



LA TÉCNICA CONDUCTISTA EN SANTA OLAJA DE ACERO DE IGNACIO ALDECOA

THE BEHAVIORIST TECHNIQUE IN SANTA OLAJA DE ACERO BY IGNACIO ALDECOA

M.ª Ángeles Hermosilla Álvarez

Universidad de Córdoba

fe1healm@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4866-1345>

Cristina Jiménez Gómez

Universidad de Córdoba

l62jigoc@uco.es

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4684-2142>

Resumen

La estrecha relación entre la literatura y el cine no solo se manifiesta en las adaptaciones cinematográficas, sino también en la impronta que determinados procedimientos fílmicos dejan en algunas obras literarias, como sucede en los cuentos de Ignacio Aldecoa. En este sentido, *Santa Olaja de acero* desarrolla una técnica conductista asociada a la cámara objetiva, basada en la observación externa de acciones, gestos y diálogos, aunque incorporando también códigos visuales del neorrealismo italiano y del expresionismo alemán. Por ello, en nuestro trabajo trataremos de mostrar cómo

las categorías del tiempo, el espacio, los personajes y la máquina reciben, en el relato de Aldecoa, la influencia del discurso cinematográfico.

Abstract

The close relationship between literature and cinema is manifested not only in film adaptations but also in the imprint that certain cinematic techniques leave on some literary works, as is the case with Ignacio Aldecoa's short stories. In this regard, *Santa Olaja de acero* develops a behaviorist technique associated with the objective camera, based on the external observation of actions, gestures, and dialogues, while also incorporating visual codes from Italian neorealism and German expressionism. Therefore, in our study, we aim to show how the categories of time, space, characters, and the machine are influenced by cinematic discourse in Aldecoa's narrative.

Palabras clave

Cine y literatura; Ignacio Aldecoa; Cámara objetiva; Técnica conductista; *Santa Olaja de acero*.

Keywords

Cinema and literature; Ignacio Aldecoa; Objective camera; Behaviorist technique; *Santa Olaja de acero*.

1. Presupuestos teóricos

Cuando hablamos de conductismo (o behaviorismo), nos referimos a un procedimiento de índole psicológica, utilizado en la novela norteamericana de la primera mitad del siglo XX, que abandonaba la introspección subjetiva y giraba hacia la observación de la conducta humana, según propugnaba Watson (1913) y completó Skinner (1975) con la formulación del «condicionamiento operante» en 1938. Así, el narrador registra la realidad objetivamente, como lo haría una cámara cinematográfica.

Nos encontramos, pues, ante el problema de las relaciones del cine y la literatura y, más específicamente, con la novela, que, desde principios del siglo XX, han sido muy fructíferas (Gimferrer, 1985; Peña-Ardid, 1999; Baltodano Román, 2009) y cuyo estudio comparatista abordó la narratología, la lingüística y la semiótica (Urrutia, 1983 y Paz Gago, 2004), aun cuando el lenguaje natural y el fílmico poseen diferencias semánticas, sintácticas y pragmáticas (Pérez Bowie, 2008: 18-21).

No obstante, a diferencia de la cuestión de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias (Pérez Bowie, 2003 y 2008: 185-200), la influencia del cine en la novela o el cuento no ha merecido la misma atención. Es una labor que, iniciada en 1948 por Magny (1972) y continuada por otros estudiosos franceses (Clerc, 1984), también contó con nombres españoles (Entrambasaguas, 1954; Alvar, 1971; Peña-Ardid, 1999: 155-211), aún no ha alcanzado su desarrollo en trabajos concretos, salvo algún análisis que realizamos en otro lugar (Hermosilla Álvarez, 2020), a pesar de la huella del lenguaje fílmico en la novela española del medio siglo (Peña-Ardid, 1991).

Si el realismo del siglo XIX desempeñó un papel determinante en la construcción del discurso fílmico después de Griffith gracias al montaje, en la década de los 50 novelistas como Sánchez Ferlosio, García Hortelano o Aldecoa ven en el cine un modo de potenciar lo real. En el caso de nuestro autor, la captación de la miseria y el desamparo de los personajes de la postguerra (Andrés-Suárez, 1986: 56-57) halla en el neorrealismo italiano (Peña-Ardid, 1991: 181), pero también en el expresionismo, una vía para plasmar el comportamiento humano, sobre todo en los cuentos (Esteban Soler, 1977; Martín Nogales, 1984; Andrés-Suárez, 1986), género en el que Aldecoa manifiesta una especial maestría (Andrés-Suárez, 1986: 33). Es lo que trataremos de mostrar en *Santa Olaja de acero*, que, si bien publicada el 26 de diciembre de 1954 en *El español*, forma parte de *Vísperas del silencio* (1955).

Con tal fin, analizaremos el relato como una estructura semiótica (Chatman, 1990: 23-24), dotada de expresión y contenido, distinción atravesada por otra: sustancia y forma. Pues bien, novela y cine se diferencian, dentro del plano de la expresión, en la sustancia y coinciden en la forma. En el contenido, el punto de conexión se sitúa en la sustancia y donde se distinguen es en la forma.

Cuando describamos aspectos concretos de la transmisión narrativa se tendrá en cuenta, dentro del plano de la expresión, también la sustancia, con el objetivo de considerar, junto a las características coincidentes con el medio cinematográfico, las propias de la narrativa, pese a que Chatman se ocupa solo de la forma de la narración. Veámoslo en los apartados más destacados de la forma del contenido: el tiempo, el espacio y los personajes.

2. El tiempo

Sabido es que, a diferencia de las narraciones fílmicas, las narraciones verbales disponen de una mayor variedad de recursos para la expresión del tiempo (Chatman, 1990: 71-74), como las diferencias aspectuales —durativa, puntual— de los verbos y formas verbales, o el resumen realizado por el narrador. Sin embargo, en *Santa Olaja de acero*, de Ignacio Aldecoa, se renuncia en buena medida a estas posibilidades que brinda la literatura para registrar la jornada laboral de dos trabajadores del ferrocarril. Se abandona así la omnisciencia tradicional en favor de una focalización externa que se limita, en la mayor parte del relato, a registrar lo que captaría una lente: acciones, gestos, diálogos y una temporalidad medida en la inmediatez del presente.

De este modo, el análisis del tiempo narrativo se organizará en torno a tres ejes fundamentales: en primer lugar, la delimitación temporal de la jornada laboral; en segundo lugar, la construcción de un «tempo lento» a través de procedimientos de dilatación; y, por último, la configuración de un tiempo discontinuo y fragmentario.

2.1. El tiempo delimitado y la captación del presente

El cuento narra la jornada laboral de Higinio, un maquinista, y la de su fogonero Mendaña a bordo de una vieja locomotora de vapor apodada «Santa Olaja» o «La señora». El tiempo narrativo se organiza en torno a una jornada laboral completa, de aproximadamente dieciséis horas —desde antes del amanecer, alrededor de las seis de la mañana, dado que el bar abre a las siete menos cuarto e Higinio ya ha salido de casa, hasta las once de la noche, momento en que este regresa a su hogar y consulta la hora en la taberna—. Este marco temporal no solo cumple una función estructural, sino que se convierte en el

principal mecanismo de construcción de la cámara objetiva. Se trata de un tiempo externo, mensurable y verificable, presentado con la precisión de un registro mecánico, y no de un tiempo subjetivo o interiorizado. Las referencias horarias refuerzan este arco cerrado y cronometrado, sustituyendo la experiencia psicológica por marcas temporales externas. Lo observamos desde el principio, cuando el protagonista se despierta, se viste y abandona el hogar para dirigirse a la estación de tren:

Ella se despertaba con el sol, no con la claridad del amanecer. Ella quedaba atrás en su sueño y a él le parecía seguir dormido aun después de lavarse en la cocina, aun después de salir a la calle y contemplar el metálico reflejo del asfalto mojado, aun después de asentar el estómago con la copa de orujo y el té de los madrugadores, hasta que estaba en la máquina, junto a la boca de fuego, esperando que la caldera cogiese presión y el compañero fogonero principiase la primera conversación del trabajo. Bajaba las escaleras colocándose el chaquetón, haciendo el nudo simple de la bufanda. El portal estaba todavía cerrado. Maldijo, como siempre, al intentar abrir la puerta. Cuando lo consiguió, el sereno estaba enfrente de él. Se saludaron como amigos. Comentaron el frío de la noche (Aldecoa, 1984: 9-10).

En este fragmento, la objetivación se articula mediante la oposición de ritmos circadianos: la mujer se inscribe en un tiempo natural, regido por la luz solar, mientras que Higinio pertenece a un tiempo desajustado, previo al amanecer, propio de la temporalidad industrial del trabajo ferroviario. Esta diferencia se construye sin explicitación psicológica, solo mediante la yuxtaposición de hábitos, reforzada por la anáfora («Ella se despertaba... / Ella quedaba atrás...»), que fija a la mujer en el ámbito del descanso frente a la inserción laboral del protagonista. De este modo, el relato no necesita verbalizar la distancia emocional y física en la pareja; basta con precisar dos rutinas distintas, ligadas a la fractura entre el tiempo natural y el tiempo laboral, para indicarlo.

Asimismo, la repetición de la estructura «aun después de...» introduce una progresión acumulativa que fragmenta la experiencia en unidades sucesivas, mientras que la recurrencia de oclusivas y dentales («después», «dormido», «estómago», «estaba») genera un ritmo verbal mecánico, casi percusivo, coherente con la lógica industrial que organiza el relato.

No obstante, esta configuración temporal no se agota en el inicio de la jornada, sino que se prolonga hasta su cierre, manteniendo la misma cadencia

objetivadora. Así se advierte en el momento en que Higinio y Mendaña abandonan la estación para regresar a casa: «Ellos se fueron donde los tinglados de las mercancías, buscando la verja de hierro, por la que saldrían a la calle oscura, a la calle que llamaban en la ciudad del Ferrocarril» (Aldecoa, 1984: 21). Aquí, el uso de la epanalepsis («a la calle oscura, a la calle») prolonga la sensación de repetición y de continuidad mecánica con la que se inicia el despertar de Higinio, reforzando el tiempo externo, regular y funcional predominante del relato.

Otro aspecto importante es la captación del presente. Como si se tratara de una cámara, se registran instantes de quietud doméstica que funcionan como fotogramas aislados:

No quería encender la luz eléctrica; temía despertarla. Volvió con suavidad uno de los ventanillos. La cara de ella quedaba en lo oscuro; podía ver el reflejo turbio de la amanecida en la tabla de los pies de la cama de matrimonio; la masa de la silla, a la derecha, con su camisa caqui colgada del respaldo, junto a la ventana; también la azul y rara profundidad de la luna del armario (Aldecoa, 1984: 9).

Al detenerse en el rostro en penumbra, el narrador-cámara anula la identidad individual y el posible sentimentalismo. Se evita así el primer plano dramático del rostro para dar prioridad a la atmósfera. Todo ello contribuye a una sensación de dilatación temporal, equivalente, en términos cinematográficos, a un efecto de alargamiento, montaje cabalgado o cámara lenta (Chatman, 1990: 76-77). Higinio apenas observa la habitación durante unos segundos antes de salir, pero el tiempo del relato se expande mediante la enumeración precisa de los elementos del espacio. Esta expansión se produce, además, a través de una percepción matérica de los objetos pues estos no se describen en función de su valor afectivo o simbólico, sino en cuanto a su densidad física como volúmenes, masas y superficies.

2.2. El «tempo lento» y el tiempo discontinuo

A medida que avanza la jornada, la captación del presente se traslada al ámbito laboral, donde el tiempo del relato se sincroniza con el ritmo mecánico de la máquina, produciéndose una ralentización por acumulación de actos técnicos. Un ejemplo significativo se encuentra en la escena de la estación, cuando Higinio fija la mirada en la placa de la locomotora: «Santa Olaja-1.

Letras doradas sobre fondo rojo». Este plano detalle funciona como imagen-documento que detiene la narración y otorga a la máquina una presencia casi ontológica superior a la de los personajes. El relato entra así en un «tempo lento» basado en la enumeración detallada y ritualizada del trabajo:

Subió a la máquina. Mendaña echa las dos paletadas de jarabe. Llamaban jarabe al polvo de carbón con agua. De la boca del fogón salió un chisporroteo. —Está bien.

Higinio movió la manilla, miró al manómetro, volvió la cabeza y escupió. La máquina comenzó a moverse lentamente. Vía adelante un hombre les hacía señas con un palo en el que estaba recogida una franela verde. En la vía de la derecha, el gálibo, suspendido sobre un vagón solitario cargado de paja, tenía un ligero vaivén. A la izquierda estaban dos máquinas acopladas. Mendaña gritó algo a los fogoneros de las máquinas, algo que no le entendieron. Higinio sonreía (Aldecoa, 1984: 11).

Obsérvese el empleo de la trimembración —«Higinio movió la manilla, miró al manómetro, volvió la cabeza»—, que, articulada mediante verbos en pretérito perfecto simple, descompone y secuencializa cada uno de los movimientos del maquinista. Se describen así las acciones externas de Higinio, sin penetrar en su psicología y dejando que el sentido emerja del comportamiento observable. Además, la estructura ternaria y la asonancia en -io («movió», «miró», «volvió», «escupió») generan un efecto sonoro que ayuda a la retención. Ello se ve reforzado por la enumeración de detalles (la manilla, el manómetro, el escupitajo) que obligan al lector a observar una sucesión de piezas y actos aislados, impidiendo que «veamos» la puesta en marcha como un proceso rápido y fluido. Esta minuciosidad se traslada también al espacio mediante un paralelismo descriptivo. Al situar los elementos «en la vía de la derecha» y otros «a la izquierda», Aldecoa establece una simetría espacial que obliga al lector a desplazarse de un lado a otro. Por último, figuras de dilatación temporal como la anadiplosis y la digresión explicativa técnica —«paletadas de jarabe. Llamaban jarabe al polvo de carbón con agua»—, así como la anáfora «algo» en «Mendaña gritó algo a los fogoneros de las máquinas, algo que no le entendieron» resultan decisivas para tal efecto.

Por consiguiente, el tiempo del relato no depende de la experiencia interior del personaje, sino que se somete al ritmo externo del trabajo ferroviario. Para ello, se emplea la sintaxis paratáctica y serial, basada en la yuxtaposición de verbos en pretérito perfecto simple coordinados sin jerarquía ni subordinación. Esta

disposición elimina cualquier pausa reflexiva y genera un efecto de automatismo, como si las acciones se encadenaran mecánicamente. El resultado es un ritmo sincopado, discontinuo o fragmentado, que nos recuerda al montaje cinematográfico métrico eisensteiniano, donde la cadencia viene dada por la duración y la concatenación regular de los planos.

La jornada de Higinio y Mendaña se presenta, así, como un flujo prácticamente ininterrumpido, donde las elipsis no tienen valor expresivo, sino funcional. Ello genera un efecto doble: por un lado, refuerza la impresión de que el narrador actúa como una cámara que acompaña y registra sin intervenir; y, por otro lado, traduce narrativamente la experiencia del trabajo industrial mediante un tiempo repetitivo, mecánico y acumulativo. El tiempo deja de ser una categoría abstracta para convertirse en un sistema productivo, subordinado al funcionamiento de la locomotora, a los trayectos, a las paradas y a las exigencias del trabajo. Por consiguiente, el tiempo humano queda absorbido por el tiempo de la locomotora, que impone un ritmo, una lógica sobre los cuerpos y, por ende, una percepción concreta de la vida.

No obstante, en ciertos momentos la temporalidad se reconfigura según la situación dramática. En el episodio del retroceso del tren en zona de montaña, la tensión se concentra por la combinación de factores técnicos: exceso de peso, inercia en pendiente, fragilidad de enganches, pérdida de adherencia por humedad y riesgo de colisión con el tren mixto posterior. El tratamiento del tiempo en este fragmento no responde a una lógica cronológica tradicional, sino a una construcción presentista, fragmentaria y sensorial, que sitúa al lector en una experiencia inmediata, en el «aquí y ahora» de los acontecimientos, basada en la secuencialidad y la percepción directa del personaje:

Higinio estaba atento a la marcha de *Olaja*.

—Las traviesas están medio podridas. Un día nos vamos monte abajo con todo el percal. El humo en los túneles los aislaba, los envolvía. Higinio distinguía la tos bronca, de perro atragantado, de su compañero. [...]

Al entrar en un túnel se sentía como si toda la masa del convoy se achicase, y, ya dentro de él, parecía como si a la primera sensación de compresión sucediese otra de extensión y el túnel fuera a romperse ante la fuerza expansiva del tren. El ruido, el humo, la oscuridad, motivaban el juego de las sensaciones (Aldecoa, 1984: 16-17).

El uso del pretérito imperfecto de indicativo, de carácter durativo, suspende la progresión temporal y sitúa al lector en una percepción inmediata y simultánea de los acontecimientos. Asimismo, tal y como señala Esteban Soler (1977: 71), el aspecto imperfectivo del tiempo verbal es idóneo para comunicar el carácter habitual de la historia pues «cede lugar a la acción durativa, habitual, iterativa». A ello se suma la construcción de una atmósfera densa, condicionada por el humo que se concentra en el túnel y la interrupción momentánea de la comunicación a causa del ruido estridente de la locomotora. Se intensifica así una sensación de inmersión y un efecto de ralentización perceptiva, próximo a la cámara lenta según explica Chatman (1990: 77). En este caso, el ralenti o cámara lenta se intensifica por la oscuridad, que desestabiliza la referencia espacial, y por la oscilación entre compresión y extensión, que altera la percepción de la distancia, con la estructura bímembre «se sentía como si/ parecía como si».

2.3. Análisis y prolepsis

Según lo expuesto, *Santa Olaja de acero* presenta una «reducción temporal lineal» (Villanueva, 1994: 48), es decir, la narración se concentra en un único tramo temporal —una jornada laboral— que organiza de manera continua el desarrollo diegético, sin alteraciones significativas en el orden de los acontecimientos. Sin embargo, también hallamos algunos casos de analepsis y prolepsis (Genette, 1972: 82), aunque siempre representados mediante los diálogos de los personajes. Veamos un ejemplo de la primera:

—Me acuerdo —dijo— que una vez, aún no había entrado yo en quintas, allá por el año veintisiete...

La mano de Higinio se movió y *Olaja* silbó airadamente.

—... tenía yo unos amiguetes —continuó Mendaña— que les gustaba mucho la priva y solíamos irnos a un figón, que tú conocerás, que está por debajo del puente que antes llamaban de la Reina...

Olaja volvió a silbar. Higinio avisó:

—En cuanto pasemos el túnel ya verás cómo cambia el tiempo. Hará más frío. (Aldecoa, 1984: 12).

Mendaña introduce un recuerdo anterior al tiempo de la historia principal (experiencias en tabernas, amistades, etc.) durante una parada de la locomotora. Esta analepsis se produce de forma puntual y motivada por la conversación, sin intervención de un narrador explícito, como si una cámara objetiva registrara el intercambio verbal. Es Mendaña quien activa el recuerdo («Me acuerdo [...] allá por el año veintisiete»), de modo que el pasado se incorpora al relato como parte de la enunciación presente. Así, el sentido del fragmento analéptico emerge del contraste entre la continuidad verbal y la interrupción que impone la máquina mediante sus silbidos. Así pues, la máquina impone su ritmo, regula los tiempos de enunciación y condiciona la posibilidad misma de prolongar el relato, limitando la conversación humana —y la memoria evocada— a sus exigencias operativas.

En el caso de la prolepsis, su presencia es significativa y atiende, en buena medida, al tipo de la prolepsis interna (Genette, 1989: 130), es decir, aquella que se inserta dentro del marco temporal de la diégesis. Ejemplos como «En cuanto pasemos el túnel... hará más frío» o «Va a nevar pronto» (Aldecoa, 1984: 17) no rompen la linealidad temporal, sino que funcionan como anticipaciones enmarcadas en el presente conversacional y basadas en las sensaciones provenientes de la percepción atmosférica. Estas prolepsis se repiten a lo largo del relato y contribuyen a generar una tensión sostenida en el lector, especialmente aquellas que, desde la experiencia técnica de los personajes, anticipan el fallo, la avería o el accidente: «Las traviesas están medio podridas. Un día nos vamos monte abajo con todo el percal», «Bajar con tanto peso va a ser muy peligroso... A ver si nos arrastra la composición» o «No deben frenar así; van a arder los ejes» (1984: 16-19). Asimismo, la anticipación no se limita al enunciado verbal, sino que se ve reforzada por la kinésica del maquinista: «El rostro de Higinio se ensombreció. —Esto va mal, Mendaña» (p. 18).

La acumulación de estas prolepsis genera un efecto de tensión progresiva que solo se resuelve al final del trayecto mediante confirmaciones externas. En primer lugar, a través de la intervención del jefe del apeadero: «Lo habéis conseguido por puro milagro» (p. 20); y, en segundo lugar, mediante la conversación en la taberna de maquinistas: «¿Qué os ha pasado hoy? Dicen que habéis estado a punto de hincar el pico» (p. 22). Ambas reacciones recontextualizan las anticipaciones anteriores, confirmando que el riesgo

anunciado no era hipotético, sino verosímil dentro del universo narrativo. Esta idea se refuerza mediante el relato de otros accidentes ferroviarios recientes, activándose así una memoria compartida del peligro: «A la *Albacete 119* se le partió ayer un eje del ténder y estuvieron en la vía siete horas con un frío de ole» (p. 23). Por tanto, el fallo técnico aparece como algo habitual y no como un hecho excepcional. En este sentido, el relato se vincula con una representación neorrealista de la vida, al centrarse en lo cotidiano del trabajo, en la precariedad de las condiciones materiales y en la exposición constante al riesgo.

3. El espacio

En nuestro relato se advierte un evidente esfuerzo, fruto de la técnica conductista empleada (Martín Nogales, 1984: 99–100), por situar la acción en un espacio geográfico concreto, vinculado además al ámbito ferroviario y perfectamente reconocible en sus coordenadas materiales:

Entró en la estación por la puerta de hierro de las mercancías. Se paró en uno de los andenes pegado a los tinglados. Cruzó las vías (Aldecoa, 1984: 10).

En Turgo daban café en la cantina. Uno de los vagones de la composición de *Olaja* quedaba allí. Mendaña e Higinio bajaron a tomar café con anís (Aldecoa, 1984: 12).

La Penaza la tenemos a la salida de esta curva (Aldecoa, 1984: 15).

Y aun se advierte la precisión de la nota exacta en la denominación de los lugares intermedios del trayecto:

Comenzaban los primeros túneles de la montaña. Cada uno tenía su nombre. Mendaña los iba nombrando a medida que iban entrando en ellos. —El Barro... El del Lobo Viejo... El de la Moza... Higinio estaba atento a la marcha de *Olaja* (Aldecoa, 1984: 16).

De esta manera, el trayecto ferroviario, configurado por estaciones, apeaderos y túneles, constituye el principal ámbito dinámico, en tanto espacio donde se despliega la acción central —el trabajo en la locomotora y, especialmente, el episodio del tren desbocado—. Por el contrario, los lugares vinculados al

estatismo o la quietud —bar de maquinistas, cantinas y vivienda de Higinio— se presentan como espacios de detención, descanso o transición.

El recorrido va delimitando un itinerario objetivo a través de estaciones, andenes y vías, pues, aunque presentan referencias nominales ficticias, anclan la acción en una topografía identificable dentro de la España interior. Un entorno que fácilmente podemos vincular a provincias como Burgos o Valladolid, o a zonas limítrofes, por la presencia de estaciones pequeñas y apeaderos rurales, túneles y tramos de vía en zonas quebradas, así como paisajes secos de campo abierto y baja densidad poblacional.

Se configura, por tanto, una Castilla seca y mineral, donde la dureza del paisaje, la aridez del entorno («desiertas lomas amarillas») y la sobriedad de los elementos refuerzan una atmósfera de austeridad que acompaña el tránsito ferroviario. El territorio se describe como un escenario de piedra («—¡Qué tierra! —dijo—. No hay más que piedras. Media España es piedra. Esto no da más que lagartos»), convirtiéndose la geografía en un correlato sensible de la experiencia autómatas, monótona y estoica de los trabajadores. Para ello, se emplean procedimientos como la selección léxica de campos semánticos áridos (piedra, polvo, hierro), la adjetivación de corte sensorial («la suavidad vegetal de la paja», «campos negros y tensos»), la recurrencia de sinestesias («color triste de cielo invernal») y la acumulación descriptiva de elementos del paisaje que refuerzan una atmósfera de dureza y austeridad en vísperas del invierno. Veamos un ejemplo:

Turgo quedó atrás. Ahora subía la máquina a la altiplanicie. Lejanas se veían las montañas con su puerto amenazante. El sol arrancaba del lomo negro de *Olaja* un apagado reflejo azul. El sol blanquiazul de la mañana, entre brumas, apenas tenía fuerza para azulear el lomo de *Olaja*. (Aldecoa, 1984: 12-13).

Observamos que el espacio se configura a partir de una progresiva apertura del campo visual —la panorámica cinematográfica— que acompaña el ascenso de la máquina hacia la altiplanicie. Así, las montañas aparecen en la lejanía con un carácter amenazante, presagiando el riesgo ante el posible descarrilamiento de *Olaja*, que lleva vagones cargados. Ello se pone de manifiesto mediante la metáfora zoomórfica de «lomo negro», que confiere al tren una presencia corpórea y visualmente dominante, y la precipitación de una

máquina indomable, con tintes sombríos y funestos, lo que, en la terminología de Chatman (1990: 63), se conoce como «satélites anticipadores» de la narración. El narrador no nos habla directamente del posible descarriamiento o choque de *Olaja* con el mixto, sino que nos muestra un espacio que lo sugiere.

En este contexto, la luz desempeña un papel decisivo para la captación del espacio, de la misma forma que en una película selecciona aquellos elementos que interesa resaltar. El uso de una iluminación natural atenuada, filtrada por la bruma («apenas tenía fuerza para azulear el lomo de *Olaja*»), evita cualquier efecto de claroscuro dramático o artificioso y define suavemente los contornos manteniendo la continuidad perceptiva del entorno. Tal como señala Deleuze (1984: 174-175), este tipo de tratamiento lumínico contribuye a la creación de un «espacio cualquiera», neorrealista —que rompe con los lugares claramente delimitados característicos del realismo— y funciona como un condicionante de la vida cotidiana de los personajes, al determinar sus posibilidades de acción y su modo de habitar el entorno.

4. Los personajes

4.1. Higinio y Mendaña

En *Santa Olaja de acero*, la construcción de los personajes responde, en gran medida, a la técnica objetivista o conductista que venimos señalando. Desde el inicio, la narración no se orienta hacia una caracterización psicológica directa mediante la introspección o el narrador omnisciente, sino hacia una presentación de los personajes a través de sus actos, inscritos en un espacio-tiempo marcado por la rutina laboral ferroviaria precaria.

Así, aunque en algunos momentos emerge un narrador omnisciente que desvela estados internos de los personajes, dicha interioridad se reformula en términos observables y verificables conductualmente.¹ Un ejemplo significativo es el de Mendaña, cuya subordinación intelectual a Higinio se expresa

¹Esteban Soler (1977: 85-86) señala que se trata de una «omnisciencia recatada y muy conveniente al carácter del cuento por su economía». Asimismo, explica que esta modalidad narrativa está motivada por el interés de Aldecoa en profundizar «en las zonas abisales del hombre, en la incidencia de los aspectos materiales sobre la intimidad de los personajes. Ello obliga al narrador a abandonar la visión desde fuera o focalización externa para acercarnos a las vivencias de las criaturas».

mediante actos de habla reiterativos en situaciones conversacionales concretas:

Mendaña celebraba las cosas que decía Higinio. Reconocía en él un talento superior al suyo. En la taberna solía confirmar las opiniones de Higinio: «Tiene mucha razón Higinio», y repetía: «Sí, señor; Higinio tiene mucha razón». En su casa, explicaba a su mujer los acontecimientos futuros por lo que había dicho Higinio: «No habrá guerra; todos tienen un canguelo torero. Ha dicho Higinio que Rusia habla de boquilla y que los yanquis son blancos, que tienen el calzón húmedo» (Aldecoa, 1984: 13).

Aquí, la tendencia de Mendaña a validar su visión del mundo a través de la palabra de Higinio, en este caso enmarcada en el contexto de la Guerra Fría, refuerza su dependencia cognitiva y su jerarquía implícita dentro de la pareja laboral.

La propia narración, a través de sus acciones, gestos y conversaciones, permite establecer diferencias claras entre ambos en términos de edad, experiencia vital, rol laboral y actitud ante la vida. Higinio, el maquinista, es el más experimentado y probablemente de mayor edad que Mendaña. Esto se infiere no solo por su comportamiento más reflexivo y contenido, sino también por el modo en que ejerce su autoridad dentro y fuera de la máquina. Es quien toma las decisiones críticas (como frenar, maniobrar o evaluar riesgos), lo que sugiere una mayor veteranía y responsabilidad. Mendaña, en cambio, se presenta como alguien de carácter más dependiente en el plano laboral, pero también más expresivo y espontáneo. Desempeña el papel de fogonero, encargado de alimentar la caldera con carbón (el «jarabe»), mantener la presión y asegurar el funcionamiento energético de la máquina. Esta división técnica implica una jerarquía funcional: Higinio dirige y decide, mientras Mendaña ejecuta y sostiene el funcionamiento del sistema. Veamos algunos ejemplos:

Higinio movió la manilla, movió el manómetro, volvió la cabeza y escupió. La máquina comenzó a moverse lentamente (Aldecoa, 1984: 10).

—Ponen los conejos cosa sería —hizo boca de trompeta. Mendaña seguía sonriendo. Se pasó el dorso de la mano derecha por los labios mientras con la izquierda sostenía la pala y miró al campo (Aldecoa, 1984: 11-12).

Aquí, recogemos dos momentos durante el trayecto de *Olaja* que definen con precisión, a través de la kinésica, el distinto temperamento y la diferente disposición laboral y vital de los personajes. En efecto, el narrador no nos habla directamente del carácter o de los rasgos psicológicos de los personajes, sino que se descubren en el diálogo, o en la kinésica (Poyatos, 1976: 362–364), esto es, en el estudio de sus movimientos corporales, posturas, gestos y expresiones faciales.

El primer fragmento recoge el inicio de la jornada laboral, el instante exacto en que el maquinista activa el artefacto mediante una secuencia de microacciones — «movió la manilla, miró al manómetro, volvió la cabeza y escupió»— que revelan una profunda interiorización del oficio. La precisión con la que se ejecutan indica una integración casi orgánica entre el cuerpo del maquinista y el mecanismo de la locomotora. La mirada al manómetro introduce, además, un gesto de control y verificación que denota responsabilidad y dominio de la situación, mientras que el acto de escupir constituye una reacción fisiológica y simbólica profundamente ligada a la dureza del trabajo ferroviario de la época. Cabe recordar que los trabajadores inhalan constantemente partículas de combustible y humo. Mendaña lo expresa con crudeza en otro momento, reforzando la mecanización corporal: «—¡Uf! El caño de respirar se me va a caer al balastro —decía Mendaña, y escupía prolijamente, con los ojos cargados de lágrimas. Estoy tan sucio por dentro como por fuera» (Aldecoa, 1984: 16). En otro momento, ya en el interior del túnel, Higinio solo puede oír la voz ronca de su fogonero.

También se puede observar en la propia fisonomía de los personajes, especialmente en la del maquinista, cuyo rostro aparece cubierto por la carbonilla: «En las arrugas de la cara de Higinio la carbonilla ponía su tatuaje negro, construyéndole como una máscara de impasibilidad». Este detalle no solo remite a las condiciones materiales del trabajo, sino que adquiere una dimensión simbólica decisiva, puesto que la carbonilla se adhiere al rostro para configurar una segunda piel. De este modo, la identidad de Higinio queda marcada por una progresiva inscripción de lo laboral en lo corporal, donde el rostro —tradicionalmente asociado a la expresión individual— pierde su capacidad expresiva y se fija en una «máscara de impasibilidad».

El segundo fragmento tiene lugar durante una conversación entre Higinio y Mendaña mientras atraviesan, a bordo de *Olaja*, el campo en un momento de relativa calma del trayecto. El fogonero refiere algunas anécdotas gastronómicas, entre ellas unas prácticas alimenticias poco convencionales como el lagarto o el gato, lo que da indicios de un sujeto con pocos escrúpulos o, al menos, indiferente hacia las convenciones sociales o los tabúes culturales («—Eres un bárbaro, Mendaña —comentó—. Yo no comería nada de eso, aunque me lo sirvieran en bandeja de oro. —Pues qué te crees tú, si el gato es un plato fino»). Estas alusiones reflejan una experiencia vital condicionada por la escasez, la necesidad y la supervivencia («Yo he comido de todo. Ya no le hago ascos a nada»). Por ello, en el segundo fragmento referido, el gesto de hacer la trompeta con los labios al hablar del conejo, así como el acto de pasarse el dorso de la mano por los labios mientras sostiene la pala con la otra mano, configuran una kinésica que remite de forma directa a la experiencia gustativa mencionada en el diálogo.

A diferencia de la rigidez, estoicismo y contención verbal y emocional que demuestra Higinio, Mendaña introduce en su gestualidad elementos de placer, evocación y sociabilidad: su sonrisa sostenida, el gesto asociado al recuerdo gustativo y la mirada dirigida al campo. Así, frente a la indicación del narrador de que «los hombres del tren no tenían tiempo de fijarse en el paisaje» (Aldecoa, 1984: 20), en el fogonero se revela una disposición más abierta a la experiencia inmediata y menos absorbida por la lógica estricta del trabajo ferroviario. Todo ello, junto a su tendencia a la digresión anecdótica y la charlatanería, lo sitúa claramente en una dimensión más primaria, hedonista y material de la vida.

Esta diferencia se extiende al ámbito doméstico, donde la relación entre Higinio y su esposa se articula en torno a la contención y la rutina. El relato comienza con una gestualidad marcada por la suavidad y el sigilo, pero también por la incomunicación que define la relación del maquinista con su esposa. Lo vemos en el acto de volver «con suavidad uno de los ventanillos» y la decisión de «ponerse los zapatos en el pasillo» (p. 9) para no despertarla. Esta contención física se transforma en ritual cuando Higinio baja las escaleras «colocándose el chaquetón, haciendo el nudo simple de la bufanda», una secuencia de movimientos mecánicos que anticipan su entrada al mundo del trabajo. Asimismo, por la noche, a su regreso a casa, el comportamiento de Higinio

reproduce un esquema similar: entra en silencio, evita encender la luz, se lava, se descalza y organiza de manera casi automática sus prendas, en una serie de acciones que evidencian una fuerte interiorización de hábitos. El reencuentro con su esposa se reduce a un saludo funcional («—¡Hola, Higinio! —dijo con ronca voz de sueño— ¿Qué tal hoy? Higinio contestó: —Bien. Como siempre. Luego cerró los ojos», Aldecoa, 1984: 24), lo que refuerza la ausencia de un desarrollo comunicativo o emocional explícito entre ambos. Se configura así una estructura circular basada en la repetición de rutinas más que en la expresión afectiva.

También lo observamos en el bar de maquinistas:

A las once de la mañana bajaba de nuevo. Era otro hombre. Entonces hablaba, con los que entraban, de toda clase de asuntos. Pero con los maquinistas no decía más que las palabras precisas. «Tú, González, ¿café o té? Tú, ¿té como siempre? ¿Quién orujo? ¿Todos?» Los maquinistas tampoco hablaban mucho, tosían la bronca tos de la mañana, bebían y miraban casi obsesivamente a la cafetera exprés cuando abría el dueño la llave del vapor (Aldecoa, 1984: 10).

El espacio refuerza la técnica objetivista mediante una kinésica colectiva mecánica y reiterativa. El lenguaje se reduce a fórmulas mínimas («¿café o té?», «¿Quién orujo?»), imitando un discurso telegráfico que elimina cualquier desarrollo sintáctico innecesario y se limita a la transmisión básica de información, mientras los cuerpos responden de forma casi automática: tos, bebida y mirada obsesiva hacia la cafetera exprés. Esta última no funciona únicamente como elemento escenográfico, sino como un foco de atención que organiza la conducta autómatas del grupo. Constituye, por tanto, una metonimia funcional del trabajo: el vapor, el ruido y la presión que emite anticipan y condensan, a pequeña escala, el universo mecánico de la locomotora.

4.2. La máquina: humanización y animalización

Desde el inicio del relato, la locomotora *Santa Olaja* trasciende su condición instrumental para configurarse como una entidad dotada de agencia, cuya representación oscila entre dos polos estéticos claramente diferenciados: una humanización de raíz futurista, vinculada a un dinamismo positivo; y una

animalización de corte expresionista, que la presenta como fuerza instintiva y potencialmente destructiva.

En este sentido, De Micheli, al referirse al movimiento futurista, explica que este nace como una «aspiración a la modernidad» (2000: 196) en contraposición al arte oficial y verismo social. En él identifica dos vertientes. Por un lado, la vertiente «negativa» o regresiva del movimiento que se identifica con un «nacionalismo ciego, histérico y exclusivista» (2000: 201). Esta corriente se caracteriza por un «brutal tecnicismo positivista» que identificó los términos del progreso técnico con los del progreso humano (2000: 206), de modo que, bajo esta óptica, el sujeto queda subordinado a la máquina. Esta idea reverbera con el expresionismo al traducir lo mecánico en experiencias de alienación y deformación de la realidad.

Frente a esto, surge una modalidad más profunda y dinámica del futurismo, defendida por artistas como Boccioni, que propone un modo de captar y representar la «realidad en su unitaria multiplicidad, en su movimiento incesante» (De Micheli, 2000: 211). Esta concepción implica una superación de la separación entre objeto y entorno, a partir de la cual la máquina puede ser entendida como parte de una dinámica vital que la aproxima a lo humano en su capacidad de interacción y expansión.

Desde esta perspectiva, es posible analizar cómo estas dos tensiones se materializan en el cuento de Aldecoa. En primer lugar, la humanización de la máquina se articula a través de un conjunto de procedimientos retóricos que la integran en el ámbito de lo humano. Así se observa en expresiones como «A veces le llamaban la señora» (Aldecoa, 1984: 11), donde la locomotora es designada mediante un tratamiento nominal propio de la cortesía social. Se advierte, por tanto, un proceso de antropomorfización que desplaza el objeto técnico hacia el ámbito de lo humano, aunque matizado mediante la ironía («pero lo decían irónicamente»). Ello revela una tensión entre la dignificación simbólica de la máquina y la conciencia de clase de los trabajadores, dependientes de sus necesidades (el alimento o carbón y los silbidos a modo de quejas). Este sentido se refuerza en ejemplos como «la señora está desayunada; ya tiene fuerza» (Aldecoa, 1984: 10).

Asimismo, encontramos el uso recurrente de la personificación o prosopopeya, vinculado al dinamismo y a la autonomía de la máquina desde una dimensión futurista positiva: «*Olaja* corría libre y hasta más alegre» u «*Olaja* patinaba, apenas capaz de sostener el tirón de la composición» (Aldecoa, 1984: 17-18). La máquina participa así de una dimensión vitalista, pues su fuerza y velocidad actúan como sostén del movimiento y de los trabajadores, presentándose como la figura salvadora. Incluso, se le atribuye una capacidad heroica conteniendo el desastre ferroviario («*Olaja* sería capaz de frenar el espanto», p. 19), lo que eleva su estatuto a agente decisivo dentro de la acción.

Igualmente, resulta significativo el desenlace del cuento, cuando, tras haber evitado el accidente, «Higinio y Mendaña miraron a *Olaja*» (Aldecoa, 1984: 20). El uso de la preposición *a*, propia del objeto directo de persona, introduce una marca gramatical de animacidad impropia de un objeto inerte. De este modo, *Olaja* deja de ocupar el lugar de objeto pasivo de la percepción para situarse en un plano de equivalencia con los personajes, tratada incluso como un sujeto digno de reconocimiento por la proeza que ha realizado.

Este gesto se ve inmediatamente reforzado por la respuesta de la propia máquina —«*Olaja* expelió un largo chorro de vapor» (Aldecoa, 1984: 21)—, que puede interpretarse como una reacción de alivio tras el esfuerzo acometido, pero también como una manifestación física equiparable a una exhalación corporal. La escena adquiere así un carácter casi dialógico, en la medida en que a la mirada de los trabajadores parece corresponderle una respuesta de la máquina, configurándose una reciprocidad entre lo humano y lo mecánico en el plano de la acción.

Frente a este tratamiento positivo, vital y dinámico, emerge otro vinculado con la animalización de la máquina, que desplaza su representación hacia una estética expresionista basada en la distorsión, la amenaza y la pérdida de control. En este caso, los recursos retóricos ya no humanizan, sino que bestializan y fragmentan. Un ejemplo ilustrativo aparece en «*Olaja* resollaba profunda, animalmente» (Aldecoa, 1984: 19), donde el adverbio «animalmente» introduce una metáfora zoomórfica que transforma la locomotora en un organismo vivo, regido por impulsos fisiológicos e instintivos. Este sentido se concreta aún más en «un vagón se encabritaba» (Aldecoa, 1984: 20), donde el tren adopta el

comportamiento de un caballo desbocado, sugiriendo pérdida de control y violencia inminente.

Más compleja resulta la construcción de una imagen en la que el convoy deja de estar controlado como un todo y sus partes actúan de forma independiente. Podemos observarlo en el ejemplo siguiente:

Un desboque terrible de seres sin cabeza, porque aquel tren que se les presentaba como humanizado tenía su cabeza, su inteligencia, su fuerza recta en *Olaja*. Iba a ser acaso como lo que ocurre con las formas más primitivas de la animalidad, que, aun mutilado el ser, cada parte tiene una vida propia y se agita y se mueve hasta que sobreviene la muerte (Aldecoa, 1984: 19).

La expresión «desboque terrible de seres sin cabeza» presenta el ferrocarril como un conjunto descontrolado en el que los vagones son figurados como «seres» que han perdido su principio rector. La «cabeza» se identifica con la inteligencia y la razón («fuerza recta») de Olaja. La pérdida de este cerebro o centro nervioso de la máquina implica la ruptura de la unidad funcional del conjunto. Incluso cuando Olaja está mutilada, cada parte tiene una vida propia, lo que sugiere una autonomía residual de los fragmentos, que continúan en movimiento sin coordinación. Esta idea refuerza la percepción de un sistema que ya no responde a una organización racional, sino a impulsos incontrolados. Observamos, pues, mediante el uso de la sinécdoque, una estética claramente expresionista, en la que la unidad se descompone y la parte adquiere una vida monstruosa y autónoma, próxima a lo grotesco. Esta imagen perturbadora de Olaja se sugiere, igualmente, en otros momentos a partir de la kinésica expresionista de los viajeros:

En los túneles largos habitaba la desazón. La desazón de los rostros fosilizados de todos los viajeros que habían querido distinguir sus paredes con los ojos desmesuradamente abiertos. La desazón de los viajeros ancianos, que imaginaban horribles catástrofes dentro de túneles interminables. Algo intestinal y ciego; tajado del paisaje» (Aldecoa, 1984: 17).

La expresión «boca de fuego» introduce una metáfora de fuerte carga visual expresionista en tanto que la máquina deja de ser un objeto inerte y adquiere rasgos corpóreos, animales y violentos, ligados a la acción de devorar. La

imagen nos recuerda a la figura de la máquina Moloch en *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927), concebida como un dispositivo industrial que engulle a los obreros, transformando el trabajo en sacrificio físico dentro de una producción deshumanizadora y alienante. Asimismo, el uso de la anadiplosis mediante la reiteración de la palabra «desazón», que cierra y abre, respectivamente el primer y segundo enunciado, encadena y amplifica la sensación de angustia. Este recurso se refuerza, además, por el paralelismo en el enunciado final («La desazón de los viajeros ancianos») y la subjetivación del espacio («dentro de túneles interminables»).

En esta línea, la expresión «algo intestinal y ciego; tajado del paisaje», con la que se cierra el fragmento, introduce una metáfora que condensa una experiencia sensorial y espacial de carácter opresivo. El término «intestinal» sugiere una percepción visceral del espacio, como si el entorno del túnel se interiorizara y se experimentara desde el cuerpo, desplazando la percepción hacia lo biológico o escatológico. Por su parte, «ciego» refuerza un ámbito carente de visión y orientación, regido por lo instintivo y lo automático. Finalmente, «tajado del paisaje» introduce la idea de una ruptura violenta con el exterior, configurando el túnel como un espacio aislado, escindido del entorno natural.

Todo ello produce un efecto de circularidad semántica en la medida en que el discurso parece volver de forma insistente sobre un mismo núcleo emocional (la angustia), lo que se ve reforzado por una dimensión kinésica claramente expresionista en «los ojos desmesuradamente abiertos». Por último, las asonancias vocálicas internas en /a-o/ («largos», «desazón», «fossilizados», «ancianos», «tajado») sugieren el eco en el interior del túnel o, inclusive, el retorno del grito perturbador de los viajeros.

5. Conclusión

Tras el análisis realizado, puede concluirse que *Santa Olaja de acero*, de Ignacio Aldecoa, no se limita a incorporar motivos temáticos del ámbito ferroviario, sino que articula de forma coherente una poética narrativa de raíz conductista y sustentada en la cámara objetiva cinematográfica. La organización del tiempo —reducido a una jornada, fragmentado, presentista y dilatado mediante la repetición, la serialización y la acumulación de acciones—, junto con la

configuración de un espacio material, preciso y dinámico, construido a través de la topografía ferroviaria y la percepción sensorial del entorno, responde a una lógica de estricta objetivación que desplaza la interioridad en favor de lo observable. En este marco, los personajes se construyen a partir de su conducta, su gestualidad o kinésica y su inserción en una rutina laboral jerarquizada, alienante y sometida al riesgo, mientras que la máquina adquiere protagonismo, imponiendo su ritmo y condicionando la experiencia y la percepción humana.

De este modo, el relato integra de manera coherente procedimientos propios del neorrealismo —en su atención a lo cotidiano y material— y del expresionismo —en la deformación y tensión de la experiencia— en una propuesta narrativa en la que la mirada objetiva se erige como principio organizador del discurso.

Referencias bibliográficas

- ALDECOA, Ignacio (1984/1971), «Santa Olaja de acero», en BLEIBERG, Alicia (ed.), *Cuentos completos II*. Madrid: Alianza.
- ALVAR, Manuel (1971), «Técnica cinematográfica en la novela española de hoy», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*. Madrid: Gredos, pp. 291-331.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene (1986), *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid: Gredos.
- BALTODANO ROMÁN, Gabriel (2009), «La literatura y el cine: una historia de relaciones», *Letras*, 46, 11-27. Heredia: Universidad Nacional de Costa Rica. <https://doi.org/10.15359/rl.2-46.1>
- CHATMAN, Seymour (1990), *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus.
- CLERC, Jeanne-Marie (1984), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture*, Berne: Peter Lang.
- DE MICHELI, Mario (2000), *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial.
- DELEUZE, Gilles (1984), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín (1954), *Filmoliteratura. Temas y ensayos*. Madrid: CSIC.
- ESTEBAN SOLER, Hipólito (1977), «Estructura y sentido de "Santa Olaja de acero"», en LANDEIRA, Ricardo y MELLIZO, Carlos (eds.), *Ignacio Aldecoa: A Collection of Critical Essays*. Laramie: University of Wyoming, pp. 69-94.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona: Lumen.

- GIMFERRER, Pere (1985), *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Ángeles (2020), «La transposición de códigos cinematográficos al cuento: un ejemplo de Ignacio Aldecoa», *El hilo de la fábula. Revista semestral del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral*, 20, pp. 212-227. <https://doi.org/10.14409/hf.v0i20.9648>
- MAGNY, Claude-Edmonde (1972), *La era de la novela norteamericana*, Buenos Aires: Juan Goyanarte.
- MARTÍN NOGALES, José Luis (1984), *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid: Cátedra.
- PAZ GAGO, José María (2004), «Propuestas para un replanteamiento metodológico en el estudio de las relaciones de literatura y cine. El método comparativo semiótico-textual», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 13, pp. 199-232. Madrid: UNED. <https://doi.org/10.5944/signa.vol13.2004.6095>
- PEÑA-ARDID, Carmen (1991), «La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica», *Cuadernos de investigación filológica*, 17, pp. 169-191. Logroño: Universidad de la Rioja. <https://doi.org/10.18172/cif.2421>
- PEÑA-ARDID, Carmen (1999), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2003), «La teoría sobre la adaptación cinematográfica de textos literarios. Estado de la cuestión», en *La adaptación cinematográfica de textos literarios. Teoría y práctica*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 11-30.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008), *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- POYATOS, Fernando (1976), «Nueva perspectiva de la narración a través de los repertorios extraverbales del personaje», en SANZ VILLANUEVA, S. y BARBÁCHANO, C. J. (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid: S.G.E.L., pp. 353-383.
- SKINNER, Burrhus Frederic (1975), *La conducta de los organismos: un análisis experimental*, Barcelona: Fontanella.
- URRUTIA, Jorge. (1983), *Imago litterae*, Sevilla: Alfar.
- VILLANUEVA, Darío (1994), *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona: Anthropos.
- WATSON, John B. (1913), «Psychology as the Behaviorist View It», *Psychological Review*, 20(2), pp. 158-177. <https://doi.org/10.1037/h0074428>