UNIVERSITÄT AUGSBURG
Universitätsbibliothek

OPEN ACCESS
OPUS AUGSBURG

Reescribir ‘Patria’: el ‘espacuence’de la novela a la serie

Luisa Chierichetti

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Chierichetti, Luisa. 2026. “Reescribir ‘Patria’: el ‘espacuence’ de la novela a la serie.” In *Lingue da schermo: studi variazionali e pragmatici su italiano e spagnolo nei film e nelle serie*, edited by Mara Papaccio, 11–29. Hamburg: BoD - Books on Demand.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY-NC 4.0

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:
CC-BY-NC 4.0: Creative Commons: Namensnennung - Nicht kommerziell
Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de

Mara Papaccio (a cura di)

Lingue da schermo

Studi variazionali e pragmatici su italiano e spagnolo
nei film e nelle serie

Per citare questa pubblicazione, utilizzare il link seguente:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-1333688

Informazioni bibliografiche della Biblioteca Nazionale Tedesca:
La Biblioteca Nazionale Tedesca registra questa pubblicazione nella Bibliografia Nazionale Tedesca; i dati bibliografici dettagliati sono consultabili online su dnb.dnb.de.

La pubblicazione di questo volume è stata realizzata grazie al sostegno della Graduiertenschule für Geistes- und Sozialwissenschaften dell'Università di Augusta.

Il volume completo è pubblicato in Open Access dalla curatrice secondo la licenza CC-BY-NC-ND 4.0. Tutte le citazioni di testo e immagine sono protette da diritto d'autore. Tutti i diritti, inclusi la riproduzione, la pubblicazione, l'adattamento e la traduzione, sono riservati.

© 2026 Mara Papaccio

Editore: BoD · Books on Demand GmbH, Überseering 33, 22297 Hamburg, bod@bod.de
Stampa: Libri Plureos GmbH, Friedensallee 273, 22763 Hamburg

Immagine di copertina: Grafica realizzata con il software Canva. © Mara Papaccio

ISBN: 978-3-6963-5662-0

Indice

Introduzione 1

PARTE I: DAL LIBRO ALLO SCHERMO

Luisa Chierichetti
Reescribir *Patria*: el *espacuence* de la novela a la serie 11

Elena Pistolesi
Una breve fedeltà. Le storie di Marco Malvaldi e la serie TV *I delitti del BarLume* 31

Raffaella Setti
La linea verticale di Mattia Torre: varietà e registri dell'italiano di un testo ibrido tra racconto per immagini, romanzo e serie televisiva 53

PARTE II: VARIETÀ SULLO SCHERMO

Marina Albers
La estereotipación a través de variedades lingüísticas en la serie policial española *Servir y proteger* (2017-2023) 75

Mara Papaccio
L'italiano rappresentato nel film straniero: un modello di analisi 97

Daniela Pietrini
Napoli e il napoletano nelle serie contemporanee 125

Fabio Rossi
Schermi e rappresentazioni linguistiche: italiani e *translanguaging* negli audiovisivi oggi (dal 2000 al 2026) 157

Eva Staudinger
Variación lingüística en la telenovela argentina *Viudas e hijos del Rock & Roll*: socioindexicalidad, *enregisterment* y caracterización de personajes 175

PARTE III: CORTESIA SULLO SCHERMO

Rolf Kailuweit / Dominique Steffien
Höflichkeitsakkommodation in *Bar "El Chino"* (Daniel Burak 2003): Wie ein Argentinier Jesús spielt 203

Ana Llopis Cardona
La que se avecina: la descortesía al servicio de la caracterización, el entretenimiento y la creación de estilo esperpéntico 233

Contatti degli autori e delle autrici 258

Reescribir *Patria*: el *espacuence* de la novela a la serie[1]

Luisa Chierichetti
Università degli Studi di Bergamo

1. Introducción y marco teórico

El presente estudio se inscribe en una aproximación «monomodal» (Bednarek 2023, 2) al análisis del discurso *telecinemático* (cf. Piazza/Bednarek/Rossi 2011; Hoffmann 2020), centrada en la dimensión lingüística de productos audiovisuales de naturaleza multimodal. Esta elección responde a la necesidad de llevar a cabo una selección o «condensación» analítica guiada por los objetivos de investigación (cf. Hoffmann 2020, 1-6), pero no implica desconocer el papel fundamental que desempeñan otros códigos semióticos en la construcción de significado dentro de los textos fílmicos (cf. Baños/Bruti/Zanotti 2013, 488). Para este trabajo resulta también fundamental la reflexión desarrollada en los estudios lingüísticos sobre reescrituras cinematográficas de textos literarios. Por un lado, estos enfoques complementan las aproximaciones de carácter narratológico y, por otro, ofrecen herramientas para analizar en sus propios términos un objeto discursivo especialmente rico en datos (cf. Jucker/Locher 2017, 5). Se trata de líneas de investigación que inciden tanto en la dimensión didáctica de la escritura adaptativa (v. Taranilla 2021) como en la elaboración de criterios aplicables al subtitulado interlingüístico (v. Taylor 2004). Preferimos la palabra *reescritura* frente a la más común *adaptación*, ya que permite superar una concepción del texto cinematográfico como dependiente o subsidiario del literario, así como la idea de un tránsito jerárquico de una cultura "alta" a otra considerada más popular (cf. Stam/Raengo 2004, 261; Pérez Bowie 2010, 22). Asimismo, esta noción pone el acento en el proceso de apropiación implicado en

[1] Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PID2025-175227NB-I00 (PRAGTECINE, *Aproximación pragmática a los diálogos de la ficción fílmica y televisiva*), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España.

la reelaboración del texto de partida, que se articula en una nueva construcción cultural, y que no puede reducirse a una mera transferencia semiótica entre sistemas de expresión (cf. Pérez Bowie 2010, 26).

Otra referencia fundamental para este trabajo es la consideración del discurso *telecinemático* como una práctica discursiva compleja que involucra tanto a productores como a consumidores y que se configura en una relación dialéctica con su contexto, lo que da lugar a distintos niveles de análisis (cf. Bednarek 2015, 222). En este marco, es posible distinguir tres esferas: la de la creación, que abarca la escritura y producción de guiones; la del producto, centrada en el resultado de este proceso —esto es, la emisión de series o películas—; y la del consumo, que incluye la recepción por parte de la audiencia y el discurso generado en los medios de comunicación. En nuestro enfoque reconocemos la especificidad del discurso del guion (cf. Macdonald 2013, 16), al tiempo que consideramos su carácter transicional como escritura orientada hacia la narración oral que se materializa en la pantalla (cf. Sánchez-Escalonilla 2016, 10). Para dar cuenta de estas dimensiones complementarias, distinguimos entre la oralidad representada de los guiones (cf. Jucker 2021), constituida por textos *written to be spoken as if not written* (Gregory/Carroll 1978), y la oralidad escenificada (cf. Jucker 2021), caracterizada por un discurso *parlato-recitato* (Nencioni 1976). En ambos casos, se trata de formas de oralidad prefabricada (cf. Chaume 2004, 168), especialmente relevantes para el estudio del proceso de reescritura. Tanto los diálogos representados como los escenificados son miméticos de la oralidad no planificada; en ellos, la espontaneidad queda relegada a un plano secundario y los actos de habla que los conforman pueden entenderse como «acciones no serias» (Goffman 1974, 74 en Bublitz 2017, 235), previamente diseñadas y, por tanto, inherentemente artificiales (v. Bublitz 2017; Jucker 2021). Con todo, en la oralidad «congelada» en el producto audiovisual (Locher/Jucker 2021) los actores y las actrices interpretan estas interacciones en contextos concretos y disponen de un margen variable de improvisación, condicionado en buena medida por el género televisivo (véanse, a este respecto, Taylor 2004 y Pérez Béjar/Méndez Orense 2022).

Con estos fundamentos, examinamos el proceso de reescritura de la galardonada novela *Patria* (Aramburu 2016) en dos ámbitos complementarios: por un lado, el de la creación cinematográfica —materializada en los guiones— y, por otro, el del producto final, entendido como la realización concreta de la serie

Patria (HBO España 2020), a través de la transcripción de sus diálogos. Desde esta perspectiva, en trabajos anteriores analizamos las transformaciones estructurales y narrativas que acompañan el tránsito de la novela al guion (Chierichetti 2023) e identificamos los patrones más relevantes de construcción del discurso espontáneo utilizados para representar de forma eficaz la oralidad en el tránsito del guion a la serie (Chierichetti 2024). El presente trabajo se centra en el uso del euskera y del llamado *espacuence*, entendido como «español con aderezos de vascuence» (Cid Abasolo 2013, 264) o «castellano del País Vasco trufado de palabras vascas» (Cid Abasolo 2019, 198). Se trata de un recurso que, según el autor de *Patria*, contribuye a la caracterización de los personajes y a la ambientación sociocultural del relato (cf. Aramburu 2017); sin embargo, su empleo en la ficción abre interrogantes que exceden la mera mímesis lingüística. De hecho, se ha cuestionado la verosimilitud del empleo de esta variedad, así como su ambigüedad desde el punto de vista diegético; asimismo, se ha señalado que el uso del euskera aparece asociado a la violencia y al terrorismo (v. Zaldua 2017; Cid Abasolo 2019). Partiendo de estas observaciones, a las que se volverá con mayor detalle en el análisis, resulta pertinente examinar cómo se distribuyen las marcas del *espacuence* y del euskera en el paso de la novela al guion y de este a la oralidad escenificada. En este sentido, el uso de tales formas lingüísticas en la reescritura de *Patria* se configura como un recurso significativo, cuyo mantenimiento o reconfiguración permite observar tensiones entre la fidelidad al universo narrativo de partida, la naturalidad conversacional y un posible posicionamiento ideológico implícito.

2. Corpus de estudio y enfoque metodológico

La trama de *Patria* se articula en torno a la convivencia de nueve personajes principales pertenecientes a dos familias arraigadas en un pueblo de Guipúzcoa. Las familias, encabezadas por Miren y Bittori, amigas desde la infancia, se encuentran en posiciones opuestas durante los años de plomo del conflicto vasco. El marido de Bittori, el Txato, es repudiado socialmente por negarse a pagar por segunda vez el impuesto revolucionario exigido por ETA y acaba siendo asesinado por un comando en el que milita Joxe Mari, uno de los hijos de Miren y Joxian. Por insistencia de sus hijos, Xabier y Nerea, Bittori se traslada a San Sebastián; sin embargo, en 2011, tras el anuncio del cese definitivo de la actividad

armada de la organización, regresa al pueblo en busca de la verdad y con la intención de recuperar su espacio vital. Paralelamente, Miren cuida de su hija Arantxa, afectada por un ictus, mientras que su hijo menor, Gorka, se ha trasladado a Bilbao. Las trayectorias de ambas familias vuelven a entrelazarse cuando Bittori restablece su relación con Arantxa y, gracias a su mediación, logra que Joxe Mari, encarcelado en Cádiz, exprese su arrepentimiento en una carta de disculpa. La narración culmina con un breve y silencioso abrazo entre Bittori y Miren en la plaza del pueblo. Con una extensión de 642 páginas, el relato se propone integrar las vidas de estos personajes a lo largo de un amplio arco temporal, que abarca desde finales de la década de 1970 hasta 2011. Esta amplitud se traduce en una estructura espaciotemporal de notable complejidad, en la que convergen múltiples voces y puntos de vista sobre la realidad y los acontecimientos narrados.

Nuestra investigación se centra en la reescritura que el guionista Aitor Gabilondo realizó de la novela para crear la homónima serie original producida por HBO España, dirigida por Félix Viscarret y Óscar Pedraza[2]. Para el análisis, elaboramos un corpus electrónico que contiene los 125 capítulos de la novela, los ocho capítulos de los guiones y las transcripciones de los ocho episodios de la serie, con un total de 370 264 *tokens* y 303 165 palabras. En la Tabla 1 se indican los datos cuantitativos de los tres subcorpus correspondientes respectivamente a la novela, a los guiones y a las transcripciones, que creamos y manejamos con el *software* de análisis textual Sketch Engine (Kilgarriff et al. 2014):

Subcorpus	*Tokens*	Palabras	% del corpus
Novela	227 066	~186 017	61,3
Guion	107 357	~87 949	29
Serie	35 841	~29 199	9,7

Tabla 1: Subcorpus del corpus *Patria*.

[2] Mi gratitud va a Andrés Cuenca Lillo, director de *casting* de cine y televisión, por haberme facilitado los guiones de la serie. Actualmente se han publicado los primeros dos capítulos en la editorial Ocho y Medio (cf. http://70teclas.es/titulos/patria/).

Acudimos a las herramientas básicas de la lingüística de corpus para identificar mecanismos que ayuden a alcanzar un mayor nivel de comprensión y conocimiento lingüísticos, ya que la sistematicidad y la posibilidad de llevar a cabo una lectura vertical de ciertos aspectos del texto permiten identificar elementos textuales con funciones específicas y concretas. Los datos cuantitativos constituyen así el punto de partida de un análisis cualitativo, encaminado a ejemplificar las prácticas más relevantes que se llevan a cabo en el caso de estudio.

En algunos estudios previos observamos que el guion conserva en gran medida las voces de los personajes y del texto de la novela, aunque con inevitables omisiones y condensaciones, distribuyéndolas entre diálogos y descripciones. Estas últimas no solo recogen lo visible y audible, sino también pensamientos, emociones y percepciones, que funcionan como instrucciones para la interpretación actoral (v. Chierichetti 2023). Por otra parte, la transcripción revela que los diálogos de la serie apenas se apartan del guion, y los cambios se limitan a ciertos rasgos orientados a lograr una representación más humanizada y verosímil de los personajes. En este sentido, los resultados de Chierichetti (2024) permiten identificar algunos patrones de construcción del discurso espontáneo que emergen de forma más o menos automática o inconsciente en la actuación.

Esta fidelidad intrínseca del guion y de los diálogos de la serie al texto de la novela justifica la adopción de un enfoque *top-down*, basado en una selección previa de rasgos presentes en la novela con el fin de analizar su transferencia al guion y, posteriormente, a la serie, así como su posible redistribución y la eventual incorporación de otras formas. De hecho, para delimitar un conjunto de marcas lingüísticas tomamos como base empírica inicial el glosario final de la novela, que reúne setenta y tres palabras y expresiones en euskera presentes en el texto, acompañadas de su traducción al castellano o, en algunos casos, de una definición o una explicación. Las palabras del glosario se emplearon como lista controlada de formas en las búsquedas en Sketch Engine y funcionaron como nodos de análisis de los distintos subcorpus. Se examinaron mediante líneas de concordancia (KWIC) para analizar su contexto de aparición y describir de manera sistemática las operaciones de mantenimiento, atenuación o reconfiguración que experimentan a lo largo del proceso de reescritura en los dos subcorpus. Además del repertorio léxico procedente del glosario, se identificaron otras formas en euskera presentes en el guion que, sin embargo, no figuran en la novela. Su localización se llevó a cabo mediante un procedimiento de búsqueda

en varias fases en Sketch Engine: inicialmente se realizaron búsquedas abiertas orientadas a detectar posibles candidatos, combinando patrones formales característicos (por ejemplo, determinadas secuencias gráficas) con la exploración directa de segmentos del texto; en una segunda fase, los resultados se examinaron mediante concordancias con el fin de analizar su contexto de aparición, lo que permitió una ampliación controlada del repertorio inicial.

Consideramos que el *espacuence* se produce como resultado del contacto prolongado entre el español y el euskera en un contexto sociolingüístico marcado por la diglosia (v. Cid Abasolo 2013) en el que el español ocupa la posición dominante como lengua de uso general, mientras que el euskera queda en una situación subordinada. No se trata de una variedad homogénea, sino de un conjunto de prácticas lingüísticas caracterizadas por la presencia de interferencias del euskera en el español en todos los niveles: fonético, ortográfico, morfosintáctico y léxico. Estas interferencias pueden manifestarse tanto en forma de rasgos estructurales como de transferencias puntuales, y en algunos casos responden a procesos de «causación múltiple» derivados del contacto lingüístico (Fernández Ulloa 1996, 98 en Cid Abasolo 2013, 264). El fenómeno más visible es el léxico, a través de la inserción de las llamadas «palabras-barniz» (Cid Abasolo 2013, 269), que introducen elementos del euskera en un discurso fundamentalmente en español.

En lo que respecta a la mímesis del *espacuence* en la novela, se hace necesario establecer criterios de selección; de ahí que en este estudio se haya atendido a los rasgos señalados por Cid Abasolo (2019, 203): el nivel léxico, la omisión del pronombre átono neutro con función de objeto directo, la repetición enfática de adjetivos, el empleo del artículo determinado en lugar del posesivo con nombres de parentesco y el uso del condicional en lugar del imperfecto de subjuntivo. Puesto que la omisión del pronombre átono neutro requiere un análisis cualitativo que excede los objetivos del presente trabajo, decidimos restringir nuestra búsqueda a los fenómenos previamente identificables de manera cuantitativa, mediante consultas en CQL, un lenguaje de consulta especializado que permite buscar patrones lingüísticos complejos dentro de un corpus. Para la repetición enfática de adjetivos, se diseñaron patrones orientados a identificar secuencias de palabras unidas mediante guion; en el caso del condicional, se emplearon patrones basados en sus desinencias; y, finalmente, para el análisis del artículo definido con nombres de parentesco, se utilizaron consultas dirigidas a

secuencias de determinante definido más sustantivo. En todos los casos, los resultados se sometieron a un proceso de verificación manual mediante la herramienta de concordancias. En conjunto, este procedimiento permitió abordar de manera integrada tanto las marcas léxicas como las morfosintácticas y obtener una base cuantitativa sólida —aunque no exhaustiva— en la que fundar el análisis cualitativo.

3. Análisis

3.1 Planteamiento y marco interpretativo

El análisis se centra en la circulación de las marcas de *espacuence* a lo largo del proceso de reescritura, atendiendo a su continuidad, transformación o reaparición en los distintos subcorpus. En este marco, se retoman las observaciones de Cid Abasolo (2019), según las cuales en *Patria* los diálogos que, en la diégesis, tendrían lugar en euskera aparecen sistemáticamente "traducidos" al *espacuence*. Se trata de una opción lingüística que no solo resulta problemática desde el punto de vista de la verosimilitud y de la coherencia del relato, sino que produce una ambigüedad interpretativa, ya que el *espacuence* aparece tanto a modo de traducción implícita del euskera como en situaciones en las que los personajes efectivamente hablarían en castellano o en *espacuence*, sin que el texto diferencie los casos. Esta falta de distinción genera desconcierto, especialmente en lectores familiarizados con la realidad sociolingüística vasca. Por otro lado, los diálogos cotidianos se presentan en *espacuence*, mientras que el euskera se mantiene en contextos asociados a la violencia y al conflicto (pintadas, consignas, amenazas), introduciendo un efecto ideológico no deseado. Asimismo, siguiendo a Zaldua (2017), el autor considera que concretamente el uso del condicional en lugar del imperfecto de subjuntivo no solo no es coherente con una hipotética versión original en euskera de los diálogos, sino que funciona como una «marca moral», ya que se atribuye selectivamente a personajes *abertzales*, reforzando así una caracterización ideológica. En conjunto, concluye que la novela podría haber adoptado una solución bilingüe más coherente o haber concedido una mayor presencia al euskera en los diálogos, si bien esta opción habría implicado previsiblemente el uso de notas a pie de página, recurso valorado negativamente por muchos lectores y editoriales. Estas observaciones coinciden en parte con algunas de las críticas formuladas a propósito de la recepción de la serie, en las que

se ha señalado el uso marginal del euskera y la configuración de un paisaje social percibido como poco representativo de la realidad vasca, lo que ha llevado a cuestionar el carácter realista de la narración (cf. Galarraga et al. 2023, 5, 8).

A la hora de considerar la reescritura cinematográfica de la novela, no podemos dejar de recordar que la cuestión del uso del euskera en el ámbito audiovisual ha sido ampliamente planteada en relación con las tensiones entre verosimilitud, accesibilidad y representación de una lengua minorizada (p. ej. Colmeiro/Gabilondo 2012; Manterola 2019; Martínez 2023). Agirre (2021) señala que las plataformas de *streaming* han abierto nuevas oportunidades de visibilidad internacional para el cine en euskera, aunque esta presencia sigue siendo limitada y responde principalmente a lógicas comerciales. En conjunto, se evidencia una evolución que va desde la marginación inicial del euskera en el cine, pasando por su consolidación en un marco multilingüe, hasta su actual inserción —todavía frágil— en el entorno digital global. Por otra parte, cabe recordar que el cine en euskera ha ido ganando visibilidad en las últimas décadas, con hitos como *Loreak* (2014), primera película en lengua vasca nominada al Goya a mejor película; *Handia* (2017), galardonada con diez premios Goya; y la más reciente *Maspalomas* (2025), Goya a la mejor interpretación masculina protagonista, todas ellas impulsadas por Moriarti Produkzioak. La reflexión sobre la serie *Patria* puede, pues, situarse en un marco más amplio que aborda la presencia y la representación del euskera en el ecosistema audiovisual contemporáneo.

Para analizar la circulación y reconfiguración de las marcas de *espacuence* en el proceso de reescritura, se observan la continuidad de los elementos en su tránsito de la novela al guion y a la serie, la transferencia de los elementos presentes en el guion hacia la serie y la incorporación de rasgos nuevos en esta última. A partir de este planteamiento, el estudio se articula en torno a tres cuestiones principales: cómo se distribuyen las marcas de *espacuence* y las formas en euskera en el paso de la novela al guion y a la serie; por qué mecanismos de mantenimiento, reducción o redistribución se ven afectadas; y qué efectos tiene esta reconfiguración en la representación sociolingüística e ideológica del relato.

Cabe señalar que novela y serie comparten únicamente los diálogos de los personajes; por ello, no es posible prever qué elementos se mantendrán en el plano verbal y cuáles se trasladarán al visual mediante las descripciones (cf. Bianchi/Gesuato 2020, 169-170). En términos generales, la adaptación de los contenidos narrativos al guion puede seguir distintas vías (v. Rauma 2004;

Taranilla 2021): una información presente en la narración puede incorporarse a los diálogos, integrarse en las descripciones, al margen del discurso dialogal, o bien conservarse como diálogo, aunque con posibles modificaciones formales o funcionales. No obstante, la compleja arquitectura polifónica de la novela *Patria* no siempre permite una correspondencia lineal entre niveles. Así, la información contenida en un diálogo puede mantenerse en el guion —por ejemplo, pasando del discurso indirecto al directo o conservándose como discurso directo—, pero también puede experimentar un proceso de «deverbalización» (Taranilla 2021, 189), desplazándose hacia las descripciones. Del mismo modo, la información procedente de la narración puede acabar integrada en este nivel descriptivo (cf. Chierichetti 2023, 143-145), lo que implica que determinados contenidos cambien de canal semiótico y se manifiesten en la dimensión visual o sonora mediante recursos tanto verbales como no verbales.

3.2 El nivel léxico

En primer lugar, examinamos los casos de desaparición total o de descensos acusados en las frecuencias normalizadas de las formas en euskera, tanto presentes en fragmentos autónomos como integradas en el *espacuence*, en el paso de la novela al guion, observando que estos fenómenos dependen, en gran medida, de la eliminación de determinados diálogos o líneas narrativas. Dentro de este patrón, resultan relevantes *euskaldun/es* ('vascoparlante/s') y *txakurra* ('perro') y sus derivados, que presentan descensos significativos. En la novela, las recurrencias de *euskaldun/es* presentan un uso claramente identitario dentro de los diálogos en *espacuence*, con una prosodia positiva estable asociada a la pertenencia cultural o lingüística, en referencias a cualidades personales. Además, la palabra no aparece como forma de autodefinición, sino como una etiqueta aplicada a terceros, con función descriptiva, como en el ejemplo 1:

1)

— Hijo, yo no he estudiado como tú. Todo lo que dices me suena a filosofía. Yo no puedo entender que unos tipos que pretenden defender el euskera maten a *euskaldunes*. Que quieren construir Euskadi, maten a vascos. Otra cosa es que se carguen a guardias civiles o a gente venida de fuera. Me parece mal, pero desde la lógica del terrorista no deja de tener sentido.

(*Novela*, cap. 85, p. 417)

En un caso, en la carta que Joxe Mari escribe a Bittori («Que no se arrepentía; que aspiraba a una Euskal Herria independiente, socialista y euskaldun; que seguía siendo de ETA y que era la última vez que le contestaba a una carta», *Novela*, cap. 104, p. 524) se activa una vinculación ideológica que asocia el adjetivo a un marco político explícito. Por lo que se refiere al guion, el descenso calculado a partir de las frecuencias normalizadas equivale a una reducción de aproximadamente 2,9 veces respecto a la novela. En este subcorpus solo hallamos *euskaldun* en la carta de Joxe Mari. En la transcripción vuelve a aparecer en esa misma carta, pero además se recupera el texto de la novela con su prosodia discursiva positiva y se adapta a la autodefinición: aquí es el Txato quien se define como vascoparlante («Soy de aquí, euskaldun. No me meto en política, doy trabajo. Cada vez que se hace una colecta para fiestas o lo que sea, Txato tiene la cartera abierta», *Guion*, cap. 2).

Por otra parte, la frecuencia del sustantivo *txakurra* y sus derivados, empleados con valor de apelativo despectivo dirigido a la policía y a sus agentes, experimenta una reducción de aproximadamente 1,9 veces; este descenso se mantiene en la serie, donde la frecuencia normalizada permanece estable. Concretamente, solo hay dos recurrencias que, pasando por el guion, se mantienen en la serie: el eslogan «Txakurrak kanpora» ('Policías fuera'), coreado por los jóvenes del pueblo durante el registro del domicilio de Miren y Joxian, y las palabras de Josune, la novia *abertzale* de Joxe Mari, quien expresa su temor a estar siendo seguida por la *txakurrada*. Asimismo, el guion refuerza la asociación entre este personaje y el euskera mediante la incorporación de un diálogo inédito en el que Josune pone a prueba la competencia lingüística del novio de Arantxa, explicitando así una referencia que en la novela solo aparece de forma implícita; no obstante, esta escena es omitida en la serie. El paso de un uso más generalizado en la novela a una aparición puntual y focalizada en la serie puede interpretarse como una tendencia a restringir el alcance del insulto dirigido a un colectivo específico asociándolo a un perfil enunciativo concreto, para controlar su impacto en la audiencia; por otra parte, es relevante, desde nuestra perspectiva, su atribución a un personaje secundario cuyo rasgo definitorio es el nacionalismo.

Pasando a las palabras del *espacuence* cuya frecuencia relativa aumenta de forma notable, los datos muestran que la variación entre novela y guion se concentra en un número reducido de unidades. Por un lado, se registran aumentos en términos de parentesco y fórmulas de interacción, como *ama*

('madre'), *aita/aitas* ('padre/s')[3], *agur* ('adiós') y *egun on* ('buenos días', *egunon* en el guion). En este conjunto se observan dos comportamientos diferenciados: por una parte, elementos ya muy frecuentes como *ama* y *aita* presentan un aumento de aproximadamente 1,6–1,7 veces, lo que supone una intensificación de su peso sin alterar su carácter central; por otra, fórmulas con baja frecuencia inicial como *agur* y *egun on* registran incrementos multiplicativos muy elevados, superiores a seis veces y, en el caso de *agur*, por encima de treinta. Este doble patrón implica un aumento del peso relativo de estos actos de habla expresivos orientados al destinatario y asociados a las rutinas conversacionales propias del *espacuence*, como se observa en el ejemplo 2:

2)
JUANI, la carnicera, cincuenta y tantos, está terminando de cobrar a la única cliente cuando entra Miren.
MIREN
Egunon!
JUANI
Egunon, Miren. (A la clienta) Y así hacen veinte. Eskerrik asko. Agur.
La clienta se va. Juani se apresura a salir de detrás del mostrador al encuentro de Miren.
JUANI
¿Has visto? Ha puesto un geranio.

(*Guion*, cap. 2)

Esta intensificación se refuerza ulteriormente en la transición del guion a la serie: unidades como *ama*, *aita*, *agur*, *egun on* o también *kaixo* ('hola') incrementan su peso relativo en la transcripción, con aumentos que oscilan aproximadamente entre 2,7 y 5,4 veces y alcanzan en torno a seis veces en el caso de *maitia* ('cariño'), forma afectiva de apelación. En la misma línea, el guion y la transcripción incorporan ítems ausentes en la novela, como *arratsaldeon* ('buenas tardes'), *milesker* ('muchas gracias'), *bai* ('sí') o *beno* ('bueno'), junto con formas expresivas como *txotxolo* ('tonto', con matiz coloquial) y fórmulas de interacción como *zorionak* ('felicidades'), así como léxico referencial concreto, como *pintxos*,

[3] Por influencia del español, *aitas* en *espacuence* puede referirse no solo a 'padres varones', sino también al conjunto 'padre y madre', que en euskera se expresa como *gurasoak* (cf. Cid Abasolo 2019, 202).

en las descripciones del guion encontramos el pescado *txitxarro*, que Miren prepara para la cena, y el letrero *itxita* ('cerrado') en la puerta de la carnicería de Juani. Finalmente, en la serie se documenta el apelativo afectivo *txiqui* ('pequeño/a') en un diálogo en *espacuence* (ejemplo 3), palabra que no está presente en el guion:

3)
XABIER: [...] Nerea, no te olvides de escribirle a la ama, de llamarla... Agur, txiqui.
(*Serie*, ep. 6)

Estos usos pueden interpretarse en términos de indexicalidad, ya que activan valores sociolingüísticos asociados a la inmediatez comunicativa. Su presencia apunta a una intensificación progresiva de la marcación lingüística orientada a reforzar la verosimilitud pragmática. Esta tendencia hacia una mayor inmediatez se articula tanto mediante la incorporación de fórmulas rutinarias propias de la interacción oral en el texto escrito como a través de decisiones interpretativas en la puesta en escena.

Otros incrementos de uso elevados, generalmente de entre 2,5 y 9 veces, se observan en elementos asociados al léxico ideológico-político, como *ETA*, *gora*, *presoak* y *kalera*; en estos casos, el contexto es el del euskera. *ETA* en el guion se halla en torno a un cuarto de los casos en las descripciones y en eslóganes (junto con *gora*, 'viva'), mientras que las demás palabras se leen en la pancarta en euskera «PRESOAK KALERA, AMNISTIA OSOA» ('Presos a la calle, amnistía total'), tendida entre el balcón del piso de Txato y Bittori y la farola de la acera de enfrente; otra pancarta nombrada solo en el guion es «ETA HERRIAREKIN. HERRIA ZUREKIN. MILA ESKER» ('ETA con el pueblo. El pueblo contigo. Mil gracias.'). Las recurrencias incluyen también casos en los que la forma *eta* corresponde a la conjunción copulativa ('y'), lo que pone de manifiesto cómo el guion introduce *ex novo* algunas intervenciones en euskera, como la fórmula de la señal de la cruz pronunciada por el cura don Serapio («Aitaren, eta Semearen, eta Espiritu santuaren izenean», *Serie*, ep. 6). Estos ejemplos brindan la oportunidad de observar que determinados textos en euskera presentes en la novela de forma alusiva pasan a las descripciones del guion, lo que posibilita su integración en la serie en distintas modalidades. Las pancartas y pintadas referidas en la novela y en las descripciones, junto con el letrero «itxita» del guion, se

proyectan en el plano visual y, al materializarse como texto en imagen, pasan a integrarse en el paisaje lingüístico. En el plano auditivo, además de las fórmulas litúrgicas, un caso significativo es el himno *Eusko Gudariak* ('Soldados vascos'), mencionado en la novela solo con el título, del que se da la letra inicial en las descripciones («Eusko Gudariak gara, Euskadi askatzeko, gerturik daukagu odola bere aldez emateko», *Guion*, cap. 2), que luego pasa a cantarse en la serie durante la ceremonia de entierro de un militante de ETA (ep. 6). Este proceso amplía en el guion las recurrencias de breves textos en euskera, que en la escena rodada pueden aparecer en distintas modalidades semióticas, sin que necesariamente queden reflejadas en las transcripciones de los diálogos. Asimismo, el hecho de que estas formas se expliciten en el guion, mientras que en la novela están ausentes o solo se mencionan de manera indirecta, constituye un rasgo relevante de intensificación de su uso, al pasar de una referencia alusiva a una realización multimodal concreta.

En conjunto, desde el punto de vista léxico, la comparación entre novela, guion y transcripción permite observar una expansión del euskera en el guion, seguida de una selección y redistribución en la serie, en la que se refuerza el lenguaje de la cotidianidad como ámbito de uso del *espacuence*, mientras que el euskera tiende a concentrarse en usos más marcados, vinculados a contextos ideológicos o al ámbito nacionalista, en forma de fragmentos autónomos.

3.3 El nivel morfosintáctico

Las marcas de *espacuence* en el nivel morfosintáctico se manifiestan en la novela con la repetición enfática de adjetivos en secuencias como *malos-malos*, *robusto-robusto*, *serio-serio*, *triste-triste*, *justo-justo* o *suave-suave*. En el proceso de reescritura, este recurso desaparece por completo, con la consiguiente pérdida de esta marca en el plano audiovisual.

En lo que respecta al empleo del artículo determinado con nombres de parentesco, las frecuencias normalizadas evidencian una tendencia ascendente a lo largo del proceso de reescritura. En términos relativos, el recurso aparece 1,32 veces más en el guion que en la novela y 1,39 veces más en la transcripción que en el guion, lo que supone un aumento global de 1,84 veces entre la novela y la versión final. Este aumento se produce paralelamente a una reducción del repertorio de formas, de modo que en la novela el fenómeno se distribuye entre

un conjunto relativamente amplio de unidades, tanto en español (*la hija*, *el hijo*, *el padre*, *la madre*) como en euskera —*el aita*, *la ama*, *la amona* ('abuela')— mientras que en el guion se reorganiza en torno a un número más limitado, principalmente *la hija* y *el hijo*, con la incorporación de *la abuela* y *el osaba* ('tío'). En la transcripción, esta tendencia se acentúa y la distribución se concentra de manera muy marcada en *la hija*, cuya presencia es constante y proporcionalmente creciente, mientras que otras formas reducen su frecuencia hasta adquirir un carácter residual o dejar de documentarse en el corpus analizado. Desde esta perspectiva, el proceso observado puede describirse en términos de selección y redistribución: en el paso de la novela al guion, y de este a la serie, se produce una focalización en aquellas realizaciones que resultan más productivas y fácilmente integrables en la dinámica discursiva. Además, su presencia en los tres subcorpus se detecta en el habla de personajes pertenecientes a ambas familias, con posiciones sociales diferenciadas y adscripciones ideológicas opuestas. Este comportamiento sugiere que el uso del artículo determinado con nombres de parentesco ocupa una posición particularmente estable dentro del sistema representado y funciona como marcador recurrente y transversal del *espacuence*, tal y como la inserción de «palabras-barniz».

En cuanto al uso del condicional en lugar del imperfecto de subjuntivo, los datos de los tres subcorpus muestran una notable continuidad formal acompañada de un incremento progresivo en términos relativos. Si se consideran las frecuencias normalizadas y en términos comparativos, el recurso aparece 1,91 veces más en el guion que en la novela, 2,65 veces más en la transcripción que en el guion y, por lo tanto, cinco veces más en la transcripción que en la novela. Desde el punto de vista estructural, el fenómeno se manifiesta en distintos tipos de subordinación, incluyendo estructuras condicionales (*si te podría ayudar*; *si podríamos ir*; *si el chico no sería guardia civil*; *si no sería por él*) y comparativas (*como si sería un entierro*; *como si estaría con el Papa*). En la novela, su uso se observa en el discurso de personajes *abertzales* de extracción social modesta, en particular Miren, Joxian y Joxe Mari, mientras que en el guion se registra un caso atribuido al Txato (ejemplo 4):

4)

Txato conduce de regreso a casa escuchando la radio, donde informan del partido de la Real en Zaragoza.

TXATO

Bah. Si *ganarían*, no tendrían que dar tantas explicaciones...

(*Guion*, cap. 8)

Este mismo enunciado se conserva literalmente en la transcripción.

En definitiva, el análisis de las marcas de *espacuence* en el nivel morfosintáctico muestra comportamientos diferenciados según el tipo de rasgo: la repetición enfática de adjetivos desaparece en el proceso de reescritura, mientras que el empleo del artículo determinado con nombres de parentesco o el uso del condicional en lugar del subjuntivo se mantienen e incluso se intensifican en términos relativos.

En términos generales, la serie se sitúa en continuidad con la novela en lo que respecta a la distribución funcional del *espacuence* y del euskera: por un lado, el análisis léxico confirma que el uso del euskera se concentra en contextos ideológicos o vinculados al conflicto y se focaliza en las representaciones del entorno *abertzale*; por otro, el *espacuence* se configura como el medio principal de la interacción cotidiana. Dentro del *espacuence*, el uso del condicional en lugar del subjuntivo se documenta principalmente en el habla de personajes nacionalistas, con una ligera ampliación de su distribución en el guion y en la serie. En cuanto al euskera, su empleo se intensifica en las descripciones del guion, mediante la incorporación de elementos que remiten al entorno visual y auditivo, lo cual contribuye a transmitir la imagen de un entorno socialmente tenso u hostil.

4. Conclusiones

A partir de un enfoque basado en la lingüística de corpus, se ha analizado la circulación de las marcas de *espacuence* en el proceso de reescritura de *Patria*. En conjunto, este proceso no altera de forma sustancial la lógica de distribución funcional entre *espacuence* y euskera, sino que la preserva y la reconfigura en términos selectivos. Estos resultados son consistentes con lo observado en estudios previos (Chierichetti 2023, 2024): el guion conserva de manera general

los materiales lingüísticos de la novela, aunque los reorganiza mediante omisiones, condensaciones y desplazamientos hacia el nivel descriptivo; la serie, por su parte, apenas se aparta de ese texto intermedio y reserva sus modificaciones a intervenciones puntuales orientadas a reforzar la naturalidad conversacional.

En términos generales, el análisis pone de manifiesto que la serie conserva la distribución funcional entre *espacuence*, castellano y euskera fijada por la novela. El *espacuence* articula la interacción cotidiana, mientras que el euskera se concentra en contextos ideológicos o vinculados al conflicto; algunas marcas de *espacuence* pueden interpretarse, además, como índices de diferenciación social en la construcción de los personajes. Esta configuración contribuye a trazar una frontera moral en la que ciertas formas lingüísticas aparecen vinculadas de manera preferente a personajes, espacios y prácticas asociados al conflicto, mientras que otras articulan la cotidianeidad y la interacción familiar.

Siguiendo la pauta trazada por la novela, la serie tiende a reducir la complejidad sociolingüística mediante una reorganización selectiva que responde a mecanismos combinados de mantenimiento (en la continuidad de las funciones discursivas), reducción (en la desaparición o atenuación de determinados rasgos) y redistribución (en la concentración de formas en unidades más recurrentes o en su desplazamiento al plano multimodal). De hecho, parte del euskera que en la novela aparece de manera alusiva pasa en el guion a las acotaciones y en la serie se realiza en el plano visual o auditivo, lo que refuerza su asociación con un entorno social tenso, hostil o politizado. De este modo, la reconfiguración no solo afecta a la frecuencia de las formas, sino también a su modo de aparición, pasando de la alusión textual a la explicitación multimodal. En definitiva, la reescritura de *Patria* prolonga el patrón lingüístico de la novela y configura un mapa discursivo en el que lengua, conflicto, pertenencia e ideología permanecen estrechamente vinculados.

Referencias bibliográficas

Agirre, Katixa (2021): Streaming Minority Languages: The Case of Basque Language Cinema on Netflix. En: *Communication & Society*, 34 (3), 103-115.

Aramburu, Fernando (2016): *Patria*. Barcelona: Tusquets.

Aramburu, Fernando (2017): *Patria* en el taller. En: *Grand place: pensamiento y cultura* 7, 181-187.

Baños, Rocío / Bruti, Silvia / Zanotti, Serenella (2013): Corpus linguistics and audiovisual translation: in search of an integrated approach. En: *Perspectives: studies in translatology* 21 (4), 483-490.

Bednarek, Monika (2015): An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television. En: *Journal of Screenwriting* 6 (2), 221–238.

Bednarek, Monika (2023): Corpus linguistics and television series: a personal reflection. En: *TV/Series* 22. DOI: https://doi.org/10.4000/tvseries.7288 (28-1-2024).

Bianchi, Francesca / Gesuato, Sara (2020): *Pride and Prejudice* on the page and on the screen: literary narrative, literary dialogue and film dialogue. En: *Nordic Journal of English Studies* 19 (2), 166-198.

Bublitz, Wolfram (2017): Oral features in fiction. En: Locher, Miriam A. / Jucker, Andreas H. (eds.): *Pragmatics of fiction*. Berlin: De Gruyter, 235-264.

Chaume, Frederic (2004): *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Chierichetti, Luisa (2023): Reescrituras telecinemáticas: transformaciones textuales en la serie *Patria*. En: *Linguistica e Filologia* 43, 123-150. DOI: https://doi.org/10.13122/LeF_43_p123.

Chierichetti, Luisa (2024): *Patria*, del guion a la serie: la oralidad representada y escenificada en la reescritura telecinemática. En: *Artifara* 24 (2), 221-238. DOI: https://doi.org/10.13135/1594-378X/11017.

Cid Abasolo, Karlos (2013): Hibridismo lingüístico en la Vasconia peninsular: sustrato vasco en el español. En: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 18, 263-282.

Cid Abasolo, Karlos (2019): El euskera en la novela *Patria* de Fernando Aramburu. En: *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 24, 195-226.

Colmeiro, José / Gabilondo, Joseba (2012): Negotiating the global and the local: Andalusia, the Basque Country and Galicia. En: Labanyi, Jo / Pavlovic, Tatjana (eds.): *A companion to Spanish Cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 80-110.

Galarraga, Irene / Landaberea, Eider / Arrieta, Leyre (2023): Una realidad, múltiples relatos: *Patria* en la prensa vasca y española. En: *Atlante* 19. URL: http://journals.openedition.org/atlante/30221 (07-5-2026).

Gregory, Michael / Carroll, Susanne (1978): *Language and situation: language varieties and their social contexts*. London: Routledge / Kegan Paul.

Hoffmann, Christian (2020): Introduction. En: Hoffmann, Christian / Kirner-Ludwig, Monika (eds.): *Telecinematic stylistics*. London: Bloomsbury Academic, 1-18.

Jucker, Andreas H. (2021): Features of orality in the language of fiction: a corpus-based investigation. En: *Language and Literature* 30 (4), 341–360. DOI: https://doi.org/10.1177/09639470211047751.

Jucker, Andreas H. / Locher, Miriam A. (2017): Introducing *Pragmatics of fiction*: approaches, trends and developments. En: Locher, Miriam A. / Jucker, Andreas H. (eds.): *Pragmatics of fiction*. Berlin: De Gruyter, 1–21.

Kilgarriff, Adam / Baisa, Vít / Bušta, Jan / Jakubíček, Miloš / Kovář, Vojtěch / Michelfeit, Jan / Rychlý, Pavel / Suchomel, Vít (2014): The Sketch Engine: Ten Years On. En: *Lexicography*, 1, 7-36.

Locher, Miriam A. / Jucker, Andreas H. (eds.) (2021): *The pragmatics of fiction. Literature, stage and screen discourse*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Macdonald, Ian (2013): *Screenwriting poetics and the screen idea*. Basingstoke / New York: Palgrave Macmillan.

Manterola Agirrezabalaga, Elizabete (2019): Evolución del cine en euskera y su traducción. En: Pérez L. de Heredia, María / Higes Andino, Irene (eds.): *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales. MonTI Special Issue* 4, 113-144.

Martínez, Josu (2023): El euskera en el cine de los años 80: entre la falta de apoyo, la búsqueda del realismo y la condena a la diglosia. En: *Zer*, 28(55), 241-265. DOI: https://doi.org/10.1387/zer.24665.

Nencioni, Giovanni (1976): Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato. En: Nencioni, Giovanni: *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna: Zanichelli, 126-179.

Pérez Béjar, Víctor / Méndez Orense, María (coords.) (2022): *Perspectivas integradas para el análisis de la oralidad*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Pérez Bowie, José Antonio (2010): Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En: Pérez Bowie, José Antonio (ed.): *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1-43.

Piazza, Roberta / Bednarek, Monika / Rossi, Fabio (eds.) (2011): *Telecinematic discourse: approaches to the language of film and television series*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Rauma, Sara (2004): *Cinematic dialogue, literary dialogue, and the art of adaptation: dialogue metamorphosis in the film adaptation of The Green Mile*. Tesis doctoral, Universidad de Jyväskylä. URL: http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2004949558 (04-6-2023).

Sánchez-Escalonilla, Antonio (2016): *Del guion a la pantalla: lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Barcelona: Ariel.

Stam, Robert / Raengo, Alessandra (2004): *A companion to literature and film*. Malden, MA: Blackwell.

Taranilla, Raquel (2021): Transformaciones textuales en la reescritura cinematográfica de obras literarias: el caso de *Zama*. En: *Cuadernos AISPI* 18, 179-200.

Taylor, Christopher John (2004): The language of film: corpora and statistics in the search for authenticity. *Notting Hill* (1998) – a case study. En: *Miscelánea: a journal of English and American Studies* 30, 71-85.

Zaldua, Iban (2017): La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu. En: *Viento sur*, 22 marzo. URL: https://vientosur.info/la-literatura-sirve-para-algo-una-critica-de-patria-de-fernando-aramburu/ (22-3-2026).