

Patria, del guion a la serie: la oralidad representada y escenificada en la reescritura telecinemática

LUISA CHIERICHETTI
Università degli Studi di Bergamo

Resumen

Este artículo propone una aproximación a la relación entre la oralidad representada en los guiones cinematográficos y la oralidad escenificada en la pantalla, tomando como caso de estudio la serie de televisión *Patria* (2020), reescritura fílmica de la novela homónima publicada en 2016. Partiendo de un corpus electrónico que reúne los textos de la novela, el guion y la transcripción de la serie, se lleva a cabo un análisis cualitativo que pone de relieve los principales patrones de construcción del discurso espontáneo que se trazan de manera más o menos automática o inconsciente en la actuación. Los resultados de la exploración ponen en evidencia que la interpretación, por mucho que se ciña al texto de referencia, se orienta hacia una mayor credibilidad desde un punto de vista discursivo y emocional, y toma decisiones lingüísticas que sienten relevantes para el personaje en situaciones específicas.

Abstract

This article aims shed light on the relationship between represented orality in film scripts and staged orality on screen, using the TV series *Patria* (2020), a filmic adaptation of the eponymous novel published in 2016, as a case study. With the aid of an electronic corpus that brings together the texts of the novel, the script, and the series' transcript, a qualitative analysis is conducted to highlight the main patterns of spontaneous speech construction that are mapped out more or less automatically or unconsciously in the performance. The results of the exploration reveal that the interpretation, no matter how closely it adheres to the reference text, aims for greater credibility from a discursive and emotional standpoint, making linguistic choices that feel relevant to the character in specific situations.



1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

El presente estudio se adentra en una línea “monomodal” (Bednarek, 2023: 2) del análisis del discurso ‘telecinemático’ (Piazza, Bednarek y Rossi, 2011; Hoffmann, 2020), en la que se privilegia la vertiente lingüística de productos multimodales cinematográficos¹, ya que la selección o ‘condensación’ motivada por objetivos personales o intereses académicos es un proceso inevitable (Hoffmann, 2020: 1-6). Así y todo, es crucial no ignorar la relevancia de los otros códigos semióticos en la creación de significado en los textos fílmicos (Baños, Bruti y Zanotti, 2013: 488). Para nuestro trabajo también es central la reflexión llevada a cabo en los análisis lingüísticos de las reescrituras cinematográficas de textos literarios que, por un lado, complementa los trabajos enfocados desde una perspectiva narratológica y, por otro lado,

¹ Utilizamos los adjetivos ‘fílmico’ 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.

puede proporcionar elementos para investigar en sus propios términos un objeto discursivo muy rico en datos (Jucker y Locher, 2017: 5), al que es lícito atribuir un valor de muestra lingüística por su potencial heurístico (Alvarez-Pereyre, 2011: 48-51; véase también Pons Borderría, Pérez Béjar y Méndez Orense, 2022); asimismo, se trata de reflexiones que pueden incidir en la dimensión didáctica de la escritura de adaptaciones (Taranilla, 2021), así como producir directrices fiables para el subtítulo interlingüístico (Taylor, 2004).

El uso del término “reescritura” en lugar del más común “adaptación” quiere marcar la superación de una visión algo parasitaria del texto cinematográfico con respecto al literario y, en general, el paso de una cultura “más alta” a una más popular (Stam y Raengo, 2004: 261; Pérez Bowie, 2010: 22). También sirve para destacar el proceso de apropiación que se lleva a cabo a la hora de reelaborar el texto original en otra construcción cultural compleja, que no puede reducirse a una mera transferencia semiótica de un sistema de expresión a otro (Pérez Bowie, 2010: 26)².

Otro punto de partida imprescindible para nuestro estudio es el reconocimiento del discurso ‘telecinemático’ como una práctica discursiva compleja que implica a la vez a productores y consumidores, y que se halla en relación dialéctica con su contexto, determinando objetos de estudio diversos, que se sitúan en distintas esferas (Bednarek, 2015a: 222): la de la creación, la del producto y la del consumo. De hecho, podemos examinar la escritura y la producción de guiones (primera esfera); 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 (segunda esfera); o bien, en la tercera esfera, 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.

En nuestro enfoque reconocemos la especificidad del discurso del guion (Macdonald, 2013: 16), a la vez que tenemos en cuenta que se trata de una escritura de paso hacia la narración oral definitiva que tiene lugar en la pantalla (Sánchez-Escalonilla, 2016: 10). Para identificar estas dimensiones complementarias distinguimos entre la oralidad representada (Jucker, 2021) de los guiones, con textos *written to be spoken as if not written* (Gregory y Carroll, 1978) y la oralidad escenificada (Jucker, 2021), caracterizada por un discurso parlato-recitado (Nencioni, 1976). En ambos casos, se trata de discursos que se sitúan en el ámbito de la oralidad prefabricada (Chaume, 2004: 168) que son significativos para el estudio del proceso de reescritura. Los diálogos representados, así como los escenificados, son miméticos de la oralidad no planificada; en ambos la espontaneidad es un rasgo ausente o totalmente secundario y los actos de habla que se llevan a cabo son “acciones no serias” (Goffman, 1974: 74 *apud* Bublitz, 2017: 235), previamente planeadas y, por lo tanto, artificiales (Bublitz, 2017; Jucker, 2021). Así y todo, en la producción representada (y ‘congelada’ en el producto audiovisual, según Locher y Jucker, 2021) los actores y las actrices interpretan interacciones en una situación concreta y tienen un margen más o menos amplio de improvisación, que puede depender del género televisivo³ –véanse, al respecto, el ensayo de Taylor (2004) centrado en la película *Notting Hill*

² Las anteriores aproximaciones lingüísticas a este tema se han llevado a cabo casi por completo centrándose 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 y 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. En el ámbito español, Taranilla (2021) amplía y desarrolla la clasificación de Rauma en su análisis de la reescritura que la guionista y directora Lucrecia Martel hace de la novela argentina *Zama*, de Antonio De Benedetto.

³ Por ejemplo, en los diálogos de la *sitcom*, o comedia de situación, la recreación del discurso espontáneo puede trasladarse a la actualización de los guiones en el set de rodaje (López Serena, 2022: 69).

(1999) y el volumen colectivo coordinado por Pérez Béjar y Méndez Orense (2022), acerca del primer episodio de la serie *Paquita Salas*.

Con estos fundamentos, proponemos un caso de estudio en el que se examina el proceso de reescritura de la galardonada novela contemporánea *Patria* (Aramburu, 2016) en la esfera de la creación cinematográfica –los guiones de una serie televisiva– y en la del producto, que consideramos que es la realización concreta de la serie *Patria* (2020), en la forma en que los diálogos se han cristalizado y ofrecido a la audiencia. Más exactamente, nos interesa centrarnos en los cambios que se llevan a cabo en los diálogos ficcionales en su paso de la palabra escrita del guion –un texto que, a diferencia de la obra literaria, ha sido expresamente elaborado con vistas al producto audiovisual– a la palabra oral escenificada. Este planteamiento nos permitirá examinar los principales recursos que, en nuestro caso de estudio, se emplean en la actuación –dentro de una dimensión multimodal– para que esta se parezca más a una interacción espontánea, a fin de conseguir una encarnación más ‘humanizada’ de los personajes en la que la audiencia pueda involucrarse empáticamente de manera más efectiva, ya que los espectadores perciben e interpretan estas representaciones de seres imaginarios atribuyéndoles finalidades, emociones, creencias y actitudes propias de los seres humanos (Culpeper, 2001: 6-7). Más concretamente, nos proponemos identificar en nuestro caso de estudio los principales patrones de construcción del discurso espontáneo que se emplean para representar de manera más efectiva la oralidad espontánea, actuando como indicios indexicales (Bucholtz y Hall, 2005: 594; Locher y Jucker, 2021: 99) que evocan un sentido de oralidad espontánea sin necesidad de reflejarla en toda su complejidad (Jucker, 2021: 356).

2. CORPUS DE ESTUDIO Y ENFOQUE METODOLÓGICO

Nuestra investigación tiene como punto de partida la reescritura que el guionista Aitor Gabilondo realizó de la novela éxito de ventas *Patria* (2016) de Fernando Aramburu⁴, para crear la homónima serie original producida por HBO España (2020) dirigida por Félix Viscarret y Óscar Pedraza⁵. La trama argumental “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, después del atentado 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 su 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 narración se cierra con un rápido y silencioso abrazo entre Bittori y Miren en la plaza del pueblo.

⁴ 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 (<http://70teclas.es/titulos/patria/>).

⁵ De hecho, *Patria*, anunciada en 2017, es la primera serie original creada por HBO España; la realización de la serie recae en Alea Media, una productora creada por Aitor Gabilondo como sello independiente perteneciente a Mediaset España (cfr.: Mediterráneo. Mediaset España Group, <https://sales.mediaset.es/en/productora/alea-media/>; Onieva, 2017)

La novela se extiende a lo largo de 642 páginas y está caracterizada por la voluntad de incluir en el relato las experiencias vitales de los nueve personajes principales, abarcando un periodo histórico amplio (Casas Olcoz, 2018: 10-11), aproximadamente desde finales de los años setenta del siglo pasado hasta 2011 (Chierichetti, 2023: 136). De ahí que su articulación sea 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). En un estudio anterior (Chierichetti, 2023) examinamos los principales recursos presentes en el guion de la serie por lo que concierne a la apropiación y reelaboración de la estructura espaciotemporal de la novela, así como a la incorporación de eventos narrativos. En el presente trabajo proponemos un estudio comparativo centrado en los diálogos y en el paso del guion a la última etapa de la adaptación, el producto final en el que el diálogo escrito se convierte en discurso hablado.

Para nuestro 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 (<http://www.sketchengine.eu>):

Subcorpus	Tokens	Palabras	%
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*

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 mediante los datos que nos proporciona el corpus permiten identificar elementos textuales con funciones específicas y concretas. Los datos cuantitativos son 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. Al cotejar los guiones de la serie con la transcripción de la parte verbal de las escenas que finalmente llegaron a los espectadores, podemos comprobar en qué medida la actuación, que tiene una parte de improvisación y planificación sobre la marcha del contenido verbal exacto de sus turnos, afecta a la producción de los enunciados en distintos niveles. Este planteamiento ascendente (*bottom up*) del análisis cualitativo nos permitirá examinar los principales recursos que, en la serie analizada, comprobaremos que se emplean en la actuación para que esta se parezca más a una interacción espontánea, sin seleccionar *a priori* una serie de características que estén fuertemente asociadas con el lenguaje hablado⁶. En general, los diálogos del producto audiovisual *Patria* tienden a no desviarse del guion y la improvisación queda reducida a un número limitado de rasgos que se utilizan a fin de conseguir una representación más 'humanizada' y creíble de los personajes. De ahí que los resultados permitan poner en evidencia algunos patrones de construcción del discurso espontáneo que se trazan de manera más o menos automática o inconsciente en la actuación.

⁶ Un análisis cuantitativo, orientado hacia la comparación con corpus de referencia que recogieran muestras de conversación espontánea, hubiera requerido un enfoque *top down* y una selección previa de los rasgos que se consideran más característicos de la oralidad espontánea, como en el estudio de Jucker (2021).

3. ANÁLISIS

Para nuestro análisis es necesario tener en cuenta que 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). Dado que las novelas y las películas comparten solo un componente formal, a saber, los diálogos de los personajes, no se puede predecir qué elementos en el guion se transmitirán en palabras o en imágenes vehiculadas por las descripciones (Bianchi y Gesuato, 2020: 169-170). En general, en la traslación de los elementos narrativos al guion, caben varias posibilidades (Rauma, 2004; Taranilla, 2021) que afectan a los diálogos: que una información contenida en la narración pase a formar parte de un diálogo; que una información del texto literario se integre en las descripciones, al margen del texto dialogal; que una información transmitida en un diálogo del texto literario se mantenga en el diálogo del guion, con posibles modificaciones. La compleja construcción de la novela, basada en la intrincación de voces señalada, no siempre permite una casuística lineal, ya que la información de un diálogo de la novela puede permanecer en el diálogo del guion pasando del discurso indirecto al directo, o puede mantenerse como discurso directo, o incluso algunos diálogos pueden ‘deverbilizarse’ (Taranilla, 2021: 189), pasando a las descripciones, que es también donde puede terminar la información contenida en la narración (véase Chierichetti, 2023: 143-145), lo que lleva a su desaparición en el producto final. Veamos algunas de estas posibilidades en el ejemplo (1):

(1)

<i>Novela</i> (Aramburu 2016: 517-518)	<i>Guion - Capítulo 4</i>
<p>Tres noches antes se disponían a cenar y yo creo que toda la provincia de Guipúzcoa olía al pescado y al ajo frito de mi madre. Las dos mujeres en la cocina. Arantxa en la silla de ruedas, junto a la mesa. La ventana abierta. Por ella salían a la calle olores y vapores. Y, de pronto, el familiar ruido de la llave en la cerradura. Joxian entró rascándose el costado, la boina un poco caída hacia el cogote. Traía en una bolsa de plástico una lechuga, vainas y otras verduras que cultiva en la huerta, y lo puso todo ahí, al lado de la urna de la Virgen que va de casa en casa y ese día les tocaba a ellos custodiarla. Ya con la mano libre, porque con la otra no paraba de rascarse como quien toca el arpa en sus costillas, sacó del bolsillo interior de la zamarra el sobre blanco.</p> <p>– Me lo ha dado esa para que se lo lleves a Joxe Mari.</p> <p>Miren, apretante de labios, airada de ojos, buscó confirmación:</p> <p>– ¿Quién te lo ha dado?</p>	<p>Miren fríe pescado, para variar. Arantxa está sentada en su silla de ruedas, junto a la mesa. La ventana abierta. De pronto, el ruido de llaves en la puerta y enseguida Joxian que entra en la cocina rascándose el costado.</p> <p style="text-align: center;">JOXIAN</p> <p style="text-align: center;"><i>Gabon...</i> (a Arantxa) <i>Hola, maitia.</i></p> <p>Joxian deja sobre la encimera de formica una bolsa de plástico con lechugas y vainas, y saca también de la zamarra el sobre blanco.</p> <p style="text-align: center;">JOXIAN</p> <p style="text-align: center;">Me lo ha dado esa para que se lo lleves a Joxe Mari.</p> <p>Joxian se lo ofrece. Miren, perpleja.</p> <p style="text-align: center;">MIREN</p> <p>¿Quién te lo ha dado?</p> <p style="text-align: center;">JOXIAN</p> <p>¿Quién va a ser? La loca.</p> <p style="text-align: center;">MIREN</p> <p>¿Has hablado con ella?</p>

<p>– ¿Quién va a ser? La Loca. – ¿Tú has hablado con ella? – ¿Qué voy a hacer si se mete en la huerta? ¿Pegarle con un palo? – Trae. Miren agarró la carta de un manotazo. La rasgó: ris. Juntó, gesto altivo, manos rápidas, las dos mitades. Volvió a rasgar: ras. Y tiró los cachos al cubo de la basura, que guardaba en un hueco con puerta debajo del fregadero. – Hala, a cenar. ¿Discutieron? No. Lo único: que se estuviera unos días sin bajar a la huerta. Y los conejos, ¿qué? Si los tenía que dejar morir de hambre. – Pues vas temprano a darles de comer. – Esa igual salta el muro y me mete más cartas por las rendijas de la puerta. – Aquí no las traigas. Mejor las quemas.</p>	<p>JOXIAN ¿Qué voy a hacer si se me mete en la huerta? ¿pegarle con un palo? MIREN Trae. Miren agarra la carta de un manotazo. La rasga: ris. Vuelve a juntar las dos mitades, gesto altivo, manos rápidas, y otra vez: ras. MIREN Hala, a cenar. Miren tira los cachos al cubo de la basura y se sienta a la mesa. MIREN Y tú ahora estate unos días sin bajar a la huerta. JOXIAN Y los conejos, ¿qué? ¿Los dejo morir de hambre? MIREN Pues vas temprano a darles de comer. JOXIAN Esa igual salta el muro y me mete más cartas por las rendijas de la puerta. MIREN Pues aquí no las traigas. Mejor las quemas. Y no hablan más. Miren corta el pescado en trozos pequeños y se los da a la boca a Arantxa, que ha asistido impertérrita a la escena.</p>
--	---

Podemos apreciar que el fragmento de la novela se abre con la voz de Arantxa, la hija de Miren (“yo creo”... “al ajo frito de mi madre”) para pasar inmediatamente a la del narrador omnisciente (“Arantxa en la silla de ruedas, junto a la mesa”); en el guion, el párrafo inicial se simplifica y pasa al texto de la descripción manteniendo una huella del punto de vista del personaje que es testigo del diálogo entre sus padres (“para variar”). Aquí la voz más característica de la escritura aramburiana, la del texto (“¿Discutieron? No.”) se omite⁷ y el discurso indirecto libre se reparte explicitándose en el diálogo entre Miren y Joxian; los intercambios que en la novela aparecen en forma de discurso directo se reproducen de manera casi idéntica, añadiendo al principio el saludo de Joxian (“*Gabon... Hola, maitia*”). El discurso del narrador 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. Observamos en el guion una tendencia a mantener fielmente las voces de los personajes y también la del texto, que van entrelazadas con múltiples técnicas narrativas, repartiéndolas entre diálogos y descripciones. Estas recogen de la novela de manera puntual no solo lo que se puede ver y oír, sino también pensamientos, emociones y percepciones de los personajes, como instrucciones para la interpretación actoral (Chierichetti, 2023: 147).

⁷ En otras ocasiones, también la voz del texto pasa a la descripción (véase Chierichetti, 2023: 146).

En la novela, las diversas voces de los personajes, del narrador omnisciente y del texto se entretajan en un discurso muy variado desde el punto de vista diatópico, diafásico y diastrático, en pos de una voluntad de caracterización que el autor así resume:

Un personaje con estudios universitarios, como Xabier, que ejerce la medicina en un hospital de San Sebastián, no emplea el idioma, ni sueña, ni aprehende la realidad de igual manera que Joxian, obrero de una fundición, o que Miren, ama de casa. Un mismo personaje se expresa de modos distintos, en sus intervenciones orales y en sus funciones de narrador, según la situación personal o el estado de ánimo en que se encuentre. La diferente conformación psicológica de los personajes, su particular manera de enfrentarse a los acontecimientos o de asumir las consecuencias de los mismos, deben determinar tanto la perspectiva como la calidad lingüística del discurso narrativo que corresponde a cada uno de ellos. (Aramburu, 2017: 7)

Más específicamente, las voces de los personajes buscan reflejar una oralidad espontánea distintiva del entorno vasco, con epicentro en Guipúzcoa (San Sebastián ciudad y sus alrededores), y Álava, centrada en las tres décadas durante las cuales se produjo el desarrollo más virulento del terrorismo etarra (Arribas, 2018: 291). Para ello, los personajes en la novela, así como en la serie, hablan lo que Cid Abasolo (2013) denomina ‘espacence’, una especie de pidgin compuesto principalmente por castellano con un número limitado de expresiones vascas (‘palabras-barniz’), utilizado de manera general en el País Vasco, incluso por quienes no hablan euskera (Cid Abasolo, 2019: 223)⁸. Concretamente, el nivel en el que hay mayor trasvase es el léxico, por ejemplo en el ámbito de los saludos (*kaixo* ‘hola’, *egun on* ‘buenos días’), los nombres de parentesco (*aita*, ‘padre’, *ama* ‘madre’), adjetivos empleados con función vocativa (*polita* ‘guapa’, *maitia* ‘cariño’), sustantivos relacionados con la violencia: *txakurra* ‘policía’ (literalmente, ‘perro’), *ekintza* (‘acción terrorista’, literalmente, ‘acción’) (Cid Abasolo, 2019: 201-202). En la morfología y en la sintaxis señalamos, utilizando los ejemplos de Cid Abasolo (2019: 203) referidos a la novela, la omisión del pronombre átono neutro con función de objeto directo (“¿O todos sabéis y yo no?”, p. 57; “Ya te hago”, p. 419) y el empleo del artículo determinado en lugar del adjetivo posesivo acompañando a nombres de parentesco (“Si el aita levantara la cabeza...”, p. 13, en lugar de “Si tu padre levantara la cabeza...”; “Se acordó, agradecida, del aita”, p. 402, en lugar de “Se acordó, agradecida, de su padre”; “La hija ya está en Londres”, p. 23, en lugar de “Nuestra hija ya está en Londres”). Los personajes de clase social baja emplean el condicional no normativo en lugar del imperfecto de subjuntivo (“Y de hierro, para que *duraría* muchos años”, p. 174)⁹.

Los datos de los tres subcorpus (Tabla 1) muestran que en la reescritura de los guiones se lleva a cabo una significativa reducción cuantitativa del texto de la novela, que queda en menos de la mitad, por obvias necesidades de ajustar la complejidad argumental y dialógica al medio multimodal. A su vez, el texto de la transcripción se queda casi en una tercera parte

⁸ Como argumentan Zaldúa (2017) y Cid Abasolo (2019), la elección del ‘espacence’ puede estar motivada por cuestiones editoriales, pero acarrea una importante falta de verosimilitud lingüística a la novela, ya que la mayor parte de la acción se sitúa en una comarca vascohablante y los personajes son vascohablantes. De hecho, al lector le queda la duda en muchos diálogos sobre si, aunque estén escritos en castellano, los personajes se están expresando realmente en español o en euskera (Cid Abasolo, 2019: 223). Cid Abasolo (2019: 200) también resalta cómo el contraste entre el ‘espacence’ extensamente utilizado y el uso de la lengua vasca restringido a pintadas amenazadoras, eslóganes y grafitis termina vinculando el euskera con la violencia y el terrorismo.

⁹ Zaldúa (2017) y Cid Abasolo (2019) critican el uso que se hace en la novela del condicional simple en lugar del imperfecto de subjuntivo, alegando que este recurso funciona como ‘marca moral’, ya que se atribuye exclusivamente a los personajes abertzales y no a los que no lo son. Además, el expediente resulta ser una falta de verosimilitud, ya que no debería aparecer si los personajes estuvieran hablando en euskera antes de ser “traducidos” al castellano (Cid Abasolo, 2019: 203-204).

del guion, ya que solo contiene los diálogos de los personajes, sin las descripciones, las acotaciones, los encabezados de escena y las transiciones; otra razón es que en el complejo proceso de la producción fílmica se llevan a cabo no solo cambios en el orden de las escenas del guion, sino también omisiones.

Para capturar patrones que puedan emerger del análisis de palabras individuales, utilizamos un enfoque cualitativo de los diálogos según los personajes presentes en pantalla, circunscribiéndonos a los dos personajes cuyas historias vertebran el relato, que son los que también tienen la mayor cantidad de diálogo: Bittori y Miren. De hecho, los datos representados en la Tabla 2 permiten comprobar que Bittori (con Bittori Joven) suma el 16,2% y Miren (con Miren Joven) el 14,7% de las intervenciones de los personajes en el subcorpus *Serie*.

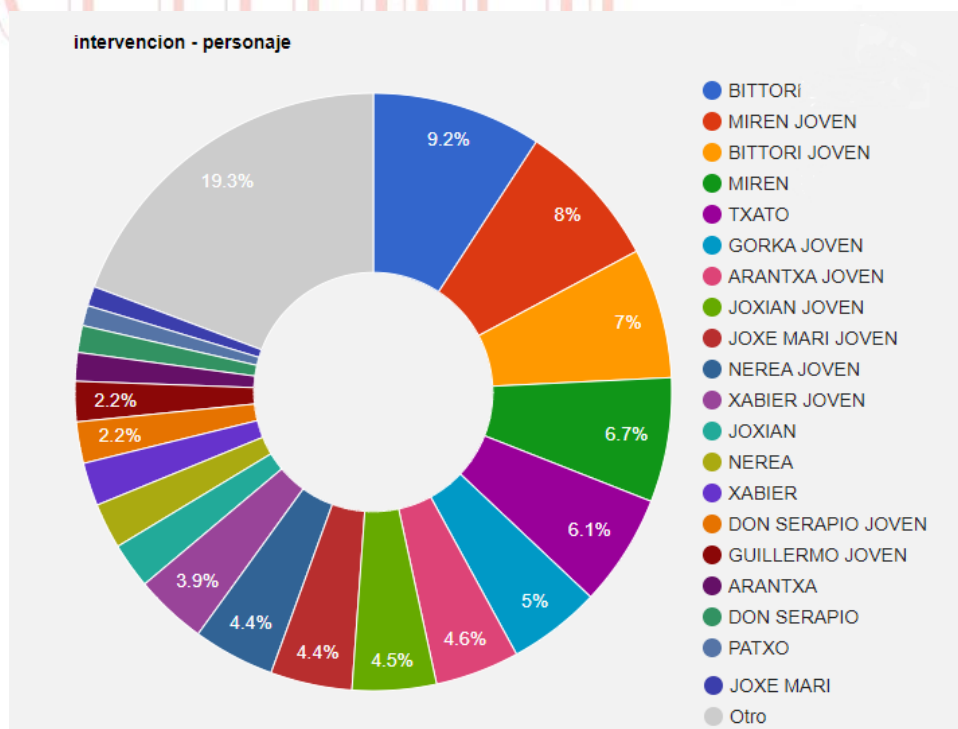


Tabla 2: Intervenciones de los personajes en el subcorpus *Serie*

En nuestro análisis, partimos de una base cuantitativa, haciendo alusión a las palabras clave de las transcripciones frente a los subcorpus de referencia de los diálogos. Para reducir la aparición de palabras exclusivas del idiolecto de cada personaje, hemos creado un subcorpus que reúne las transcripciones de los diálogos de Bittori y Miren (*Bittori y Miren transcripción*) y otro que contiene los diálogos de ambos personajes extraídos del guion (*Bittori y Miren guion*). Configuramos la herramienta *Keywords* del programa *Sketch Engine* para que se centrara en palabras muy frecuentes en el subcorpus de referencia, evitando considerar palabras presentes solo en las transcripciones¹⁰, sin establecer como parámetro una frecuencia mínima, dado el tamaño muy reducido de los subcorpus. Este procedimiento nos permite partir de una base cuantitativa y seleccionar las primeras veinte palabras estadísticamente más frecuentes en los diálogos de las transcripciones que también aparecen en los guiones (Tabla 3).

¹⁰ Sería el caso de la palabra 'café', que aparece en el relato iterativo del asesinato del Txato en la transcripción ("¿Quieres un café?" pregunta Bittori medio dormida), mientras que en el guion Bittori directamente ofrece prepararlo ("Ya te hago").

eh	qué	venga	sí
yo	mira	porque	vale
chico	agur	pues	ver
ay	verdad	bien	si
bueno	chica	tú	hala

Tabla 3: 20 Palabras clave del subcorpus *Bittori y Miren transcripción*

Vamos a cotejar el contenido guionizado de los diálogos con la transcripción de las locuciones finales de las actrices en unos ejemplos que contienen las palabras clave de la Tabla 3 (subrayadas) además de otros recursos significativos. En el cotejo también podemos apreciar que las mismas palabras no son exclusivas de la escenificación, sino que aparecen también en los textos escritos; en ambos casos, consideramos que pueden reconducirse a procedimientos encaminados a acrecentar el impacto emotivo de los diálogos en la audiencia, en la medida en que suponen un mayor acercamiento a la conversación espontánea.

Partimos de un diálogo de Miren:

(2)

<i>Guion - Capítulo 2</i>	<i>Transcripción - Episodio 2</i>
Pues tarde se os ha hecho hoy. Tenemos misa de siete.	Jesús María, <u>qué</u> tarde se os ha hecho hoy. <u>Hala</u> , <u>venga</u> , que tenemos misa de siete.
Ven, maja, que te acompaño	<u>Hala</u> , <u>hala</u> , <u>venga</u> , <u>venga</u> . Gracias, José Ramón. <u>Venga</u> .
	<u>Agur</u> , <u>agur</u> , vaya, que llegamos tarde.

En el ejemplo (2) una rutina conversacional como los saludos -Miren se despide del operador de la ambulancia que acaba de llevar a casa a Arantxa después de la sesión de fisioterapia-, que en el guion se limita a un intercambio esencial, se desarrolla en un diálogo más extenso del personaje, en el que el cambio de un enunciado declarativo a uno exclamativo ("qué tarde"), acompañado de la interjección "Jesús María" en posición inicial, señala una ponderación de algo que afecta al hablante (Alonso-Cortés, 1999: 3995). Las interjecciones "hala", "venga" y "agur" constituyen actos de habla expresivos en sí que remiten al destinatario, para que este los interprete dentro del contexto en el que se hallan (Cueto Vallverdú y López Bobo, 2003: 24-25). 'Venga', un subjuntivo de tercera persona del singular que se ha fijado en la conversación informal como interjección (Garrido Medina, 1999: 3923), también tiene aquí valor apelativo, ya que "llama la atención del destinatario y le anima a actuar" (Briz, Pons y Portolés, 2008, *sub voce*). 'Hala', interjección directiva o conativa, acompaña el valor imperativo originario de 'venga', indicando la fuerza ilocutiva del acto que Alonso-Cortés (1999: 4028) denomina 'instativo'. Como 'venga', también 'agur' tiene valor apelativo, ya que se usa para despedirse de alguien (Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2009: 2482); además, la variante diatópica -que inscribe en el uso del 'espacence' que mencionamos- representa otro recurso de realce expresivo que contribuye a caracterizar el personaje. Asimismo, el entorno permite interpretar estos actos de habla como síntomas de un estado emocional interno basado en el temor de llegar tarde a misa y consecuentemente en las prisas para marcharse rápidamente, empujando la silla de ruedas de Arantxa.

En el ejemplo (3), comprobamos la posibilidad opuesta a la del ejemplo (2), ya que la interjección 'hala' presente en el guion desaparece en la actuación y es sustituida por 'pues':

(3)

Guion - Capítulo 4	Transcripción - Episodio 4
Sí, eso, hala, vete a la siesta a soñar con camiones, que yo tengo que recoger.	<u>Ay chico, pues</u> vete a la siesta ahí a soñar con camiones, que yo tengo que recoger.

En este caso, el diálogo del guion transmite una información procedente de un diálogo del texto literario, como podemos comprobar en el ejemplo (4) que remite a la interlocución entre el Txato y su mujer acerca de la novia de su hijo Xabier:

(4)

- Pues yo no me he dado cuenta. Y no me vas a decir que no es guapa.
- ¿Qué sabrás tú? Hala, vete a la cama a soñar con camiones. (Aramburu, 2016: 289)

En realidad, en el ejemplo (5), que recoge el intercambio del guion, podemos apreciar que el cotexto del parlamento de Bittori es distinto:

(5)

TXATO

La gente del pueblo ahora está en la siesta, como me gustaría estar a mí.

BITTORI JOVEN

Sí, eso, hala, vete a la siesta a soñar con camiones, que yo tengo que recoger.

(Guion - Capítulo 4)

Entendemos, pues, por qué, en la formulación de la réplica, en lugar de 'hala' en la actuación se utilice 'pues': el enunciado exhortativo que introduce se configura como una intervención reactiva a la reacción poco cooperativa del Txato, al que no le importa el qué dirán de la gente del pueblo. Además, 'pues' aquí destaca una información nueva señalando una relación entre los enunciados basada en cierta oposición y marcando un cambio en la línea argumentativa (Briz, Pons y Portolés 2008, *sub voce*). La interjección 'hala', procedente del discurso directo de la novela, es percibida como no adecuada en relación con la nueva formulación del enunciado pronunciado por el interlocutor y es sustituida por una señal discursiva que se origina en el proceso de construcción y formulación de la conversación.

En el ejemplo (6) Bittori se dirige al Txato en un diálogo imaginario que mantiene al lado de su tumba, después de leerle la carta de arrepentimiento de Joxe Mari:

(6)

Guion - Capítulo 8	Transcripción - Episodio 8
Bien, ¿no? Yo tenía mucha necesidad de estas palabras. Cosas mías, Txato. Pronto me reuniré contigo. Y ahora sé que voy a venir en paz. Mientras tanto, caliéntame la tumba como antes me calentabas la cama. Te dejo, que me está esperando Xabier.	¿ <u>Qué</u> me dices? ¿Bien, ¿no? <u>Ay</u> , Txato, es que... yo necesitaba tanto estas palabras. <u>Yo</u> en seguida me reuniré contigo, pero... pero yo ahora sé que voy a venir en paz. <u>Bueno, venga, tú</u> mientras caliéntame la tumba como me calentabas antes la cama. <u>Venga</u> , me voy que Xabier me está esperando. Adiós, Txato.

En la transcripción podemos apreciar la inserción de la interjección propia 'ay', que, junto con el vocativo "Txato", expresa el estado de ánimo del personaje (Alonso-Cortés, 1999: 4038) y, en general, al apelar al interlocutor, acentúa la calidad conversacional del diálogo. De hecho, la secuencia de apertura de la conversación, "¿Qué me dices?", desarrolla ulteriormente el intercambio confirmativo (Blas Arroyo, 1998: 557) con el que se comprueba ("¿no?") el acuerdo con el interlocutor. La secuencia de cierre empieza con "Bueno", marcador que

indexicaliza el intento de reorientación, que es confirmado a continuación por “venga”, con el cual se da paso a la formulación del nuevo tópico (Blas Arroyo, 1998: 556). El segundo “venga”, además de señalar otro cambio de tópico, anuncia el cierre de la conversación señalando al mismo tiempo el fuerte lazo de solidaridad o intimidad que une a los interlocutores (Blas Arroyo, 1998: 560-561); finalmente, se llega a la fórmula de despedida propiamente dicha (“Adiós”). De nuestro análisis se desprende que ‘bueno’ y ‘venga’ no aportan simplemente un ‘barniz conversacional’, sino que son pertinentes con el desarrollo de la escenificación del diálogo, ya que tienen importantes valores funcionales que contribuyen a la coherencia discursiva de la interacción (imaginaria) y contribuyen a crear la verosimilitud de una conversación real, o de la realidad de la conversación en la mente del personaje. Consideremos ahora el correspondiente texto de partida de la novela:

(7)
 – Bien, ¿no? Yo tenía mucha necesidad de estas palabras. Cosas mías, Txato. Pronto me reuniré contigo. Ahora sé que voy a venir en paz. Mientras tanto, caliéntame la tumba como me calentabas en otros tiempos la cama. Te dejo, que me está esperando Xabier. Los hijos ya saben que, en cuanto se pueda, nos tienen que llevar al pueblo. Así que, por ese lado, puedes estar tranquilo. Esperemos que no llueva como hoy el día de mi entierro. Pobres asistentes. Se van a calar. Y las flores, lo mismo.
 (Aramburu, 2016: 632)

El cotejo con el ejemplo (7) nos permite comprobar cómo en la novela el discurso directo de Bittori no termina con la referencia a Xabier esperando, sino que sigue con otros temas de conversación y los enunciados “Mientras tanto... la cama” y “Te dejo... Xabier”, que en apariencia son perfectamente adecuados también en el guion y, de hecho, concluyen el parlamento del personaje. De ahí que en la interpretación actoral vayan introducidos por marcadores que señalan su función de cierre introducida por la despedida final.

En otros ejemplos, el uso de interjecciones no despliega efectos de sentido metadiscursivo ni desarrolla funciones enfocadoras de la realidad (Martín Zorraquino y Portolés Lázaro 1999: 4169, 4171), sino que solo marca el acuerdo o la aceptación, como pasa con “vale” y “venga”, en el ejemplo (8) que contiene dos turnos de habla de Bittori en un diálogo con Xabier:

(8)

Guion - Capítulo 8	Transcripción - Episodio 8
¿Vienes o llamo a un taxi?	<u>A ver</u> , ¿ <u>tú</u> me puedes llevar o llamo a un taxi?
No importa, espero.	<u>Vale</u> , no importa. <u>Venga</u> , te espero.

Ante el reparo de su hijo para llevarla al cementerio en un día de fuerte lluvia (“Ama, por favor.”), Bittori con “A ver” evalúa negativamente la contribución de su interlocutor, y, manteniéndose firme en su propósito, llama su atención pidiéndole con autoridad una respuesta concreta.

Dentro de la línea de una mayor verosimilitud expresiva en la mimesis de lo coloquial, reconocemos en los diálogos escenificados la tendencia a la intensificación (“bien” en el ejemplo 9) y una mayor orientación apelativa que también puede concretarse en el uso de comprobativos (Blas Arroyo, 1998: 548) (en el ejemplo 9, “¿eh?” que se suma al “¿no?” presente también en el guion), que funcionan como una petición de confirmación por parte del interlocutor, aunque también refuerzan lo dicho (Blas Arroyo, 1998: 548). También “mira” (ejemplo 10) tiene un valor fático de llamada de atención al oyente, pero, en este caso, se orienta

hacia la enunciación refiriéndose catafóricamente a la cadena que sigue (“ te voy a dejar”) (Pons Bordería, 1998: 216-220).

(9)

<i>Guion - Capítulo 3</i>	<i>Transcripción - Episodio 3</i>
Qué cuidada la tienes... Es ahí donde pusiste la tierra que te regaló el Txato, ¿no?	Qué <u>bien</u> cuidada la tienes, ¿eh? La tierra que te regaló el Txato sería por aquí, ¿no?

(10)

<i>Guion - Capítulo 4</i>	<i>Transcripción - Episodio 4</i>
Sí, sí, tengo que colgar, que tengo muchas cosas que hacer. Buenos días, hijo.	Que sí, que sí, que estoy bien. Y <u>mira</u> , te voy a dejar, porque tengo muchas cosas que hacer, ¿ <u>yale</u> ?

En el ejemplo (10) también señalamos que Bittori enfatiza la réplica a Xabier con el modalizador ‘que’ (véase Pons Bordería, 2003: 537-538); la misma marca refuerza el segundo enunciado declarativo del ejemplo (11) junto con la locución ‘de verdad’; esta también actúa como modalizador evidencial e intensifica la aserción, pero a la vez realza la presencia del yo-hablante. (Linares Bernabéu, 2019: 18).

(11)

<i>Guion - Capítulo 8</i>	<i>Transcripción - Episodio 8</i>
Ay, chico, no paras de decir lo mismo. Te repites más que el ajo.	Ya estamos como siempre. Chico, <u>de verdad</u> , que te repites más que el ajo.

En el ejemplo (12) comprobamos que en el diálogo escenificado el realce de la presencia del yo también se lleva a cabo con la explicitación del pronombre, que, al estar destacado sintácticamente cobra una significación enfática (Luján, 1999: 1281), subrayada aún más a través de la anáfora (“yo sólo quiero...” “yo no te voy...”) y precedida por un nexo causal explícito. En el mismo ejemplo, la réplica de Bittori es introducida por una estructura adversativa construida con un adverbio de polaridad como primer miembro, muy usual en la conversación (Flamenco García, 1999: 3859); el adverbio “sí” en posición inicial indica la recepción del mensaje, sugiriendo una actitud cooperativa con el interlocutor (Martín Zorraquino y Portolés Lázaro, 1999: 4192) que atenúa el movimiento contraargumentativo que sigue. La mimesis de la oralidad espontánea sigue a continuación con una figura de construcción en escalera (López Serena, 2022: 68), con la repetición del elemento ‘qué’, que no solo funciona como realce, sino que sintácticamente constituye un punto de apoyo para el avance en la producción paulatina del discurso.

(12)

<i>Guion - Capítulo 2</i>	<i>Transcripción - Episodio 2</i>
¿Pero qué pasó? Yo sólo conozco una parte. A lo mejor tú me puedes completar la historia. Sólo quiero saber y después me iré. Te lo prometo.	<u>Sí</u> , pero <u>¿qué, qué</u> es lo que pasó? <u>Porque</u> yo sólo conozco una parte y a lo mejor tú me completas la historia. <u>Yo</u> sólo quiero saber y después me voy, Joxian, <u>yo</u> no te voy a molestar.

Los ejemplos (13) y (14) también son representativos de la oralidad escenificada desde el punto de vista sintáctico, ya que incluyen construcciones suspendidas. Estas construcciones tienen carácter interactivo, puesto que, al estar marcadas por un final abierto, invitan al interlocutor a participar activamente en la construcción del discurso; de ahí que se consideren

propias de la oralidad y de la conversación coloquial (Pérez Béjar, 2022: 191). Nos referimos a la condicional suspendida (Pérez Béjar, 2022: 195) “si lo llego a saber...” en (13) y a la ponderativa suspendida “Más cursi que de que...” en (14). En la condicional suspendida también constatamos el uso de la perífrasis verbal ‘llegar a + infinitivo’, que con frecuencia expresa la irrealidad en el español oral (Montolío, 1999: 3672); se trata de una construcción que se suele emplear para introducir una réplica o una objeción a lo dicho por el interlocutor (Pavón Lucero, 1999: 629). Por otro lado, el acto expresivo que se lleva a cabo con las ponderativas suspendidas incrementa de manera extrema la fuerza del argumento y permite que estas construcciones ganen una gran expresividad, característica distintiva de la inmediatez comunicativa (Pérez Béjar, 2022: 197-198).

(13)

Guion - Capítulo 1	Transcripción - Episodio 1
Pues he estado toda la tarde en la cocina ¿Qué has andado picando o qué?	Chico, <u>si</u> lo llego a saber... <u>Si</u> he estado toda la tarde cocinando. ¿Qué, has estado picando?

(14)

Guion - Capítulo 4	Transcripción - Episodio 4
Cogidos de la mano. ¡A su edad! ¿Tú te imaginas a nuestro hijo viviendo con una persona así? Me ha parecido una maniática de arriba abajo. Pero a mí no me la pega. Una divorciada. Una mujer de segunda mano. La gente del pueblo se estará mondando de la risa.	Mira, van cogiditos de la mano, ahí. Más cursi que de que... Esa no es mujer para nuestro hijo, <u>¿eh?</u> Te aviso. Muy mayor y divorciada, de segunda mano. Es que, es que lo tiene todo. A ver qué dice ahora la gente del pueblo.

Finalmente, consideramos en (14) la figura de sintaxis en escalera “es que, es que”, en la que se repite el introductor de una justificación argumentativa (Fuentes Rodríguez, 2015: 56) al mismo tiempo que se expresa un estado emotivo (en este caso de rechazo) ante lo dicho previamente (Briz, Pons y Portolés, 2008, *sub voce*). ‘Es que’ destaca la función argumentativa del enunciado que introduce, y sirve para la conexión, la enfatización o jerarquización informativa del texto en la lengua coloquial (Fuentes Rodríguez, 2015: 237, 238).

En definitiva, en nuestro caso de estudio los principales patrones de construcción de la oralidad escenificada encaminados a simular de manera más efectiva la oralidad representada consisten en la explotación de diversos tipos de elementos lingüísticos típicos de la oralidad espontánea. Se trata principalmente de interjecciones, apelativos, mecanismos de realce del yo y partículas, elementos todos ellos que están especialmente vinculados con la dimensión interaccional y con la formulación y estructuración del discurso; asimismo, en el plano sintáctico, se observa la relevancia de figuras como las construcciones en escalera y las de carácter interactivo.

4. CONCLUSIONES

A través de las muestras lingüísticas que aportamos, analizadas cualitativamente, pero seleccionadas a partir de datos cuantitativos, hemos puesto en evidencia algunos recursos que utiliza el equipo actoral, basándose en su propia competencia comunicativa, para interpretar lo que el autor del guion ha escrito para una audiencia de espectadores y no de lectores. En el proceso de construcción y formulación de los parlamentos que les corresponden, los actores y las actrices tienden a actualizar en la situación comunicativa recreada en el plató los diálogos escritos para ser hablados como si no estuvieran escritos. Los resultados de nuestra

exploración ponen en evidencia que la recreación de la oralidad espontánea es un procedimiento central en la construcción de personajes, ya que todas las variaciones respecto al texto del guion apuntan a este efecto. Asimismo, las estrategias de intensificación, el realce del yo y la orientación hacia el tú, el uso de conectores y marcadores que atañen a la actividad argumentativa y a la estructura de la interacción, así como algunos recursos sintácticos, funcionan como elementos indexicales de las características lingüísticas y desempeñan una función de atajo (Locher y Jucker, 2021: 100) para expresar de manera más intensa los estados interiores de los personajes y las relaciones que los unen. Las constantes y las estrategias de la oralidad espontánea no están ausentes en el guion, pero es evidente que la interpretación, por mucho que se ciña al texto de referencia, se orienta hacia una mayor credibilidad desde un punto de vista discursivo y emocional, y toma decisiones lingüísticas que siente relevantes para el personaje en las situaciones específicas.

Aunque hemos dedicado nuestra atención a la esfera de la creación representada por el guion de la serie *Patria* y a la del producto final, a través de la transcripción de los episodios, siempre fuimos conscientes de que nos situamos en una línea de análisis lingüístico de las adaptaciones fílmicas de textos literarios. Las referencias puntuales a la novela, además de tener como función el análisis de los ejemplos aportados, nos recuerdan que la obra fílmica tiene sus bases en una reescritura especialmente compleja, en la que las voces de los personajes y también la del texto, entrelazadas con múltiples técnicas narrativas, tienden a mantenerse literalmente en el guion, aunque con omisiones y condensaciones, y se reparten entre diálogos y descripciones (Chierichetti, 2023). De ahí que el equipo de producción de la serie tuviera a disposición un caudal muy amplio de pensamientos, emociones y percepciones de los personajes en forma de instrucciones presentes en el guion para su posterior desarrollo interpretativo.

En nuestro análisis hemos abordado dos dimensiones del discurso cinematográfico –la esfera de la creación y la del producto– para explorar, dentro del marco de un caso de estudio, las principales características lingüísticas que diferencian los diálogos escuchados por la audiencia de aquellos que se planearon en los guiones. Evidentemente, la metodología que hemos adoptado no considera la dimensión multimodal que surge de la presentación simultánea de las palabras pronunciadas por los actores y las actrices, sus voces, entonaciones, expresiones faciales, miradas, posturas, gestos, vestimenta, ni la estructura visual de la realización final, con sus siete componentes: espacio, línea, forma, tono, color, movimiento y ritmo (Sánchez-Escalonilla, 2016). Aun así, nuestras reflexiones pueden constituir un primer paso, basado en un caso de estudio concreto, hacia unos análisis multimodales detallados (véase, al respecto, Bednarek, 2015b) que ofrezcan perspectivas más amplias en la investigación sobre el discurso ‘telecinemático’.

Bibliografía

- ALONSO-CORTÉS, Ángel (1999) “Las construcciones exclamativas. La interjección y las expresiones vocativas”, en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 3993-4050.
- ALVAREZ-PEREYRE, Michael (2011) “Using Film as Linguistic Specimen”, en Roberta Piazza, Monika Bednarek y Fabio Rossi, eds., *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Film and Television Series*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins, pp. 47-67.
- ANDROUTSOPOULOS, Jannis (2012) “Introduction: Language and Society in Cinematic Discourse”, *Multilingua* 31, pp. 139-154.

- ARAMBURU, Fernando (2016) *Patria*, Barcelona, Tusquets.
- (2017) “Patria en el taller”, *Grand place: pensamiento y cultura* 7, pp. 181-187.
- ARRIBAS, María Nieves (2018) “El inevitable residuo traductivo en la novela *Patria* de Fernando Aramburu”, *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* 10, pp. 289-319, <https://teseo.unitn.it/ticontre/article/view/1104> (31/12/2024).
- BAÑOS, Rocío, Silvia BRUTI y Serenella ZANOTTI (2013) “Corpus Linguistics and Audiovisual Translation; in Search of an Integrated Approach”, *Perspectives: Studies in Translatology* 21.4, pp. 483-490.
- BEDNAREK, Monika (2015a) “An Overview of the Linguistics of Screenwriting and its Interdisciplinary Connections, with Special Focus on Dialogue in Episodic Television”, *Journal of Screenwriting* 6.2, pp. 221-38.
- (2015b) “Corpus-Assisted Multimodal Discourse Analysis of Television and Film Narratives”, en Paul Baker y Tony McEnery, eds., *Corpora and Discourse Studies*, Basingstoke / New York, Palgrave Macmillan, pp. 63-87.
- (2023) “Corpus Linguistics and Television Series: A Personal Reflection”, *TV/Series* 22, <https://doi.org/10.4000/tvseries.7288> (31/12/2024).
- BERNAL SALGADO, José Luis (2016) “*Patria* de Fernando Aramburu”, *Castilla. Estudios de Literatura* 7, pp. 118-122.
- BIANCHI, Francesca y Sara GESUATO (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, pp. 166-198.
- BLAS ARROYO, José Luis (1998) “Un caso de variación pragmática sobre la ampliación significativa de un marcador discursivo en el español actual. Aspectos estructurales y sociolingüísticos”, *Analecta Malacitana* XXI.2, pp. 543-571.
- BRIZ, Antonio, Salvador PONS y José PORTOLÉS, coords. (2008) *Diccionario de partículas discursivas del español*, www.dpde.es (28/01/2024).
- BUBLITZ, Wolfram (2017) “Oral features in fiction”, en Miriam A. Locher y Andreas H. Jucker, eds., *Pragmatics of Fiction*, Berlin, De Gruyter, pp. 235-264.
- BUCHOLTZ, Mary y Kira HALL (2005) “Identity and Interaction: a Sociocultural Linguistic Approach”, *Discourse Studies* 7 (4-5), pp. 585-614.
- 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> (07/08/2024)
- CHAUME, Frederic (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- CHIERICHETTI, Luisa (2023) “Reescrituras telecinemáticas: transformaciones textuales en la serie *Patria*”, *Linguistica e Filologia* 43, pp. 123-150. DOI: 10.13122/LeF_43_p123 (31/12/2024)
- CID ABASOLO, Karlos (2013) “Hibridismo lingüístico en la Vasconia peninsular: sustrato vasco en el español”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 18, pp. 263-282.
- (2019) “El euskera en la novela *Patria* de Fernando Aramburu”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca* 24, pp. 195-226.

- CUETO VALLVERDÚ, Natalia y María Jesús LÓPEZ BOBO (2003) *La interjección. Semántica y pragmática*, Madrid, Arco Libros.
- CULPEPER, Jonathan (2001) *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*, London, Longman.
- FLAMENCO GARCÍA, Luis (1999) "Las construcciones concesivas y adversativas", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 3805-3878.
- FUENTES RODRÍGUEZ, Catalina (2015) "Pragmagramática de *es que*: El operador de intensificación", *Estudios filológicos* 55, pp. 53-76. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132015000100004> (31/12/2024).
- GARRIDO MEDINA, Joaquín (1999) "Los actos de habla. Las oraciones imperativas", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 3879-3928.
- GOFFMAN, Erving (1974) *Frame Analysis*, New York, Harper and Row.
- GREGORY, Michael y Susanne CARROLL (1978) *Language and Situation: Language Varieties and Their Social Contexts*, London, Routledge/Kegan Paul.
- HOFFMANN, Christian (2020) "Introduction", en Christian Hoffmann y Monika Kirner-Ludwig, eds., *Telecinematic Stylistics*, London, Bloomsbury Academic, pp. 1-18.
- JUCKER, Andreas H. (2021) "Features of Orality in the Language of Fiction: A Corpus-Based Investigation", *Language and Literature* 30.4, pp. 341-360, <https://doi.org/10.1177/096394702111047751> (31/12/2024).
- JUCKER, Andreas H. y Miriam A. LOCHER (2017) "Introducing *Pragmatics of Fiction: Approaches, Trends and Developments*", en Miriam A. Locher y Andreas H. Jucker, eds., *Pragmatics of Fiction*, Berlin / Boston, De Gruyter Mouton, pp. 1-21.
- LINARES BERNABÉU, Esther (2019) "En serio, de verdad, os lo juro. El uso de los modalizadores epistémicos con función intensificadora en el monólogo humorístico subversivo", *Pragmática Sociocultural / Sociocultural Pragmatics* 7. 2, pp. 183-204, <https://doi.org/10.1515/soprag-2019-0018>
- LOCHER, Miriam A. y Andreas H. JUCKER, eds. (2021) *The Pragmatics of Fiction. Literature, Stage and Screen Discourse*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- LÓPEZ SERENA, Araceli (2022) "Discursividad y mimesis de la oralidad en *Paquita Salas*. Tras las huellas de la improvisación dialógica en la ficción televisiva contemporánea" en Víctor Pérez Béjar y María Méndez Orense, coords., *Perspectivas integradas para el análisis de la oralidad*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 57-84.
- LUJÁN, Marta (1999) "Expresión y omisión del pronombre personal", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte. coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. I, pp. 1277-1315.
- MACDONALD, Ian (2013) *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan.
- MARTÍN ZORRAQUINO, María Antonia, y José PORTOLÉS LÁZARO (1999) "Los marcadores del discurso", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 4051-4213.

- MCQUEEN, Sean (2012) "Adapting to Language Anthony Burgess's and Stanley Kubrick's *A Clockwork Orange*", *Science Fiction Film and Television* 5.2, pp. 221-241.
- MONTOLÍO, Estrella (1999) "Las construcciones condicionales", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. III, pp. 3643-3737.
- NENCIONI, Giovanni (1976) "Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitado", en Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, pp. 126-179.
- ONIEVA, Álvaro (2017) "HBO España encarga su primera serie: la adaptación de *Patria*", *Fotogramas* en línea 21/09/2017 <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19446763/hbo-espana-serie-patria-anuncio/> (31/12/2024).
- PAVÓN LUCERO, María Victoria (1999) "Clases de partículas: preposición, conjunción y adverbio", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte, coords., *Gramática descriptiva de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, vol. I, pp. 565-655.
- PAGET, Derek (1999) "Speaking out: The transformation of *Trainspotting*", en Deborah Cartmell e Imelda Whelehan, eds., *Adaptations: From Text to Screen, Screen to Text*, London, Routledge, pp. 28-140.
- PÉREZ BÉJAR, Víctor (2022) "Las construcciones suspendidas en la estructura del discurso oral", *Anuari de Filologia. Estudis de Lingüística* 12/2022, pp. 189-218.
- PÉREZ BÉJAR, Víctor y María MÉNDEZ ORENSE, 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 José Antonio Pérez Bowie, ed., *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 1-43.
- PIAZZA, Roberta, Monika BEDNAREK y Fabio ROSSI, eds., (2011) *Telecinematic discourse: Approaches to the language of film and television series*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins.
- PONS BORDERÍA, Salvador (1998) "Oye y mira o los límites de la conexión", en María Antonia Martín Zorraquino y Estrella Montolío Durán, coords., *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Madrid, Arco Libros, pp. 213-228.
- (2003) "Que inicial átono como marca de modalidad", *ELUA. Estudios de Lingüística*, 17, pp. 531-545. <http://hdl.handle.net/10045/6191> (28/01/2024).
- PONS BORDERÍA, Salvador, Víctor PÉREZ BÉJAR y María MÉNDEZ ORENSE (2022) "Introducción" en Víctor Pérez Béjar y María Méndez Orense, coords., *Perspectivas integradas para el análisis de la oralidad*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, pp. 9-24.
- 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)
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (2009) *Nueva gramática de la lengua española, Volumen II: Sintaxis*, Madrid, Espasa.
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2016) *Del guion a la pantalla: lenguaje visual para guionistas y directores de cine*, Barcelona, Ariel. (edición Kindle)

- STAM, Robert y Alessandra RAENGO (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, pp. 79-200.
- TAYLOR, Christopher John (2004) "The Language of Film: Corpora and Statistics in the Search for Authenticity. *Notting Hill* (1998) - A Case Study", *Miscelánea: A journal of English and American Studies* 30, pp. 71-85.
- 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), pp. 154-64.
- ZALDUA, Iban (2017) "La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de *Patria*, de Fernando Aramburu", *Viento sur* 22 de marzo, <https://vientosur.info/la-literatura-sirve-para-algo-una-critica-de-patria-de-fernando-aramburu/> (31/12/2024)

