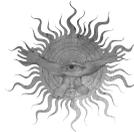


Linguistica e Filologia

43

Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO 2023



BERGAMO UNIVERSITY PRESS

sestante edizioni

Direzione della rivista – Scientific Direction

Francesco Lo Monaco, Direttore responsabile/Editor in Chief Università di Bergamo

Régine Delamotte, Université de Rouen

Wolfgang Haubrichs, Universität des Saarlandes

Edgar Radtke, Universität Heidelberg

Comitato editoriale – Advisory Board

Emilia Calaresu, Università di Modena e Reggio

Luisa Chierichetti, Università di Bergamo

Silvia Dal Negro, Libera Università di Bolzano

Fulvio Ferrari, Università di Trento

Maria Pavesi, Università di Pavia

Ada Valentini, Università di Bergamo

Alessandro Zironi, Università di Bologna

Comitato Scientifico – Scientific Committee

Cecilia Andorno, Università di Torino

Alvise Andreose, Università e-Campus

Patrizia Anesa, Università di Bergamo

David Ashurst, University of Durham

Sandra Benazzo, Université de Paris VIII

Gaetano Berruto, Università di Torino

Gabriella Carobbio, Università di Bergamo

Gabriele Cocco, Università di Bergamo

Adriana Constăchescu, Universitatea din Craiova

Patrizia Giuliano, Università di Napoli ‘Federico II’

Liana Goletiani, Università di Bergamo

Roberta Grassi, Università di Bergamo

Federica Guerini, Università di Bergamo

John McKinnell, University of Durham

Giuliano Mion, Università di Cagliari

Maria Grazia Saibene, Università di Pavia

Heidi Siller-Runggaldier, Universität Innsbruck

Miriam Voghera, Università di Salerno

Marzena Wątarek, Université de Paris VIII

Maria Zaleska, Uniwersytet Warszawski

Redazione – Editorial board

Jacopo Saturno Università di Bergamo

INDICE

MARIA LAURA RESTIVO <i>I costrutti relativi con il quale e cui nel corpus UniverS-Ita</i> »	9
FEDERICA GUERINI <i>“Cose che è troppo lungo e pericoloso scrivere”.</i> <i>Note sull’uso del bergamasco con funzione criptica</i> <i>nelle lettere di Papa Giovanni XXIII</i> »	43
TERESA CARBUTTI <i>Il Raddoppiamento Fonosintattico come marca di genere</i> <i>nei dialetti lucani</i> »	75
ORESTE FLOQUET <i>Apport d’un sondage d’opinion à l’étude du gérondif négatif ..</i> »	101
LUISA CHIERICHETTI <i>Reescrituras telecinemáticas:</i> <i>transformaciones textuales en la serie Patria</i> »	123
ANGELA ANDREANI, DANIEL RUSSO <i>Building a Corpus of the Metalanguage</i> <i>of English Linguistics 1500-1700: Methodological Issues</i> »	151
MATTEO DE FRANCO <i>Studi sul lessico dello Statuto della gilda</i> <i>di Santa Caterina in gutnico antico.</i> <i>Una nuova interpretazione del lessema abita</i> »	175
ANNA BONOLA, VALENTINA NOSEDA <i>La violazione delle presupposizioni</i> <i>nei discorsi sul Russkij mir</i> »	195

Indice

AARICIA PONNET, LUDOVIC DE CUYPERE
*The acquisition of Differential Object Marking:
a longitudinal study on L1 Dutch learners
of Hindi as a foreign language* » 217

Linguistica e Filologia

43

Linguistica e Filologia è inclusa in ERIH PLUS
(European Reference Index for the Humanities and Social Sciences)

Internet: <http://aisberg.unibg.it/handle/10446/6133>

I contributi contenuti nella rivista sono indicizzati nelle banche dati
Modern Language Association (MLA) International Bibliography
e Linguistics and Language Behaviour Abstracts (LLBA),
Directory of Open Access Journals (DOAJ) e Web of Science

Licenza Creative Commons:

This journal is published in Open Access under a Creative Commons License
Attribution-Noncommercial-No Derivative Works (CC BY-NC-ND 3.0).

You are free to share – copy, distribute and transmit –
the work under the following conditions:

You must attribute the work in the manner specified by the author or licensor
(but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work).

You may not use this work for commercial purposes.

You may not alter, transform, or build upon this work.



Volume pubblicato dal Dipartimento di Lingue, Letterature e
Culture Straniere e finanziato con fondi di Ateneo di ricerca.

ISSN: 1594-6517

LUISA CHERICHETTI
(Università degli Studi di Bergamo)

Reescrituras telecinemáticas: transformaciones textuales en la serie Patria

Abstract

Following a twofold qualitative and quantitative methodology, this paper focuses on the adaptation process from the novel Patria (Fernando Aramburu, 2016) to the screenplay of the TV series Patria (Aitor Gabilondo, 2020). Through the study of the main strategies employed to tackle the challenge of rewriting this best seller, characterized by the originality of its narrative style and the complexity of its structure, this paper intersects with a less-explored avenue of linguistic research related to telecinematic discourse.

Key words: Patria – novela; Patria – serie televisiva; discurso telecinemático; reescritura filmica; escritura de guion

1. Introducción y marco teórico

El presente estudio se adentra en una línea de análisis lingüístico de las adaptaciones filmicas¹ de textos literarios que, por un lado, es complementaria a los trabajos enfocados desde un punto de vista narratológico y, por otro lado, puede proporcionar elementos para una dimensión didáctica de la escritura de adaptaciones, siguiendo el camino marcado por Taranilla (2021). Se trata de una perspectiva poco explorada en el ámbito de los estudios de estas prácticas, para las que se ha argumentado elocuentemente la conveniencia de preferir el término de “reescritura” al de “adaptación”, también para superar cierta idea parasitaria respecto del texto literario y, en general, el paso de una cultura “más alta” a una más popular (Stam & Raengo 2004: 261; Pérez Bowie

¹ Utilizamos los adjetivos ‘filmico’ y ‘cinematográfico’ de manera extensiva, ya que, como afirma Androutsopoulos (2012: 140), aunque exista efectivamente una diferencia entre televisión y cine, es “empíricamente fútil y teóricamente improductivo” asumir una neta división entre películas y televisión en nuestra época transmediática.

2010: 22). Este término pone en evidencia, asimismo, el intento de reescribir un texto preexistente en un proceso de apropiación en el que se lleva a cabo una auténtica reelaboración del texto de partida en otra construcción cultural compleja y no una mera transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro (Pérez Bowie 2010: 26). Las anteriores aproximaciones lingüísticas a este tema se han centrado en casos concretos de películas en lengua inglesa: Paget (1999) en la versión cinematográfica de Danny Boyle, con guion de John Hodge, de *Trainspotting*, novela de Irvine Welsh; McQueen (2012) en la reescritura dirigida por Stanley Kubrick de *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess; Torres (2015) en la película de David Cronenberg *El almuerzo desnudo*, basada en la novela de William S. Burroughs; Bianchi & Gesuato (2020) estudian dos adaptaciones al cine de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen. Solo Rauma (2004), a partir del estudio de la novela de Stephen King *La milla verde*, llevada a la pantalla por Frank Darabont, propone una sistematización de las transformaciones textuales que afectan a los diálogos en el guion y en la película, con una clasificación que Taranilla (2021) amplía y desarrolla en su análisis de la reescritura que la guionista y directora Lucrecia Martel hace de la novela argentina *Zama*, de Antonio De Benedetto.

En un entorno en el que se lleva a cabo un continuo trasvase de materiales que se reformulan en distintos soportes (además de productos audiovisuales, también cómics, videojuegos, *videoclips*, etc.), configurando el fenómeno de la *transficcionalidad* o *transescritura* (Pérez Bowie 2010: 28), la ficción nutre la industria del entretenimiento. El reciclaje de materiales ficcionales está motivado por una insaciable demanda de historias de todo tipo (Cascajosa Virino 2004: 7) y también por la búsqueda de la rentabilidad económica, si consideramos que las películas basadas en libros representan el 70% de las 20 películas con mayores ingresos a nivel mundial (<https://wordrated.com/impact-of-book-publishing-on-film-industry/>).

Al tratar de la reescritura fílmica, es necesario tener en cuenta que las ficciones cinematográficas y televisivas por su riqueza semiótica se prestan a distintos tipos de análisis (véase Hoffmann 2020: 1-6), en los que los objetivos personales o el interés académico siempre motivan una inevitable selección o reducción. Además, el estudio lingüístico del discurso *telecinemático* (Piazza & Bednarek & Rossi 2011; Hoffmann 2020) no puede prescindir del reconocimiento de este como una forma de

práctica discursiva de cierta complejidad que implica a la vez a productores y consumidores, como un modo de acción en relación dialéctica con su contexto, que está configurado socialmente, pero que también es constitutivo de lo social, en tanto en cuanto contribuye a configurar lo social mismo (Fairclough 2008: 172). De hecho, el contexto, que van Dijk (2005 [1997]: 33) define como “la estructura de aquellas prioridades de la situación social que son sistemáticamente (es decir, no casualmente) relevantes para el discurso”, es determinante para que reconozcamos que existen dentro del discurso telecinemático objetos de estudio diversos, que se sitúan en distintas esferas (Bednarek 2015: 222):

- esfera de la creación: examinar la escritura y la producción de guiones;
- esfera del producto: analizar los rasgos característicos del resultado del proceso de escritura y producción de guiones, a saber, la retransmisión de episodios de series o de películas;
- esfera del consumo: estudiar el consumo y la recepción del producto por parte de su audiencia, considerando el discurso creado en blogs, noticias, redes sociales, entrevistas, foros, etc.

Esta tripartición, entre otras cosas, permite resaltar las distintas perspectivas hermenéuticas que se dan según se analicen los guiones o las transcripciones de un producto audiovisual. En el primer caso, nos relacionamos con el proceso de escritura, así como con “el estudio de los orígenes, el desarrollo y la expresión de las ideas televisivas y cinematográficas y de los discursos e instituciones que los rodean” (Macdonald 2013: 217). En el segundo, nos enfrentamos a la realización concreta de la película o de la serie, en la forma que se ha cristalizado y ofrecido a la audiencia. La adopción de este enfoque permite otorgar dignidad al guion, considerando la especificidad de su discurso y abandonando una visión que lo plantea como si fuera un texto irreal, inacabado, incompleto y no fiable, comparado con el texto del producto final (Macdonald 2013: 16). Aunque no puede negarse que el guion es una escritura de paso hacia la narración oral definitiva que tiene lugar en la pantalla (Sánchez-Escalonilla 2016: 10), las propiedades de la escritura de guiones merecen atraer el interés de los lingüistas a través del estudio sistemático de estos materiales, también, eventualmente, en relación con el discurso llevado a cabo en la dimensión del producto audiovisual (véanse, por ejemplo, Rauma 2004 o Chierichetti en prensa).

El discurso telecinemático se enmarca en un complejo contexto comunicativo en el que, según la propuesta de Dynel (2011), basada en Goffman (1981), se plantean dos niveles y dos estratos comunicativos. En el primer nivel, dentro de la ficción, los personajes entablan diálogos que se desarrollan como si fueran reales; sin embargo, dichos diálogos han sido elaborados y (re)producidos para ser escuchados y vistos por una audiencia que no está presente, pero cuya existencia se presupone en todo momento, ya que precisamente es ella el destinatario final. En el segundo nivel, un macronivel que engloba al anterior, se sitúa el emisor colectivo, que coincide con el equipo de producción de la ficción, quien garantiza que los diálogos se presenten adecuadamente al espectador mediante el uso de determinadas estrategias y técnicas filmicas, que pueden ser específicas según se trate de producciones seriales o de películas (Kozloff 2000; Bednarek 2018). El estrato del emisor colectivo es el de la producción filmica, mientras que la audiencia está en contacto directo con el de la ficción. Los espectadores, para interpretar los diálogos ficcionales –previamente diseñados por el emisor colectivo y contenidos inicialmente en los guiones– llevan a cabo procesos inferenciales complejos en función de la información proporcionada y de su propio conocimiento del mundo. La estructura de este sistema comunicativo es fundamental para situar correctamente los textos ubicados en la esfera de la creación y en la del producto audiovisual y para su interpretación y análisis.

2. *Corpus de estudio y enfoque metodológico*

Nuestra investigación se centra en la reescritura que el guionista Aitor Gabilondo realizó de la novela éxito de ventas *Patria* (2016) de Fernando Aramburu², con la homónima serie original producida por HBO España (2020) y dirigida por Félix Viscarret y Óscar Pedraza³.

2 Mi gratitud va a Andrés Cuenca Lillo, director de *casting* de cine y televisión, por haberme facilitado los guiones de la serie.

3 De hecho, *Patria*, anunciada en 2017, es la primera serie original creada por HBO España; la realización de la serie recaerá en Alea Media, una productora creada por Aitor Gabilondo como sello independiente perteneciente a Mediaset España (<https://sales.mediaset.es/en/productora/alea-media/>; <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19446763/hbo-espana-serie-patria-anuncio/>).

La trama “procede del relato de la convivencia de nueve protagonistas pertenecientes a dos familias con raíces en un pueblo de Guipúzcoa” (Aramburu 2017: 182). Las familias, encabezadas por Miren y Bittori, amigas desde la infancia, se hallan en situaciones opuestas durante los años de plomo del conflicto vasco. El marido de Bittori, “el Txato”, ha sido repudiado socialmente en el pueblo por negarse a pagar por segunda vez el impuesto revolucionario exigido por ETA y finalmente es asesinado por un comando en el que milita Joxe Mari, uno de los hijos de Miren y Joxian. Bittori, convencida por sus hijos, Xabier y Nerea, se ha marchado a vivir a San Sebastián, pero, cuando en 2011 la banda anuncia el cese definitivo de su actividad armada, vuelve al pueblo buscando la verdad y reconquistando su espacio vital perdido. En la misma época, Miren atiende a su hija Arantxa, que un ictus ha dejado atrapada en una discapacidad física, mientras que el hijo menor, Gorka, se ha marchado a Bilbao. Las historias de las dos familias se cruzan de nuevo cuando Bittori vuelve a establecer un lazo de amistad con Arantxa y mediante su ayuda logra la disculpa y el arrepentimiento por parte de Joxe Mari, encarcelado en Cádiz. La novela se cierra con un rápido y silencioso abrazo entre Bittori y Miren en la plaza del pueblo.

Como veremos más detalladamente en el análisis, la articulación de la novela *Patria*, que se extiende a lo largo de 642 páginas, es especialmente intrincada por lo que se refiere al tratamiento del tiempo, así como a la compaginación de voces y puntos de vista sobre la realidad y los hechos narrados (Bernal Salgado 2016: CXX). En ella, se establece un cosmos de personajes que emergen de variados horizontes ideológicos y sociales, aunque no todas las visiones son juzgadas como igualmente aceptables desde un punto de vista ético (Casas Olcoz 2018: 13). La compleja situación conflictiva se refleja no solo dentro de la narración, sino también metonímicamente en la estructura compositiva de la novela.

Además del tema, de gran relevancia histórica y social, la originalidad del estilo narrativo y la complicada estructura de la novela tuvieron cierto impacto en las expectativas que precedieron el estreno de la serie, ampliamente anunciada en los medios de comunicación, en los que, desde el principio, se impuso la centralidad de su guionista y productor. En una entrevista, Gabilondo declara haber buscado una manera de reformular también las peculiaridades estructurales de la obra literaria:

He sido fiel al espíritu y a la estructura de la novela, que juega con voces distintas y saltos temporales. He buscado una técnica audiovisual equivalente porque era muy importante: cómo se cuenta hace que impacte más. Es como un chirimiri que empieza mojándote poco y, según vas leyendo, te empapas más de una historia que acaba pesando mucho (<https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/soy-fiel-espiritu-estructura-patria-MPCG1146093>).

En el presente trabajo, nos proponemos examinar los principales recursos llevados a cabo en el guion por lo que concierne a la apropiación y reelaboración de la estructura espaciotemporal de la novela, así como a la incorporación de eventos narrativos, siendo estos aspectos los que mayoritariamente constituyen un reto en nuestro caso de estudio. Al centrarnos en el guion, no consideramos la reescritura de la novela en otro sistema semiótico, el cinematográfico, sino su reformulación en un texto escrito para su posterior interpretación y realización por parte de otros miembros del estrato del emisor colectivo (de ahí que pueda haber discrepancias con la serie retransmitida).

Abordamos nuestro análisis en términos cualitativos y cuantitativos, partiendo de un corpus electrónico que contiene los 125 capítulos de la novela y los ocho capítulos de los guiones correspondientes a los episodios de la serie, con un total de 334 423 *tokens* y 273 967 palabras. En la Tabla 1 se indican los datos cuantitativos de los dos subcorpus correspondientes a la novela y a los guiones que creamos y manejamos con el *software* de análisis textual Sketch Engine (<http://www.sketchengine.eu>):

Tabla 1. Subcorpus del Corpus Patria

<i>Subcorpus</i>	<i>Tokens</i>	<i>Palabras</i>	<i>%</i>
<i>Novela</i>	227.066	~186.017	67,9
<i>Guion</i>	107.357	~87.949	32,1

Acudimos a las herramientas básicas de la lingüística de corpus para identificar patrones que ayuden a alcanzar un mayor nivel de comprensión y conocimiento lingüísticos. La sistematicidad y la posibilidad de llevar a cabo una lectura vertical de ciertos aspectos del texto mediante los datos que nos proporciona el corpus permiten identificar elementos

textuales con funciones específicas y concretas que son relevantes en la construcción de los universos ficticios –a saber, el conjunto de las representaciones mentales construidas en el proceso de comprensión del discurso (Mahlberg 2013: 34)– y de los personajes que los habitan. Los datos cuantitativos se integran en un estudio cualitativo, encaminado a ejemplificar las prácticas de reescritura más relevantes y “los principales procedimientos de integración o desintegración, de subordinación o insubordinación” (Mancilla 2013: 34) que se llevan a cabo en nuestro caso de estudio. El análisis permitirá establecer algunos recursos rentables en la práctica de la reescritura de la obra novelística como guion y observar ciertas propiedades de su discurso específico (Taranilla 2021: 182).

3. *Reescribir la estructura: el tiempo y el espacio*

La reescritura filmica implica, desde un punto de vista estructural, tres operaciones: la incorporación de un elemento al texto filmico, su omisión, y la invención de un elemento nuevo, no presente en el texto literario (Taranilla 2021: 183). Estos procedimientos representan un desafío en la reescritura de una novela especialmente compleja como es *Patria*, en la que la secuencia cronológica de la historia se descompone con continuas alteraciones de orden, con analepsis con respecto al tiempo base, así como con distorsiones de velocidad en la alternancia de escenas, pausas descriptivas y elipsis (véase Genette 1972). Son especialmente llamativas las alteraciones que afectan a la frecuencia narrativa, ya que algunos relatos – entre los que destaca el del asesinato del Txato – son iterativos, es decir, se repiten varias veces a lo largo de la novela desde puntos de vista distintos, con diferentes grados de focalización. En el guion, también se plantea una organización basada en continuas alteraciones que van dejando entender poco a poco la historia y las relaciones de los personajes y cómo el terrorismo los separa y marca. La voluntad de continuidad con la obra literaria se hace evidente si consideramos que los títulos de algunos capítulos de la serie (*Octubre benigno*, *Encuentros*, *Últimas meriendas*, *Txato*, *entzun*, *pim*, *pam*, *pum*⁴, *Patrias y mandangas*, *El país de los callados*, *Pan ensangrentado* y *Mañana*

4 En la novela, el título se limita a reproducir una parte de la pintada que se evoca: “Txato, entzun”.

de domingo) coinciden con los de los ocho capítulos del guion, aunque los contenidos no se corresponden integralmente. Las escenas también están marcadas desde el punto de vista de la frecuencia por varias iteraciones, especialmente la del asesinato del Txato, que, como vemos en la Tabla 2, pasa a ser la escena inicial del guion. Tras el comienzo *in medias res* con el evento central de la historia, se introduce a Bittori, hablando con la tumba del Txato y anunciando su regreso al pueblo tras el cese de la actividad de ETA, mientras que la novela se abre con Nerea y su marido cuando visitan a Bittori antes de irse de viaje a Londres. En la Tabla 2 proponemos una visión sinóptica de la reformulación del primer capítulo del guion, realizada con un análisis manual, en la que también ponemos en evidencia el tiempo cronológico de la historia.

Tabla 2. Correspondencias entre las escenas del capítulo I del guion y la novela

ESCENA ⁵	SINOPSIS DEL CAPÍTULO 1 - <i>Octubre benigno</i>	AÑO	CAPÍTULOS DE LA NOVELA
01.00	Llueve en el pueblo. Tres personas esperan en un coche. En su casa, Txato se despereza y sale del dormitorio. Entra a la cocina, bebe un café frío y se despide escuetamente de Bittori Joven, quien sesteaba en una butaca del salón. Al oír unas detonaciones, Bittori Joven abre los ojos de golpe, se asoma a la ventana y ahoga un grito al ver al Txato caído en la acera.	1990	Capítulo 86 “Tenía otros planes”
01.01	Bittori en el cementerio de Polloe limpia la tumba del Txato. Habla con él de asuntos familiares y del cese de la actividad armada de ETA. Le comunica la decisión de volver al pueblo para descubrir quién le mató.	2011	Capítulo 3 “Con el Txato en Polloe”

5 Mantenemos los números originales de los encabezados de escena, que en el guion no se actualizan en caso de escenas suprimidas.

01.05-01.07	Bittori encuentra a una vecina en el portal de su casa de San Sebastián, quien le comenta la declaración de ETA. Sube al piso, habla por teléfono con Xabier. Pone la tele y escucha la noticia del día.	2011	Capítulo 2 “Octubre benigno”
01.08	Bittori rellena el comedero y el bebedero de la gata. Saca un táper del frigorífico, lo mete en una bolsa. Luego, abre un cajón, coge un llavero y se va de casa.	2011	Capítulo 2 “Octubre benigno” Capítulo 6 “Txato, <i>entzun</i> ”
01.09-01.15	En un autobús comarcal, dos mujeres reconocen a “la del Txato”. Bittori cruza el pueblo bajo las miradas de los vecinos, sube a su piso y habla con la foto del Txato. Por la noche, desde la ventana ve a Joxian.	2011	Capítulo 6 “Txato, <i>entzun</i> ”
01.16-01.17	Miren cena con Arantxa, postrada en una silla de ruedas, y ve la noticia de ETA en la tele. Vuelve Joxian y más tarde los dos acuestan a Arantxa. Joxian comenta que ha visto la luz encendida “en casa de esos”.	2011	Capítulo 4 “En casa de esos”
01.18-01.21	Bittori vuelca la comida sobre un plato que coge con ambas manos. Se encamina al comedor, al que entra ahora Bittori Joven, acarreando los platos para la cena. Antes de sentarse en la mesa el Txato en su dormitorio lee una carta de amenazas de ETA.	2011 1989	Capítulo 12 “La tapia”
01.22-01.26	En su despacho, Txato agarra un fajo de billetes de la caja fuerte y sale en coche hacia la frontera de Irún. En San Juan de Luz sigue a un hombre en un callejón y entra a un bar en el que pide hablar con el señor Oxía, al que entrega una bolsa llena de dinero.	1989	Capítulo 12 “La tapia”

01.27-01.28	Bittori sonríe con tristeza a la foto del Txato colgada en la pared, quejándose de los silencios de su marido. Es de noche, y por la ventana ve a Miren que viene a comprobar lo que le ha contado Joxian.	2011	Capítulo 6 “Txato, entzun”
01.29	Por la madrugada, Joxian se dispone a salir en bici. En la cocina, encuentra a Miren, que no puede dormirse “por la luz en casa de esos”, y discute con ella. Miren moja una magdalena en el café.	2011	Capítulo 7 “Piedras en la mochila”
01.30-01.34	Miren Joven, como repitiendo el gesto, se lleva a la boca un churro. Bittori Joven está sentada frente a ella en una cafetería de San Sebastián. Al volver a casa en autobús se ven envueltas en una lucha callejera en la que reconocen a Joxe Mari Joven.	1989	Capítulo 7 “Piedras en la mochila”
01.35-01.38	Miren Joven en casa discute violentamente con Joxe Mari Joven. Gorka Joven baja al bar a llamar a su padre; Joxian Joven también discute con Joxe Mari Joven, quien le zarandea, humillándolo, y se va de casa.	1989	Capítulo 8 “Un lejano episodio”
01.39-01.40	Joxe Mari Joven llega andando a la taberna Arrano, en la que se cruza con Arantxa Joven y su novio Guillermo y con Nerea Joven. Bebe y habla de la lucha por liberar Euskal Herria con Koldo y Jokin.	1989	Capítulo 36 “De A a B”
01.41-01.42	Arantxa desde la cama oye cómo suena el timbre de la casa: llega Leeste para ayudar a ducharla y prepararla. Arantxa la prefiere a su madre, que es “muy bruta”.	2011	Capítulo 16 “Misa dominical”
01.43-01.44	Bittori pide un café en el bar Pagoeta, aguantando la mirada de los parroquianos. Al salir del bar se cruza con Arantxa en silla de ruedas y no puede evitar un gesto de sorpresa.	2011	Capítulo 15 “Encuentros”

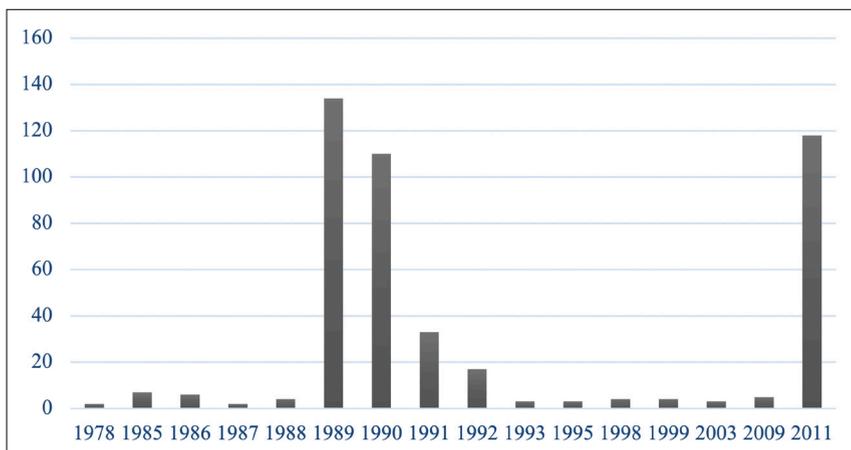
01.45-01.48	Arantxa no quiere entrar a la misa, pero Miren empuja la silla de ruedas hacia dentro. Durante la misa Miren ruega a la estatua de san Ignacio que “se lleve a esa del pueblo”. Miren habla con el cura, don Serapio, y le pide que vaya a hablar con Bittori. Arantxa no quiere tragar la hostia que el cura le ha suministrado.	2011	Capítulo 16 “Misa dominical”
01.48-01.50	Joxe Mari Joven introduce ropa y enseres en un saco. Le pide perdón a Miren y mete la colada, todavía mojada, en una bolsa, anunciando que va a compartir piso con unos amigos. Miren lo llama desde la ventana para advertirle que se ha dejado la camiseta de balonmano y Joxe Mari Joven se gira.	1989	Capítulo 8 “Un lejano episodio”
01.51	El giro de la cabeza sirve de conexión en el tiempo con Joxe Mari, años después, tumbado en el catre de su celda, que mira una antigua foto suya jugando al balonmano, con la misma camiseta. De pronto, las luces se apagan de un golpe seco.	2011	Capítulo 34 “Páginas mentales”
01.52-01.53	Don Serapio visita a Bittori e intenta convencerla de que deje de ir al pueblo. Bittori se niega, no va a parar mientras no conozca todos los detalles del asesinato. Cuando Bittori se acerca a la ventana del balcón del dormitorio para ver al cura alejarse, empieza una lluvia torrencial.	2011	Capítulo 25 “No vengas”

01.54	Txato, desde el mismo balcón, contempla la lluvia. Sale del dormitorio, entra a la cocina, bebe un café frío y se despide escuetamente de Bittori Joven, quien sesteaba en una butaca del salón. Al oír unas detonaciones, Bittori Joven abre los ojos de golpe, se asoma a la ventana y ahoga un grito. Sale del portal en zapatillas y corre calle abajo bajo la lluvia incesante. Al mismo tiempo, un coche sale a toda velocidad. En su interior, vemos a Joxe Mari Joven, Patxo y Txopo. Bittori Joven se arroja junto al Txato y sostiene el cuerpo ensangrentado en su regazo gritando y pidiendo ayuda. No aparece nadie.	1990	Capítulo 76 “Tú llora tranquilo”
01.55	Bittori abre de par en par las ventanas del balcón de su casa. Coloca una maceta con un geranio rojo en el balcón como si fuera una bandera. Sonríe.	2011	Capítulo 15 “Encuentros”

La sinopsis de la Tabla 2 nos proporciona una visión global de la reescritura que se lleva a cabo en el primer capítulo del guion, que se alimenta de distintos capítulos de la novela, con una nueva sistematización que recalca “las voces distintas y saltos temporales”, de los que habla Gabilondo, de manera menos fragmentada y dispersa, y presenta una clave más efectiva para su transposición filmica en una serie *mainstream*.

Las localizaciones del guion proporcionan para cada escena una indicación temporal; de ahí que, a través de la herramienta de Concordancias, podamos situar exactamente la acción durante los años indicados en el Gráfico 1:

Gráfico 1. Localización temporal del guion



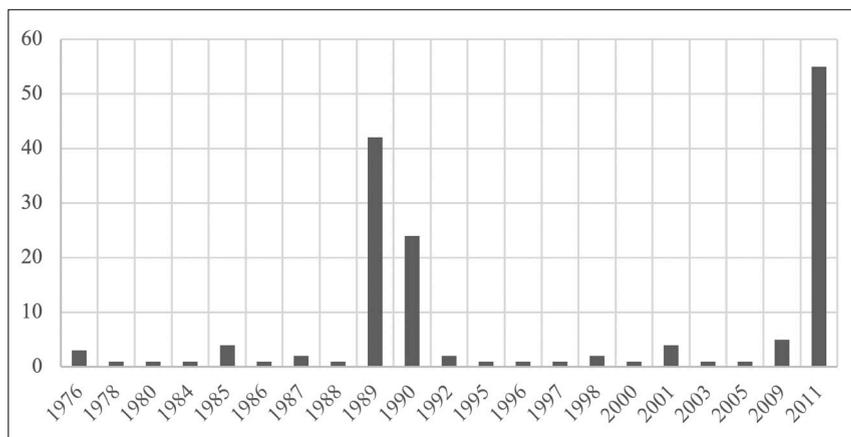
Podemos apreciar cómo el desarrollo temporal privilegia el año 1989, cuando se inicia la persecución del Txato, seguido de 2011, con la tregua de ETA y la vuelta de Bittori al pueblo, y de 1990, año del asesinato de Txato; en 1991 Nerea termina la carrera y viaja a Alemania y en 1991-1992 Joxe Mari y sus compañeros son identificados como etarras y posteriormente detenidos. 1985 y 1986, así como 2009, son años relevantes para Arantxa, respectivamente porque conoce a su futuro marido y porque sufre el ictus. Se trata de indicadores dirigidos al equipo de producción –así como lo es el adjetivo “joven” añadido al nombre de los personajes que aparecen en la época del atentado– que se convertirán en señales visuales inequívocas para que la audiencia se oriente en el tiempo, y que nos revelan que aproximadamente el 65% de la acción del guion se desarrolla en el período comprendido entre 1989 y 1992.

En cambio, en la novela, solo se mencionan explícitamente 1985 y 2009, siempre con referencia al personaje de Arantxa. Algunos hechos históricos –por ejemplo, el asesinato de Manuel Zamarreño en 1998, la muerte de Txomin Iturbe en 1987 o, evidentemente, el alto el fuego permanente de ETA en 2011– funcionan como marcas temporales. También se dan pistas sobre la edad de los personajes en determinadas épocas o el tiempo que transcurre entre los sucesos, como comprobamos a través de la búsqueda de concordancias:

- (1) Entró, grande, diecinueve años, la melena hasta los hombros y el maldito pendiente. (Aramburu 2016: 42)
- (2) Su madre le metió prisa y el chaval, dieciséis años, salió a toda pastilla hacia el Pagoeta. (Aramburu 2016: 43)
- (3) Y ahora me aparece en casa, más de treinta años después, con la pulsera de marras, porque es aquella pulsera con cuentas verdes y como de oro, no hay duda. (Aramburu 2016: 113)

Elementos de este tipo nos permiten elaborar un acercamiento manual a la localización temporal de la novela (Gráfico 2):

Gráfico 2. Aproximación a la localización temporal de la novela



El Gráfico 2 nos revela la presencia en la novela de los años de la niñez y adolescencia de los hijos de ambas familias, una época que en la reescritura solo aparece en una ocasión (1978). En la novela, Gorka niño sufre un accidente de coche (cap. 37 y 38); en los años ochenta una inundación destruye la huerta de Joxian y Txato le ayuda en la reconstrucción (cap. 11 y 12); Arantxa intenta ligar con Xabier (cap. 22), se queda embarazada de Guillermo y va a abortar a Londres (cap. 42); Joxe Mari recuerda los años de su adolescencia (cap. 34). En el guion, además, hay otras omisiones de elementos narrativos –como la huelga de hambre de los presos de ETA o la relación de Ramuntxo, el novio de Gorka, con su hija Amaia– y reducciones de líneas narrativas

secundarias, como la relación entre Nerea y Quique o entre Xabier y Aránzazu, entre otras. Al margen de la reorganización de los segmentos espaciotemporales, la selección y reducción de elementos narrativos es un procedimiento necesario en general (Taranilla 2021: 183; Rauma 2004) y lo es de manera evidente a la hora de reescribir una novela de extensión tan amplia. En el guion, no encontramos ejemplos de invención de nuevos eventos narrativos propiamente dicha; aun así, en el capítulo 1 se da el caso de una importante ampliación dramática (escenas 01.22-01.26, en la Tabla 2) del conciso fragmento en el que se hace referencia al pago del impuesto revolucionario por parte del Txato:

Sin decir nada a nadie, se montó en el coche y acudió a la cita en Francia con el Señor Oxia de turno. Volvió al pueblo aliviado, escuchando música por la autopista. Una cabronada, pero qué quieres. (Aramburu 2016: 60)

En la novela, la brevedad de la narración refleja cómo el Txato se enfrenta con resolución a la primera petición de dinero, con el consiguiente alivio y la sensación de haberse salido con la suya fácilmente. A continuación, se hace referencia al “pinchazo de culpa” que tiene al cabo de unos días, pensando que su dinero podría servir para financiar un atentado, y al consuelo que nace del pensar que “por un tiempo, quizá unos años, lo dejarían tranquilo” (Aramburu 2016: 60). En cambio, el guion profundiza en el nerviosismo y la incomodidad del personaje en un entorno amenazante, en el que descubrimos que el señor Oxia es un sacerdote. La ampliación realza la situación de conflicto y de peligro que va envolviendo la vida del Txato, mediante la sustitución de la elipsis de la novela por una secuencia narrativa marcada por el suspense, en la que flota la cuestión ética del pago, en el entorno *abertzale* entre las dos fronteras.

También el espacio en el que se desarrolla la historia de *Patria* es un elemento fundamental, ya que las vivencias de los personajes están estrechamente vinculadas al área geográfica del País Vasco y de España en general. En el guion, como en la novela, el lugar central de la acción es un pueblo sin nombre, un pueblo vasco industrial arquetípico (Aramburu 2017: 183); de hecho, las palabras *casa* y *pueblo* son las palabras más frecuente después de las palabras funcionales y de los nombres de los personajes en ambos subcorpus (respectivamente 393 y 319 recurrencias

en el subcorpus *Novela*; 400 y 287 en el subcorpus *Guion*), seguidas por *calle, piso, puerta, cama, coche* en el subcorpus *Novela* y por *coche, calle, puerta, cocina, portal* en el subcorpus *Guion*. De todos los lugares del pueblo, solo el bar Pagoeta y la taberna Arrano tienen nombre; en cambio, saliendo de él, el universo narrativo se alimenta de indicaciones geográficas concretas, en las que los nombres propios de lugares crean un efecto de realidad y se enraízan en la representación de la historia reciente de España. A través de una búsqueda de concordancias en el subcorpus *Novela*, seleccionamos los nombres que estuvieran vinculados con lugares, entendidos como fragmentos de espacio. En la Tabla 3 se reproducen los 135 nombres de pueblos, ciudades y otros lugares que aparecen con su nombre propio, indicando entre paréntesis el número de recurrencias cuando este es superior a 1.

Tabla 3. Nombres propios de lugares en el subcorpus *Novela*

Andosilla (2)	Calamocha (6)	estación de El Portillo	Parte Vieja (12)
Añorga (2)	calle Andía	estadio de Anoeta (2)	paseo de la Zurriola
área de servicio de Imárcoain	calle Churruca	Facultad de Derecho	(paseo de) Miraconcha (2)
área de servicio de Valtierra	calle de Guzmán el Bueno	Facultad de Filosofía y Letras	paseo del Árbol de Gernika
Arrasate (3)	calle de López Allué (4)	Facultad de Veterinaria (3)	Paseo Nuevo (2)
asador restaurante Portuetxe	calle Echaide	galería Altxerri	playa de Biarritz
Ascain (2)	calle Elcano	Goizueta	(playa de) La Concha (3)
avenida de la Libertad	calle Fernando el Católico (2)	Gotinga (8)	(playa de) Ondarreta (2)
avenida Goya	calle Juan de Bilbao	Gran Hotel Domine	plaza de Benta Berri
avenida Zarauz (5)	calle Licenciado Poza	Gran Vía (3)	plaza de España
bar La Cepa	calle Maestro Tomás Bretón	Gueteria	plaza de Guipúzcoa (6)

bar Tánger (2)	calle Mayor	Heathrow	plaza de la Constitución
bar Tubo	calle Narrica	Hendaya (2)	plaza de los Fueros
(barrio de) Amara (5)	calle Oquendo (3)	(hipermercado) Mamut (3)	plaza de San Francisco
barrio de Capuchinos (3)	calle San Bartolomé (2)	hotel Albergó del Senado	plaza Mayor
barrio de El Antiguo (2)	calle San Martín (2)	hotel María Cristina	plaza Navona
barrio de Errotaburu	calle Tolaretxe	iglesia de Azpeitia	plaza San Francisco
barrio de Gros (4)	calle Urbieta (2)	iglesia de los Capuchinos	punto de María Cristina
barrio de Malá Strana	camino/carretera de Igara (3)	iglesia de San Pablo	punto de Orio (2)
barrio de Morlans (3)	(cárcel de) Badajoz (3)	iglesia de Santa María	Rentería (30)
barrio de Sachsenhausen	(cárcel de) Picassent (8)	Igueldo	Roma (9)
(barrio del) Tubo (3)	(cárcel) Puerto de Santa María 1 (2)	isla de Santa Clara (3)	San Sebastián (65)
Beasáin	carretera de Goizueta	Kreuzbergring (2)	teatro Principal
Biblioteca Municipal	carretera de Igara (2)	Librería Spagnola	terraza de la cafetería Barandiarán
Bidart	catedral del Buen Pastor (2)	Londres (38)	terraza del Caravanseraí
Bulevar (de San Sebastián / de Donostia) (13)	(cementerio de) Polloe (12)	Mondragón (5)	Tudela (3)
Burgos (2)	(cine) Palafox (2)	monte Larrún	Tximistarri
cafetería Barandiarán	(colegio mayor) Pedro Cerbuna (2)	museo de Arte Moderno	Urgull (4)
cafetería de El Corte Inglés de Bilbao	(cuartel de) Intxaurreondo (8)	museo de San Telmo	Urrugne

cafetería de la Avenida (de la Libertad) (2)	cuesta de Orio	Ondárroa (4)	Venecia
cafetería del Bulevar	discoteca KU (2)	Oyarzun (4)	Ventas de Ibardin
cafetería del hotel Europa (3)	Donostia (9)	palacio de Miramar	Vitoria (4)
cafetería del hotel Londres	edificio Pescadería de La Brecha	Pamplona	Zaragoza (53)
cafetería Gaviria	ermita del Ángel de la Guarda	París	Zumaya (3)

Los lugares específicos recogidos en la Tabla 3 funcionan como señales destacadas de lugares que producen efecto acumulativo como unidad de significado (Mahlberg & McIntyre 2011: 210) y marcan la importancia del espacio como parte integrante del recorrido vital y anímico de los personajes. Entre ellos, es evidente el inventario de los elementos que contienen referentes directos a la estructura urbana y a lugares populares de la capital guipuzcoana, que cobran cierta materialización especialmente para el lector que conoce la ciudad, activando procesos cognitivos *top down* que contribuyen a la caracterización del universo ficticio. En la novela los lugares con nombre propio son introducidos por una instancia narradora, mientras que en el guion se hallan primariamente en las localizaciones y en las descripciones, que incluyen la información espaciotemporal en la que se basarán los elementos visuales del guion, así como los componentes no verbales que apoyan los diálogos de los personajes, aunque también pueden encontrarse en algún diálogo. En la Tabla 4 se reúnen los 70 nombres propios de lugares contenidos en el subcorpus *Guion*, obtenidos con los mismos criterios de la Tabla 3.

Tabla 4. Nombres propios de lugares en el subcorpus *Guion*

Añorga (9)	calle de Guzmán el Bueno	galería Altxerri (6)	Paseo Nuevo (3)
área de servicio de Valtierra	calle Fernando el Católico	Gotinga (3)	paseo río Tiber
Arrasate	calle Maestro Tomás Bretón (2)	Hendaya (3)	playa/bahía de La Concha (3)

Ascaín (3)	calle Oquendo (2)	Ibardin	(playa de) Ondarreta (3)
avenida Goya (3)	(cárcel) Puerto (de Santa María) 1 (21)	Igara (4)	plaza de Benta Berri
avenida Zarauz (21)	cárcel de Picassent (2)	Igueldo (4)	Puente de María Cristina (2)
Badajoz	(cementerio de) Polloe (10)	isla de Santa Clara	puerto de Orío
bar Bidea	cuartel de Intxaurrondo (4)	Jaizkibel (2)	puerto de Pasajes
bar La Cepa	churrería Santa Lucía	Kreuzberggring	Radio Euskadi (4)
bar Tánger	discoteca KU (3)	Lasarte (5)	Rentería (31)
bar Tubo	discoteca Young Play	Londres (6)	Roma (5)
barrio de Capuchinos (2)	Donostia (41)	Mercado de La Bretxa	San Juan de Luz (2)
barrio de Gros	estación de El Portillo	Miraconcha	San Sebastián (70)
(barrio de) Morlans (3)	estación de Gotinga	Mondragón	supermercado Mamut
bulevar (de San Sebastián / de Donostia) (9)	Facultad de Derecho	Parte Vieja (de San Sebastián) (4)	Urgull
Burgos (2)	Facultad de Química	Pasajes	Zaragoza (33)
cafetería del hotel Londres	Facultad de Veterinaria	paseo del Árbol de Gernika (2)	Zumaya (4)

El cotejo entre los resultados obtenidos en la Tabla 3 y la Tabla 4 atestigua la voluntad de mantener las referencias geográficas concretas del universo ficticio de la novela, tanto en los diálogos como en las indicaciones y descripciones, manteniéndose central la mención de lugares concretos de San Sebastián/Donostia⁶; sin embargo, el nivel

6 Las Tablas 3 y 4 revelan que en la novela la denominación vasca aparece solamente en un 14% de las menciones de la ciudad, mientras que en el guion se mantiene aproximadamente en un 58%, porcentaje que se distribuye equitativamente entre las distintas partes que lo componen.

de detalle de la información (por ejemplo, los nombres de calles y edificios) es inferior, ya que las indicaciones y las descripciones remiten a la instancia narradora que se desarrollará concretamente en las localizaciones del producto audiovisual, así como a las oportunidades de fragmentación y composición posibilitadas por el montaje. Finalmente, examinando de cerca los contextos de uso de estas palabras mediante la función de concordancias, podemos observar que “Londres” aparece solo como mención en los diálogos y no en las localizaciones, ya que la ciudad corresponde a líneas narrativas que se han omitido o reducido.

4. *La incorporación de elementos narrativos de la novela al guion*

En la novela *Patria* se da un variado y yuxtapuesto acceso a la subjetividad de los personajes, que se concreta en el uso de discurso directo, indirecto, indirecto libre y del discurso inmediato, sin tutela narrativa alguna. De hecho, las voces se reparten entre un narrador externo, los nueve personajes principales, y el texto, provisto de facultad narrativa propia, que sirve de soporte a la narración y que interviene de forma activa, aunque esporádica, en ella, “intercalando preguntas, exigiendo mayor precisión a los demás narradores, reclamándoles nuevos pormenores, cuestionando su información” (Aramburu 2017: 182). Valga el ejemplo (4) (omitido en el guion) como muestra de la intrincación entre la voz del narrador (“Añadió [...] a la calle”), la de Quique (“mientras habláis”), la de Bittori desde un tiempo posterior (“Oía fuerte a perfume ese hombre”), la de Bittori situada en el tiempo presente (“Pero la boca [...] mañana”) que el narrador sigue relatando en pasado (“Se despidió [...] recibidor”). El juicio de valor (“Presumido”) viene de la voz de Bittori, mientras que la pregunta (“¿autoritario, cordial pero seco?”) es del texto, al que sigue el discurso directo (“—No tardes”) introducido por el narrador (“a Nerea.”):

La toponimia es un elemento crucial en empleo del idioma vasco y del *espacience* que ha sido objeto de análisis y críticas tanto con respecto a la novela (véase p. ej. Cid Abasolo 2019) como a la serie (véase p. ej. https://www.infolibre.es/cultura/serie-patria-busca-derrota-audiovisual-eta-novela-espejo_1_1187679.html). El tema del uso de la lengua vasca en el guion, también de manera comparativa con la novela y la serie, merece una reflexión amplia que esperamos poder desarrollar en el futuro.

- (4) Añadió que se iba a fumar un cigarrillo a la calle mientras habláis. Olía fuerte a perfume ese hombre. Pero la boca le huele a bebida y no son más que las nueve de la mañana. Se despidió mirándose la cara en el espejo del recibidor. Presumido. Y después, ¿autoritario, cordial pero seco?, a Nerea: —No tardes. (Aramburu 2016: 14)

La incorporación de un elemento narrativo puede llevarse a cabo con diferentes modos y recursos que se reflejarán en la traslación al producto cinematográfico. Según Rauma (2004) y Taranilla (2021) caben estas posibilidades: que una información contenida en la narración pase a formar parte de un diálogo, como veremos en el ejemplo (5); que una información del texto literario se integre en las descripciones, al margen del texto dialogal (ejemplo 6); que una información transmitida en un diálogo del texto literario se mantenga en el diálogo del guion (ejemplos 7, 8, 9), con posibles modificaciones (ejemplo 10). También comprobamos que la compleja construcción de la novela, basada en la intrincación de voces señalada, no siempre permite una casuística tan lineal (ejemplo 11).

Consideramos las escenas 03.22 y 03.23 del tercer capítulo del guion, basado en capítulo 14 de la novela, “Últimas meriendas”, donde Miren, desayunando con Bittori en una cafetería de San Sebastián, le cuenta haber recibido una carta de Joxe Mari, que ha huido a Francia para completar su formación como miembro de ETA. Manteniendo el procedimiento estructural que ilustramos en el § 3, también se incluye un diálogo del capítulo 65, “Bendición”, con el que comparte la ambientación y el diálogo entre amigas. Con un recurso de signo opuesto, en el guion se dramatiza el relato de Miren, añadiendo una escena en la que toda la familia se encuentra en la cocina y Miren lee la carta en voz alta. En el paso del discurso directo al indirecto, el texto se condensa, pero también se mantiene gran parte del discurso original de manera literal (marcamos en negrita estos fragmentos en el ejemplo 5):

(5)

MIREN JOVEN
(Lee y relea) ... y no hagáis caso a los rumores y menos a las mentiras de los periódicos. Y si alguien viene a la ama

—No te he podido traer la carta. No os deja Joxe Mari. **Ponía que la rompamos.** Conque, ris ras, aunque me dolía, no te creas, la he hecho pedazos. [...]

o al aita con el cuento de que somos terroristas, no les creáis. Lo único que hago es darlo todo por Euskal Herria. Somos muchos gudaris. Cada vez más. Os quiero. No me olvido de mis hermanos. Un muxu grande y espero que estéis orgullosos. No os olvidéis de romper la carta.

Miren citaba pasajes de memoria. **Que no hicieran caso de los rumores. La gente habla sin saber. Aún menos de las mentiras de los periódicos.** Que entendía la militancia como un sacrificio por la liberación de nuestro pueblo y **que si alguien les venía al aita o a la ama con el cuento de que se había metido en una banda de criminales, que no se lo creyeran, que él lo único que hacía era darlo todo por Euskal Herria y también por los derechos de esos que se quejan y luego no hacen nada. Eran muchos gudaris, afirmaba. Cada vez más.** Lo mejor de la juventud vasca. Y terminaba: «**Os quiero. No me olvido de mis hermanos. Un muxu grande y espero que estéis orgullosos**».

En el ejemplo (6) el dolor de Miren, que no quiere romper la carta, por una parte, se amplía dramatizándolo en un intercambio con Gorka; por otra parte, se *desverbaliza* (Taranilla 2021: 189), es decir, queda al margen del texto dialogal y pasa a integrarse en la descripción. La onomatopeya del discurso directo del texto original (“ris-ras”) pasa a realzar la indicación del estado de ánimo del personaje (“aunque le duele”) para su realización no dialógica y creativa:

- (6) MIREN JOVEN
No quiero romperla.
GORKA JOVEN
Ama, dice que hay que romperla.
Miren, aunque le duele, ris-ras, la rompe en pedazos.

La información de un diálogo de la novela puede permanecer en el diálogo del guion pasando del discurso indirecto al directo (ejemplo 7) o bien manteniéndose como discurso directo (ejemplos 8, 9). Notamos como en los ejemplos (7) y (8) en el guion el registro se hace más coloquial, para que se parezca más a una interacción espontánea, a fin

(11)

<p>Lo acompañó a la puerta. Beso y agur. Sola en la vivienda, Bittori, hospa de aquí, echó a Ikatza del sofá, tomó asiento y abrió las cajas. El Txato nunca le había revelado que guardase una pistola en la oficina. ¿Sorpresa? Ninguna. Siempre me lo figuré. ¿No decía que allí se sentía seguro? Sostuvo el arma negra en la mano. ¿Estará cargada? Concho, cuánto pesa.</p>	<p>Bittori los acompaña hasta la puerta. Besa a sus hijos y se queda sola. Se acerca al sofá y encuentra a la pequeña Ikatza sentada en él. La espanta con la mano.</p> <p style="text-align: center;">BITTORI JOVEN</p> <p style="text-align: center;">Tú también, hospa de aquí.</p> <p>Ikatza salta del sofá y Bittori se sienta y abre la primera caja y empieza a sacar cosas: bolígrafos, una pluma estilográfica, trofeos del club cicloturista, una vela con forma de cacto y fotos enmarcadas que el Txato tenía en su oficina... y por último saca una pistola. ¿Sorpresa? Ninguna. Más bien curiosidad. Bittori sostiene el arma negra en la mano.</p> <p style="text-align: center;">BITTORI JOVEN</p> <p style="text-align: center;">Concho, cómo pesa...</p>
---	--

Podemos apreciar que en el texto de la novela se alternan la voz del narrador omnisciente con los pensamientos y las palabras proferidas por Bittori como discurso directo sin marco explícito. En la reescritura, se lleva a cabo una selección de las palabras efectivamente pronunciadas por el personaje, que se reducen a dos intervenciones, mientras que se concreta el contenido de la caja con una lista de objetos. La voz más característica de la escritura aramburiana, la del texto (“¿Sorpresa? Ninguna.”), pasa a formar parte de la descripción como aclaración acerca del estado de ánimo del personaje, y, por lo tanto, mantiene su presencia y su función aclaradora, generando el tono emocional que se prescribe de cara a la interpretación y a la puesta en escena en general.

5. *Recapitulación y posibles desarrollos*

El estudio de la reescritura de la novela *Patria* como guion de serie televisiva se ha llevado a cabo considerando que se trata de elementos comparables en la medida en que sus señales y elementos generan la construcción de un universo ficticio (Bianchi & Gesuato 2020: 169). La exploración ha puesto en evidencia cómo se han llevado a cabo los principales retos que planteaba la novela, cuya narración se basa en la perspectiva múltiple y en la unión de piezas narrativas por zonas espaciales y temporales al modo de un puzzle (Aramburu 2017: 182-183). Utilizando las principales operaciones de incorporación, omisión e invención de elementos, en el guion las piezas del puzzle se desordenan para darles un orden nuevo que no coincide con el cronológico, manteniendo, eso sí, la visión desde distintos puntos de vista y la concepción y la representación de los espacios como aspecto crucial de la construcción del universo ficticio. Las voces de los personajes y también la del texto, entrelazadas con múltiples técnicas narrativas en la novela, tienden a mantenerse literalmente en el guion, aunque con omisiones y condensaciones, y se reparten entre diálogos y descripciones; de ahí que estas no solo recojan lo que se puede ver y oír, sino también pensamientos, emociones y percepciones de los personajes, como instrucciones presentes en el guion para su posterior desarrollo interpretativo.

Los recursos y procedimientos ilustrados son propiedades de la reescritura fílmica de novelas que esperamos puedan enriquecer los estudios en el ámbito de la escritura para medios audiovisuales, también con vistas a su enseñanza. Entre las perspectivas de desarrollo futuro de este trabajo, planteamos la viabilidad de llevar a cabo un estudio comparativo que considere también el producto final, la serie televisiva, examinando qué tipo de cambios experimenta el guion en la última etapa de la adaptación, en la que los actores finalmente convierten el diálogo escrito en discurso hablado.

Luisa Chierichetti
Università degli Studi di Bergamo
Piazza Rosate, 2
24129 Bergamo
luisa.chierichetti@unibg.it

Referencias bibliográficas

- Androutopoulos, Jannis. 2012. Introduction: Language and society in cinematic discourse, *Multilingua* 31. 139-154.
- Aramburu, Fernando. 2016. *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- Aramburu, Fernando. 2017. *Patria en el taller. Grand place: pensamiento y cultura*. 7. 181-187.
- Bednarek, Monika. 2011. Expressivity and televisual characterization. *Language & Literature* 20(1). 1-19.
- Bednarek, Monika. 2015. An overview of the linguistics of screenwriting and its interdisciplinary connections, with special focus on dialogue in episodic television. *Journal of Screenwriting* 6/2. 221-238.
- Bednarek, Monika. 2018. *Language and Television Series. A Linguistic Approach to TV Dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernal Salgado, José Luis. 2016. *Patria* de Fernando Aramburu. *Castilla. Estudios de Literatura* 7. 118-122.
- Bianchi, Francesca & Gesuato, Sara. 2020. Pride and Prejudice on the Page and on the Screen: Literary Narrative, Literary Dialogue and Film Dialogue. *Nordic Journal of English Studies* 19 (2). 166-198.
- Casas Olcoz, Ana María. 2018. *El fenómeno Patria, de Fernando Aramburu: una nueva narrativa en torno al terrorismo vasco*. Theses and Dissertations. 1770. University of Wisconsin-Milwaukee. <https://dc.uwm.edu/etd/1770> (07/08/2023)
- Cascajosa Virino, Concepción. 2004. *El espejo deformado. Procesos de hipertextualidad en la ficción audiovisual norteamericana*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/14975> (07/08/2023)
- Chierichetti, Luisa. En prensa. El discurso telecinemático del guion a la pantalla: un estudio de caso basado en corpus. En Taranilla García, Raquel & Peña Arce, Jaime (eds.). *Coherencia, cohesión y estudios del discurso*. Pamplona: EUNSA.
- Cid Abasolo, Carlos. 2019. El euskera en la novela *Patria* de Fernando Aramburu. *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 24. 195-226.
- Dynel, Marta. 2011. *You talking to me?* The viewer as a ratified listener to film discourse. *Journal of Pragmatics* 43 (6). 1628-1644.
- Fairclough, Norman. 2008. El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: Las universidades. *Discurso & Sociedad* 2 (1). 170-185.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

- Goffman, Erving. 1981. *Forms of talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Hoffmann, Christian 2020. Introduction. En Hoffmann, Christian & Kirner-Ludwig, Monika (eds.). *Telecinematic Stylistics*, 1-18. London: Bloomsbury Academic.
- Kozloff, Sarah. 2000. *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press
- Macdonald, Ian. 2013. *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Mancilla, Juan. 2013. Acercamiento al problema de la adaptación cinematográfica de textos literarios: La transposición. *Logos. Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 23(1). 32- 44.
- McQueen, Sean. 2012. Adapting to language Anthony Burgess's and Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*. *Science Fiction Film and Television* 5(2): 221-241.
- Mahlberg, Michaela. 2013. *Dickens and Corpus Stylistics*. London / New York: Routledge.
- Mahlberg, Michaela & McIntyre, Dan. 2011. A case for corpus stylistics. Ian Fleming's *Casino Royale*. *English Text Construction*, 4:2. 204-227.
- Paget, Derek. 1999. Speaking out: The transformation of *Trainspotting*. En Cartmell, Deborah & Whelehan, Imelda (eds.). *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, 128-140. London: Routledge.
- Pérez Bowie, José Antonio. 2010. Sobre reescritura y nociones conexas. Un estado de la cuestión. En Pérez Bowie, José Antonio (ed.). *Reescrituras filmicas: nuevos territorios de la adaptación*, 21-43. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 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. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-2004949558> (04/06/2023)
- Sánchez-Escalonilla, Antonio 2016. *Del guion a la pantalla: lenguaje visual para guionistas y directores de cine*. Barcelona: Ariel. (edición Kindle)
- 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*. *Cuadernos Aispi* 18. 179-200.

- Torres, Alejandro. 2015. Literary Film Adaptation for Screen Production: the Analysis of Style Adaptation in the Film *Naked Lunch* from a Quantitative and Descriptive Perspective. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura* 25 (2). 154-64.
- van Dijk, Teun A. 2005 [1997]. El discurso como interacción en la sociedad. En van Dijk, Teun (comp.) *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, 19-66. Barcelona: Gedisa.