

JUAN RUBIO DE OLAZABAL
ARTURO ENCINAS CANTALAPIEDRA

En el capítulo 24 de *Patria*, “Una pulsera de juguete”, Aramburu pone en labios de Miren lo siguiente:

Algo planean. ¿No te das cuenta? Se nos han metido en nuestras vidas, ya los tenemos en casa, los tenemos en el dormitorio, están incluso aquí, en la cama, han conseguido que hablemos todo el rato de ellos. ¿Por qué crees que esa ha vuelto y se deja ver y ha puesto un geranio en el balcón y entra en las tiendas del pueblo? Van detrás *nuestro*. Hay que hacer algo, Joxian (Aramburu, 2016: 115-116).

El episodio segundo de la miniserie *Patria* (Gabilondo, 2020), “Encuentros”, adapta este capítulo de la novela y modifica las declaraciones del personaje del siguiente modo: “Van detrás *nuestro*. Algo planean, Joxian, ¿no te das cuenta? Se nos han metido en nuestras vidas. ¿Tú por qué te crees que ha vuelto esa al pueblo, y ha puesto un geranio, y va a la iglesia? Hay que hacer algo, Joxian”. En las dos escenas siguientes, que continúan adaptando el mismo capítulo del original literario, Miren, en la cocina, redacta una nota poco amistosa para Bittori: “Alde hemendik” (Fuera de aquí). Baja al portal, abre la puerta, se percata del chaparrón y da media vuelta a su casa en medio de la noche. La escena siguiente transcurre de mañana. Comienza con un plano detalle de una puerta de valla de obra galvanizada que está abierta. En ella cuelgan un candado, también abierto, y una cadena. El lado izquierdo del plano muestra la abertura de este vallado. En el derecho encontramos los detalles mencionados y, detrás de las rejas de la valla-puerta, fuera de foco, Bittori en plano entero. Esta se aproxima al umbral, al tiempo que la cámara (en mano) avanza levemente hacia ella, se eleva y cambia el foco para darle nitidez a la señora y terminar en un plano medio corto ligeramente contrapicado. Está entrando en la huerta de Joxian.

Estas cuatro escenas sintetizan varias cuestiones que entran en juego en las historias que cuentan con el arquetipo del intruso benefactor, como veremos

enseguida. En efecto, el arquetipo se mueve en el ámbito argumental, el de la narrativa. En los relatos de televisión existe, además, otra dimensión, la audiovisual. El dinamismo interno del plano que hemos descrito, con el que comienza la cuarta escena de las aludidas, sugiere que los atributos del tipo dramático “redentor” tienen un impacto en la planificación del rodaje y la edición del material. Ya cuente o no con la intención de sus autores, este plano consigue moldear nuestra idea de Bittori como alguien a la vez extraña al lugar de ingreso e inofensiva. No es un asaltante, sino todo lo contrario.

La miniserie *Patria* consta de ocho episodios. Los cuatro primeros están dirigidos por Félix Viscarret: “Octubre benigno”, “Encuentros”, “Últimas meriendas” y “Txato, entzun, pim, pam, pum”. Los cuatro últimos episodios los dirige Óscar Pedraza: “El país de los callados”, “Patrias y mandangas”, “Pan ensangrentado” y “Mañana de domingo”. La doble dirección de *Patria* plantea de entrada preguntas acerca de la identidad artística de la miniserie y de la pretensión de nuestra investigación: ¿podemos detectar en la representación audiovisual de Bittori, concretamente su aspecto de intrusa benefactora, una estrategia dominante o un conjunto de estilemas particulares? ¿Hay homogeneidad o heterogeneidad estilística? Antes de esta pregunta cabría plantearse otra: ¿es evidente que Bittori es una intrusa benefactora?

1. BITTORI COMO INTRUSA BENEFACTORA

Resulta conveniente repasar los hitos de Bittori como intrusa benefactora en *Patria* para apreciar en la serie, a imagen de la novela, las características del mito tal y como es planteado en *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, cuya tesis principal encontramos extensible a la ficción audiovisual seriada. Cuando la viuda confiesa a su marido difunto que ha decidido volver al pueblo donde fueron acosados hasta la muerte para averiguar la verdad sobre quién lo asesinó (Gabilondo, 2020: 1x01, escena 4¹) se establece la “toma de conciencia de una misión trascendente” (Balló y Pérez, 1995: 61). El carácter intrusivo de su llegada queda delatado por las reacciones pasivo-agresivas de los vecinos anónimos (cuchicheos, miradas, susurros, etc. en bus, calles y bar; Gabilondo, 2020: 1x01, escenas 7 a 9), por la alteración de Joxian y especialmente de Miren al ver el geranio en la ventana del piso rehabilitado y por la visita del sacerdote recomendándole que vuelva a marcharse (*ibid.*: 1x01, escena 37). La comunidad filioetarra se resiste a “la experiencia de cambio [...] traumática pero también liberadora” (Balló y Pérez, 1995: 56) multiplicando sus señales de animadversión a partir del segundo episodio en la carnicería (Gabilondo, 2020: 1x02, escena 7), en misa (*ibid.*: 1x02, escena

1. Seguimos la numeración de escenas del capítulo 7 de este volumen.

13) y en la reticencia de Joxian a trasladarle a su hijo la pregunta que impulsa la nueva “doctrina” (Balló y Pérez, 1995: 57) de la intrusa (Gabilondo, 2020: 1x02, escena 33): el derecho a la verdad reparadora (¿fue Joxe Mari quien asesinó a su marido en nombre de ETA?). En los episodios tres y cuatro la mujer encuentra una aliada —“adepta” a su causa (Balló y Pérez, 1995: 57)— en la figura de Arantxa, la hija de Miren y Joxian, parapléjica y único miembro de la familia que la acoge cariñosamente y en público (Gabilondo, 2020: 1x03, escena 16) y que la ayuda a hacer llegar una carta de Bittori con la pregunta a su hermano en la cárcel (*ibid.*: 1x04, escenas 29, 30, 58 y 59). En los sucesivos quinto, sexto y séptimo episodios, la onda expansiva de la intrusa provoca cambios beneficiosos: Joxian visita la tumba del Txato arrepentido (*ibid.*: 1x06, escena 14), Joxe Mari contesta a la carta de Bittori (*ibid.*: 1x05, escena 42) y Arantxa se compromete a lograr que su hermano le acabe pidiendo perdón (*ibid.*: 1x05, escena 42). El octavo episodio final precipita la confesión de Joxe Mari (no apretó el gatillo, pero fue cómplice), su perdón (*ibid.*: 1x08, escenas 31 y 32), el reconocimiento de Miren ante San Ignacio de su culpa (*ibid.*: 1x08, escena 36) y su abrazo con Bittori en la plaza del pueblo, simbólico del nuevo paradigma ético-social instaurado (*ibid.*: 1x08, escena 46). Conforme al habitual “destino del personaje mesiánico: salvar a una comunidad sin derecho a permanecer en ella” (Balló y Pérez, 1995: 64), Bittori abandona el pueblo sabiendo que una enfermedad incurable pronto la reunirá con el Txato.

Resulta claro que la peripecia de Bittori consiste en un retorno que busca la reparación y que durante su desarrollo consigue sanar heridas propias y comunitarias. Las muchas décadas fuera de su pueblo y el motivo de su marcha justifican que su regreso pueda entenderse desde este intrusismo. Una perspectiva mito-crítica nos ayuda a descubrir en la protagonista de *Patria* este arquetipo redentor que Balló y Pérez explican con detalle y que refieren fundamentalmente a figuras mesiánicas que propician transformaciones en el mundo de un colectivo (1995). De entre los posibles parámetros configuradores de este perfil narrativo, concuerdan con nuestro caso de estudio los recogidos en la tabla 6.1.

TABLA 6.1

CARACTERÍSTICAS DEL INTRUSO BENEFACTOR EN PATRIA

| INTRUSO BENEFACTOR | BITTORI (PATRIA) |
|---|--|
| El personaje ha pasado un tiempo alejado de la comunidad y es rechazado por ella. | Abandonó su pueblo hace décadas, tras el asesinato de su marido a manos de ETA. |
| Trae una reivindicación igualitaria. | Busca al asesino de su marido y vivir en el pueblo como una más. |
| Porta un nuevo código de valores. | Actúa contra unas vigencias que pretende escamotear: la legitimación de los terroristas y la marginación de las víctimas. |
| Soledad, incluso después de haber sanado a la comunidad. | Al principio pocos vecinos se acercan a ella y Miren y el sacerdote quieren que se vaya. Al final, después de lograr la confesión de Joxe Mari, se reconcilia con Miren y muere. |

Los efectos curativos de la acción de la protagonista de la novela *Patria* han sido estudiados en clave *mundificante*, es decir, como una hazaña que restaura el mundo en las dos dimensiones existenciales del “adentro”, el lugar del origen y del retorno, el hogar; y el “través”, el afuera que se transita en compañía del amigo (Rubio de Olazabal y Encinas, 2021). La acción completa y entera de Bittori (y ella misma) es un fármaco para su entorno, transportando a un espacio existencial más auténtico a muchos: Joxe Mari, Arantxa, Joxian, incluso Miren, con quien comparte el abrazo final en la plaza del pueblo, escenario privilegiado de la vida de esta comunidad cada vez más próxima a la reparación y la sanación. La perspectiva de la pronta muerte de la heroína es el último elemento de un diseño de personaje que porta los rasgos mesiánicos principales según la aproximación mitocrítica de Balló y Pérez.

Comprobamos que no es arriesgada la identificación de Bittori como intrusa benefactora, ni tampoco es inadecuado pensar que tanto Aramburu como Gabilondo, aunque quizá no tuvieran en mente este arquetipo, no pasaron por alto que la viuda del Txato reúne estos atributos que son imprescindibles para comprender su peripecia. Reconocemos la figura de intrusa benefactora en Bittori también porque es tópica en la cultura: los arquetipos son temas recurrentes que dan un suelo para una interpretación de un personaje para su función. El intruso benefactor entra en una comunidad y la subvierte, concretamente subvierte el sistema de vigencias de la comunidad. Se vuelve una alteridad fuerte en ella. Nuestro estudio une así la mitocrítica con la cuestión de las vigencias sociales, abordada en varios capítulos de este volumen. A estudios anteriores sobre la representación de las víctimas en *Patria* (Poch Butler, 2021; Encinas y Rubio de Olazabal, 2022; Labiano, 2020; Ramos *et al.*, 2022), este capítulo añade el matiz del intrusismo benefactor como aproximación a la figura de víctima que es Bittori.

Ahora podemos retomar nuestro primer interrogante acerca de la representación audiovisual de este aspecto de Bittori. Los guiones de series de televisión pueden llevarse a la pantalla de muchos modos, portan el germen de muchas posibilidades visuales y sonoras, de entre las que la dirección activará algunas, mientras que otras quedarán sin acento, o con un relieve menor. La figura redentora que nos ocupa es, en efecto, una posibilidad, quizá de las más evidentes del guion de *Patria*, pero no la única. A esto debe añadirse otro factor, y es que las convenciones cinematográficas son un buen cimientito que, en ocasiones, evita que los directores tengan que tomar decisiones creativas que trasciendan las normas que aseguran la comprensión argumental de lo que sucede en una escena. De modo que en principio no descartamos la posibilidad de que no exista un énfasis audiovisual en aquello que buscamos analizar en este capítulo. Nos parece oportuno presentar semejantes cautelas antes de entrar en materia, para así disipar el fantasma

de la sobreinterpretación, y convencer al lector de que no pretendemos ver donde no hay, ni forzar a la serie para que nos diga aquello sobre lo que no desea pronunciarse.

Vamos a centrar el análisis preferentemente en dos sustancias expresivas-enunciativas del relato: la composición del encuadre y el montaje. No inventamos nada nuevo y remitimos a Castillo (2016), Brisset (2011) y Zabaleta Urkiola (2005) en lo relativo al rango sintáctico para el que tendremos ojos: tipos de plano de acuerdo con el tamaño del encuadre y la angulación de la cámara; composición según los tercios, los puntos de fuga, las simetrías, los términos o las figuras geométricas sugeridas; movimientos de cámara (*travelling*, panorámica, *steadycam*, cámara en mano y otros); tipos de montaje según sus fines de creación de significado (asociativo, dialéctico, etc.); continuidad; convención espaciotemporal del eje y sus modificaciones; el fuera de campo; especialmente. Conviene precisar que nuestro análisis no sigue estrictamente el orden del relato, sino que crea un hilo temático más próximo a la cronología de los hechos que confeccionan la historia. Asimismo, el marco teórico desde el que recibimos y leemos estos elementos audiovisuales se corresponde con las orientaciones para la mimesis de mundo que se encuentran en los capítulos teóricos elaborados por Abellán-García en este mismo volumen.

Siguiendo estas premisas metodológicas, el núcleo de nuestra exposición presenta dos partes. En la primera estudiamos los recursos audiovisuales para representar a Bittori como intrusa. En la parte segunda hacemos lo propio en la representación de la viuda como benefactora. Además, no se analiza todo el metraje, sino que, en cada episodio, hemos seleccionado las escenas que argumentalmente ponen de manifiesto alguno de los rasgos del intruso benefactor: lejanía previa de la comunidad, nuevo paradigma moral (reconocimiento de la injusticia y reparación) y soledad.

Las conclusiones resultantes deberían mostrar si en la variedad de señas de identidad audiovisual que vehiculan este proceso podemos encontrar un criterio o estilo audiovisual dominante.

TABLA 6.2
CANTIDAD DE ESCENAS EN CADA EPISODIO CON PRESENCIA
DEL INTRUSO BENEFACTOR

| EPISODIOS | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | TOTAL |
|------------|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|
| Intruso | 9 | 4 | 1 | 5 | 1 | — | 1 | 1 | 22 |
| Benefactor | — | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 6 | 13 |

2. ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL DE BITTORI COMO INTRUSA BENEFACTORA

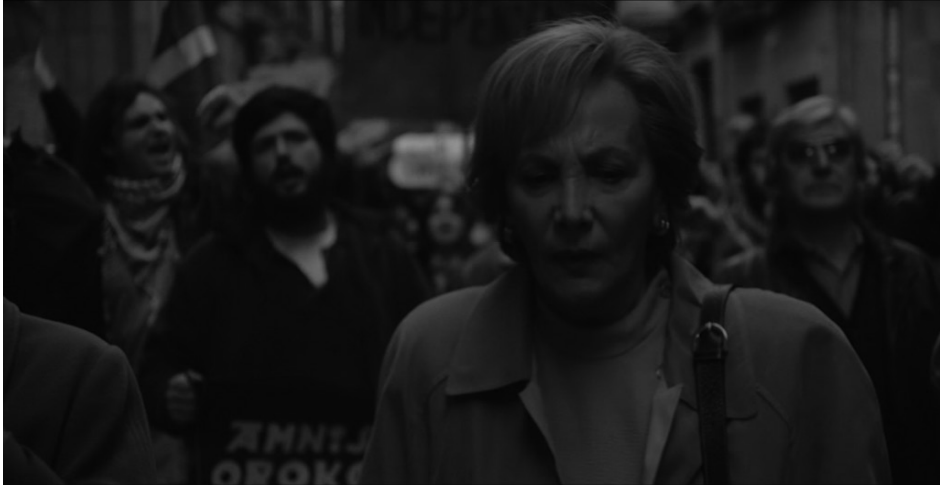
2.1. CONFIGURACIÓN DEL PERFIL DE BITTORI COMO INTRUSA

Las escenas más significativas en cuanto al carácter intrusivo de Bittori las encontramos especialmente en los primeros episodios de la serie de HBO, "Octubre benigno" y "Encuentros", aunque no solamente. En ellos distinguimos dos momentos fundamentales: el contagio del desprestigio de su marido en la línea temporal del pasado y el rechazo por su regreso al pueblo.

En el episodio 3, "Últimas meriendas", localizamos el primer momento en el que Bittori se descubre como una intrusa. La escena es un *flashback* en el que Bittori, sin desearlo, y arrastrada por Miren, acaba marchando en una manifestación por la libertad de presos de ETA (Gabilondo, 2020: 1x03, escena 20). Miren ya sabe que Joxe Mari es militante de ETA, ha hablado con don Serapio sobre el asunto (*ibid.*: 1x03, escena 11) y ha decidido posicionarse del lado de los violentos. En medio de la manifestación, Miren menciona a Bittori el asunto de las cartas de extorsión que la banda terrorista ha mandado al Txato. Hasta el momento, la mujer del empresario no sabía nada. El plano medio y casi simétrico de las dos mujeres va cerrándose y centrándose lentamente en Bittori, dejando a Miren fuera de campo al tiempo que grita la consigna de los manifestantes: "Jotake irabazi arte" (Dale duro hasta vencer).



Pie de figura



Pie de figura

Las dos, que al comienzo eran audiovisualmente gemelas, ahora están diferenciadas. Miren ha introducido a Bittori en un mundo nuevo, le ha revelado su condición de intrusa y con ello comienza su proceso de expulsión del pueblo y de su mundo social. En el retorno de Bittori al pueblo, en el episodio 2, veremos de nuevo esta semejanza en el retrato de una y otra, y encontraremos su culminación en la última escena de toda la serie.



Pie de figura

La soledad audiovisual de la intrusa se percibe en otros lugares. El último plano de la escena en la que Bittori va a socorrer al Txato, en el episodio 1, “Ocotubre benigno”, ofrece un gran plano general que expresa elocuentemente una de las principales ideas audiovisuales de dicho episodio: el aislamiento de este matrimonio (*ibid.*: 1x01, escena 38).

La escena siguiente (*ibid.*: 1x01, escena 39), la que cierra el episodio primero, muestra las manos de Bittori colocando en el balcón de su casa una maceta con unos geranios. Este gesto es el sello del intrusismo de Bittori, que declara con ello una nueva residencia permanente, una presencia callada y, a la vez, atronadora en medio de su pueblo. El montaje asociativo establece la relación entre esa planta de flores rojas suspendida de la terraza, en medio de un pueblo borroso, y el matrimonio en medio del puente, rodeado del temporal y la indiferencia de sus vecinos ocultos.



Pie de figura

La intrusa busca su lugar en el pueblo, pero no solamente ella. En este mismo episodio primero, la conversación con su difunto marido en el cementerio de Polloe nos habla de un personaje sin lugar en la localidad: el Txato (*ibid.*: 1x01, escena 4). Durante la particular conversación de Bittori con el muerto, encontramos dos recursos relacionados con el ostracismo que allí sufrieron y con la necesidad de restauración y recolocación de este matrimonio intruso. Por un lado, la conversación cuenta con un salto de eje (poco frecuente en la serie). El plano general marca el lado del eje de acción donde se colocarían las cámaras de acuerdo con la convención espacial:



Pie de figura

El plano medio sigue dicha convención:



Pie de figura

Ahora bien, cuando, según la continuidad que marca el eje, habría que ofrecer un contraplano del interlocutor, el director coloca la cámara en el otro lado del eje, dando otro plano de Bittori:



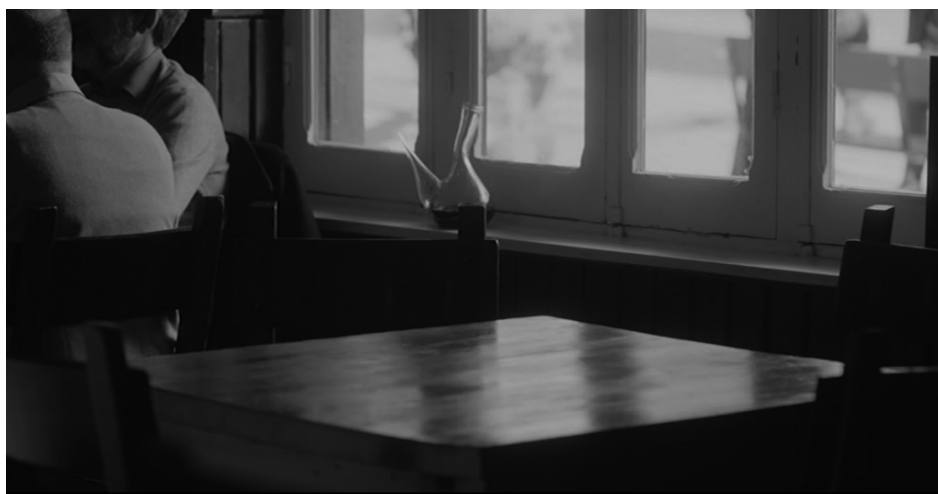
Pie da figura

El salto de eje genera esa desubicación que venimos defendiendo. Esta estrategia facilita al tiempo el segundo recurso que hemos anunciado: la ausencia de signos que hablen de la identidad del difunto, principalmente por medio de la ocultación del nombre de la lápida. Hay grandes esfuerzos para llevar a cabo lo que puede interpretarse como una voluntad clara de esconder aquello a lo que mira Bittori. Incluso cuando sí aparece un plano que podría servir como ese es-corzo en el lado del eje donde se han puesto las cámaras, el plano es picado, para evitar la revelación nominal y aumentar así el vacío del Txato.



Pie de figura

Las siguientes dos escenas que atraen nuestro interés son el de viaje Bittori en el autobús hasta su pueblo (*ibid.*: 1x01, escena 7) y su paseo desde la parada en la que se apea hasta la calle en la que tiene su antigua vivienda (*ibid.*: 1x01, escena 8). Aquí, los planos subjetivos de Bittori tienen entre sus funciones principales revelar esos lugares vinculados con su marido: la fachada del edificio de su empresa de transportes, el suelo donde le encontró moribundo y la mesa donde jugaba al mus (*ibid.*: 1x01, escena 29).



Pie de figura

Además, en estas escenas de “Octubre benigno” está subrayado el intrusismo por medio de una puesta en escena y una posición de cámara que nos avisan de que la protagonista no pasa desapercibida. Todo el que se cruza en su camino reacciona ante su presencia con el mismo patrón (ni siquiera el tabernero la mira a los ojos cuando la atiende en el Pagoeta): cuando ella no les ve se giran y la miran descaradamente, pareciendo este movimiento tan inevitable como la misma ley de la gravedad. El director procura que siempre que Bittori aparezca en plano medio el resto del vecindario permanezca desenfocado.



Pie de figura



Pie de figura

Solo cuando ella salga del plano el foco cambia para mostrar con nitidez a curiosos y sorprendidos:



Pie de figura

También en el segundo episodio descubrimos este patrón de miradas silenciosas, en este caso en la iglesia (*ibid.*: 1x02, escena 13).

De nuevo en el episodio primero, en diversas ocasiones la cámara que encuadra a la intrusa se sitúa por detrás de ella y en alguna ocasión también picada, lo que consigue evocar un estado de vigilancia al que estaría sometida:

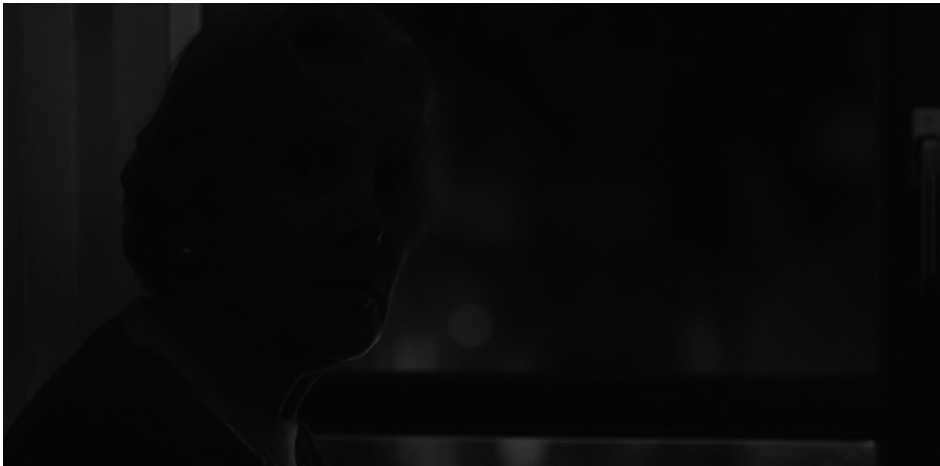


Pie de figura



Pie de figura

Posteriormente, en el mismo episodio, podemos señalar dos escenas que tienen audiovisualmente planteamientos muy semejantes. En ambas Bittori mira desde la ventana de su salón a una calle oscura. En la primera verá pasar a varios viandantes y, finalmente, a Joxian (*ibid.*: 1x01, escena 10). En la siguiente escena ve a Miren, que seguramente acude al lugar para comprobar que la casa de Bittori vuelve a estar habitada por ella (*ibid.*: 1x01, escena 17).



Pie de figura



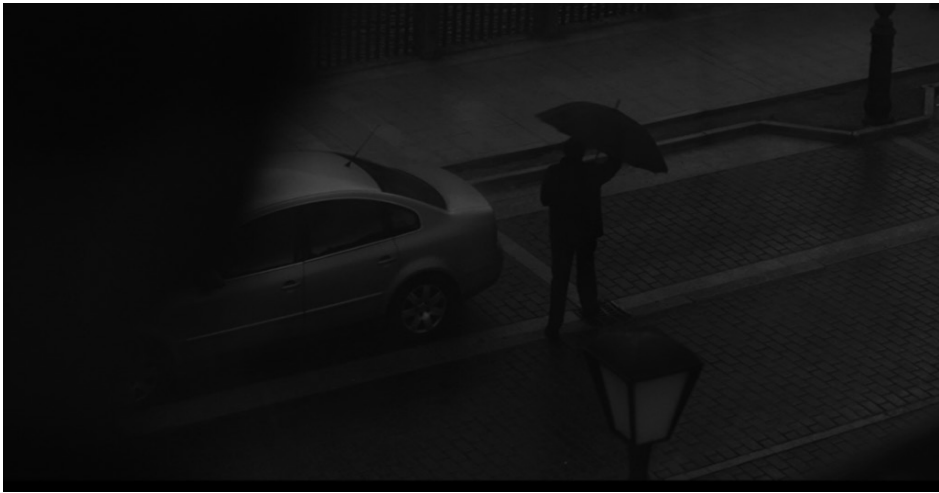
Pie de figura



Pie de figura

La siguiente escena de este episodio consiste en una conversación en el piso de Bittori entre esta y don Serapio, el sacerdote del pueblo (*ibid.*: 1x01, escena 37). Narrativamente se hace del todo explícito el malestar de los vecinos ante la vuelta de la viuda y se pone palabras al deseo de que esta mujer no vuelva por allí, al menos en un tiempo. El punto culminante de esta revelación (no

en vano la trae consigo un sacerdote), la petición de que no regrese al pueblo, cuando la cámara pasa de ofrecer planos medios de los contraplanos a primeros planos, supone la negación del intrusismo de Bittori. Este acercamiento no impide que se aprecie en segundo término el elemento que acompaña a la viuda durante el comienzo de la conversación con el clérigo: el retrato de su marido. Un trueno retumba en segundo plano sonoro y la anciana solicita a don Serapio que se marche, dándole su paraguas antes de salir del domicilio. Ella se acerca a la ventana, comienza a llover y el plano subjetivo de su mirada, que sigue la trayectoria del sacerdote por la calle, recuerda de nuevo la ausencia del Txato, que murió en ese mismo lugar.



Pie de figura

La lluvia sirve de transición con la escena que da sentido al intrusismo de Bittori: el asesinato de su marido. La idéntica posición de la cámara revela que, al menos a ojos de ella, hay una identificación moral entre el crimen y la figura del representante de la complicidad comunitaria.

La figura de los clérigos como elementos catalizadores y cómplices de la transformación de Bittori en intrusa la observamos también en el episodio cuarto, “Txato, entzun, pim, pam, pum”. En el tanatorio, don Serapio, en compañía del obispo, recomienda a la viuda celebrar la misa de funeral en San Sebastián, propuesta que ella rechaza en favor de un funeral en el pueblo (*ibid.*: 1x04, escena 53). De esta escena podemos rescatar el momento en el que Bittori y Xabier se alejan de los sacerdotes y de algunos familiares mientras que estos rezan un padrenuestro por el eterno descanso del empresario guipuzcoano. La

cámara se coloca a un lado del féretro, al otro lado se sitúan los orantes y detrás de ellos, en último término, la madre y el hijo.



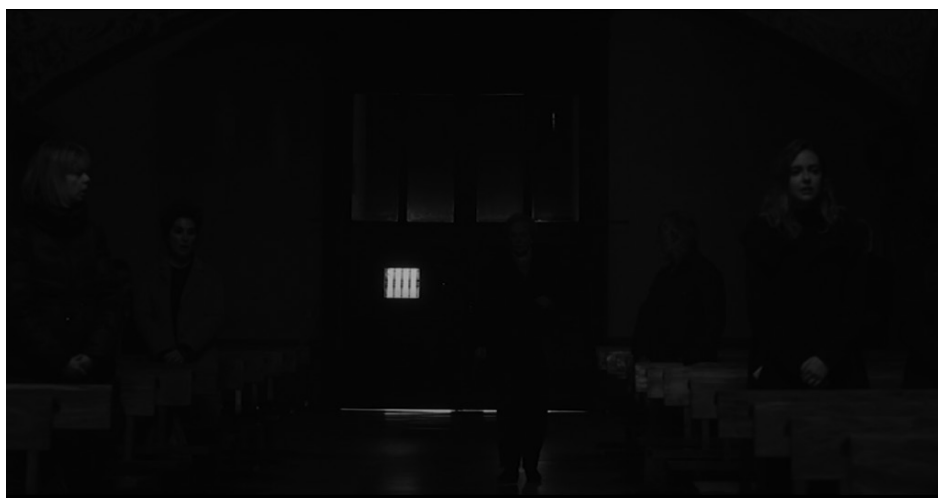
Pie de figura



Pie de figura

También en un ambiente eclesial, en el episodio segundo, encontramos una escena interesante de intrusismo cuando Bittori asiste por primera vez a misa dominical desde el retorno al pueblo (*ibid.*: 1x02, escena 13). Las miradas

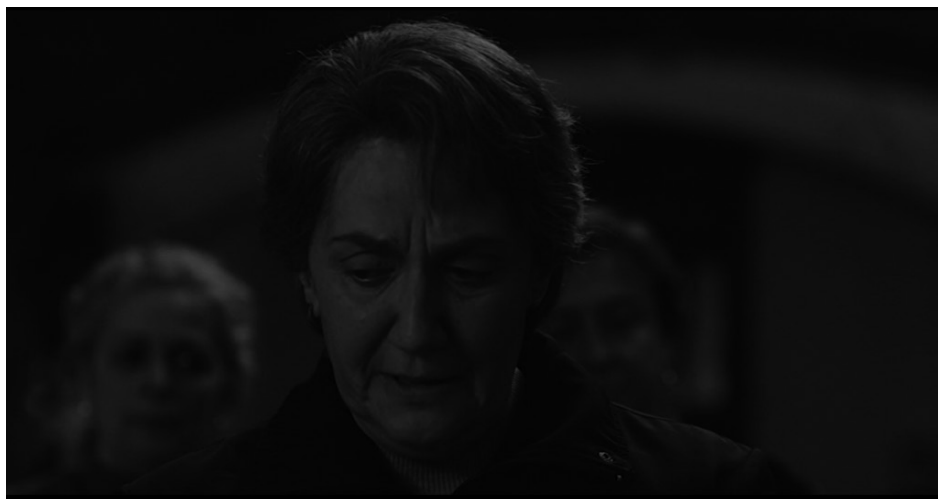
y susurros de los feligreses se mantienen en un segundo plano, sugiriendo así el ambiente circundante que rodea a Bittori, especialmente a sus espaldas. La entrada de Bittori en la iglesia sucede en un plano compositivamente simétrico en el que la intrusa irrumpe sonora y visualmente quebrando el equilibrio, alterando la musicalidad del canto litúrgico y atrayendo para sí las miradas de la feligresía. A esto se suma que Bittori es la única feligresa que siempre aparece aislada del resto (en primer plano y plano medio), muchas veces en el centro del encuadre, composición correspondiente con la incómoda y agobiante atención que su presencia suscita. No en vano, los planos cerrados de Bittori mientras escucha la homilía sobre el perdón y la reconciliación, al tiempo que ella se ruece por el dolor de estómago, transmiten una angustia vinculada al estado de aislamiento padecido.



Pie de figura

La escena está planteada por medio de la alternancia de los planos que retratan a Bittori y los que prestan atención a Miren y a su hija Arantxa. Los encuadres son casi gemelos y muchas veces sucesivos, lo que invita a comparar y a establecer contrastes y también semejanzas, como las que se sugieren en la escena de la manifestación en San Sebastián. El montaje también recuerda que las dos señoras son personajes comunicados. Se trata de planos preferentemente cerrados, excepto cuando Arantxa entra en juego. En el único plano que se sugiere la mirada de Bittori aparece Miren junto a su hija Arantxa, quien hace grandes esfuerzos por orientarse hacia la intrusa. La joven en silla de ruedas se presenta así como la única interlocutora real con Bittori, además del sacerdote,

aunque el plano del clérigo no se corresponde con la mirada de esta última. La presencia escénica de Arantxa introduce esta novedad audiovisual que anuncia su carácter bondadoso hacia la intrusa y a su vez el papel fundamental que jugará en la acción benefactora de esta.



Pie de figura



Pie de figura



Pie de figura

En dos escenas del episodio segundo, “Encuentros”, Miren escribe un mensaje para Bittori: “Alde hemendik” (Fuera de aquí) (*ibid.*: 1x02, escena 29) y baja al portal, pero en el umbral de acceso a la calle rompe el folio y da media vuelta (*ibid.*: 1x02, escena 30). A pesar de la ausencia de la intrusa, su figura es plenamente presente y ejerce una influencia poderosa en Miren. La escena se cierra con un plano medio frontal de Miren en la puerta del edificio. La cámara se acerca a la madre de Joxe Mari con un *travelling in* que va cerrando el plano. Ella se da media vuelta y la puerta, de cristales translúcidos, se cierra lentamente hasta ocupar todo el encuadre. Aunque no haya depositado el mensaje en el buzón de su vieja amiga, la imagen final de la puerta cerrada expresa la disposición interior de Miren, a la vez que contrasta con la imagen inmediatamente posterior, con la que se establece un diálogo en virtud del montaje asociativo y que comentaremos al comienzo del epígrafe siguiente.

En el episodio cuarto, “Txato, entzun, pim, pam, pum”, encontraremos tres escenas que tienen a Miren muy presente como destructora de comunicaciones escritas, en este caso la carta primera que Bittori escribe a Joxe Mari y que entrega a Joxian. En la primera, Miren rompe la epístola y prohíbe al marido volver a la huerta en unos días (*ibid.*: 1x04, escena 27). En la segunda, Arantxa se levanta para recuperar la carta de la basura (*ibid.*: 1x04, escena 28). Y en la tercera, Joxian ayuda a su hija a recuperar la carta (*ibid.*: 1x04, escena 29). Estas tres escenas resumen un estado de cosas que llegará a su plenitud en los últimos episodios, de los que hablamos inmediatamente en el siguiente epígrafe del trabajo.



Pie de figura

A modo conclusivo podemos afirmar que la representación audiovisual de esta intrusa está caracterizada por: 1) una mirada propia (plano subjetivo) que revela el vacío constante que ha dejado su marido, que sigue siendo muy interpelante para ella, y que la caracteriza a ella como un personaje que mira, especialmente desde la ventana de su casa, la misma desde la que contempló a su marido tendido en el suelo; 2) el aislamiento audiovisual del resto de personajes (desenfoque del entorno, lejanía física en la puesta en escena, ausencia de miradas que se crucen con la suya), y 3) la vigilancia a la que le someten los vecinos, sugerida por planos traseros que ocultan parcial o totalmente el rostro de la protagonista, y patente en sus miradas indiscretas y, a la vez, huidizas de la propia vista de ella.

2.2. ÉXITO PROGRESIVO DEL INTRUSISMO BENEFADOR DE BITTORI

El efecto beneficioso del intrusismo de Bittori está especialmente presente en el último episodio de *Patria*, “Mañana de domingo”, aunque ya desde el episodio segundo encontramos dos escenas muy importantes.

Como acabamos de anunciar al final del epígrafe anterior, la puerta cerrada de Miren (*ibid.*: 1x02, escena 30) dialoga gracias al montaje asociativo con la puerta abierta de la huerta de Joxian, imagen inmediatamente posterior a dicho plano (*ibid.*: 1x02, escena 31).



Pie de figura

Parece evidente que Miren cierra la puerta a una posibilidad referida a su relación con Bittori. Por el contrario, la puerta de Joxian, ahora a plena luz del día, en la huerta, facilita la visión. Es una puerta de reja, abierta, y el candado cuelga con su cadena del metal. El cristal semitransparente de la puerta de Miren evoca el desenfoque al que está sometida Bittori en la escena siguiente, cuando se acerca al terreno de Joxian. Al tiempo, el enfoque de la verja subraya su apertura por los elementos ya indicados. Esta sencilla estrategia de posición de cámara y montaje establece los contrastes necesarios para comprender las disposiciones interiores de Miren, por un lado, y de Joxian, por otro, ante la presencia intrusa de la mujer del Txato (tal y como confirmarán el guion de la serie en este y los próximos episodios). Incluso cuando Joxian se esconde en el cobertizo (convenientemente, justo en el instante en el que nombra a Miren), su puerta permanece abierta y dispuesta compositivamente en relación dialógica con Bittori siguiendo la convención espacial de los contraplanos en la conversación.

A pesar de la constante negativa del marido de Miren, toda la conversación transcurre de acuerdo con esta convención, ofreciendo muchos planos que vinculan explícitamente a estos dos personajes, de modo que lo habitual es que no suelen estar separados compositivamente. La actitud huidiza de Joxian exige nuevas estrategias de acercamiento por parte de la viuda, lo que motiva cambios en el eje que expresan esta voluntad de armonizar la actitud del antiguo amigo del Txato con el carácter dialógico que marca la realización. Cada estrategia de Bittori está localizada en un punto del set y entre ellas siempre existe

un desplazamiento de los personajes a otro nuevo lugar y un cambio de eje, dos transiciones en total. El plano final, semisubjetivo, sugiere la mirada del padre de Joxe Mari, que sigue a la intrusa mientras se aleja, lo que fortalece la unión entre este hombre y su hija Arantxa, los que, desde el punto de vista de la puesta en escena, miran de frente a Bittori, mientras que Miren es la que le da la espalda.



Pie de figura

Esta intrusión benéfica de Bittori prosigue en el episodio cuarto, “Txato, entzun, pim, pam, pum”, con la entrega de la carta a Joxian (*ibid.*: 1x04, escena 4), y culmina en el episodio sexto, “Patrias y mandangas”, cuando Joxian va al cementerio para visitar al Txato. Lo vemos en dos escenas. En el plano primero de la primera escena (*ibid.*: 1x06, escena 13) la cámara está situada en la puerta del cementerio, orientada hacia la calle por la que llega Joxian en bicicleta, a la derecha de la composición. Es un plano general que en primer término muestra las rejas de la puerta del cementerio de Polloe desenfocadas. Las semejanzas con la llegada de Bittori a la huerta son evidentes y los contrastes significativos.



Pie de figura

Según se acerca Joxian, el plano desciende a modo de grúa al tiempo que describe una panorámica a la izquierda que encuadra a Joxian en el extremo izquierdo de la composición, el opuesto por el que ha aparecido. Ahora el plano está a la altura de los ojos del personaje y favorece una mayor proximidad a él.



Pie de figura

El plano contrapicado que sigue a la llegada de Joxian parece imponerle. Él mismo, con su anterior mirada, ha mostrado un sentimiento objetivo que manifiesta a lo largo de la serie de diversas maneras: está superado por la situación y avergonzado por su cobardía. El efecto benefactor de Bittori ayuda a que este hombre salga de su posición cómoda y mediocre para comenzar a comportarse como el amigo que no fue.



Pie de figura

La viuda acompaña a Joxian a traspasar este umbral que está caracterizado con los signos de la intrusa de la huerta en el episodio primero. Le enseña a recorrer un camino que ella conoce y que tendrá un efecto saludable para el marido de Miren.



Pie de figura

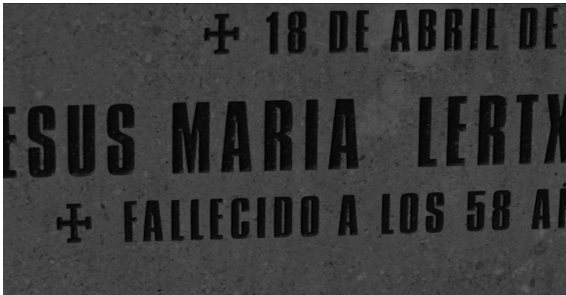


Pie de figura

Ellos se adentran en el cementerio y la cámara permanece en la puerta, que ha sido su lugar primero en la escena. De este modo, se consigue sugerir la importancia del umbral, de este límite entre un tipo de existencia y otra, que podría entenderse en varios sentidos: vida/muerte, cobardía/valentía, etc. El hecho de que Joxian deba bajarse de la bicicleta refuerza esta idea de tránsito. Además, la posición de cámara consigue una cierta simetría, lo que, de algún

modo, hace semejantes a los dos ancianos, rebajando así el carácter más negativo del intrusismo para subrayar la relación buena y los beneficios que recibe Joxian gracias a la acción de Bittori. Se restaura la igualdad entre la anciana y otros personajes. La puerta y su candado remiten nuevamente a la escena de la conversación en la huerta que ya hemos comentado.

A la llegada a la tumba, con gran sencillez, la realización ofrece una sucesión de planos que se mueven en la convención espacial de la conversación, en este caso entre Joxian y el Txato (*ibid.*: 1x06, escena 14). De este modo, el amigo del empresario es introducido en la misma dinámica de Bittori: reconocer la presencia del ausente, lugar de diálogo con el que ya no está, pero sigue estando.



Pie de figura

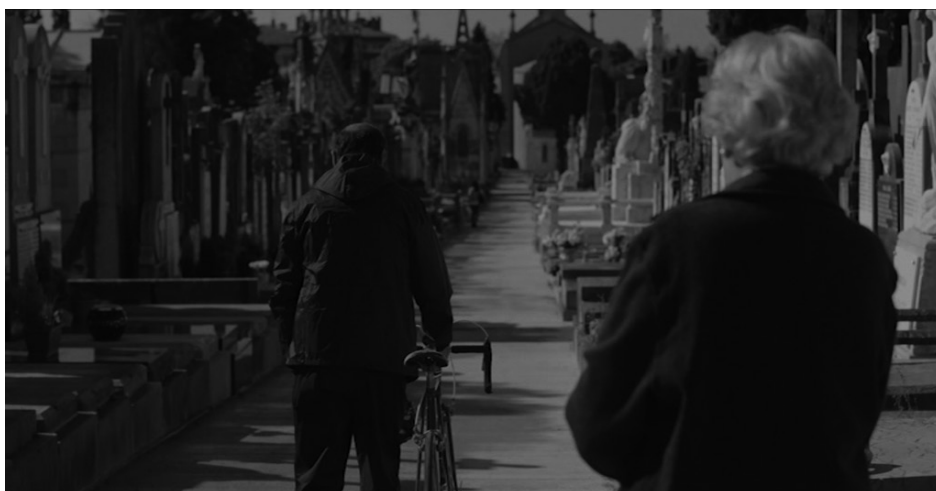
FIGURA 6.34



Pie de figura

El contraplano que correspondería al rostro del Txato es sustituido por un plano casi subjetivo de la mirada de Joxian, que recorre lentamente el nombre del amigo sobre la piedra. Así se enfatiza que el difunto recibe la mirada directa del padre de Joxe Mari. Es la primera vez que se lee el nombre del difunto: Jesús María Lertxundi. En el primer episodio el espectador no pudo acceder a esta información de la lápida. El lugar del muerto comienza a restaurarse, recupera la mirada de los otros más cercanos para él. A diferencia de la escena en el cementerio en el primer episodio, la cámara está en el lado contrario del eje de miradas, el mismo lado en el que estará en el episodio octavo, cuando Bittori lea la carta de Joxe Mari y, otra vez, leamos el nombre del difunto en su lápida.

Joxian se marcha —llorando— en una toma que comienza siendo un primer plano, luego un plano medio largo de los dos personajes (él y Bittori) y, en el momento en el que comienza a alejarse con su bicicleta, la composición se torna picada y se amplía hasta un plano general que mantiene en escorzo a la benefactora que ha propiciado la reconciliación entre los dos amigos.



Pie de figura

El movimiento de elevación de la cámara y de apertura del encuadre es inverso al que abre la escena anterior, con la llegada del ciclista. El resultado de la estrategia es la idea de entrada y salida a un lugar desde el que Joxian es mirado: él se acerca a la cámara cuando llega y él se aleja cuando se va. Su lejanía eleva el punto de vista, mientras que su cercanía lo mantiene a la altura de los ojos. Esta evidencia audiovisual podría ser germen de algunos desarrollos posteriores que ahora no exploramos.



Pie de figura

Volviendo al episodio segundo, ya hemos hablado de la misa dominical en la que Arantxa hace esfuerzos por mirar a Bittori a los ojos y en público (*ibid.*: 1x02, escena 13). En ese momento comienza un movimiento de aceptación de la viuda por parte de la joven madre, una integración que acepta su presencia beneficiosa y borra el carácter intruso-negativo. La siguiente etapa del proceso la encontramos en el episodio 3, "Últimas meriendas", en el encuentro en la plaza (*ibid.*: 1x03, escena 15). La misma que en el templo luchó por introducir narrativa y audiovisualmente a la intrusa en la comunidad, reconociendo su beneficencia, ahora prolonga su acogida en el centro neurálgico de "lo público" en su pueblo: la plaza, la misma en la que sucederá el abrazo de la última escena en el episodio octavo, donde culminará un proceso de reconocimiento del lugar propio de la ya-no-intrusa y su familia en la comunidad de la que fueron expulsados. Con este segundo movimiento se confirma y adelanta el proceso de Miren antes de aceptar a Bittori en la mentada escena final: lo que se prepara en el interior de la iglesia culmina a los ojos de todos en la plaza.

La inclusión de Bittori en escena llega a través de la mirada de Arantxa, que, dirigida fuera de campo, anuncia y ve lo que el espectador todavía no contempla. El gesto gentil y emocionado de la joven predispone a recibir positivamente a quien es el motivo de su alegría.



Pie de figura

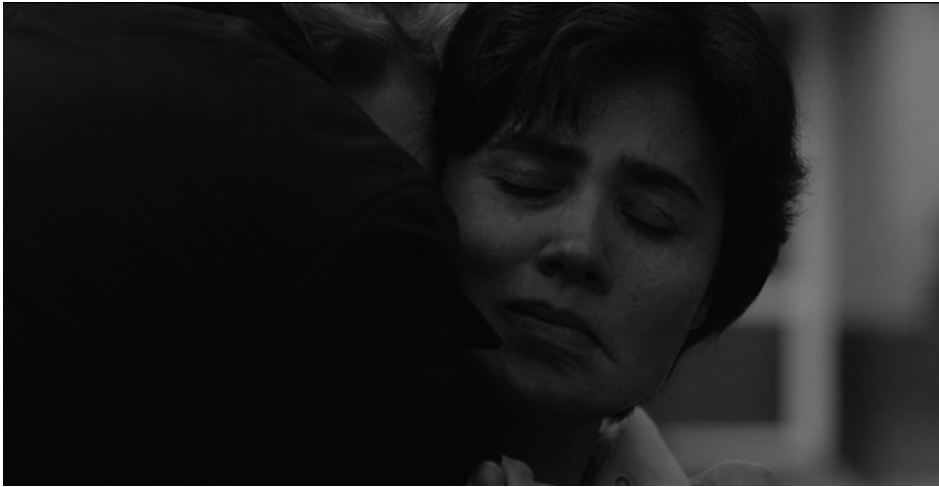
Al primer plano de Arantxa sigue otro de Bittori y el siguiente incluye a la anciana en el plano de Arantxa y Celeste, aunque todavía parcialmente visible.



Pie de figura

Pronto aparecen las tres en el mismo encuadre, en un plano general desde una perspectiva algo alejada con respecto a los planos anteriores, lo que puede indicar una posible mirada de algún vecino. Este montaje de tipo inductivo,

que muestra al comienzo planos más cerrados de los elementos de la escena, para luego ofrecer la visión de conjunto, expresa un camino de reintegración, si se quiere, de "desintrusización", de acogida. En definitiva, si interpretamos esta escena al lado de la que corresponde a la misa dominical del episodio segundo, descubrimos que la mirada de Arantxa es inclusiva y que la realización y el montaje procuran acomodar su discurso a este movimiento integrador.



Pie de figura

En "Txato, entzun, pim, pam, pum", el episodio cuarto, muestra la segunda conversación, que, a diferencia de la primera, posee un montaje deductivo, en el que primero aparece un plano general que muestra gran parte de la plaza y en primer término a Celeste y Arantxa sentadas y recibiendo a Bittori, que camina hacia la cámara (*ibid.*: 1x04, escena 58). El resto de la conversación se mantiene preferentemente en un ambiente íntimo, con primeros planos de las dos vecinas. Es la única escena del episodio en la que se reconoce el carácter benefactor del intrusismo de Bittori.

La última escena del episodio 5, "El país de los callados", lleva un paso más adelante esta relación creciente entre Bittori y Arantxa (*ibid.*: 1x05, escena 42). En ella, la viuda pasea a la hija de Miren y Joxian por la plaza, una imagen que avanza en el proceso de restauración del lugar de la víctima en el espacio público, elimina sus atributos de intrusa y escenifica la bondad de su presencia.



Pie de figura

La escena anterior, precisamente, es una discusión con Miren en su casa (*ibid.*: 1x05, escena 41). La madre de Joxe Mari reitera a su hija y a Celeste la prohibición de hablar con “esa loca”. Ambas escenas inciden en la doble cara del intrusismo de Bittori: Arantxa manifiesta la aceptación de su efecto benefactor, mientras que Miren interpreta su presencia como dañina.



Pie de figura

La cercanía entre estas dos mujeres cristaliza en la fotografía que Arantxa manda a Joxe Mari a la cárcel. En esta escena del episodio 7, “Pan ensangrentado”, la joven madre testimonia con sus palabras y su imagen los efectos benefactores de este personaje al que el reo todavía contempla solo en su faceta intrusiva (*ibid.*: 1x07, escena 2). La sobriedad de la fotografía y su composición, casi de plano entero, suprimen todo elemento superfluo de una imagen que, por su tipo de encuadre, hace semejantes y prójimas a estas dos mujeres. Es un gesto sencillo a través del cual Arantxa se hace heraldo de la reconciliación: en ella, en su acercamiento a Bittori, se adelanta un tipo de existencia que restaura el mundo social de los personajes de esta ficción.

Cuando Joxe Mari abre la carta los contraplanos se mantienen en la convención espacial, respetando el eje de miradas entre el preso y aquello que mira (fotografía y carta). Al final de la lectura, la cámara deja de presentar el plano contrapicado de Joxe Mari para ofrecer un plano a la altura de los ojos que terminará elevándose con un movimiento de grúa, dejando al criminal en un plano picado con el aire a la derecha del encuadre. Ese espacio, habitual en los contraplanos de la conversación, al tiempo en el que la cámara se eleva, parece sugerir tanto un interlocutor no presente como un cambio de perspectiva, incluso, quizá, un progreso en la autopercepción del propio personaje.

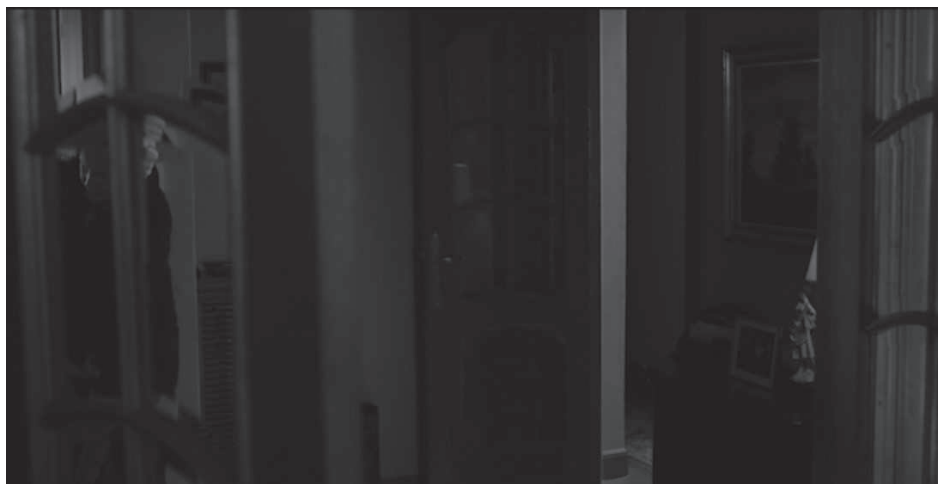


Pie de figura

La otra escena del episodio séptimo que prolonga los efectos benefactores de Bittori es la conversación de Nerea con Arantxa en la sala de rehabilitación, al final del episodio (*ibid.*: 1x07, escena 37).

Por su parte, en el octavo y último episodio, cinco escenas muestran efectos benefactores del intrusismo de Bittori, mientras que otras dos escenas que empatizan con la mirada de Miren ponen énfasis en el intrusismo con un aroma negativo, aunque en ellas se hace muy presente que la heroína ha conseguido logros bondadosos. Hemos preferido comentar en este momento esas dos escenas porque muestran la transición de Miren desde un paradigma negativo de la intrusa a uno de aceptación de su carácter positivo.

La primera escena de intrusismo benefactor muestra a Bittori llegando desde la calle a su portal y recogiendo la carta de Joxe Mari (*ibid.*: 1x08, escena 7). Dos planos componen la escena: el primero muestra a la viuda con su paraguas caminando por la calle; el segundo acompaña a la protagonista desde la puerta hasta que se dirige a su domicilio tras leer el nombre del remitente de la carta. La segunda escena tiene dos partes audiovisuales (*ibid.*: 1x08, escena 8). En la primera Bittori entra en su piso, se sienta en un sillón, lee la carta de Joxe Mari, medita un instante y se dirige al teléfono desde el que llama a Xabier. Un único plano retrata este momento. La segunda parte de la escena es un montaje en paralelo entre el salón de la mujer y el hospital de Xabier. En la primera parte encontramos un detalle que volverá a aparecer en el episodio, en otro salón de otra casa, la de Miren. En la parte izquierda del plano está Bittori, tras el cristal de la puerta. En esta escena recibe las disculpas de Joxe Mari por medio de su misiva. También encontraremos a Miren en esa posición cuando sepa que toda su familia ha pedido perdón a Bittori.



Pie de figura

El segundo detalle que rescatamos en la escena es el plano final de Xabier en el hospital, cuando le dice a su madre que todavía tendrá que esperar una hora hasta que él salga de allí para llevarla al cementerio. En el momento en el que se da esta información el plano se eleva al tiempo que desplaza el punto de vista a la izquierda por medio de un *travelling* en dicha dirección y una panorámica horizontal a la derecha, pasando de un contrapicado con el aire del encuadre en la parte izquierda de la composición a un primer plano a la altura de los ojos y con el aire en el lado contrario de la mirada del doctor, de modo que puede observarse al fondo, de espaldas al personaje, una pared desenfocada en la que ahora aparece un reloj.



Pie de figura

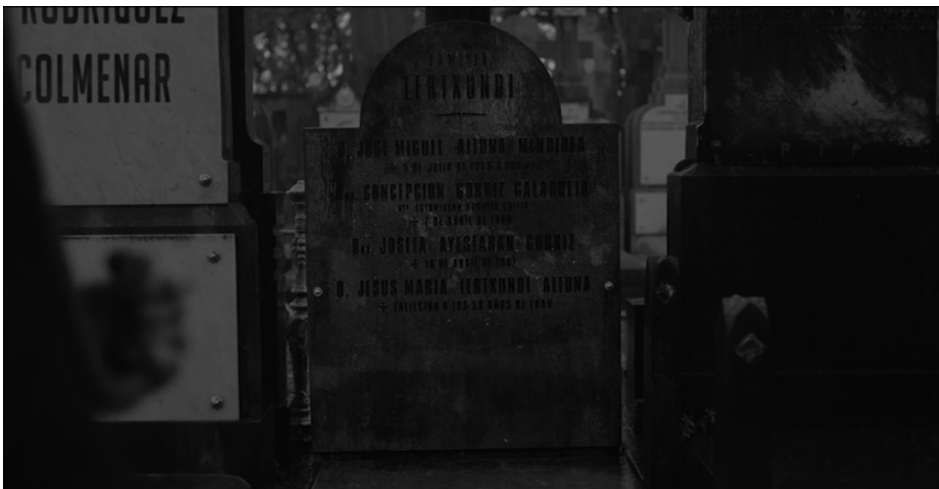


Pie de figura

El movimiento refleja un cambio de postura en Xabier, al que Bittori convence para que le acompañe al cementerio para comunicar al Txato el efecto benéfico de su peripecia. Las siguientes dos escenas también enfatizan ese acento benefactor y están relacionadas íntimamente con las que acabamos de comentar. La primera cuenta con la voz en *off* de Joxe Mari leyendo la carta en la que pide perdón a Bittori (*ibid.*: 1x08, escena 31). La imagen corresponde con el minuto inmediatamente posterior a los disparos que terminan con la vida del empresario. Por primera vez la serie ofrece la escena del asesinato del Txato vinculando audiovisualmente a Joxe Mari y a la viuda, que hasta el momento no habían aparecido simultáneamente en el episodio del atentado. Este incremento de inteligibilidad de la situación está marcado por la petición de perdón del terrorista, que satisface la necesidad perentoria de Bittori, como ella misma expresa en la siguiente escena en el cementerio (*ibid.*: 1x08, escena 32). Ahora el espectador sabe que la voz de la mujer ha sido la voz del presidiario, de modo que pareciera que es el mismo Joxe Mari el que pide perdón al difunto. En la conversación con el Txato en el cementerio de Polloe, al igual que en el día del asesinato, la mujer ocupa el lado izquierdo del encuadre y el derecho corresponde a su marido. El hecho de verbalizar esta urgencia por recibir las palabras de Joxe Mari confirma que la primera beneficiada de su acción intrusiva es ella misma. La noticia no es nueva, pues en el primer episodio ya se lo declaró a Joxian en la huerta. La clausura de esta cuestión está marcada por una lluvia semejante a la del día del atentado.



Pie de figura

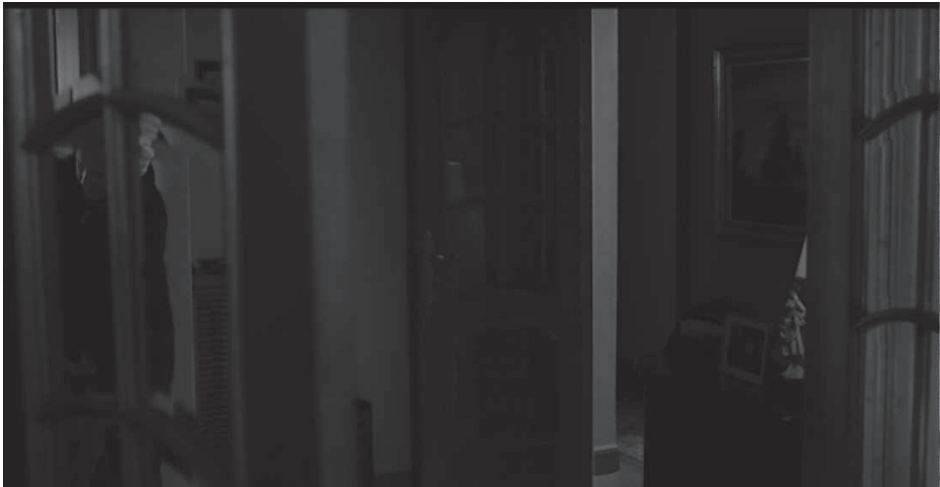


Pie de figura

La escena que transcurre en la casa de Miren y Joxian tiene elementos en común con la de Bittori entrando en su casa con la carta (*ibid.*: 1x08, escena 35). En esta ocasión, Arantxa cuenta a su madre que todos han pedido perdón a Bittori. Cuando Miren recibe la noticia de las disculpas de Joxe Mari la cámara ofrece un plano muy semejante al de Bittori cuando, también en el salón de su casa (*ibid.*: 1x08, escena 8), recibe la epístola que contiene dicho mensaje al que se alude en esta escena.



Pie de figura



Pie de figura

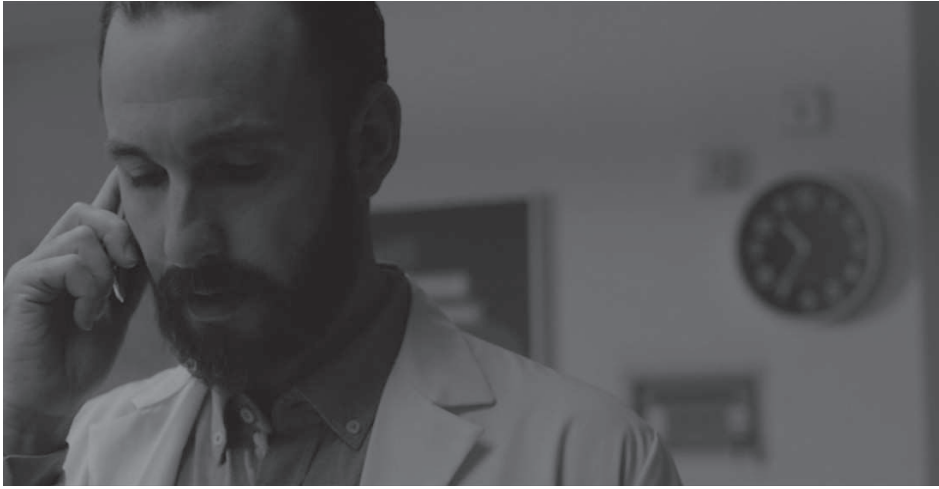
En ambos casos el movimiento de las mujeres es el mismo: de izquierda a derecha, superando el cristal que se interponía entre ellas y la cámara. Durante la escena se insistirá nuevamente en este tipo de plano, ya que el movimiento y las miradas de Miren a Joxian volverán a colocarla en esta situación. Las similitudes entre ambas escenas no terminan aquí. Cuando Miren invoca un tiempo

concreto, los diez días que hace que vio a Joxe Mari, en el siguiente plano aparece un reloj.



Pie de figura

El plano recuerda a otro que también aparece en la escena de la recepción de la carta del terrorista, de nuevo en el momento en el que un personaje alude a un tiempo concreto, cuando Xabier le dice a Bittori que saldrá del hospital en una hora para ir a llevarla al cementerio a contar al Txato sobre la misiva de Joxe Mari. La presencia de los relojes como símbolo temporal en ambas escenas sugiere el horizonte de acción que se abre ante cada uno de los personajes: la reconciliación pendiente para Miren y el acompañamiento de Xabier a su madre al cementerio.



Pie de figura

Muy próxima a estas escenas está otra que revela un incremento de logro vital del preso Joxe Mari, un beneficio que, por la acción del montaje, parece vinculado a Bittori (*ibid.*: 1x08, escena 34). El convicto completa su tablón de fotos familiares con la imagen de Arantxa en silla de ruedas. Su mapa familiar, representado simbólicamente en este tablón, se reconstruye. La verdad y el perdón surten efectos sanadores en la familia.



Pie de figura

Otra escena en la que parecen percibirse efectos benefactores del intrusismo de la mujer del Txato es en la oración de Miren en la parroquia, en la conversación con san Ignacio de Loyola (*ibid.*: 1x08, escena 36). La mujer, tras saber que su familia ha pedido perdón al Txato, reconoce parte de su culpa, aunque a regañadientes y entre reproches al fundador de la Compañía de Jesús. Esta escena recuerda en su planteamiento a otra conversación de otra mujer, Bittori, con otro hombre muerto, el Txato, en otro ámbito que remite a lo sagrado, el cementerio de Polloe. Existen diferencias, desde luego. La escena de la viuda sucede en el exterior, ella está situada a la izquierda del encuadre, y posee una ligera superioridad de altura frente al lugar al que dirige la mirada. Por su parte, la escena de Miren ocurre en un interior, ella ocupa el lugar derecho de la composición y está situada por debajo del interlocutor, al que debe elevar la mirada. Estos son solo algunos de los contrastes que no hacen más que fortalecer el parentesco entre los dos momentos.



Pie de figura



Pie de figura

La escena final también muestra intrusismo benefactor en el encuentro entre Bittori y Miren en la plaza (*ibid.*: 1x08, escena 46). Observamos una gran simetría entre los planos de Bittori y Miren: primero planos americanos frontales con ellas en el centro del encuadre, seguidos por planos medios laterales con el aire delante de los ojos y, finalmente, primeros planos en el momento del abrazo. El montaje puede sugerir la antesala de un enfrentamiento a modo de duelo, casi como un recuerdo de la rivalidad pasada de los personajes. La proporcionalidad en la composición, que las trata como semejantes, casi como el reflejo y la reflejada en un espejo, sugiere la igualdad propia de esta reconciliación. Que esto ocurra en la plaza mayor del pueblo remite a la dimensión pública de la acción benefactora de Bittori: la reconciliación de ambas familias afecta a todo el pueblo, no es un hecho privado. Otro detalle nos habla de este ámbito de encuentro propiciado por la heroína benefactora: los segundos términos de los planos muestran a personas expectantes ante el encuentro singular y también a otras que se abrazan, besan o pasean juntas de la mano.



Pie de figura



Pie de figura

Aquella que la introdujo en el perfil de intrusa en medio de una masa anónima de manifestantes, ahora la extrae de él ante la mirada de curiosos y la inadvertencia de personas que comparten un domingo de encuentros y momentos de amistad.

3. CONCLUSIONES

Nuestro análisis conduce a dos resultados evidentes:

1. Se confirma la pertinencia del sustrato mítico del intruso benefactor en el personaje de Bittori y en su desarrollo dramático.
2. Las estrategias de representación audiovisual de este argumento se revelan extremadamente heterogéneas, es decir, que no dependen de un recurso dominante ni obedecen a un estilo particular.

Para apoyar la segunda conclusión, que además ha ocupado una extensión mucho mayor, podemos emplear una tabla con el desglose de los recursos de posición y movimiento de cámara, montaje y otros recursos señalados en las escenas intruso-benefactoras de cada episodio (tabla 6.3).

TABLA 6.3

**RECURSOS AUDIOVISUALES EN LA REPRESENTACIÓN DE BITTORI
COMO INTRUSA Y BENEFACTORA**

| | |
|-------------|---|
| Intrusa | <p>Episodio 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano general de Bittori y el Txato muerto en el puente del pueblo: aislamiento (escena 38). • Plano detalle de los geranios en el balcón: regreso de la intrusa (escena 39). • Ruptura de eje y fuera de plano de la lápida del Txato: trauma (escena 4). • Planos marcados por la ausencia del Txato: recuerdo de la persecución (escenas 7, 8, 29 y 37). • Miradas de los vecinos a Bittori en enfoque y en fuera de foco. Plano picado de Bittori en el autobús y en la calle: vigilancia (escenas 7, 8 y 29). • Retrato del Txato con trueno en segundo plano sonoro y mirada de Bittori a don Serapio en el lugar donde mataron al Txato (con transición a flashback del crimen) (escena 37). <hr/> <p>Episodio 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Miradas y susurros de los feligreses en torno a Bittori en segundo plano (escena 13). • Aislamiento en primer plano y plano medio del resto de feligreses (escena 13). • Montaje de planos simétricos de contraste entre Bittori y Miren durante la misa. Nunca comparten encuadre: incomunicación (escena 13). • Plano medio de Miren con puerta borrosa cerrada: hermetismo hacia la intrusa (escena 30). <hr/> <p>Episodio 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • De plano simétrico compartido por Bittori y Miren en la manifestación a plano cerrado sobre Bittori con fuera de campo de Miren (escena 20). |
| Benefactora | <p>Episodio 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano de la puerta de la huerta abierta con candado colgante: apertura hacia la intrusa (escena 31). <hr/> <p>Episodio 3:</p> <ul style="list-style-type: none"> • La mirada de Arantxa en plano medio remite a Bittori en fuera de campo y esta acaba entrando en plano medio de la joven para abrazarla: montaje inductivo que vehicula el comienzo de la reintegración de la intrusa (escena 15). <hr/> <p>Episodio 4:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Montaje deductivo en el nuevo encuentro Arantxa-Bittori, donde se verbaliza el efecto benefactor de la intrusa (escena 58). |

TABLA 6.3

RECURSOS AUDIOVISUALES EN LA REPRESENTACIÓN DE BITTORI
COMO INTRUSA Y BENEFACTORA (CONT.)

| |
|--|
| <p>Episodio 5:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano general que muestra a Bittori paseando a Arantxa en la plaza. Avance en su reintegración pública (escena 42). |
| <p>Episodio 6:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano contrapicado en la llegada de Joxian al cementerio: de la cobardía al perdón al Txato, ayudado por Bittori. Paralelismo entre el umbral de la huerta y el del cementerio. Descenso de cámara: Bittori acompaña a Joxian en su redención (escena 13). • La primera vez que aparece el nombre del Txato en la lápida ocurre bajo la mirada de Joxian en plano detalle subjetivo (escena 14). • Elevación de cámara y apertura de plano a Bittori mientras Joxian se aleja: reconciliación culminada con movimiento inverso al de su llegada al cementerio (escena 14). |
| <p>Episodio 7:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Plano detalle de la fotografía de Arantxa y Bittori que recibe Joxe Mari: nuevo avance en la restauración de Bittori (escena 2). • Elevación de grúa con plano levemente picado sobre Joxe Mari: introspección (escena 2). |
| <p>Episodio 8:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Montaje paralelo entre Bittori y Xabier con elevación de cámara y panorámica de izquierda a derecha cuando ella le convence para ir al cementerio (escena 8). • Confesión de Joxe Mari montada sobre la imagen del asesinato del Txato: primera asociación audiovisual explícita con el crimen (escena 31). • Llueve en el cementerio cuando Bittori le lleva la carta al Txato del mismo modo que el día en que lo mataron: el elemento acuoso une iniquidad y justicia (escena 32). • Plano detalle del tablón en la celda de Joxe Mari, que muestra una foto de sus padres y Gorka junto a la de Arantxa: lazos recuperados con sus hermanos gracias a Bittori (escena 34). • Miren reprocha a San Ignacio con plano picado sobre ella y contrapicado de la estatua: superioridad del santo y posible arrepentimiento de la mujer (escena 36). • Reencuentro entre Bittori y Miren con "montaje de duelo" (gradualidad y proporcionalidad de planos) hasta abrazarse en medio de la plaza: reconciliación (46). |

BIBLIOGRAFÍA

- ARAMBURU, Fernando (2016): *Patria*, Tusquets, Barcelona.
- BALLÓ, Jordi y PÉREZ, Xavier (1995): *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*, Empúries, Barcelona.
- (2006): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Anagrama, Barcelona.
- BRISSET, Demetrio E. (2011): *Análisis fílmico y audiovisual*, Editorial UOC, Barcelona.
- CASTILLO, José María (2016): *Televisión. realización y lenguaje audiovisual*, Instituto RTVE, Madrid.
- GABILONDO, Aitor (2020): *Patria* [serie de televisión], Alea Media y HBO España, España.
- ENCINAS CANTALAPIEDRA, Arturo y RUBIO DE OLAZABAL, Juan (2022): "Patria de Aramburu y la representación literaria del mundo social de las víctimas del terrorismo", en Ruth Gómez de Travesedo Rojas *et al.* (coord.), *Interpretando los nuevos lenguajes comunicativos del siglo XXI*, Fragua, Madrid, pp. 117-130.
- JIMÉNEZ RAMOS, María; CASTRILLO, Pablo y LABIANO, Roncesvalles (2022): "Una 'memoria emocional' del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*", *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24(50), pp. 37-59.
- LABIANO, Roncesvalles (2020): "Las víctimas de ETA en el cine y la narrativa", en Antonio Rivera y Eduardo Mateo (coords.), *Las narrativas del terrorismo. Cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, Los Libros de la Catarata, Madrid, pp. 87-103.
- POCH BUTLER, Santana Lois (2021): "Una hermenéutica de la serie *Patria* desde una perspectiva trágica", en Victoria Hernández y Sara Dias-Trindade, *Imágenes como patrias*, Sínderesis, Madrid, pp. 121-133.

RUBIO DE OLAZABAL, Juan y ENCINAS CANTALAPIEDRA, Arturo (2021): "A propósito de la mundificación en literatura: lluvia, silencio y restauración del mundo como proceso ético en *Patria* (F. Aramburu, 2016)", *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 41.

ZABALETA URKIOLA, Iñaki (2005): *Teoría, técnica y lenguaje de la información en televisión y radio. Sistemas digitales y analógicos*, Bosch, Barcelona.