suso de Toro o filme comezaba nos anos da construción da Catedral, por motivos presupostarios Xavier Villaverde ten que prescindir destas escenas. A narración filmica, entón, ten principalmente dous tempos da historia: un, limitado á escena coa que comeza a película e outra á final da mesma, cando Xacobe era un neno e o seu pai aínda estaba vivo, en 1984; e outro no tempo actual (2002), no que Xacobe xa é maior e volve da Arxentina a Santiago de Compostela.

Como pode apreciarse, convén referirmonos á realización do proxecto cinematográfico como adaptación do argumento e non como adaptación dunha obra literaria, neste caso dunha novela. A película *Trece campanadas* non se aproveita do éxito que pode ter o cine fronte á literatura entre o gran público –como a síntese, a universalización ou a simplificación (Manzana Espinosa 2008:16)– nin do prestixio que adquiriría a obra de Suso de Toro, senón que parte da historia orixinal que o escritor preparara para a televisión e diverxe por motivos relacionados coa produción e cunha nova concepción da película que desenvolven os guionistas e o director.

### 3.1. XACOB E MATEO: MITO FAÚSTICO / RELACIÓNS PATERNO-FILIAIS

Unha das principais diferenzas entre a novela e a película é a causa que motiva a problemática do protagonista. Na novela, Xacobe é un produtor que traballa nunha compañía audiovisual e séntese dunha maneira estraña, como sen ganas de vivir. Despois dun accidente de tráfico no que morreron os seus pais e o seu irmán xemelgo e no que el se salvou cando aínda era un neno, é un personaxe escuro o que se fai cargo del, o Titor. O Titor ocúpase da educación de Xacobe e utilízao para acadar os seus fins: “queríao a el na Escolanía da catedral por algunha cousa mala, non o facía por facerlle ben ao neno nin pola relixión, facíao por maldade, queríao na catedral por algún motivo” (De Toro 2002: 225). Este Titor é un home talvez adiantado para a súa época e unha figura moi importante da cidade compostelá:

Me basé en un personaje histórico, el Maestro Mateo, personaje oscuro, del que se sabe muy poco [...] Mateo, el constructor, es una figura que tiene un carácter doble; por una parte, es un maestro de obras, por lo tanto nos remite a un mundo medieval, a un mundo del románico, un mundo de oficios, ligados a la devoción piadosa: y, por otro lado, nos remite a un personaje que en esa época no existe según entendemos la figura del artista. Él tiene la osadía de representarse a sí mismo al pie de su gran obra, con una inscripción que reza “Architectus”. Un autor poseído por semejante ego demoníaco me resultó sugerente. (Rodríguez 2003: 8)

É o confrade o que na novela sinala o carácter estraño do arquitecto para criticar aos artistas, pois, como veremos, é este un personaxe moi reaccionario, oposto a calquera signo de progreso:

os artistas poñen en perigo a súa alma e tamén as dos demais, e xusto é que se lles vixie. O caso de Mateo, como dabondo comprobaría máis adiante, é un bo exemplo; a mesma estatua que ousou erixirse a si mesmo en lugar santo xa é unha aberración. Por moito que se represente axeonllado nun xesto de falsa humildade, que falsa resultou ser esa devoción. (De Toro 2002: 129)

Na película, se ben permanece o nome de Mateo e dalgún xeito é evidente a relación co escultor do Pórtico da Gloria, o seu uso é moi diferente, xa que nesta ocasión se trata dunha relación paterno-filial. O pai duro e intransixente que obriga o seu fillo para que faga esculturas como as

súas é asasinado aparentemente pola súa muller, a nai de Xacobe. A nai é internada nun centro psiquiátrico e o neno Xacobe viaxa á Arxentina, onde vive cuns familiares. Anos despois, cando Xacobe xa é un home, regresa a Santiago de Compostela: alí espéran o fantasma do seu pai, que precisa que remate a súa obra, un grupo escultórico que permanecerá na Catedral.

Mentres que na novela o Mestre Mateo é unha figura maligna, que aparece de forma borrosa nas gravacións das cámaras, na película o personaxe é unha figura que soamente poden ver Xacobe e súa nai. Os dous antagonistas son seres fantasmais e malignos que controlan o protagonista: no caso da novela, para que Xacobe sexa o intermediario para enterrar os restos do seu fillo na tumba do Apóstolo; e na película, en principio, para que remate o grupo escultórico para a Catedral, aínda que o seu obxectivo final é apropiarse do corpo do seu fillo Xacobe para poder ter un sustento físico co que perpetuar a súa obra e a súa vida. Os propios guionistas fan referencia a este cambio: “El giro en el mito que manejábamos era evidente. Habíamos virado de Fausto (el pacto con el mal) a Hamlet (la lucha con el fantasma paterno)” (Royo y Pozuelo 2003: 138).

O Mestre Mateo, que, como xa dixemos, actúa tamén como narrador en primeira persoa, é un personaxe que controla a vontade de Xacobe, que non pode ser feliz por culpa deste sometemento. Os poderes sobrenaturais que posúe quedan ao descuberto cando, na Alameda, domina a Celia para que Xacobe ceda aos seus desexos e faga o que lle ordenou:

[...] ella sentiu a ollada daquela face pálida ou branca que a alcanzaba e era como se unha man fría e morta a penetrase polos ollos e baixase dentro dela atrapándolle a alma e retorcéndolla e, ela alí desfalecendo e caendo derrubada na terra enlameada do paseo, sobre o lodo e a agua que non a tiñan nin a consolaban da tristura infinita, do vacío que a penetraría e que lle instauraba dentro unha derrota absoluta e unha sede de morte á que cedía mentres contemplaba con asombro como aquela figura se achegaba polo paseo, coxeante, implacábel como un destino, como a chuvia que agora caía sobre o seu rostro caído contra a terra, como se se cerrase o mundo. Detrás daquela presenza que sobreviña a trancos, camiñaba Xacobe suplicante, pedíndolle algo, queréndoa deter, ofrecendo algo a cambio. (De Toro 2002: 206)

Ao final, tras o fracaso do seu plan, este personaxe móstrase derrotado ante Celia e lamenta a

perda definitiva de dar sepultura ao seu fillo: Xacobe rebelouse, como tamén el se rebelou, e guindou as cinzas do fillo de Mateo ao mar. Mateo remata na Catedral, onde se converte en cinzas e desaparece para sempre.

O Mateo da película, como a figura histórica do Mestre Mateo, tamén ten unha profunda relación coa arte, xa que é un escultor famoso. A súa morte deixa inacabada a obra na que estaba a traballar, polo que, Mateo, agora unha presenza fantasmal, aproveita o regreso do seu fillo dende a Arxentina para que este remate o seu grupo escultórico e permaneza o seu nome para sempre ligado á Catedral.



Luis Tosar é Mateo, o pai de Jacobo.

Luis Tosar é o encargado de darlle vida na pantalla. O actor galego era o idóneo, xa que ten acostumados aos espectadores a complexas representacións de personaxes que poderíamos cualificar como “malos” –ou ao menos censurábeis–, dende o acosador de *La flaqueza del bolchevique* (2003), o maltratador de *Te doy mis ojos* (2003) e o seu magnífico Malamadre en *Celda 211* (2009), pasando polo porteiro psicópata de *Mientras duermes*

(2011) ou a súa actuación na produción hollywoodiense *Miami Vice* (2006), na que facía de narcotraficante hispano. A súa interpretación é un dos mellores aspectos da película, xa que o actor consegue transmitir os matices do seu personaxe, que unhas veces se mostra conciliador co seu fillo para conseguir que remate a súa obra e outras agresivo e violento para forzalo a cumprir os seus desexos. Así valora Villaverde o traballo de Tosar na película:

Yo creo que Luis puede tener rasgos de lo que quiera, es un verdadero camaleón y hacía ya tiempo que tenía ganas de trabajar con él. Resultó verdaderamente curioso verle construir poco a poco su personaje, con esa inquietante ambigüedad moral, que no sabes si va a abrazarte o a estrangularte. (Villaverde 2003: 155)

Mateo persegue a Xacobe –Jacobó na versión orixinal da película– porque quere permanecer no tempo, e iso só pode lograrlo se a súa obra está na Catedral, do mesmo xeito que o Mestre Mateo se representou a si mesmo no Pórtico da Gloria. O seu poder é tal que pouco a pouco se vai apoderando do corpo e da vontade do seu fillo, como se a través da unión das súas mans cando Mateo lle ensina como modelar a escultura se producise un pacto polo cal o pai pode controlar o fillo.

Xacobe (e tamén Jacobo) é, por tanto, un personaxe que vive sometido aos designios dun poder sobrenatural e superior. Se na novela Xacobe é un produtor cinematográfico, o que dá pé a introducir a intrahistoria do proxecto orixinal de Suso de Toro e as posibilidades de levalo a cabo, na película, como xa dixemos, é escultor, como o seu pai.



Mateo e Jacobo esculpen xuntos: é o comezo do pesadelo do protagonista.

Na obra do escritor, Xacobe parece un triunfador, pero axiña o lector comproba que non é esa a realidade: Xacobe, a pesar de estar san, por algunha estraña razón non pode rir nin ser feliz. Cun pasado tráxico, xa que nun accidente morreron os seus pais e o seu irmán xemelgo e el se salvara de milagre, o Titor, que é o Mestre Mateo, fíxose cargo del. Por tanto, a súa milagrosa recuperación ten moito que ver coa presenza deste fantasma co que o protagonista selou un pacto fáustico. Atormentado e vixiado, a irrupción de Celia na súa vida supón para el un sopro de aire fresco, un ombreiro amigo no que apoiarse. Na casa de Celia móstrase como un neno pequeno perdido e con medo e ela, coma unha nai, protéxeo.

Porén, a axuda de Celia non conseguirá romper o xugo que o ata ao Mestre Mateo. Xacobe terá que rebelarse ante el, aínda que iso supoña sacrificar a súa propia vida: o protagonista leva consigo a arca de ferro que posúe as cinzas do fillo do Mestre Mateo ata o mar en Fisterra e alí morre afogado.

Como xa expuxemos, Xacobe non ten voz narrativa na novela, e tampouco hai un narrador omnisciente que se centre neste personaxe. Por iso, toda a información que ten o lector deste personaxe xorde a través dos outros ou das transcricións das súas conversas polo chat. Deste xeito, Xacobe ten un tratamento distinto segundo quen sexa o narrador –pois, por exemplo, o confrade mostra unha clara desconfianza cara a el–, ou do momento da narración –xa que, mentres ao principio Celia o consideraba como un produtor arrogante, a medida que o vai coñecendo entende que é un home que se atopa desamparado.

Na película, Jacobo volve a Santiago de

Compostela, onde a súa nai está ingresada nun hospital psiquiátrico. O protagonista, como na novela, tamén ten un pasado dramático: na súa infancia, parece que, nesa mesma cidade, a súa nai matou ao seu pai para defender a Jacobo, que ía ser agredido. Ao seu regreso, aparece o fantasma do seu pai, que paulatinamente vai dominándoo: Jacobo deixa de tomar a súa medicación e comeza a beber alcohol, o que agrava a súa esquizofrenia. O protagonista vive ao límite, “se mueve entre querer salvarse y querer destruirse, [...] lo que hace de él una especie de héroe romántico” (Villaverde 2003: 153), e Juan Diego Botto, o actor que o representa na pantalla, transmite “esa mezcla de fragilidad y fuerza, de rabia y de dolor, de adolescencia y madurez” (Villaverde 2003: 154).

Botto, actor dende que era neno e que xa era recoñecido polos seus traballos nas películas *Historias del Kronen* (1995), *La Celestina* (1996), *Martín (Hache)* (1997) e *Plenilunio* (1999), entre outras, non desentoa coa súa interpretación e consegue reflectir un papel cribel.

O personaxe de Jacobo, como na novela, atopa apoio nunha muller, neste caso María, unha antiga amiga que axuda a superar os seus conflitos internos. O protagonista fai fronte aos seus traumas infantís, e, ao contrario que na novela, na produción cinematográfica si hai final feliz, pois Jacobo non chega a suicidarse para liberarse da presenza do seu pai. A escena final, seguramente prescindíbel, ensina ao espectador a Jacobo cun fillo, Juan, no estudo de traballo. O fillo non o obedece, como ocorría no comezo da película cando Jacobo se escondía de Mateo, e o protagonista ten que buscalo. Esta simetría que se produce entre o inicio e o final mostra, ao noso xuízo inne-



Juan Diego Botto é o atormentado Jacobo.

cesariamente, a diferenza entre Jacobo e seu pai: mentres Mateo era duro e violento co seu fillo, Jacobo, aínda que nun primeiro momento lle vai pegar, perdóao e lle dá unha aperta. A conclusión para o espectador é tan simple como este final: Jacobo aprendeu dos erros do seu pai e el non será como Mateo.

#### 4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2004): “Dos árboles de una misma semilla: *Trece badaladas*, de Suso de Toro / *Trece campanadas*, de Xavier Villaverde”, *Ínsula*, nº 688 (abril), pp. 27-29.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel e TARRÍO VARELA, Anxo (2002): “Encontro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro”, *Boletín Galego de Literatura*, nº 27, pp. 237-261.
- MANZANO ESPINOSA, Cristina (2008): *La adaptación como metamorfosis: transferencias entre el cine y la literatura*. Madrid: Fragua.
- RODRÍGUEZ, Luciano (2003): “«He escrito la novela de mi ciudad». Entrevista a Suso de Toro”, *Lateral*, nº 103-104 (xullo-agosto), pp. 8-9.
- ROYO, Curro, POZUELO, Juan Vicente e VILLAVARDE, Xavier (2003): *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio.
- ROYO, Curro e POZUELO, Juan Vicente (2003): “Así se escribió *Trece campanadas*”, en Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo e Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 136-140.
- TORO, Suso de (2002): *Trece badaladas*. Vigo: Xerais.
- \_\_\_\_\_ (2003): “Notas del escritor Suso de Toro”, en Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo y Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 134-135.
- \_\_\_\_\_ (2009): “Creación. [Isto é parte do primeiro guión que escribín sobre a historia orixinal...]”, *Boletín Galego de Literatura*, nº 41-42, pp. 95-108.
- VILLAVARDE, Xavier (2003): “Entrevista con Xavier Villaverde”, en Curro Royo, Juan Vicente Pozuelo y Xavier Villaverde, *Trece campanadas: Guión cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 152-158.