

ÁREA ABIERTA Nº 10. ABRIL 2005.

Referencia: AA10.0504.53

“EL CRIMEN DEL CINE ORIENTE” DE JAVIER TOMELO: EL CINE COMO ESPACIO LITERARIO EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA.

Autor: Alberto Fernández Hoya

1. Introducción.

En una primera aproximación a la interrelación entre cine y literatura parece que el guión como instrumento literario o paraliterario, significaría la unión entre ambas formas artísticas de comunicación, siendo ésta una de las conexiones más fructíferas, por ejemplo, en el campo de las adaptaciones literarias a la gran pantalla¹. Dicho ámbito supone un lugar privilegiado para el análisis comparado de aspectos teóricos como los elementos espacio-temporales, la figura del narrador, los personajes, etc., todos ellos de gran importancia en la conformación estructural del discurso narrativo. No conviene olvidar que más allá de su antigüedad y posterior evolución -más de 2.500 años en la práctica literaria de Occidente- nos encontramos ante dos formas artísticas privilegiadas en lo que a contar historias se refiere. Y es precisamente en esta actividad donde ambas han encontrado su mayor difusión y repercusión en los últimos años.

Nuestro trabajo se sitúa en el trayecto del cine a la literatura. En este sentido, sabemos que las influencias cinematográficas pueden plasmarse de múltiples y distintas formas en un texto literario. Por ejemplo, aportando “procedimientos” que afectan a distintos elementos de la estructura narrativa, léxico² producto de un nuevo medio de expresión artística, con todo lo que esto significa en términos tecnológicos, económicos, etc. También como pulsión creativa y elemento central que aglutina los distintos componentes del relato, etc.

Igualmente, el cine puede aparecer como espacio de la narración escrita, conformado en una realidad textual hecha de palabras. En definitiva, el alcance de esta influencia es múltiple y complejo, y debe ser analizado en cada caso concreto.

Y es así precisamente, como planteamos nuestra actuación, pues nos interesa el análisis del cine como elemento espacial, integrante de la totalidad de la estructura narrativa junto a otras categorías de estudio ya mencionadas, aplicando su estudio a una narración de nuestra literatura, la novela de Javier Tomeo “El crimen del cine Oriente”.

Persuadidos de la dificultad de agotar todas las posibilidades teórico-críticas, intentaremos al menos unos mínimos logros metodológicos y explicativos. En primer lugar repasaremos brevemente la importancia del espacio en la historia de la teoría literaria, para posteriormente pasar a la configuración del cine como espacio del relato, parte fundamental de “nuestra” obra.

2. El espacio como elemento de estudio en la teoría literaria.

Para situar brevemente la aparición del espacio en la teoría literaria, debemos remontarnos a los primeros intentos de sistematización poética y retórica de las técnicas y teorías del discurso. Dichos “tratados” y “comentarios” van desde Aristóteles o los Sofistas en la antigua Grecia, pasando por Horacio, Quintiliano y Cicerón en el posterior ámbito latino, hasta nuestros días; en una evolución de más de veinte siglos que se multiplicó y proyectó en su codificación, durante toda la Edad Media y el Renacimiento consolidando así, una tradición clásica en todo el mundo “Occidental” que recoge todo un ideal de perfección en el conocimiento y dominio del código idiomático. Así, el espacio se veía incluido en las dos grandes formas de la argumentación locus a res y locus a persona. En la Retórica el espacio aparece entre los tópicos de cosa como componente importante de la narratio al lado del tiempo. La utilización sistemática de los ejercicios retóricos parece ser la principal responsable de la progresiva estandarización del espacio, cuya descripción terminará cristalizando dentro del ámbito literario en los tópicos del bosque ideal y del locus amoenus³.

¹En general, en la tradición poética la presentación del espacio se considera una parte más de la narración. Cabría preguntarse si el guión es un acto de escritura que precede siempre a cualquier película, como propone Armando Gnisci. En el siglo XX, el espacio volverá a cobrar actualidad en el ámbito de la teoría literaria, y siempre vinculado al (2002, pág. 228).

² Resultan interesantes al respecto y en el ámbito de la terminología técnica, los aportes de Rafael Utrera (1987, pág. 17- 38).

³ Desarrollado por Curtius, E.R. (1999, pág. 263) a propósito de los tópicos codificados desde la Antigüedad grecolatina hasta el Renacimiento por la Retórica.

tiempo. Aquí la teoría de la literatura es claramente deudora del pensamiento estético-filosófico. Así, fue Kant el primero en afirmar la naturaleza apriorística e intuitiva de estas dos formas que son el espacio y el tiempo. Sin duda, el espacio constituye, al lado del tiempo, una de las fuentes del conocimiento.

A primera vista el espacio funciona únicamente como soporte de la acción. Sin embargo como componente de la estructura narrativa adquiere enorme importancia respecto de los demás elementos, en especial, el personaje, la acción y el tiempo. Hablando de dicha trascendencia M. Bajtín ha propuesto una historia de la novela fundamentada en dicho factor.

Como decíamos, a partir de la filosofía kantiana se ha ido insistiendo cada vez con mayor fuerza en la importancia de la categoría del espacio no sólo para el lenguaje, sino en general para el universo del arte. Bachelard, Durand, Genette o Lotman resaltan la indudable espacialización de la lengua, y sobre todo de la imaginación creadora y del pensamiento en general. El artista proyecta sus conceptos, da forma a sus preocupaciones básicas y expresa sus sentimientos a través de las dimensiones u objetos del espacio. Además de un concepto, el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer lugar del poder del lenguaje. Se trata pues de un espacio ficticio, que en general tiende a crear la ilusión de realidad, aunque esto no ocurre siempre; determinados géneros, como el relato fantástico, renuncian con relativa frecuencia al espacio realista e incluso verosímil.

La indisolubilidad del tiempo y del espacio, a la que antes hemos aludido, aparece en la teoría de la relatividad de A. Einstein, donde se inspira Bajtín para utilizar de forma metafórica el término *cronotopo*. Dicho concepto es importante como forma de conocimiento sensorial, pero en el ámbito literario su trascendencia se incrementa al convertirse en centro rector y base compositiva de los géneros, muy especialmente de los narrativos.

3. El cine como espacio literario en “El crimen del cine Oriente”.

Una vez planteadas de manera breve las conexiones entre narratividad fílmica y literaria, y expuesto el recorrido del espacio como categoría de estudio en la teoría literaria, también de forma sintética, pasamos al texto concreto donde vamos a detenernos especialmente en la aparición del cine como componente espacial de la obra.

El cine se nutre de historias procedentes de los más diversos ámbitos, en multitud de ocasiones lo hace con las adaptaciones cinematográficas de obras literarias que existen previamente. Sin embargo, el caso que nos ocupa es un tanto especial.

El director de la película tenía en mente llevar al cine la historia de un suceso real, un homicidio involuntario, que fue recogido por los periódicos del momento como el “espantoso crimen” de María Lòpez Ducos la “descuartizadora”. La mujer troceó el cadáver e intentó deshacerse de él poco a poco, utilizando trucos como el de depilar las piernas al muerto y pintarle las uñas de los pies, así logro despistar a la policía, pero finalmente el crimen fue descubierto por el público como consecuencia del fuerte olor que llegaba desde detrás de la pantalla del cine; allí, María guardaba la cabeza del muerto en una caja de galletas. La novela de Tomeo termina con el pensamiento de la protagonista de trocear el cuerpo, por el contrario la película llega más allá en la historia, hasta la resolución del caso y el encarcelamiento de la “asesina”.

Como decíamos, la historia fascinaba al que finalmente sería el director, Pedro Costa, quien pidió al escritor aragonés la creación de un guión para llevarla al cine, el escritor accedió, pero entusiasmado con el trabajo pidió permiso a Costa para realizar una novela. Así que estamos ante un caso curioso, una historia real que inspira a un director de cine, éste solicita un guión al novelista y amigo que terminará escribiendo una novela, y finalmente un año después de editarse el libro se realizará la película.

3.1 Resumen y análisis de la novela.

María, huyendo de una realidad difícil llega por casualidad al cine Oriente donde Juan trabaja como encargado. Su encuentro pronto se convertirá en una vida en común alrededor del cine, encima del cual tienen situada la vivienda. Se trata de personas sin suerte en un entorno igualmente gris como es el de la posguerra española, muy pronto la inicial historia de amor y acomodación mutua ira dejando paso al desencuentro, que finalmente terminará en un trágico desenlace.

En esta obra el cine es el espacio principal alrededor del cual se construye la totalidad de la historia. Lugar físico y concreto al que se añade la vivienda como una extensión del mismo. Aquí, el edificio que acoge la sala cinematográfica conforma un universo que se erige como fundamental y casi único escenario. Auténtico

soporte de la acción, en él ocurren momentos esenciales de la trama, tales como el encuentro entre los dos protagonistas, María y Juan.

“Se quedó un rato callado y de repente me preguntó si quería quedarme a vivir con él. (...). Le recordé que hacía una hora escasa que nos conocíamos, pero volvió a hacerme la misma proposición y entonces le respondí que muy bien, (...). Después me cogió de la cintura y me acompañó al piso que el dueño había construido encima del cine y que era donde él vivía.”⁴

Según lo expuesto, dicho espacio desempeña una constante función referencial y descriptiva, estando al servicio tanto de la propia narración como de lo narrado.

Existe una división entre el ámbito de lo privado -la vivienda- y el de lo público -la propia sala de proyección-, donde quizás el primero de ellos desequilibra la balanza a su favor en cuanto a la aparición de descripciones y diálogos. Sin embargo, preferimos considerar la vivienda como lugar anexo sin duda parte integrante del edificio y prolongación espacial del cine, o mejor aún espacio arquitectónico global, puesto que se construye en función de éste, es decir, para dar cobijo a Juan, y así, mientras ejerce como encargado del negocio, también lo vigila, y hace de guarda del mismo incluso durante la noche.

En estrecha relación con lo anterior, contamos con varios ejemplos textuales. A continuación mostramos uno de ellos, que nos sirve además para reflexionar brevemente sobre la posibilidad que tiene el cine de construir espacios con el sonido, y la manera en que esta característica de la creación cinematográfica puede aparecer en la narración escrita.

“Y nos quedamos otra vez sin hablar, escuchando los ruidos de la calle que entraban por la ventana. Eso es una cosa que me ha gustado siempre, estar en la cama y oír los ruidos de la calle, por ejemplo, las sirenas de las ambulancias o el ruido de la lluvia. En aquella habitación podía oír también todo lo que pasaba en las películas (...).”⁵

Dichos sonidos “fuera de campo”⁶, completan ambientalmente la escena de la acción. Así, el objeto de nuestro estudio aparece en distintas ocasiones como un espacio latente, siempre presente en el relato de manera explícita o implícita, donde la palabra se convierte en “decorado” con relativa frecuencia.

Nuestros protagonistas son dos seres solitarios, con existencias problemáticas, sin alicientes ni expectativas, y en un momento especialmente duro como fue el de la posguerra española, que es donde se ubica la historia. En ella, el cine como construcción material, y en este uso referencial verosímil que la novela hace de él, también aparece como espacio de ensueño y refugio de una realidad difícil.

En correspondencia directa con lo anterior, nos es presentado por el texto en el mismo inicio de la novela, cuando María, voz delegada del narrador, comienza la historia.

“Recuerdo que estaba lloviendo a mares y que entré en aquel cine porque no tenía otro sitio donde meterme. Era domingo, habían dado las diez de la noche y hacía bastante rato que había empezado la película. Me senté en la última fila y lo primero que hice fue quitarme los zapatos, (...) Al cabo de un rato me quedé como un tronco y cuando me despertó el acomodador había salido casi toda la gente”⁷

Efectivamente muchas personas que vivieron aquel período de nuestro país, encontraban en la oscuridad de la sala cinematográfica la oportunidad de evadirse de su entorno y buscar una identificación satisfactoria con las imágenes de mundos mejores que el suyo. Soñaban despiertos, pero también aprendían sin saberlo, construyendo una cultura común. Incorporaban a su imaginario cultural múltiples aspectos que emergían de aquella ventana a la esperanza. En este sentido resultan especialmente interesantes las palabras de Aumont⁸ tomando las teorías de Freud.

⁴ Tomeo, J.(2001) : El crimen del cine Oriente, Madrid, Bibliotex, pág. 17.

⁵ *Ibíd.*, pág. 50.

⁶ Viñafañe, J. Mínguez, N. (1996): Principios de Teoría General de la Imagen, Madrid, Ediciones Pirámide, pág. 234 y 235.

⁷ Tomeo, op. cit., pág. 13.

⁸“En la evolución formadora del Yo, por la entrada en lo imaginario precediendo el acceso a lo simbólico, la identificación es el principio de base de la constitución imaginaria del yo. (...). Las experiencias culturales participarán, desde luego, de esas

Por tanto, el cine se nos presenta en el texto como espacio de evasión, que además contribuye de manera decisiva a la transfiguración de los personajes y la construcción del relato. En este sentido, nos pone sobre la pista de una de las características más importantes de las producciones artísticas, su capacidad para penetrar en la verdadera esencia de las cosas: un pueblo, unas circunstancias históricas⁹, etc., de manera que en ocasiones supera las mejores previsiones de la Historia como fuente de conocimiento. Efectivamente, más allá de la pura función estética¹⁰ el cine tuvo –y tiene- una importancia fundamental en la vida de las personas, en ocasiones más real que su propia existencia.

Las vidas de la pantalla, sus estereotipos, los usos y costumbres que llegaban desde el celuloide, conformaron la “realidad” de muchas personas, que a modo de aprendizaje significativo incorporaban a su imaginario aquellos elementos, en una especie de juego: Mito-Símbolo-Ritual, sirviendo a esquemas similares de la literatura de todos los tiempos, como por ejemplo, la configuración de “versos formularios” : Aquiles “el de los pies ligeros”, o bien Quevedo y Valle-Inclán “los Rebeldes sin causa de la literatura española” como llama Umbral a los “desarraigados sin estilo”. Igualmente la recepción cinematográfica tendrá enorme peso en la formación cultural de unos espectadores que luego, como en el caso de Tomeo, serán escritores.

Existen al respecto, abundantes obras literarias donde aparece el cine como espacio al servicio de esta temática, y que nos permiten comprobar la importancia del mismo en la formación del mito personal, en la posterior maduración creativa y en la producción narrativa de multitud de autores españoles: Terenci Moix en “El día que murió Marilyn”,¹¹ “El peso de la paja (memorias): El cine de los Sábados”, etc. ; Francisco Umbral en “La forja de un ladrón”,¹² o Juan Marsé en “Rabos de Lagartija”,¹³ etc.

Así, María, la protagonista de nuestra historia se refugia en el cine física y mentalmente. También le sirve de aprendizaje, para formarse en esa cultura común que comentábamos, y buscar analogías con su propia “realidad”. Esta aparición del espacio cinematográfico como ejercicio de metaficción, puede ser rastreada fácilmente en varios pasajes de la obra.

“Viendo al Hombre Lobo enseñando los dientes pensé que Juan podía ser también como otro hombre lobo, que tenía sus ratos más o menos buenos y sus ratos malos. En el caso del Hombre Lobo la culpa de todo la tenía la luna llena. En el caso de Juan, la culpa la tenía el vino. Lo que estaba muy claro en aquella película, de todas formas, era que Drácula y el Hombre Lobo no eran parientes y que cada cual hacía la guerra por su cuenta”¹⁴

Igualmente sucede con la comentada función “didáctica” y de identificación del cine, que Javier Tomeo utiliza en el personaje al servicio del “realismo” y la máxima verosimilitud de la novela.

“(…). Entonces me di cuenta de que estaba muerto.(...). Poco más o menos, me había ocurrido lo mismo que a la mujer de la película, (...). La única diferencia es que ella había liquidado a aquel tío a

identificaciones secundarias posteriores a lo largo de toda la vida del sujeto. La novela, el teatro, el cine, como experiencias culturales con fuente identificación jugarán un papel privilegiado en estas identificaciones secundarias culturales” : Aumont, J. (1986, pág. 256).

⁹ “El espíritu griego y la historia griega (...), de ninguna fuente se aprende tan viva, tan sencillamente como de Homero” : Hegel, G.W.F. (1989, pág. 761).

¹⁰ “La función adecuada de la obra poética en tanto que manifestación artística es, como ya hemos señalado, la función estética; pero además de ella la poesía puede adquirir otras funciones, extraestéticas, por ejemplo las éticas, sociales, religiosas, etc.(...). La importancia de los valores extraestéticos par la construcción de la obra poética es, pues, considerable” : Mukarovsky, J (1977, pág. 189 y 190.).

¹¹ “Entre las cosas nunca recobradas, (...), pero al cabo regresan como lo único que ha sobrevivido realmente, yo tengo las sobremesas de domingo en el piso nuevo de la Diagonal (...), y seguramente de sesión tolerada para menores, sesión de aventuras Cinemascope-Fox, en el Kursal (...)”

¹² “Al cine de sesión continua iban los matrimonios que habían librado de la cosa, para matar el hambre, por saltarse la cena. Después de ver la película tres veces, el sueño se llena de sueños y se va uno a la cama con un vaso de agua”.

¹³ En ella, el protagonista es un niño situado en la Barcelona de los años 50 que se refugia habitualmente en el cine. Experiencia que le marca hasta el punto de acabar como profesional de la fotografía al hacerse adulto.

¹⁴ Tomeo, op. cit., pág. 118.

propósito y que yo lo había hecho sin querer. (...). Ahora tendré que cortarle en trozos, me dije al cabo, pensando otra vez en la tía de la película(...)”.¹⁵

El escritor exprime al máximo las posibilidades que dicho espacio le ofrece, y las refleja en el texto. Veamos por ejemplo, como aparecen fragmentos que ilustran el funcionamiento de los locales de exhibición en la época.

“Juan se quitó la máscara, se sentó en la cama y me explico que el dueño del cine había tenido la ocurrencia de comprar cincuenta máscaras del Hombre Lobo para regalar a los chavales del barrio de menos de quince años que fuesen a ver la película que estrenábamos el lunes y que era para menores. Las máscaras eran de cartón, se sujetaban a la cabeza con una goma y tenía que dárselas a los chicos a medida que fuesen comprando las entradas.

-Sólo a los que vayan a la primera sesión- me dijo -. Una entrada comprada, una máscara, hasta un máximo de diez máscaras diarias.”¹⁶

Nos encontramos en definitiva, ante un espacio ficticio cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad. El cine funciona como cronotopo¹⁷, centro rector y base compositiva de la novela. Igualmente interesante resulta la importancia que dicho espacio tiene en buena parte del léxico utilizado en la novela. Así, junto a la aparición de expresiones y vocablos que nos remiten a géneros cinematográficos o personajes literarios “recuperados y mayoritariamente difundidos” como filmicos – una de miedo, Drácula.. etc.- , referencias a objetos propios de la sala, tecnológicos –cabina, pantalla, etc.- existen multitud de palabras en relación con la propia actividad cinematográfica, que lógicamente adquieren todo el sentido en la configuración verosímil del cine como lugar alrededor del cual se utilizan dichos términos. Además de los citados, podemos añadir por ejemplo los que contribuyen a dibujar de forma más o menos definida a distintos personajes en relación con los oficios y profesiones propios del cine como lugar de exhibición: Acomodador, taquillera, operador, etc.,

4. Conclusión.

El cine como espacio literario, es mucho más que un simple elemento estructural de la novela. Condiciona la narración, la acción, los personajes, etc., Tampoco se queda únicamente en la idea simplificadora del espacio marco, sino que integra múltiples funciones: ideológica, social, como construcción referencial, transfigurador de personajes, etc.

Ahora bien, en la obra de Tomeo el cine funciona cuantitativamente como un espacio mimético referencial, mundo posible, que podemos encuadrar dentro de los tres tipos básicos de modelos de mundo propuestos por Albadalejo, en el ficcional verosímil, perteneciente al segundo tipo.¹⁸ Por dicha razón, la sala de cine cuenta con una cierta abundancia descriptiva, organiza el tiempo del relato y plantea los personajes en función de la misma -horarios, ocupaciones- etc.

“(…), y me contó que en aquel cine daban dos sesiones, que la primera empezaba a las cuatro de la tarde y la segunda a las nueve de la noche y que entre sesión y sesión cerraban el cine. Luego me dijo que trabajaba como portero y acomodador, todo en una pieza.(...)”¹⁹

En la misma línea, el cine como espacio físico y referencial mantiene con la obra una relación paratextual²⁰ que resulta evidente al revisar el título, y que influye de manera decisiva en la recepción lectora, por ejemplo

¹⁵ Ibid., pág. 127.

¹⁶ Ibid., pág. 106.

¹⁷... “Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos”: Bajtin, M. (1989, pág. 401)

¹⁸ Según la tipología propuesta por el profesor Albadalejo, T. (1986, pág. 75-79)

¹⁹ Tomeo, op. cit., pág. 25.

²⁰ Siguiendo la clasificación propuesta por Genette, G. (1989, pág 11) para los distintos tipos de transtextualidad

en la configuración del horizonte de expectativas. Este espacio "realista" contiene la trama, constituyéndose en auténtico recipiente del suceso protagonista de la historia, "el crimen".

El espacio cinematográfico también aparece, como vimos, como configurador de mitos, al servicio de una imagen de época y de una ilusión de realidad. Como resultado, la novela de Tomeo supone un magnífico ejemplo de interrelación entre cine y literatura donde el cine es un espacio omnipresente, psicológico y sociológico, configurador del inconsciente colectivo y responsable no sólo de la pulsión creativa sino del producto final. Por otra parte, sirve de metáfora de los personajes, de su estado de ánimo, y funciona como nexo de unión entre la realidad efectiva y la ficción narrativa. Construcción referencial hecha de palabras que se erige en el espacio central tanto de la estructura narrativa -estricto componente formal-, como de la completa significación de la obra.

En definitiva, cine y literatura mantienen un diálogo constante a todos los niveles, que requiere de un enfoque interdisciplinar y "abierto" para el estudio crítico de dichas influencias, lejos de posturas gremiales y estériles debates sobre la supuesta superioridad de uno u otro como sistemas de producción artístico-discursiva.

Queremos finalizar con las palabras de Alain Verjat a propósito de Gilbert Durand, porque ilustran de forma bastante aproximada nuestra postura, ofreciendo una conclusión "inconclusa", es decir, el estudioso del cine y de la literatura, del arte en general, debe perseguir el conocimiento integrador, debe alimentar su curiosidad, en un camino que no finaliza y que siempre esta por recorrer.

"En efecto, la obra del profesor Gilbert Durand es poco o mal conocida en los países de habla hispana. Bien es cierto que el uso de la palabra imaginario, con artículo definido masculino además (el imaginario) no favorece mucho la difusión de la obra del profesor (...), para que de una vez, se considere el imaginario por lo que es (...), algo que es propio del hombre y que le permite imaginar, es decir, ni más ni menos, producir imágenes; sin ellas –y ahí les duele a nuestros amigos lingüistas- no hay lenguaje. (...). Vivimos en el mundo de la especialización, de la fragmentación esterilizante del saber y de la miopía, que, como todo el mundo sabe, proporciona una excelente visión de cerca en medio de panorámicas borrosas".²¹

Referencias bibliográficas.

- ALBADALEJO, T. (1986): Teoría de los mundos posible y macroestructura narrativa, Alicante, Universidad.
- ALBADALEJO, T. (1992): Semántica de la narración: la ficción realista, Madrid, Taurus.
- AUMONT, J. (1986): Estética del cine, Barcelona, Piados.
- BAJTIN, M. (1989): Teoría y estética de la novela, Madrid, Taurus.
- METZ, C. (1979): Psicoanálisis y cine –el significante imaginario-, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- CURTIUS, E. R. (1999): Literatura europea y Edad Media Latina, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- DURAND, G. (1993): De la mitocrítica al mitoanálisis, México, Editorial Anthropos.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2000) : M. Puig: Cine y literatura en El Beso de la Mujer Araña (artículo), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GENETTE, G. (1989): Palimpsestos –la literatura en segundo grado- , Madrid, Taurus.
- GNISCI, A. (2002): Introducción a la literatura comparada . Barcelona, Editorial Crítica.
- HEGEL G.W.F. (1989): Lecciones de Estética, Madrid, Akal.
- MARSÉ, J. (2000): Rabos de lagartija, Barcelona, Círculo de Lectores.

²¹ Alain Verjat en Durand, G. (1993, pág 7)

MUKAROVSKÝ, J. (1977): Escritos de Estética y Semiótica del Arte, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

PEÑA-ARDIZ, C. (1992) : Literatura y Cine, Madrid, Cátedra.

TERENCI, M. (1990): El peso de la paja (memorias): El cine de los sábados, Barcelona, Plaza y Janés.

TOMEIO, J. (2001) : El crimen del cine Oriente, Madrid, Bibliotex.

UMBRAL, F. (1997): La forja de un ladrón, Barcelona, Planeta.

UTRERA, R. (1987): Literatura cinematográfica Cinematografía literaria, Sevilla, Ediciones Alfar.

VIÑAFANE , J. MÍNGUEZ, N. (1996): Principios de Teoría General de la Imagen, Madrid, Ediciones Pirámide.

Resumen: El espacio es junto al tiempo, el personaje, o el narrador una de las categorías constituyentes de la estructura narrativa con amplia tradición en el estudio crítico-teórico del discurso. En las últimas décadas ha cobrado singular importancia en el análisis narratológico de los textos. Nuestra propuesta contempla el incesante diálogo entre cine y literatura como formas privilegiadas de la narración, analizando el cine como espacio literario, elemento estructural narrativo integrante fundamental de la novela de Javier Tomeo.