

TRADICIÓN, INNOVACIÓN Y MERCADO EN LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA GALLEGA: EL *THRILLER* XACOBEO¹

XAQUÍN NÚÑEZ SABARÍS
Universidade do Minho
xnunez@ilch.uminho.pt

Recibido: 27-04-2018

Aceptado: 04-11-2018



RESUMEN

La novela *Trece badaladas* de Suso de Toro, traducida al castellano como *Trece campanadas*, obtuvo en 2003 el Premio Nacional de Narrativa. Posteriormente sería llevada al cine, con idéntico título, en una adaptación libre, pero que respetaba la esencia del argumento: un productor de cine/escultor que se veía envuelto en un thriller de terror sobre las leyendas y mitos del maestro Mateo y la catedral de Santiago, con sus creencias, sombras y apariciones. En 2012, el director de cine Fernando Cortizo estrenaba la película *O Apóstolo (El Apóstol)*, el primer film de animación en técnica *stop motion* en tres dimensiones realizado en Europa. Una trama situada en el camino de Santiago, sobre ancestrales y monstruosas leyendas, que, a través de una ambientación fantástica, sitúa la temática xacobeana de nuevo como telón de fondo de una narrativa audiovisual, que recorrió las principales salas de cine de España, con una considerable aceptación de crítica y galardones. Estas producciones, en diferentes soportes mediales, demuestran la permeabilidad de la temática xacobeana en el repertorio contemporáneo de producciones culturales gallegas y su eficacia para proyectarse en el campo literario, como en el audiovisual, adoptando y adaptando la tradición fantástica de la narrativa galaica.

PALABRAS CLAVE: fantástico, xacobeo, narrativa, campo cultural, intermedialidad.

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación «Identidade(s) e Intermedialidade(s) – G2i» del Centro de Estudos Humanísticos de la Universidade do Minho.

ABSTRACT

Trece badaladas, a Galician novel written by Suso de Toro, translated into Spanish as *Trece campanadas*, won the National Literature Prize for Narrative (Spain) in 2003. Later that year, a film based on the story was released in cinemas with the same title. The adaptation respected the essence of the plot: a film producer/sculptor was involved in a horror thriller about legends and myths of Master Mateo and Santiago's Cathedral, with their beliefs, shadows and appearances. 2012 marked the release of *O Apóstolo (El Apóstol)*, a film directed by Fernando Cortizo, which was the first stop-motion animation in 3D made in Europe. The plot followed the ancestral and monstrous legends set in the *Camino de Santiago*, which, through a fantastic setting, placed the 'xacobeá' theme again as the backdrop of an audiovisual narrative. The film was showed in the main cinemas in Spain having a considerable acceptance by the critics and receiving prestigious awards.

These productions, in different media, have demonstrated the permeability of the 'xacobeá' theme in the contemporary repertoire of Galician cultural productions. Besides, it has highlighted its effectiveness to project itself both in literature and audiovisual media, adopting and adapting the fantastic tradition of the Galician narrative.

KEYWORDS: fantastic, xacobeo, narrative, cultural field, intermediality.



1. LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA GALLEGA CONTEMPORÁNEA

El elemento fantástico supuso un recurso narrativo importante en la literatura gallega, fundamentalmente en el relato breve, merced al predominio del componente identitario en los mecanismos de canonización. En su configuración se advertía un determinado imaginario cultural, basado en la «imaxinación e o pensamento galego: a proxección no Alén, particularmente na ultratumba que tenta se conxurar co humor, así como a proxección dese ultramundo impensable de mortos-vivos no noso (aparecidos, a Santa Compañía), o que, naturalmente colle pulo no folklore» (Risco, 1998: 57).²

A partir de los años 80 aparece, no obstante, una superación progresiva

² Gaspar (1997: 314) advierte la importancia de lo fantástico en la configuración ideológica del nacionalismo de la Xeración Nós: «A predilección de Vicente Risco polas producións fantásticas e a defensa do argumento espiritual como definitorio da alma do pobo galego son, sen lugar a dúbidas, estratexias para a formulación dun mitoloxema da nación que resulte doutrinalmente eficaz».

de este modelo, incorporando nuevas temáticas y fórmulas narrativas, que supondrán una revitalización de lo fantástico y de los referentes culturales y temáticos del cuento tradicional:³

Que a nova produción literaria reivindique un maior grao de autonomía no tratamento da referencialidade, en claro contraste con manifestacións anteriores, consideradas ata moi recentemente como modélicas, evidencia as súas tensións internas e demostra a vontade de superar unha determinada imaxe da literatura galega segundo a cal no canon deberían entrar exclusivamente textos de temática social e intencionalidade reivindicativa, e só aqueles autores que proxectasen unha imaxe paradigmática da comunidade nacional. (...)

Este proceso de crecente autonomización do discurso literario vai acompañado doutro fenómeno non menos determinante: a súa independencia institucional con respecto a outros espacios sociais, que é interpretada, en palabras de Xosé R. Pena, como unha difícil conquista «da legalidade e da normalidade» (González Millán, 1994: 28).

En esta reconfiguración de lo fantástico se advierte, por lo tanto, una mayor autorreferencialidad y autonomía en el funcionamiento del campo cultural actual, motivado también por la transición de un lector militante a otro mucho más plural. Este proceso se acentúa en el presente siglo, ya que los modelos repertoriales no vendrán estimulados por los aspectos identitarios, asociados a una herencia folclórica-popular que construya unos referentes literarios y culturales reconocibles, sino, en buena medida, por la asimilación y normalización de subgéneros que funcionan a nivel global.⁴ González Millán (1996) y Figueroa (2010) advierten este progresivo tránsito hacia un funcionamiento autónomo del campo, pautado por sus propias reglas, si bien con el consiguiente condicionante del factor económico. En este sentido, la proyección espiritual, cultural y turística del Camino de Santiago, aspecto que se analizará en el siguiente apartado, creará un contexto favorable para la ficcionalización de Compostela, como una geografía literaria, con gran capacidad de atracción de lectores y público.

La ficcionalización mística de Santiago y su leyenda milenaria y espiritual encontrarán, por lo tanto, una favorable acogida en el mercado cultural y

3 González Millán (1996: 50) señala que a partir de la década de los ochenta se verifica un intento de superar la «canonización do discurso literario a partir dun modelo da oralidade identificado cunha concepción estereotipada da cultura popular». Alonso Girgado (2005: 26) y Vilavedra (2010: 200) señalan la proyección identitaria de lo fantástico en la narrativa gallega, lo que provoca, también en los años acotados por González Millán, una necesidad de los escritores de ese período de superar el elemento folclórico y renovar lo fantástico con otras modalidades.

4 Vilavedra (2010: 37) repasa las discusiones, entre 1995 y 1996, en las páginas de *A Nosa Terra*, acerca de la dicotomía entre identidad y mercado.

artístico, como se verifica en las obras que hemos seleccionado como objeto de estudio (*Trece badaladas/Trece campanadas* y *O Apóstolo*). En ellas se percibe la articulación entre repertorio y mercado que nos proponemos analizar, y la incorporación de Santiago de Compostela, como un escenario central de la narrativa fantástica gallega actual, tanto literaria como cinematográfica.

Santiago no había constituido, hasta entonces, una geografía recurrente en lo fantástico de ambientación gallega, aunque tampoco inédita. La novela corta de Ramón del Valle-Inclán, «Mi hermana Antonia», incorporada a la colección de cuentos *Jardín umbrío* en su edición definitiva de 1920, abría y cerraba el relato con estas dos secciones:

I ¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!... (Valle-Inclán, 2017: 115)

XXIII En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía guardan allí los ojos abiertos para el milagro. (Valle-Inclán, 2017: 134)

Compostela aparecía como un espacio mágico, que configuraba un particular imaginario colectivo, como explicación al conjunto de creencias, supersticiones y fantasías que mediatizaban la narración: los amores desgraciados de Antonia, con un seminarista de apariencia estrafalaria y evocación satánica. El niño narrador, el hermano de Antonia, relata este episodio sobrecogido por los miedos infantiles que ocasionaban las creencias colectivas de aparecidos y almas en pena. Santiago era el lugar elegido para representar este universo entre mágico y tenebroso.⁵

Sin embargo, la ambientación compostelana del cuento no coincidía con el tono general de los demás relatos. Salvo «Del misterio», que también se situaba en un antiguo caserón de la vieja Compostela, predomina el escenario rural y espacios proclives a la temática de misterio y miedo de la colección: rectorales aisladas, cruces de caminos y molinos situados en lugares sombríos.

El elemento fantástico y sobrecogedor de los cuentos de Valle-Inclán exploraba un motivo que será recurrente, como se ha dicho, en la narrativa breve gallega del xx, ya que la ambientación insólita y misteriosa estará muy presente en los cuentos que configuran el canon literario.⁶ En la mayoría de

5 Vid. Núñez Sabarís (2014)

6 Risco (1998), en su antología y estudio de literatura fantástica en lengua gallega, se centra fundamentalmente en los cuentos señalando que la novela —residual por esos años en la incorporación de lo fantástico— merecería ser también incorporada a un estudio global sobre la literatura fantástica. A propósito de la obra de Cunqueiro y Méndez Ferrín señala que encajaría, en líneas generales, en la categorización

ellos lo fantástico o maravilloso se relaciona con la tradición oral del mundo rural galaico. *Xente de aquí e acolá* o *Os outros feirantes* (Cunqueiro, 1971 y 1979) remiten a estrafalarios e insólitos personajes, reflejando un mundo de connotaciones maravillosas, como el que aparece en los cuentos de *Dos arquivos do trasno* (Dieste, 1926), o el mundo mítico, mágico y ancestral de *Á lus do candil* (Ánxel Fole, 1953). Está presente también en *Os biosbardos* (Blanco Amor, 1962) que explora esa porosa frontera entre realidad y ficción. *O crepúsculo e as formigas* (Méndez Ferrín, 1961) y *Os escuros soños de Clío* (Carlos Casares, 1979) profundizan, igualmente, en la fabulación fantástica.

En el presente siglo, sin embargo, lo fantástico en las producciones artísticas gallegas comienza a materializarse en otras formas y géneros, tal como hemos adelantado. Traspasa la frontera hegemónica de la narrativa breve, para incorporarse a otras modalidades de narración literaria e incluso audiovisual, acompañando el fenómeno de normalización que se verifica en la literatura hispánica en los años 80 y 90, marcada por la «reivindicación de la fantasía y la imaginación frente al realismo social y testimonial» (Roas y Casas, 2016: 14). De la pujanza de lo fantástico da buena nota la aparición en 2007 de la editorial Urca, especializada en fantasía, ciencia ficción y terror en lengua gallega, que promoverá, en cooperación con otras entidades, el Premio Antón Risco de Literatura Fantástica, iniciado en el año 2015, galardonando una narración de temática fantástica en lengua gallega o portuguesa.⁷

Para los propósitos que nos ocupan, y a tenor del comportamiento intermedial de las narrativas que se analizarán, no resulta un factor menor en la divulgación y generalización de lo fantástico su incorporación al cine:

Finalmente, hay que añadir un doble factor de carácter extraliterario, cuya influencia también resultó, a nuestro entender, decisiva: por un lado, el cine fantástico y de terror, tanto extranjero como de producción española, y, por otro, las series emitidas en televisión durante las décadas de los 60 y 70, como *Historias para no dormir*, *The Outer Limits*, *Twilight Zone*, *Night Gallery*, *Ficciones*, o *Doce cuentos y una pesadilla*. Por un lado influyeron en la forma de enfrentarse literariamente al género (lenguaje, estructura, motivos) y, por otro, contribuyeron a su popularización entre los lectores y espectadores españoles (Roas y Casas, 2016: 15).

de maravilloso, en vez de fantástico (de hecho los dos textos de *Merlín y familia* que introduce en la selección, son dos relatos incrustados en la narración). Los modelos de Cunqueiro y Ferrín, y dentro de la fecunda temática artúrica, serán seguidos por Darío Xohán Cabana, en la novela *Galván en Saor* (1989), premio Xerais y uno de los grandes *best sellers* de la literatura gallega (vid. Vilavedra, 2010: 210).

⁷ Tendría el precedente del premio, dedicado a la figura de Vicente Risco: «Entre 2000 e 2005 convocouse o Premio Vicente Risco de literatura fantástica, primeiro baixo esta denominación ata que en 2006 pasou a ser de “creación literaria”, tetando abranguer un espectro máis amplo de participantes posibles, o que nos permite supor un baixo número de textos candidatos ao galardón» (Vilavedra, 2010: 204).

Dentro de las producciones artísticas que se sitúan en la esfera de lo fantástico contemporáneo, y que serán objeto de estudio en este trabajo, se encuentra la novela *Trece badaladas* (2002) de Suso de Toro, traducida ese mismo año al castellano como *Trece campanadas* (2002) y adaptada al cine un año más tarde, así como el largometraje de animación *O Apóstolo (El Apóstol)*, de Fernando Cortizo.

La novela *Trece badaladas* de Suso de Toro presentaba un argumento ambientando en la leyenda mítica y misteriosa de la catedral compostelana. La temática xacobeá, ya de cierta amplitud social y cultural a inicios del presente siglo, protagonizaba una obra que alcanzaba importantes cuotas de reconocimiento: al notable éxito de lectores y crítica se añadía su proyección más allá del campo cultural gallego, ya que, un año después de su publicación, conseguía el Premio Nacional de Narrativa —siendo la segunda obra publicada originariamente en gallego en conseguirlo—,⁸ y se estrenaba la adaptación cinematográfica de la novela: *Trece campanadas*. De modo que nos encontramos ante una narrativa de carácter transmedial,⁹ ya que la producción cinematográfica surge casi en paralelo al texto literario, contribuyendo considerablemente a la divulgación de la historia de Toro. A este respecto, es preciso señalar la introducción en la portada, en las reediciones de la publicación en gallego, de un fotograma de la película con el rostro de Luis Tosar, utilizando como reclamo el éxito cinematográfico del film y el crédito del actor en la cultura gallega. La película era una adaptación libre, pero que respetaba la esencia del argumento: un productor de cine/escultor que se veía envuelto en un *thriller* de terror sobre las leyendas y mitos del maestro Mateo y la catedral de Santiago, con sus enigmas y sombras.

A su vez, en 2012, el director de cine Fernando Cortizo estrenaba la película *O Apóstolo (El Apóstol)*, el primer film de animación en técnica *stop motion* en tres dimensiones realizado en Europa, siguiendo la exitosa modalidad de Tim Burton. Una trama situada en el camino de Santiago, sobre ancestrales y monstruosas leyendas, que, a través de una ambientación fantástica, sitúa la temática xacobeá de nuevo como motivo principal de una narración audiovisual. El largometraje de animación recorrió las principales salas de cine de España, con una considerable aceptación de crítica y la obtención de reconocidos galardones, también en el ámbito internacional.¹⁰

8 La primera fue *Xa vai o grifón no vento* de Alfredo Conde, en 1986.

9 «En lo que respecta al otro término clave, la transmedialidad, sugerimos usarlo para referirse al hecho de que cada vez más obras tienden a aparecer en varios medios» (Sánchez Mesa e Baetens, 2017: 4).

10 Vid. El Blog del Cine Español (1/12/2017)

Las connotaciones históricas y míticas sobre la ciudad, su catedral y el itinerario santo motivan la activación del elemento fantástico, en la potenciación del misterio, dentro de la estructura de suspense y terror de *Trece badaladas / Trece campanadas*¹¹ y *O Apóstolo*. El alcance internacional de la leyenda xacobeá, importante desde finales de los 90, contribuirá, sin duda, a la incorporación de esta temática como repertorio recurrente en diferentes obras teatrales, literarias y cinematográficas gallegas. La proporcional respuesta del mercado y las industrias culturales,¹² dada la internacionalización e institucionalización del Camino, y la mayor aceptación y receptividad del elemento fantástico en la literatura posmoderna, explican la proliferación del *thriller* de ambientación xacobeá en varias narrativas (literarias o audiovisuales) actuales.

La escenografía de la ciudad como un espacio mágico, que representa un particular imaginario colectivo anclado en la leyenda secular de la ciudad, reconfigura, por lo tanto, el tradicional tratamiento del elemento fantástico en la literatura gallega que residía fundamentalmente en el cuento literario, con historias procedentes de la tradición oral y popular. La proyección internacional de ambos proyectos constata, por un lado, la aceptación de lo fantástico dentro de la canonicidad narrativa contemporánea y, por otro, el excelente comportamiento de la temática xacobeá y los ecos internacionales y místicos de Santiago y su Camino, como factor de éxito comercial artístico y cultural. Sirva, a modo de evidencia, la portada de la edición de *Trece campanadas* en 2010 en Alianza Editorial (la primera había sido publicada en 2002 Seix Barral) que publicita la obra como «La novela de Santiago».

2. COMPOSTELA: DEL CAMINO ESPIRITUAL A LA FICCIONALIZACIÓN DEL MITO

En la proyección exterior de estas obras no se puede, por consiguiente, omitir la influencia del importante alcance social, cultural y económico que alcanzó el Camino de Santiago.¹³ En 1987, el escritor brasileño Paulo Coelho publicaba *Diário de um mago* que relataba las experiencias de un peregrino que recorría el camino francés hasta llegar a la catedral. La novela acumuló un considerable número de ventas y promovió, notablemente, la divulgación del

11 A fin de diferenciar la obra literaria de la cinematográfica, se utilizará el título original de ambas. *Trece badaladas*, para referirse a la novela de Suso de Toro, y *Trece camapanadas* para la película de Xavier Villaverde.

12 Si bien, en el caso de *O Apóstolo*, el éxito comercial no vino acompañado de la consecuente sostenibilidad financiera del proyecto, debido a problemas con la distribuidora (Vid. El Blog del Cine Español, 1/12/2017).

13 Torres Feijó (2011) analiza diferentes discursos y prácticas culturales sobre el Camino de Santiago.

itinerario compostelano como una experiencia espiritual y cultural singular. La novela de Coelho supuso un importante impulso al alcance internacional de Compostela y a la proyección exterior del Camino. A ello contribuyeron igualmente algunas propuestas de la filmografía americana, con su capacidad de potenciar temas, escenarios e historias. Señálese, a vuela pluma, la película de Martin Sheen, *The way* (2010), sobre la peregrinación xacobeá. O, para los intereses que nos ocupan en este trabajo, el capítulo «Demonology» (2009) de la serie *Criminal minds*, estrenado en España en Telecinco, ese mismo año, que remarcaba la asociación esotérica y misteriosa del Camino:

Santiago e o Caminho não voltam a ser aludidos por extenso no episódio: eles ficam marcados por título e característica do crime: exorcismo e demonologia, derivação que encontram o seu vínculo de credibilidade no mundo religioso, esotérico e ocultista que se está redesenhando sobre o Caminho de Santiago e Santiago de Compostela (Torres Feijó, 2009: 428).

Contribuirán, asimismo, en la proyección del itinerario xacobeo el testimonio de figuras notables del deporte, la política o la cultura. Por ejemplo, el actor Bob Odenkirk, famoso por su papel en *Breaking Bad* o *Better call Saul*, recorría varios tramos del Camino, iniciativa de la que se hacían eco diversos medios de comunicación de ámbito autonómico y estatal.¹⁴

La referencialidad universal de estas producciones literarias y fílmicas señalaba el óptimo funcionamiento de la temática xacobeá a nivel internacional en producciones culturales, siempre con un notable componente de misticismo y espiritualidad, a veces explorando lo esotérico y terrorífico. Enseguida, escritores, creadores y productores autóctonos percibieron las oportunidades que la industria cultural ofrecía para la proyección de su obra en un mercado cada vez más global: la temática compostelana ofrecía esa perfecta conjunción entre las historias propias y la referencialidad exterior:

La película reúne varias leyendas y relatos de pueblos malditos del Camino de Santiago. Los turistas del filme entran en la boca del lobo. Quería internacionalizar esas leyendas, no con un sentido localista, pero sí enseñar la Galicia mágica, sus bosques con niebla (Abenia, 2012: 1/12/2017).

El impulso en épocas recientes al itinerario xacobeo vino también estimulado por una importante acción institucional, ya que, el 23 de octubre de

¹⁴ El *Faro de Vigo* (12/4/2017) recogía la noticia y el programa *Late motiv*, de Andreu Buenafuente, emitido el 17 de abril del mismo año, incluía una entrevista con el actor que relataba su experiencia.

1987, los Caminos de Santiago fueron declarados, por el Consejo de Europa, primer Itinerario Cultural Europeo, dando el pistoletazo de salida al impacto internacional que vendría a continuación. En consonancia, la Xunta de Galicia promovió el Camino que, a partir del año santo de 1993, comenzó a adquirir una proyección global inédita hasta entonces, convirtiendo Compostela en un destino masivo de peregrinación y turismo. A partir de entonces fueron desencadenadas diversas iniciativas culturales que tendrían un considerable impacto en la introducción de la temática xacobeá, dentro de los repertorios artísticos. Por ejemplo, la creación del «Certame Camiño de Santiago de Teatro Profesional», en cuyas bases se indicaba que debía ser una obra relacionada con esta temática. La obra premiada en la segunda edición de 1994 fue el texto dramático de Roberto Vidal Bolaño *As actas escuras*.

Se trata de un drama, ambientado en Compostela, que mezcla personajes históricos y de ficción, para recrear el episodio del redescubrimiento de los restos del Apóstol en marzo de 1879, por el historiador compostelano López Ferreiro, momento en que el cardenal Miguel Payá y Rico ordena unas excavaciones en el altar mayor de la catedral, en búsqueda de los restos de Santiago el Mayor. La tumba del Apóstol había sido ocultada por el arzobispo San Clemente en 1589 para preservarla de los ataques de Francis Drake.

El personaje principal es Don Mauro, veterano historiador y dominico, amigo del cardenal Payá. Llega a Compostela por la antigua estación de Cornes, procedente de Madrid, con su sobrino Casiano, de ideología liberal, que trabaja como historiador en la Biblioteca Nacional de España, para certificar la autenticidad de los restos. A partir de ahí se suceden personajes e intrigas de la curia compostelana, más interesada en mantener la leyenda apostólica que en la verificación de los fundamentos científicos que aporta Don Mauro. La pugna decimonónica entre ciencia y religión se representa en esta pieza teatral para crear un drama urbano y coral que pone de relieve el alcance del mito xacobeo en la construcción de la ciudad.

Pese a la posición del dramaturgo, central en el sistema teatral gallego, y la buena crítica de la obra, no llegaría a representarse en el Centro Dramático Gallego hasta el año 2009 con dirección de Xulio Lago, motivado por los conflictos que el escritor compostelano había tenido con la administración autonómica gallega y los consecuentes vetos. Con motivo de una polémica sobre un montaje teatral en 1984, Roberto Vidal Bolaño deja de intervenir en el teatro público gallego.¹⁵ Regresa, en el año 1999, para adaptar y dirigir una obra

¹⁵ Vid. Fernández Castro (2011: 363).

de Daniel Cortezón, *Xelmírez ou a gloria de Compostela*,¹⁶ que abordaba la figura del arzobispo, la historia de la ciudad y la catedral. El montaje tuvo lugar en la Iglesia de la Universidad de Santiago de Compostela y formó parte del programa Xacobeo 99, afirmando la intersección entre repertorio dramático, patrimonio histórico y cultural y acción institucional, que venimos señalando.¹⁷ Un año más tarde, el dramaturgo gallego vuelve a la carga con la temática de la peregrinación a Santiago con el espectáculo *A burla do galgo*, en el que adaptaba el cuento de Cunqueiro «O galo de Portugal» —incluido también en la mencionada antología de Risco (1998)— en el que un noble portugués, Don Esmeraldino, peregrinaba a la ciudad compostelana, a la espera de que un milagro del apóstol deshiciese el hechizo que lo había convertido en gallo.

El motivo de la peregrinación no era nuevo en Vidal Bolaño, ya que constituía la trama principal de la obra *Días sen gloria* (1992), en el que dos estrafalarios personajes, *El* e *Ela*, se encuentran en el itinerario xacobeo buscando una imposible intercesión de Santiago viajando hasta la ciudad y posteriormente a Fisterra.

Volviendo a *As actas escuras*, el texto dramático aborda la temática de la catedral y Santiago de Compostela como espacio mágico, proclive a la intriga y el misterio, en formas similares a las que harían populares Umberto Eco o Dan Brown. La intermedialidad que se percibe en el teatro de Vidal Bolaño resulta consecuente con su pretensión de dotar de universalidad las historias que se contaban desde la literatura gallega. En ese sentido, por su proximidad con lo fantástico, es preciso referirse a Xoán de Nartallo, figura monstruosa que vive en las techumbres de la catedral y cobija los antiguos secretos y enigmas de la ciudad milenaria. Este personaje remite indudablemente al Quasimodo de Víctor Hugo, poniendo de relieve la pretensión del autor de abandonar la autorreferencialidad de la literatura gallega, apropiándose de los clásicos cinematográficos o literarios, imprimiendo una marca de notable intertextualidad.

Suso de Toro, escritor igualmente indispensable en el período contemporáneo, también jugará con referentes intermediales en *Trece badaladas*. Dentro de la práctica metaficcional que propone, también advierte irónicamente las explícitas deudas del argumento de la novela con los ecos místicos de Santiago, y su eficacia como argumento de intriga, dentro de la moda del *thriller* religioso:

—En realidade, este cornecho de Europa estaba conectada xa antes co resto de Occidente, e aquí había crenzas e ideas que ían e viñan, como as de Idacio,

16 La obra había sido publicada en Buenos Aires, en 1974 (Riobó, 1999: 61).

17 Subraya esta dimensión el final epifánico de la obra en el Pórtico de la Gloria (Riobó, 1999: 61).

Prisciliano, Baquiario, Orosio, Martiño de Dume... O cristianismo era máis ancho antes cá suma actual das súas igrexas, estaban os gnósticos, os que crían na divinización do home...

—Xa, xa, todo ese asunto. Como *O nome da rosa*. Unha boa película, con moita produción, iso si. Claro que con Sean Connery...

—Está ben, está moi ben, pero eu prefiro centrar a nosa película no presente. Que aquel pasado no que cabía o misterio atinxe ao noso hoxe (Toro, 2002: 90).

3. EL PROYECTO TRANSMEDIAL *TRECE BADALADAS*: DEL FANTÁSTICO MISTERIOSO AL *THRILLER* DE TERROR

En 2002 Suso de Toro publica *Trece badaladas*, siguiendo la estela de un modelo temático que estaba resultando a efectos de público y lectores, en plena efervescencia de las efemérides xacobeas. Las reediciones de la publicación en gallego, así como su traducción al castellano y sucesivas reediciones dan buena nota de la óptima recepción del mercado a este reenfoque de lo fantástico en la cultura gallega, en la que Compostela se alzaba como una privilegiada geografía literaria, frente a los referentes espaciales y etnográficos que habían configurado el tratamiento tradicional.

La novela, a través de numerosos guiños metaliterarios, se sitúa, de manera explícita, en la senda del *thriller* religioso y la ambientación gótica,¹⁸ jugando, además, con el proyecto cinematográfico de la historia, germinado casi en paralelo al texto literario. Xacobe Casavella Mateo, el protagonista, recibe la visita de Celia, una escritora que le propone un guion para producir una película. El argumento de Celia comienza a parecerse de manera inquietante a la vida de Xacobe, que se ve atrapado en una espiral enigmática a la que termina arrastrando a Celia. Detrás de los misterios que atrapan a Xacobe se encuentra un fatídico sino, relacionado con los secretos milenarios de la catedral, y la atribulada vida de su creador, el maestro Mateo, cuyos monólogos muestran el tormento de una voz de ultratumba que aparece para castigar el presente. Xacobe, nacido el día que las campanadas sonaron trece veces, resulta acechado por el maleficio del maestro Mateo, cuya sabiduría había sido castigada y su hijo enterrado fuera de la catedral. La reaparición del arquitecto para vengar su afrenta hace que elija al joven empresario como el encargado de ejecutar sus propósitos. El maleficio se impone sobre el personaje, que termina sucumbiendo a su fatídico sino.

18 «A novela estrutúrase a modo de réquiem musical, de pregaría de defuntos, com tres partes separadas entre Introitus, Agnus Dei e Libera me» (López López, 2003: 70).

Lo fantástico funciona, en este caso, a partir de la aparición de un elemento extraño —la figura de Mateo— cuya voz monologada se hace presente en el relato y se conjuga con el enigma de las trece campanadas, leyenda ancestral de la ciudad. La inefable historia, que proyecta la ambientación de miedo e intriga, se vincula a la atribulada leyenda del túmulo apostólico y a la inquietante figura del arquitecto. Como en *As actas escuras* se introduce, además, el elemento costumbrista que refleja la tradicional impronta religiosa en la arquitectura social de la sociedad compostelana. En este caso, se trata de un miembro de la Cofradía del Sepulcro Apostólico, separado de la misma por un enigmático episodio, vinculado a la muerte de su hermano —campanero de la catedral— el día de las trece campanadas. Tiene, por misión, espiar a Xacobe, cuya conducta como cofrade levanta dudas a la hermandad.

La narración se construye a partir de una pluralidad de voces: Celia, el relato del cofrade, los monólogos de Mateo o el chat que el protagonista mantiene con una enigmática Esmeralda. Esta polifonía motiva la convivencia, dentro de la historia, de diferentes planos diegéticos que flexibilizan la rígida frontera entre lo real y lo ficticio y, por lo tanto, entre lo «real» y lo «imposible», ya comprometido desde el cervantino recurso del inicio. Lo sobrenatural irrumpe en un contexto de absoluta normalidad y cotidianidad, descrito en los primeros compases del relato. Algunos personajes acogen, no obstante, con cierta naturalidad lo sobrenatural, como el cofrade, que parece compartir lo que Roas (2011) define como maravilloso cristiano. Celia y Xacobe asisten, sin embargo, horrorizados a la irrupción de lo maléfico y lo oculto. Su percepción laica y racional se va resquebrajando y supone, por lo tanto, una cierta regresión a los mundos maravillosos de Cunqueiro o Ferrín. Lo fantástico xacobeo impugna, por lo tanto, las descreencias contemporáneas, asediadas por los enigmas que viven todavía cobijados en las milenarias piedras de la ciudad, revelando una realidad poco consistente desde el punto de la aprehensión cognitiva.

El hechizo de las trece campanadas sacude a los personajes de su tediosa normalidad para envolverlos en un mundo, con claro predominio de lo fantástico, que el autor, con el recurso al editor ficticio, asocia de manera inequívoca al Santiago mítico que se esconde en la Compostela real:

E non son eu quen para afirmar que o que se conta é una pura invención nacida da imaxinación da autora ou se tomou pé en algo que ocorreu na cidade. O que sei é que, mentres lía a súa novela, pisei nun mundo misterioso e tético, e o seu relato foi tan vívido que agora desconfiarei para sempre do que gardan as sombras e as pedras da miña cidade, tan dadas por certo a atraeren os temporais (Toro, 2002: 8).

La nota final del Suso de Toro autor/ editor resulta conclusiva al indicar que «esta historia pertenece a ese lado de sueño e fantasmagoría que ten Compostela a pesar de todos nós» (Toro, 2002: 353).

La consideración responde, pues, al giro posmoderno del elemento fantástico, ya que lejos de funcionar como un instrumento de evasión, «la irrupción de lo imposible es difuminar esos límites que hemos construido para acotar lo que creemos real» (Roas y Casas, 2016: 19). La complejidad compositiva y los juegos metaficcionales apuntalan la noción del texto como un artefacto, que cuestiona la propia idea de ficción y, en consecuencia, este elemento autorreferencial impugna «la idea de un mundo racional y estable y, por tanto, la posibilidad de su conocimiento y representación literaria; (...) lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo» (Roas, 2011). En ese sentido, la novela del escritor compostelano se ajustaría a la orientación neofantástica definida por Alazraki (2001: 276):

Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdaderaero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una «fisura» o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable: para la segunda, en cambio, la realidad es —como decía Johny Carter en «El perseguidor»— una esponja, un queso gruyère, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podía atisbar, como en un fognazo, esa otra realidad.

La ambientación terrorífica, gótica y misteriosa continúa en la adaptación cinematográfica, aunque no así el tratamiento de lo fantástico. El proyecto audiovisual surge, casi en paralelo, a la redacción de la novela, componiendo, como se ha visto una historia de naturaleza multimodal:

La película de Xavier Villaverde *Trece campanadas* comenzó a rodarse cuando aún no había aparecido en las librerías la novela de Suso de Toro *Trece badaladas* (cuya primera edición es de marzo de 2002); y se estrenó en enero de 2003, pocos meses después de que se publicase (en octubre de 2002) su traducción *Trece campanadas*. Es decir, que la fabricación de ambos productos ha sido prácticamente simultánea, en un proceso de gestación bastante complejo y dilatado (González Herrán, 2004: 27).

La nota introductoria del autor, ya señalada, imita el artificio cervantino de la edición de un manuscrito que le ha llegado —de Celia, una de las protagonistas— y, con cierto tono autoparódico, introduce alusiones a la pelí-

cula que terminaría dirigiendo Xavier Villaverde, evidenciando la contigüidad de los dos momentos creativos:

—Pois gustoume o teu argumento —dixo á fin. Mais o ton con que o expresou parecía dicir o contrario—. Mesmo se podería pensar en facer unha serie de TV. Hai que darlle aínda moitas voltas, por suposto. E haberá que buscar coprodución seguramente aos de Continental lles interese. Podía dirixila o Xavier Villaverde... E podería coproducila unha cadea de TV, xa veremos (Toro, 2002: 88).

De hecho, el germen del proyecto era un guion para una serie televisiva de trece capítulos —encargo inicial para Suso de Toro—, ambientada en Santiago de Compostela en los años 70 y centrada en las revueltas estudiantiles (Rivero Grandoso, 2012). El cambio de tono resulta muy revelador de los repertorios dominantes en la literatura contemporánea. Del predominio del enfoque realista y social y la preferencia por la temática que remitía a la Guerra Civil (piénsese en el irónico título de Isaac Rosa *Otra maldita novela sobre la Guerra Civil*), tanto en su dimensión bélica como post-bélica, se abre a otras historias y géneros, en el que la conjugación de misterio, religión, fantasía y Compostela será, como se ha dicho, cada vez más importante.

La propuesta cinematográfica altera, sin embargo, la idea inicial y la orientación fantástica del texto literario. Jacobo (Diego De Botto) llega de Argentina a una Compostela de la que se ha ausentado hace años, sabemos que por un episodio dramático, la muerte de su padre, el famoso escultor de la catedral Mateo (Luís Tosar). Este último, como la sombra de la novela, se le aparece constantemente para presionarlo, a fin de que termine su obra escultórica inconclusa en la catedral. Jacobo vuelve a sus brotes psicóticos, que parece haber heredado de su madre, internada en un psiquiátrico. El amor de María, una amiga de la infancia, trasunto de Celia, lo termina salvando de dos suicidios y la deriva autodestructiva a la que lo dirige Mateo.

Trece campanadas apuesta, sin embargo, por el thriller de terror, donde el elemento fantástico queda muy difuminado respecto a la novela, tanto en su complejidad narrativa, cuanto en su comprensibilidad. Todo termina teniendo una explicación psicológica: sólo Jacobo y su madre consiguen ver la fantasmagórica aparición de Mateo, tal vez por no haber superado nunca su asesinato. Atribuido inicialmente a la madre de Jacobo, se sabrá, en última instancia, que fue él mismo. Incluso el misterio de las trece campanadas se explica ahora por el bloqueo que el protagonista siente durante una hora, tras matar a su padre, enlazando la duodécima hora con la primera del día siguiente, creando el efecto de las trece.

De modo que la libertad en la adaptación que Xavier Villaverde se atribuye en el prólogo del guion no solo afecta a aspectos de la trama, sino al comportamiento de lo fantástico en la historia, adoptando «un enfoque radicalmente distinto en cuanto a la propia concepción de los conflictos: mágico (o sagrado) en De Toro, psicológico (o psicopatológico) en Villaverde» (González Herrán, 2004: 28). De hecho, el director reconoce que en la película queda más diluido el elemento mítico y la leyenda xacobeo, más presente en la narración de Suso de Toro, en detrimento de la trama de suspense alrededor de los personajes principales:¹⁹

Suso nos dejó para empezar a escribir su novela *Trece campanadas*. Nosotros nos replanteamos el trabajo, alejándonos del mito y actualizando la historia para hacerla más cercana. Para ello nos centramos más en el conflicto personal de Jacobo, un joven escultor con los miedos y emociones de tantos otros jóvenes a la búsqueda de una identidad. Novela y guión fueron distanciándose cada vez más y, como dice Suso, de una misma semilla crecieron dos árboles (Royo, Pozuelo y Villaverde, 2003: 9).

La transformaciones en el desenlace no solo retocan la explicación insólita de la historia, sino que el final feliz que apunta —la relación idílica que Jacobo tiene con su hijo en una secuencia paralela a la que motivó el asesinato de su padre— va encaminada, asimismo, a satisfacer un final más ameno, acaso más acorde con el tono de la industria cinematográfica, más condicionada que la literaria por los márgenes de la cultura de entretenimiento:

El cine necesita de grandes públicos, lo que ha solido llevarle hacia el espectáculo y el entretenimiento de masas, mucho más populares que el espacio del arte y de la cultura, el otro polo de identificación. Pero ya en la segunda década de su historia, se reivindica el valor artístico y se busca la legitimación cultural del cinematógrafo mediante su aproximación al teatro en el *film d'art*. Arte y negocio, cultura e industria... son los polos en los que se asienta la identidad del cine, en una tensión no siempre equilibrada, de forma que parece más excepcional que habitual la conciliación o compatibilidad entre esos factores de identidad (Sánchez Noriega, 2009: 204).

19 Esta orientación también compromete la ambientación compostelana de la película: «Ó centrala no conflito persoal de Xacobe hai unha constante recurrencia ós interiores espaciais como posible metáfora da claustrofobia e o afogamento do protagonista (...) Atopamos secuencias rodadas nas rúas molladas de Compostela pero sem valor narrativo máis que o próprio decorado dun paso, dunha fuxida» (López López, 2003: 72-73).

4. O APÓSTOLO: LO FANTÁSTICO GÓTICO EN *STOP MOTION*

Esta circunstancia señala que las reglas de mercado de la industria cinematográfica y editorial no son transferibles, en virtud del mayor condicionamiento económico, que exigen las producciones fílmicas, determinando, consecuentemente la autonomía de creación. Esta tensión entre público, entretenimiento, arte y rentabilidad financiera supone un caballo de batalla recurrente en las creaciones audiovisuales. El caso de *O Apóstolo*, de Fernando Cortizo, ilustra a la perfección este difícil equilibrio, ya que la excelente recepción y crítica de este film de animación no vino acompañada de la sostenibilidad económica del proyecto. Los problemas de distribución de la obra originaron desequilibrios con la inversión en producción y promoción, lo que motivó la implementación de estrategias compensatorias de *crowdfunding* (El Blog del Cine Español, 1/12/2017).

La favorable acogida de la película mostraba, por un lado, la incorporación de técnicas cinematográficas a las que el público ya estaba habituado, merced a la generalización y referencialidad del cine de Tim Burton en *stop motion* y, por otro, la capacidad de proyección de lo fantástico, ambientado en la tradición narrativa gallega y en los ecos espirituales del Camino, a través de este episodio fantasmagórico y tenebroso. La ambientación gótica y misteriosa, de horror e intriga, también preside esta producción cinematográfica. Se parte, de nuevo, de la idea mágica y mística del itinerario xacobeo, si bien su director se apoya en una anécdota banal que revela la progresiva mercantilización y turistificación de la práctica peregrina, deturpando el patrimonio espiritual y cultural del mito:

Una vez leí una noticia de que un pueblo cercano al camino de Santiago, había desviado la ruta para poder recaudar dinero con el paso de los peregrinos, esto me resultó gracioso y me planteé una historia simular donde los motivos fuesen más oscuros. A partir de aquí comencé a introducir elementos de la Galicia más oscura y mágica; me interesaba mostrar esa Galicia de meigas y fantasmas que yo tenía en la cabeza y que pocas veces se había representado (Peral, 2013: 1/12/2017).

Para componer este *thriller* de terror, Cortizo se basa en la técnica *stop motion*, en 3D, con lo que de nuevo la temática xacobeana se canalizaba por unos medios de importante impacto internacional, verificada en la acumulación de premios que concitó el filme:

O Apóstolo es la película de animación española que más premios ha ganado a nivel internacional como el Grand Prix en el Festival CINEHORIZONTES de Marsella y el primer premio del Festival EXPOTOONS de Buenos Aires, el festival de animación más importante de Latinoamérica. Además, consiguió el Gran Premio del Jurado en FANTASPORTO, y también el premio a la mejor banda sonora y el premio del público en la MOSTRA de Lisboa. Más recientemente el premio del público en el Festival de ANNECY, el festival más importante de animación del mundo, y el premio a la mejor película del WEEKEND OF FEAR en Berlín (El Blog del Cine Español, 1/12/2017).

La intriga se construye a partir, una vez más, de un episodio absolutamente cotidiano y mundano. Ramón (Carlos Blanco) consigue escapar de la prisión, camino de Santiago y decide refugiarse en una pequeña aldea en donde pretende recuperar un botín oculto. La trampa que esconde la malévola señalización termina atrapándolo en un bosque mágico y terrorífico del que no consigue escapar (guiño a Fernández Flórez y *El bosque animado* y a la tenebrosa carga simbólica del monte gallego) y termina remitiéndolo una y otra vez a una aldea en la que ocurren hechos horribles. En este sentido, la configuración de lo fantástico se modifica sustancialmente, respecto a *Trece badaladas*, alcanzando unos contornos mucho más reconocibles en el tratamiento tradicional del género:

Fue un proceso muy lento de cinco años en el que todo va madurando y modificándose, pero al recrear una historia del Camino de Santiago, combinada con distintas leyendas gallegas, la película siempre tuvo una línea de terror clásico. Una obra artesanal era más propia del cine de entonces. Me imaginaba *Drácula*, *Frankenstein*, no *Hostel*. Me inspiré en la Hammer porque me gusta la utilización que hacían de la luz, el color y las sombras. La idea era dar el primer paso para que haya más proyectos de este tipo (Abenia, 2012: 1/12/2017).

La frontera entre lo «real» y lo «maravilloso» queda perfectamente delimitada. El mundo externo a la aldea se rige por pautas absolutamente racionales, incluso quienes provienen de él se comportan al margen del hechizo. Sin embargo, al adentrarnos en la aldea, lo hacemos en un mundo insólito, maravilloso y enigmático. Ramón pernocta en el lugar y la preocupación por hallar el botín funciona como elemento motivador que nos lleva a conocer los extrañísimos sucesos que allí ocurren y los peligros que entraña. Presos de una ancestral maldición, la Santa Compañía —imprescindible en el imaginario galaico de ultratumba— aparece todas las noches para cobrarse una víctima. De modo que será necesario sacrificar a alguien externo —de ahí la añagaza de la sinaléctica— para poder preservar los escasos habitantes de la aldea.

Cortizo integra diversos ingredientes en esta creación cinematográfica: la despoblación y abandono del rural, la mercantilización del Camino, una cierta ironía sobre el desinterés de la curia. Todo ello, con la incorporación de las milenarias creencias colectivas gallegas, que se incorporan a las más vanguardistas técnicas cinematográficas. En este sentido, *O Apóstolo* está repleto de referencias cinéfilas, también al género de terror:

En *O Apóstolo* hay sitio para un tratamiento de la historia serio sin tener que resultar pretencioso y en donde no faltan detalles de humor «Cinéfilo»: Véase por ejemplo el prólogo por los túneles de la prisión donde se encuentra encerrado Ramón (Carlos Blanco) por donde se fuga junto con su compañero Xavier (Luis Tosar), de parecido y voz ciertamente sospechosos al «Malamadre» que encarnó el actor gallego en *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009) y que proporciona los primeros Gags de la película con lo referente a la parte del botín y su intento de fuga fallido. O el mismo personaje antipático de Arcipreste vanidoso y narcisista que encarna un Paul Naschy quizás dispuesto a reírse de esa «Fama» y etiquetas que sus detractores le colgaban mientras se contempla ofreciendo el futuro discurso que pronunciará en cuanto le nombren cardenal, sin olvidar al malvado principal que representa «Don Cesáreo» (Xosé Manuel Oliveira «Pico»), diseñado calculadamente para parecer una réplica del «Nosferatu» (*Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, F. W. Murnau, 1922) de Max Schreck con su calva, nariz y orejas afiladas, manos entrelazadas y gestos propios del más famoso vampiro del cine (o, al menos, el de imagen más icónica), especialmente en ese momento en el que se encuentra sentado en la gran mesa con Ramón ofreciéndole un vino especial como si del afamado vampiro se tratase. Sin olvidarse del guiño a Manuel Manquiña que supone que su personaje se llame Atilano como aquel *Atilano Presidente* («La Cuadrilla», 1998) que interpretó para «La Cuadrilla» en la más olvidada de su trilogía sobre las obsesiones del español medio (Toros, Fútbol y política) que completaban *Justino: Un Asesino de la Tercera Edad* («La Cuadrilla», 1994) y *Matías, Juez de Línea* («La Cuadrilla», 1996) (Suárez Martínez, 2015).

En *O Apóstolo* se conjuga, pues, la irrupción de lo fantástico con la mirada mágica de la misteriosa aldea, que en su aislamiento parece responder mejor a los patrones más reconocibles de la narración maravillosa. En ese sentido, desde el punto de vista de lo fantástico, Cortizo asume una orientación más clásica, ahondando su historia en las tramas habituales del relato breve galaico y la narración oral: el bandido temerario que se aterra con lo inefable y sobrenatural, los cruces de caminos malhadados, la Santa Compañía, curas tenebrosos, leyendas y justas milenarias podrían haber sido acuñadas por Fole o Cunqueiro:

Me interesaba contar algo sobre lo que conozco, sobre lo que forma parte de mi niñez. Las historias y leyendas gallegas, la santa compañía, las meigas, los pueblos encantados, los bosques llenos de espesas nieblas, ha sido algo que siempre nos ha acompañado, esa Galicia mágica tan nombrada pero de la que apenas tenemos referencias visuales. Decidimos hacer una gran película, con la que poder exportar nuestras leyendas a públicos del exterior, y a la vista de los resultados en festivales por todo el mundo, creo que funciona, que resulta algo fresco y diferente (Diariolacámara, 1/12/2017)

Incluso, la proximidad con el género cuentístico se revela en la matriz narrativa de la creación de Cortizo:

O Apóstolo es un cuento para adultos, dónde se habla no sólo de la Galicia más oscura y mágica, sino del carácter y aspectos de algunas partes de nuestra sociedad. Es una película de misterio, aventuras y con un toque irónico.

De modo que, si en el caso de *Trece badaladas*, estamos en un caso de transmedialidad, en *O Apóstolo*, dados los préstamos con la tradición oral y narrativa galaica, en una práctica de *referencia intermedial* (Rajewsky, 2005: 52).²⁰ La novedad radica, en este caso, en trascender la perspectiva literaria para trasladarla al mundo del cine gallego, adoptando metodologías inéditas en el todavía emergente audiovisual galaico. Conviene, por ello, destacar que el universo creado en esta narración fílmica se construye con personajes de animación, montados sobre muñecos de silicona que se manipulan para la creación y rodaje de las diferentes escenas. Esta animación del muñeco encaja con el cuestionamiento que, desde la temática fantástica, se realiza de los límites de la condición e identidad humana (Roas y Casas, 2016: 19), verificables en la narrativa breve contemporánea, donde lo fantástico se materializa en procesos de animalización, de muñequización o de cosificación, acordes con la representación de los post-humano en el arte actual.

O Apóstolo, en ocasiones en clave de humor, responde a esta orientación animando a muñecos, que a su vez remiten a personajes de carne y hueso.²¹ El carácter artesano de la *performance* de marionetas, que se conjuga con la innovación digital cinematográfica, expresa la representación fantoche y me-

20 «Intermedial references are thus to be understood as meaning-constitutional strategies that contribute to the media product's overall signification: the media product uses its own media-specific means, either to refer to a specific, individual work produced in another medium» (Rajewsky, 2005: 52).

21 «Se grabaron las escenas con ellos y eso sirvió de inspiración para los que fabricaban los muñecos y de referencia para los animadores, que se fijaron en los tics y los gestos de los intérpretes. Este sistema da una veracidad que muchas veces no se consigue cuando en la última fase se realiza el doblaje. Cuando uno ve el filme, a los cinco minutos se olvida de que son muñecos» (Abenia, 2012: 1/12/2017).

canizada de la identidad humana. Incluso, con ciertos procesos de identificación animal, ya que los perros y gatos de la aldea, al igual que los humanos, sirven como víctimas sacrificiales para satisfacer la venganza del más allá.

Adviértase, no obstante, que, aunque el film no transcurre en la ciudad de Santiago, ni está vinculado a la leyenda sobre su sepulcro, tal como en *As actas escuras* o *Trece badaladas*, la mención al apóstol en el título funciona de nuevo como estandarte comercial y reclamo de una narración que se apoya en el universo mágico, vacilante y misterioso que proyecta el imaginario del Camino. Con ello se configura una nueva entrega del *thriller* xacobeo, que pasa por ser uno de los géneros emergentes en la narrativa y cultura gallega, readaptando la rica tradición fantástica y maravillosa de su literatura y apoyándose en la universal referencialidad artística, religiosa y cultural del Camino de Santiago y la ciudad de Compostela.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENIA, Enrique (2012): «Entrevista a Fernando Cortizo, director de ‘O apóstolo’», *Cinemascómics*, disponible en <https://www.cinemascomics.com/entrevista-a-fernando-cortizo-director-de-o-apostolo/> [consulta 1/12/2017].
- CORTIZO, Fernando (2012): *O Apóstolo*, Artefacto Producciones, España.
- DIARIOLACÁMARA: «Entrevista GOYA 2013: Fernando Cortizo, director de ‘O apóstolo’», *Diariolacámara*, disponible en <http://www.diariolacamara.com/2013/02/entrevista-goya-2013-fernando-cortizo.html> [consulta 1/12/2017].
- EL BLOG DEL CINE ESPAÑOL: «El director y productor de “O Apóstolo” pone él mismo a la venta en DVD su película para intentar recuperar parte de su inversión», disponible en <http://www.elblogdecineespanol.com/?p=14750> [consulta 1/12/2017].
- FERNÁNDEZ CASTRO, Xosé Manuel (2011): *A obra dramática de Roberto Vidal Bolaño*, Laiovento, Ames.
- FIGUEROA, Antón (2010): *Ideoloxía e autonomía no campo literario galego*, Laiovento, Ames.
- GASPAR, Silvia (1997): «Paseo positivista e fugaz pola literatura fantástica galega», *Grial*, núm. 135 (julio-septiembre), pp. 311-321.
- GIRGADO, Luís Alonso (ed.) (2005): *Antoloxía do conto galego do século XX*, Galaxia, Vigo.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2004): «Dos árbores de una misma semilla: *Trece badaladas*, de Suso de Toro / *Trece campanadas*, de Xavier Villaverde», *Ínsula*, núm. 688, pp. 27-29.
- y Anxo TARRÍO VARELA (2002): «Encuentro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro», *Boletín Galego de Literatura*, núm. 27, pp. 237-261.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán (1994): *Literatura e sociedade en Galicia (1975-1990)*, Xerais, Vigo.
- (1996): *A narrativa galega actual (1975-1984)*. *Unha historia social*, Xerais, Vigo.

- LÓPEZ LÓPEZ, Yolanda (2003): «Trece Badaladas: falseando as pedras de Compostela baixo a chuva», *Madrygal*, vol. 6, pp. 69-73.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín (2014): «Fantástico e imaginario colectivo en los cuentos de Valle-Inclán», en David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, e.d.a., Málaga, pp. 15-28.
- PERAL, Susana (2013): «Entrevista en exclusiva a Fernando Cortizo. Director de *O Apóstolo*», *Cineralia*, disponible en <https://www.cineralia.com/2013/02/06/entrevista-exclusiva-fernando-cortizo-director-o-apostolo/> [consulta 1/12/2017].
- RAJEWSKY, Irina O. (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, núm. 6, pp. 43-64. <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>>
- RIOBÓ, Pedro (1999): *O teatro galego contemporáneo (1936-1996)*, Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, A Coruña
- RISCO, Antón (ed.) (1998): *Antoloxía da literatura fantástica en lingua galega*, Galaxia, Vigo.
- RIVERO GRANDOSO, Javier (2012): «De Trece badaladas a Trece campanadas, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película. I», *Madrygal*, vol. 15, pp. 131-138.
- (2013): «De Trece badaladas a Trece campanadas, ou de como dun argumento xurdiron unha novela e unha película. II», *Madrygal*, vol. 16, pp. 87-93. <https://doi.org/10.5209/rev_madr.2013.v16.42991>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- y Ana CASAS (2016): *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*, e.d.a., Málaga.
- ROYO, Curro, Juan Vicente POZUELO y Xavier VILLAVARDE (2003): *Trece campanadas. Guion cinematográfico*, Editorial Ocho y Medio - Libros de Cine, Madrid.
- SÁNCHEZ MESA, Domingo, y Jan BAETENS (2017): «La literatura en expansión: intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, los estudios culturales y los *new media studies*», *Tropelías. Revista de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 27, pp. 6 - 27. <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271536>
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Iván (2015): «Crítica de “O Apóstolo” (Fernando Cortizo, 2010)», *Ultramundo. Revista Pulp*, disponible en <http://cineultramundo.blogspot.pt/2015/05/critica-de-o-apostolo-fernando-cortizo.html> [consulta 1/12/2017].
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2009): «Entre el espectáculo y la cultura: El negocio del cine», en Virgilio Tortosa (ed.), *Mercado y consumo de ideas. De industria a negocio cultural*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 204-223.
- TORRES FEIJÓ, Elías (2011): «Discursos contemporáneos e prácticas culturais dominantes sobre Santiago e o Caminho: a invisibilidade da cultura como hipótese», en António Apolinário Lourenço y Osvaldo Manuel Silvestre (coords.), *Literatura, Espaço, Cartografias*, Centro de Literatura Portuguesa – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 391-450.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (2017): *Jardín umbrío*, edición e introducción de Xaquín Núñez Sabarís, Alianza, Madrid.

- VIDAL BOLAÑO, Roberto (2013): *Obras completas. Volume II*, Positivas, Santiago.
- VILAVEDRA, Dolores (2010): *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica dende 2010*, Galaxia, Vigo.
- TORO, Suso de (2002): *Trece badaladas*, Xerais, Vigo.
- (2010): *Trece campanadas*, Alianza, Madrid.