



Theses and Dissertations

---

2021-06-10

## La memoria en imagen-tiempo: Los adioses de Natalia Beristáin

Elizabeth Adriana Miller  
*Brigham Young University*

Follow this and additional works at: <https://scholarsarchive.byu.edu/etd>



Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

---

### BYU ScholarsArchive Citation

Miller, Elizabeth Adriana, "La memoria en imagen-tiempo: Los adioses de Natalia Beristáin" (2021).  
*Theses and Dissertations*. 9140.  
<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/9140>

This Thesis is brought to you for free and open access by BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Theses and Dissertations by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact [ellen\\_amatangelo@byu.edu](mailto:ellen_amatangelo@byu.edu).

La memoria en imagen-tiempo: *Los adioses*

de Natalia Beristáin

Elizabeth Adriana Miller

A thesis submitted to the faculty of  
Brigham Young University  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Master of Arts

Erik Larson, Chair  
Douglas J. Weatherford  
Gregory Stallings

Department of Spanish and Portuguese

Brigham Young University

Copyright © 2021 Elizabeth Adriana Miller

All Rights Reserved

## ABSTRACT

La memoria en imagen-tiempo: *Los adioses*  
de Natalia Beristáin

Elizabeth Adriana Miller  
Department of Spanish and Portuguese, BYU  
Master of Arts

Este estudio examina la teoría de la imagen-tiempo de Gilles Deleuze tal como queda representada en *Los adioses* (2017), con el propósito de plantear la eterna recurrencia del pasado en la vida de la escritora mexicana Rosario Castellanos (1925-1974). Además, explora las diferentes técnicas de imagen-tiempo que utiliza Beristáin tales como la yuxtaposición entre las temporalidades del pasado, presente y futuro que conforman las respectivas memorias del pasado y que, al ser combinadas con las vivencias del presente, representan una culminación de experiencias que permiten una nueva perspectiva del pasado. Con cada nueva perspectiva se presenta una dinámica representación de emociones y sensaciones que causan un choque afectivo y por ende hacen manifiesto el constante cambio a la otredad de la escritora.

Palabras clave: Rosario Castellanos, Natalia Beristáin, *Cartas a Ricardo*, *Los adioses*, imagen-tiempo, Gilles Deleuze.

## ACKNOWLEDGMENTS

Primeramente, agradezco a Dios por la oportunidad que he tenido de cursar una maestría. Agradezco también al Dr. Erik Larson por haber aceptado ser mi director de Tesis y por haberme guiado con paciencia y positivismo. Agradezco al Dr. Douglas J. Weatherford por haberme enseñado a apreciar a mis compatriotas, los escritores mexicanos Rosario Castellanos y Juan Rulfo, quienes son un ejemplo a seguir en el mundo literario hispanoamericano; también por su paciencia y constante ánimo brindado. Además agradezco al Dr. Gregory Stallings por haber despertado en mí la chispa de la apreciación por la teoría literaria. Por último, y de más importancia, agradezco a mi compañero eterno Justin Dane Miller por sus constantes muestras de amor, apoyo y ánimo durante el transcurso de toda la maestría; y a mis hijos Kimberly y Kaden, por no haberse quejado nunca de haber tenido que renunciar a pasar tiempo conmigo, su madre.

## TABLE OF CONTENTS

La memoria en imagen-tiempo: <i>Los adioses</i> de Natalia Beristáin .....	i
ABSTRACT.....	ii
ACKNOWLEDGMENTS .....	iii
TABLE OF CONTENTS.....	iv
La memoria en imagen-tiempo: <i>Los adioses</i> de Natalia Beristáin .....	1
Obras citadas.....	25

## La Memoria en Imagen-Tiempo: *Los adioses*

de Natalia Beristáin por

Elizabeth Adriana Miller

“Me recorro incesantemente y en todas partes  
encuentro tu imagen, tu recuerdo...”

-Rosario Castellanos, *Cartas a Ricardo-*

El tiempo es generalmente percibido de manera cronológica. Sin embargo, si se considera la manera en que es utilizado dentro del cine y el arte, podemos verlo desde otra perspectiva más amplia en donde se desdobra entre temporalidades del pasado y el presente de manera subjetiva. Gilles Deleuze, por ejemplo, teoriza lo que llama la imagen-tiempo en el cine, donde el tiempo se aborda como una serie de planos que se entrelazan uno encima del otro. Una película reciente que ejemplifica este motivo y que será el punto de enfoque de este ensayo es *Los adioses* (2017), dirigida por Natalia Beristain. La cinta retrata de manera inexacta la vida de la escritora mexicana Rosario Castellanos<sup>1</sup> (1925-1974), interpretada por Karina Gidi y Tessa Ía, y por consecuencia la vida de Ricardo Guerra (1927-2007), interpretado por Daniel Giménez y Pedro de Tavira, quien fue su esposo por trece años y del cual se divorcia tres años antes de su fatídica

---

<sup>1</sup> Rosario Castellanos fue una escritora intelectual mexicana, novelista, dramaturga, poetisa y diplomática del siglo XX. Recibió el título de maestría en Filosofía y Letras de la UNAM en donde ejerció como catedrática. Además, ejerció su magisterio en las universidades de Wisconsin y Bloomington, y en la Hebrea de Jerusalén. Entre sus obras más destacadas encontramos sus dos novelas *Balún Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962) y los libros de cuentos *Ciudad Real* (1960) *Los convidados de agosto* (1964) y *Album de familia* (1971). En poesía *Trayectoria del polvo* (1948), *Apuntes para una declaración de fe* (1949), *De la vigilia estéril* (1950), *El rescate del mundo* (1952), *Poemas* (1953-1955 y 1957), *Al pie de la letra* (1959), *Judith y Salomé* (1959), *Livida luz* (1960) y *Poesía no eres tú* (1948-1971). En teatro *El eterno femenino* (1973). Además, su libro de ensayos *Mujer que sabe latín* (1973). Recibió los premios Chiapas, Xavier Villaurrutia y en 1962 el premio Sor Juana Inés de la Cruz y el premio Carlos Trouyet. Estuvo casada con el filósofo mexicano Ricardo Guerra con quien procreó su único hijo Gabriel Guerra Castellanos (1961- ) La afamada escritora perdió su vida al ser electrocutada por una lámpara doméstica mientras fungía como embajadora de México en Israel el 7 de agosto de 1974.

muerte en Tel Aviv, Israel en 1974. En sus películas, Beristain aborda temas como los desafíos y problemas que atañen al amor de parejas y la falta de valorización de la mujer tanto por el sexo opuesto como por sí misma. Sobre el trabajo de Beristáin en *Los adioses*, Laguna e Inurreta expresan que ella retrata a un ser humano con el que todos se pueden identificar:

Presentar a Castellanos de forma tan humana tiene la ventaja de no mostrarla tan acartonada o demasiado severa. Lejos de la hagiografía, sus poemas conmueven, toman sentido. Aunque tal vez Beristáin nos muestra a una mujer demasiado frágil, sobre todo en los primeros minutos de la película. Una Rosario que no corresponde con los modelos ni con los discursos feministas que empoderados toman las calles y plasman consignas en los monumentos. Como yendo en sentido contrario al feminismo en turno, posiblemente consecuencia de los distintos modos de abordar el personaje en cada una de las actrices, vemos a Castellanos transformarse en la pantalla: de una mujer joven y vigorosa pasa a la fragilidad en la madurez. De una seguridad casi temeraria pasa a las dudas sobre sí misma, a la vivencia de un amor que ya la quema y frente a la cual no encuentra tregua. (479)

El funcionamiento de la memoria en el tiempo que Natalia Beristáin nos presenta en su película tiene como propósito destacar los puntos importantes de la vida de la escritora, primordialmente al mostrar el amor obsesivo que la escritora tiene por Ricardo. Además, revela lo contradictorio de su vida como escritora/intelectual a favor de los derechos de la mujer de su época en México. Cabe mencionar que Beristáin muestra una gran porción de la cinta a Castellanos en estado de profunda meditación, seguido por varias escenas simultáneas entre el pasado y el presente de su vida. En tales escenas se muestra una serie de técnicas que la cineasta adopta, las cuales hacen paralelo a las teorías de Gilles Deleuze sobre la imagen-tiempo tales

como la yuxtaposición de temporalidades, la interrupción del flujo del tiempo o el choque afectivo. Por consiguiente, en este estudio me enfocaré en la teoría de imagen-tiempo tal como queda representada en *Los adioses* (2017), con el propósito de plantear la eterna recurrencia del pasado en la vida de la escritora.

La teoría de imagen-tiempo se ha convertido en un tema de interés desde los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando el cine evoluciona su técnica filmográfica, en especial para cineastas tales como Alfred Hitchcock y Alain Resnais con sus filmes *Vertigo* (1958) y *Hiroshima mon amour* (1959), respectivamente. Desde esa época de posguerra, la preferencia de algunos filmes pasa de la técnica de imagen-movimiento a la técnica que Deleuze presenta de manera más realista como imagen-tiempo. Como apunta Mathias Vollet: “Deleuze explica el cine a partir de dos nociones claves: imagen-movimiento e imagen-tiempo. Con los dos, quiere –grosso modo– explicar el cine hasta la Segunda Guerra Mundial como un cine que se concentra en acción y movimiento, a diferencia del cine de Posguerra que se ha vuelto reflexivo y privilegia la presencia del tiempo” (74). El funcionamiento del tiempo, además, se culmina con lo que Deleuze denomina la imagen-cristal, la cual profundiza de manera más detallada la participación de la memoria que forma la duración del tiempo dentro del cine. A diferencia de la técnica de imagen-movimiento, la cual se enfoca en presentarnos el paso del tiempo dentro de una historia de manera cronológica en donde este es representado en relación con el espacio o dimensiones físicas y la manera en que los objetos son proyectados en movimiento, la técnica imagen-tiempo es más realista puesto que el tiempo es representado de manera experiencial o empírico a través de imágenes espontáneas y fragmentadas según las memorias del pasado que acuden al personaje en cuestión.



Por consiguiente, Deleuze adapta la idea de Henri Bergson sobre la bifurcación del tiempo que marca la naturaleza y la relación entre el futuro cercano, el presente actual y el pasado reciente. Deleuze arguye que, por definición, la relación entre tales tiempos del futuro, presente y pasado no pueden manifestarse de manera simultánea, pero que, sin embargo, la paradoja consiste en que el flujo del tiempo en la vida real no percibe ninguna separación entre temporalidades debido a que cada nuevo momento del tiempo aparece de manera perpetua sin marcar ninguna división de segundos, minutos u horas. Es decir, según Deleuze, el tiempo es empírico porque el pasado reciente y el presente actual se hallan tan cerca el uno del otro que se observan como una misma realidad. Y esta nueva realidad se renueva constantemente como momentos del futuro que reemplazan al tiempo actual. Consecuentemente, esta proximidad de temporalidades que Deleuze encuentra en las ideas bergsonianas le sirve como punto de partida para un estudio más profundo del tiempo. Tras dicha investigación, Deleuze plantea la existencia de un pasado reciente que él identifica como un pasado virtual y a un presente actual tan momentáneamente fugaz que se esfuma ante nuestros ojos, preservando en la memoria solamente al pasado virtual que está sujeto a ella y que, por ende, se puede recurrir en cualquier momento del tiempo.

Cabe mencionar que dicha subjetividad de la memoria puede causar confusión si no se reconoce que el pasado virtual puede manifestarse de manera distinta al pasado objetivo, ya que cae bajo la interpretación del que lo percibe. Para Deleuze y Bergson se halla disponible en dos formas distintas: la memoria habitual y la memoria pura. Deleuze cita a Bergson:

Bergson distingue dos clases de “reconocimiento”. “El reconocimiento automático o habitual” (la vaca reconoce la hierba, yo reconozco a mi amigo Pedro...) actúa por prolongación: la percepción se prolonga en movimientos de uso, los movimientos

prolongan la percepción extrayendo de ella efectos útiles. Se trata de un reconocimiento sensoriomotor que se cumple sobre todo por movimientos: se han constituido y acumulado mecanismos motores que la vista del objeto basta para desencadenar. (*La imagen-tiempo* 67)

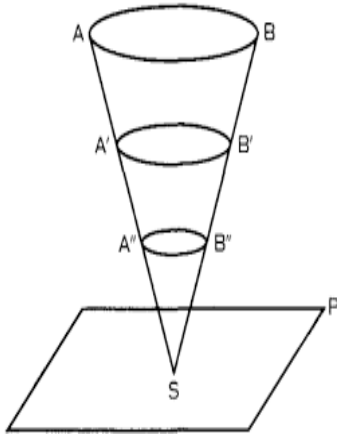
Por lo tanto, Deleuze reconoce la memoria habitual como aquella que se conoce como memoria muscular, es decir, la que se utiliza o realiza por inercia como hábito del día a día. El caminar o realizar cualquier actividad física sin tener que recurrir al enfoque forzoso del pensamiento para lograrlo es un ejemplo de acto automático (*La imagen-tiempo* 343). Por otro lado, la memoria pura es aquella que viene al pensamiento de manera instantánea debido a una interrupción en el momento de una acción. Esta memoria o recuerdo puro se puede percibir como forma de *deja vú* precisamente debido a que el recuerdo ya se ha experimentado en un tiempo anterior del pasado. Por lo tanto, Deleuze, dentro de la cinematografía, nos presenta estas memorias puras como una recolección de imágenes proyectadas como momentos fragmentados que invaden al presente actual.

Subsecuentemente, al presentar tal recolección de imágenes dentro de la cinta como segmentos entrelazados del presente actual al pasado virtual, la memoria pura es proyectada en lo que Bergson llama duración pura del tiempo. Esta duración del tiempo es lo que Deleuze llama imagen-cristal y es la que constituye el funcionamiento del tiempo de manera asimétrica que hace que “el tiempo se desdoble a cada instante en presente y pasado” y se bifurque en “dos direcciones heterogéneas, una que se dirige al futuro y la otra que cae en el pasado.” “Esta escisión”, continúa Deleuze, “es lo que se ve en el cristal, el tiempo no cronológico, sino el brotar del tiempo” (*La imagen-tiempo* 113-15). Por lo tanto, Deleuze, con dicho concepto de la imagen-cristal, proporciona una innovadora alternativa para presentar el funcionamiento del

tiempo con la coexistencia de un mismo personaje de manera simultánea entre las dos temporalidades distintas del presente actual y el pasado virtual. Esto es lo que sucede cuando el espacio comienza a reflejarse en sí mismo, el espejo causa desdoblamientos que no cesan de girar sobre sí:

En efecto, el cristal no cesa de intercambiar las dos imágenes distintas que lo constituyen, la imagen actual del presente que pasa y la imagen virtual del pasado que se conserva: distintas y, sin embargo, indiscernibles, y más indiscernibles cuanto más distintas, pues no se sabe cuál es una y cuál es otra. Es el intercambio desigual, o el punto de indiscernibilidad, la imagen mutua. El cristal vive siempre en el límite, él mismo es «límite huidizo entre el pasado inmediato que ya no es y el porvenir inmediato que no es todavía [...], espejo móvil que refleja sin cesar la percepción en recuerdo. (*La imagen-tiempo* 114)

Como consecuencia, el cristal representa todos los ángulos por los cuales un objeto puede ser visto u observado desde varios ángulos reflectivos. Esto crea la noción de que los tiempos del presente actual y el pasado virtual se desvanecen: “La imagen-cristal es el punto de indiscernibilidad de las dos imágenes distintas” (*La imagen-tiempo* 114). Lo que se percibe en el cristal son imágenes del paso del tiempo que se reconstituyen. Utilizando el siguiente esquema de Bergson, Deleuze muestra el Cono de la Memoria y los puntos de indiscernibilidad de la imagen-cristal que son los puntos S y el circuito más cercano a dicho punto:



El punto S es sin duda el actual presente; pero no es un punto estrictamente hablando, pues comprende ya al pasado de este presente, la imagen virtual que duplica a la imagen actual. En cuanto a las secciones del cono AB, A'B'..., no son circuitos psicológicos a los que corresponderían imágenes-recuerdos, son circuitos puramente virtuales, cada uno de los cuales contiene todo nuestro pasado tal como se conserva en sí mismo (los recuerdos puros). Bergson no deja ningún equívoco al respecto. Los circuitos psicológicos de imagen-recuerdo, o de imágenes sueño se constituyen solamente cuando saltamos de S a una de esas secciones, para actualizar tal o cual virtualidad de ella que, desde ese momento, debe descender a un nuevo presente S'. (*La imagen-tiempo* 113)

Deleuze explica que, con cada retorno al pasado virtual, las respectivas memorias del pasado, que al ser combinadas con las vivencias del presente representan una culminación de experiencias y permiten una nueva perspectiva del pasado. Esta nueva perspectiva se renueva únicamente con cada viaje al pasado virtual que se preserva dentro de la memoria. El presente actual se halla en una constante identidad dinámica con cada giro sobre sí. Estas fragmentaciones muestran la relevancia del dinamismo en el tiempo. Richard Rushton, al sumar las ideas de Deleuze, declara:

An encounter with the past that involves going back into the past as though one were taking one's place in it, swimming in it.... It is this latter relation to the past, a kind of renewal – a constant renewing of the past that the time-image seeks. This renewal of the past is simultaneously a rediscovery of the present: a new present born out of a newly discovered past. And, if one discovers that the past was not like that, that it does not need

to be like that, and that this past will change again the next time it is visited, then one can also imagine a future that is uncharted, that is changeable, uncertain and potentially full of new discoveries. (62-63)

Dicha fragmentación de temporalidades acarrea cierta opacidad que Deleuze llama “opsigno.” Su operación consiste en un intercambio de imágenes claras o “límpidas” a unas más opacas y así sucesivamente, siendo la imagen actual representada como la imagen limpia o clara y la virtual como la imagen opaca o poco discernible del pasado virtual. Conforme la imagen viaja del presente actual al pasado virtual, las imágenes se entrelazan, y debido a este sucesivo proceso la imagen virtual comienza a tomar una forma o perspectiva más realista o clara y como consecuencia el presente actual pierde su lucidez y se torna más opaco. La oscilación entre las dos propiedades de la imagen según Deleuze se puede completar varias veces, causando un sentido de indiscernibilidad entre la memoria y el presente. El aspecto de tal desigualdad previene que el público distinga con certeza el periodo de tiempo en que está siendo retratada la escena.

Es precisamente esta técnica la que utiliza Natalia Beristain en su película llamada *Los adioses*, en la cual combina escenas del pasado y el presente en múltiples ocasiones. *Los adioses* es la historia de amor y desamor de la escritora Rosario Castellanos. En ella encontramos la problemática de un amor obsesivo y mal correspondido por su esposo, Ricardo Guerra, quien le fue infiel durante el transcurso de todo su amorío, desde los años de su juventud, hasta después de casados. Este romance obsesivo se puede apreciar a través de los recuerdos de Rosario, que Natalia Beristáin retrata por medio de temporalidades entrelazadas en círculos convergentes identificadas como imágenes fragmentadas del concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze.

La cinta comienza con los cuerpos desnudos, poco discernibles y encadenados de Rosario y Ricardo en el acto sexual. Piel contra piel, se escuchan los gemidos suaves de la pasión entre dos amantes dando riendas sueltas al juego del amor y de inteligencia. Su poema “Ajedrez,” leído por la voz de Rosario en la película, se refiere a dichos juegos: “Porque éramos amigos y a ratos nos amábamos; / quizá para añadir otro interés / a los muchos que nos obligaban / decidimos jugar juegos de inteligencia...” Pero resulta ser un sueño nada más, un recuerdo soñado y extraído del pasado añorado. Rosario despierta a la realidad de un presente sin Ricardo, y a un porvenir impredecible, lleno de posibilidades a saltos cualitativos de su intelecto.

Sin embargo, el amor del pasado regresa para remover viejos recuerdos y sentimientos a flor de piel. Con ello Natalia Beristáin nos presenta la coexistencia de dos Rosarios simultáneas, la joven universitaria y soñadora del pasado y la mujer madura del presente, envueltas en juegos de inteligencia que las deviene a una autorrealización intelectual y a dos Ricardos a su vez. El constante ir y venir entre los planos de las escenas del presente y el pasado, el presente de la década setenta y el pasado de las décadas cincuenta y sesenta en las que se desarrolló Rosario, como ya he dicho, es una característica representativa de la teoría de la imagen-tiempo como “memoria-ser” que culmina con la imagen-cristal de Gilles Deleuze.

Es por ello que Beristáin, para dar un toque de realidad a la cinta e involucrarnos más en ella, expone el presente de Rosario encadenado con el recuerdo de su pasado, evitando, hasta cierto punto, la continuidad lineal narrativa, puesto que la película rompe con el modelo de causa-consecuencia tradicional dentro del cine. Esto se debe a que en la vida real no vivimos en una cronología lineal, sino más bien la experimentamos y de esas experiencias adquirimos conciencia de nuestra vida y entorno. Según Deleuze, “estamos contruidos en memoria, [ya que] somos a la vez la infancia, la adolescencia, la vejez y la madurez” (*La imagen-tiempo* 136). Es

decir, los seres humanos hemos construido nuestra vida actual a través de los recuerdos de la memoria de cada etapa de tiempo de nuestra vida que conforma cada versión de nuestro ser o de cada paso de iniciación en nuestra vida. Estos recuerdos, causan una ruptura de la acción-reacción, es decir, una ruptura de la cronología del tiempo en su vida, se presentan como una nueva meseta o capa del tiempo presente. La escena inicial que, sin duda, capta la atención de la audiencia al presentarnos la intimidad sexual entre Rosario y Ricardo, tiene como característica la convergencia de círculos coexistentes de las temporalidades reflejadas de la imagen-cristal dentro de la imagen-tiempo, particularmente como escenas de opsigno extraídas de la memoria. (0:00:24-0:02:34)

Tal yuxtaposición opaca de temporalidades coincide con el concepto del opsigno al hacer un enfoque opaco del rostro maduro de Rosario, seguido por imágenes en ángulos abstractos que parecen no tener mucho sentido. Hay una serie de planos aleatorias que muestran el constante ir y venir entre las temporalidades de dos pasados virtuales, el pasado virtual representado en el cono como (A'B') con la pareja madura de Rosario y Ricardo, y el de la joven pareja de un pasado virtual aún más lejano representado como (AB). La confusión entre temporalidades del pasado yace en el hecho de que la escena parece ser tomada en un mismo lugar. La única señal de una diferencia entre los dos tiempos que Beristáin deja ver es la lencería de la Rosario más joven que se muestra en opacidad de manera fugaz. Quizá la poca discernibilidad en la escena es un presagio de la incertidumbre que se convertirá su vida al lado de Ricardo.

Este punto de indiscernibilidad entre dos temporalidades se ha fusionado de una manera tan increíblemente compatible, que, al despertar, la Rosario del presente actual (S) tiene la sensación de que su sueño quizás sea una realidad reciente. Es por eso que dirige su mirada a la almohada de al lado, para ver si en ella percibe la cara de Ricardo. Sin embargo, él no está. Era

solo un recuerdo soñado del pasado. La decepción en su rostro es inevitable. Rosario consuela su soledad con un cigarrillo en la mano. Esta añoranza nos indica que Rosario, aún con el pasar del tiempo, no ha logrado olvidarse de la pasión que en ella ha dejado marcada Ricardo al haberse entregado a él con pasión desenfrenada en su juventud, como lo constata una de sus cartas de amor a Ricardo en la cual describe su obsesión: “Me recorro incesantemente y en todas partes encuentro tu imagen, tu recuerdo...” (38). El recuerdo de la entrega es precisamente el hilo de esperanza del que Rosario se ha mantenido agarrada para retener vivo en ella la presencia del amor que la despertó al mundo del éxtasis.

Seguidamente, Beristáin retrata de manera más intensa este obsesivo apasionamiento que Rosario tiene por Ricardo en las siguientes escenas con el uso de diferentes técnicas puramente ópticas y sonidos de audio que Deleuze identifica como “sonsigno.” Según Deleuze, el “sonsigno” es cuando el sonido existe dentro de una escena que no corresponde a la imagen. Por lo que, durante la lectura de su libro de *Balún Canán*,<sup>2</sup> Rosario, quien se halla en el tiempo del presente actual (S), se percata sorprendentemente de la presencia de Ricardo en la sala del centro. Los deseos de volver a verlo por fin han llegado a su concreción. La escritora respira profundamente como en intento de recuperar su compostura. Sin embargo, tal esfuerzo resulta en vano. Su mente se congela a un solo pensamiento, ya que Ricardo fija su mirada en ella y logra penetrar dentro de los cristales de sus ojos, las memorias del pasado tan añorado por ella. Consecuentemente, al momento en que Rosario termina su lectura y las miradas entre ella y Ricardo se fijan intensamente, Beristáin hace una bifurcación de las imágenes y del sonido del audio. Lejanamente se escucha desvanecer la voz del anfitrión de la presentación del centro

---

<sup>2</sup> *Balún Canán* fue la primera novela de Castellanos publicada en 1957. La obra ficcionaliza algunas de las experiencias de la niñez de la escritora como hija de terratenientes en la época posrevolucionaria y describe los enfrentamientos entre estos y los indígenas, y el trato inhumano al que fueron sometidos.



mientras la cineasta hace una transición del tiempo presente actual (S) al pasado virtual subjetivo de la memoria de Rosario (AB). La simultaneidad de la escena da como resultado un encadenamiento entre el tiempo subjetivo y objetivo que trae como consecuencia una nueva indiscernibilidad entre la realidad y lo virtual de su pasado:

En síntesis, las situaciones ópticas y sonoras puras pueden tener dos polos, objetivo y subjetivo, real e imaginario, físico y mental. Pero dan lugar a opsignos y sonsignos que no cesan de comunicar los polos entre sí y que, en un sentido o en el otro, aseguran los pasajes y las conversaciones, tendiendo hacia un punto de indiscernibilidad (y no de confusión). (*La imagen-tiempo* 21)

De modo que en estas escenas representadas con la técnica de sonsigno, el sonido del audio, que parece no tener mucha relación con las imágenes mostradas, fusiona las memorias de Rosario debido al hecho de que la voz narrativa fluye del presente actual (S) con la lectura de las cartas de la Rosario madura al pasado virtual (AB) en el cual la joven Rosario es proyectada únicamente como la escriba de las cartas.

Los únicos sonidos que se logran escuchar, aparte de dicha voz narrativa, son el zapateo de los hombres jóvenes universitarios que rodean a la joven Rosario en los escalones de la universidad. Inmediatamente después, la cámara enfoca nuevamente su lente al rostro de la joven, quien fija su mirada a ella y con esto Beristáin nos transporta de nuevo al presente actual (S). Definitivamente, Rosario, ante la inesperada presencia de Ricardo, se transporta a una dimensión alterna en la que solo sus memorias pueden ser percibidas por ella y de las cuales Ricardo es el propietario (0:02:37-05:22).

Un componente clave de la imagen-tiempo es el que junta no solamente nuevas temporalidades, sino también los afectos y deseos que acompañan esos momentos hasta el punto de crear un choque sensorial. Conforme con dicha sobrecarga sensorial, la lucha de Rosario con Ricardo se converge entre varias temporalidades del pasado para mostrar cierto exceso contradictorio de deseos. Por un lado, el deseo de ser escritora y, por otro lado, el de ser madre. María Victoria Gómez Vila explica la manera en que las imágenes funcionan con los sentidos sensoriales:

Ahora bien, Deleuze observa que hay una transición en el cine de expresar un afecto por medio de un rostro o equivalente a otra instancia en la que se muestra una afección sin rostro alguno. Aquí se germina el quiebre de la imagen-afección. Esta nueva forma permite acceder a las cualidades-potencia puras y se despliega en el espacio, más específicamente en el *espacio cualquiera*: un espacio no homogéneo, indeterminado, singular, sin coordenada temporo-espacial alguna, que actúa como puro lugar de lo posible. (26)

Deleuze explica que los afectos no solo pueden ser transmitidos a través del rostro de un personaje, sino también el ambiente puede crear emoción por medio de metáforas que traen consigo intensidades puras (*La imagen-tiempo* 215). Tal como explica Deleuze, las imágenes utilizadas de una manera afectiva empiezan a llenar el espacio de afectos, hasta el punto de traspasar los sentidos, estimula las emociones y facilita nuevas oportunidades que no tienen límites. De acuerdo a William Brown, “el espacio cualquiera no puede ser medido en términos de extensión [...] en realidad, se vuelve un espacio de pura intensidad.” (35) Dichas intensidades

se transmiten al público y se combinan con diálogos y movimientos para incrementar los sentimientos y deseos expresados directa e indirectamente.

Por ejemplo, en la escena a continuación, la cineasta nos transporta hacia el tiempo virtual del pasado (AB) en donde Ricardo encuentra a la joven Rosario leyendo escondidas en el cuarto de baño y cuestiona las razones que esta tiene para leer en tal lugar. Rosario responde con un “¿qué tiene?” Ricardo le dice que no tiene nada de malo, pero que el cuarto de baño no es el lugar que generalmente se utiliza para leer. Por lo que la lleva a lo que parece ser el cuarto de estudio para que lea. El hecho de haber encontrado un espacio tan inusual para la lectura muestra sus deseos arduos de convertirse en una escritora profesional y desea el silencio total para poder enfocarse. Sin embargo, a pesar de jurar amar a Ricardo y de querer estar con él, está convencida de que es imposible llegar a concretar su meta si no renuncia a todo para lograr su cometido. Rosario quiere escribir, aunque para ello tenga que sacrificar su propia felicidad que es Ricardo. Esta contradicción de deseos es un tanto absurda. Es por eso que Beristáin se vale del tiempo para mostrar la constante incoherencia del amor obsesivo por Ricardo que Rosario profesa tenerle.

Referente a estas constantes incoherencias de deseos que la película proyecta a través del uso de distintas temporalidades, Rogelio Laguna y Andrés Inurreta aseguran que Beristáin “juega con el tiempo en tomas simultáneas; lleva al espectador a los primeros años del amorío para contrastar su lozanía con el romance maduro y posterior matrimonio llevado a cabo en 1958” (484). El uso de la imagen-tiempo ayuda sin duda a exponer las contradicciones del amor obsesivo que tiene Rosario por Ricardo, ya que la instantaneidad del recuerdo logra igualmente tener estas sensaciones presentes en la memoria. La cineasta inmediatamente hace una yuxtaposición de deseos conflictivos en Rosario cuando declara que lo único que desea es

escribir y después termina cediendo a los deseos de Ricardo. Esta contradicción Beristain la retrata al transportarnos de dicha temporalidad virtual del pasado (AB) a un nuevo presente actual (S) en donde Rosario aparece ahora en edad madura y en estado preñado con el vientre ensangrentado y recostada en una camilla en el hospital. Definitivamente, la evidencia de su amor por Ricardo y su obsesión por complacerlo son contundentes.

Beristáin proyecta esta misma incoherencia de deseos en Rosario con una contradicción de sentidos sensoriales. Es interesante el ambiente que crea Beristáin con el montaje de la escena al contraponer dos escenarios distintos con el cuarto de baño en contraste con el cuarto de estudio. Por ejemplo, la buena iluminación del cuarto de baño y el reflejo de los verdes azulejos en donde se halla Rosario leyendo proyectan una sensación de paz y tranquilidad, además de perseverancia, salud, vigor y juventud. El cuarto de baño es un espacio en donde la joven Rosario tiene la oportunidad de obtener conciencia de sí misma. Sin embargo, la cineasta de pronto nos transporta por el pasillo angosto y oscuro que lleva al cuarto de estudio que Ricardo le prepara rápidamente para que lea. El cuarto a diferencia del baño es sombrío y oscuro, lo cual crea un sentimiento claustrofóbico. La iluminación está reducida a una simple y pequeña lámpara de luz que se limita a crear tan solo la enorme sombra del cuerpo de Rosario reflejado en la pared. Esta sombra que sobrepasa la clara imagen del cuerpo de Rosario nos sugiere que detrás de la idea de abandonarlo todo para concretar su sueño de convertirse en escritora profesional hay solamente un pensamiento falso e ilusorio alejado de toda realidad.

El encuadre de esta escena contradictoria de sensaciones muestra lo que parece ser un presagio de lo que está por venir entre la relación de Rosario y Ricardo. Las escenas sugieren que la iluminación del baño y la serenidad que le es transmitida a Rosario representa su estado actual de joven entusiasta con la mira puesta en su deseo de ser una escritora profesional. Sin embargo,

al pasar por ese pasillo oscuro, se puede intuir que la relación entre Rosario y Ricardo va a decaer, ya que el cuarto de estudio, oscuro y lúgubre, da una sensación de encierro que da la impresión de augurar las posibles limitaciones a las que, como mujer, Rosario se enfrentará en su estado de mujer casada y de madre.

El brincar de una temporalidad a otra implica un choque sensorial afectivo. En este caso la cinta salta del pasado virtual (AB) en donde Rosario y Ricardo conversan sobre su futuro al presente actual (S) en el cual Rosario se halla en la camilla del hospital, ensangrentada, a punto de descubrir que su hijo nacerá muerto. A pesar que dichas imágenes, a primera vista, dan la impresión de carecer de relación alguna entre el pasado y el presente, tienen en realidad una conexión intrínseca en el sentido de los afectos que involucran la tristeza y frustración de Rosario. La transición de una temporalidad a otra, en este caso, pasa de una oscuridad sombría a una brillante luminosidad, la cual se ensombrece rápidamente al pasar por el pasillo en el hospital hasta llegar a la apertura de las puertas de la sala que dan a la sala de quirófano. Pese a los deseos de Rosario de que Ricardo llegue antes de que la tragedia suceda, este llega demasiado tarde para acompañar y consolar a su esposa. El pasillo se mantiene sombrío a pesar de la numerosa cantidad de cristales que dan afuera al patio del hospital.

Inmediatamente después, Beristáin crea un choque sensorial entre temporalidades e intensifica una metáfora que encierra la tristeza de Rosario<sup>3</sup> que se suscita a continuación,

---

<sup>3</sup>Referente al uso de las metáforas en yuxtaposición, Deleuze explica en su libro *La imagen-tiempo* que en algunas instancias, dentro de una composición afectiva en donde se hallan dos imágenes en una misma armonía, por ejemplo, la imagen que representa a un héroe triste en una naturaleza o ambiente triste es intrínseca. La otra imagen en la cual una sola imagen capta la armonía de otra imagen no perteneciente a la misma composición que esta y que no es mostrada, es una metáfora extrínseca. “Unas veces la metáfora es extrínseca, otras intrínseca. Pero, en ambos casos, la composición no expresa solamente la manera en que el personaje se experimenta, expresa también la

cuando se escucha el sonoro trueno que anuncia la caída de la tormenta. Los cristales del auto en que viajan Rosario y Ricardo camino a casa se empapan de lluvia, como simulando el llanto suprimido de la pareja. Seguidamente, Beristáin utiliza nuevamente la ambientación para representar la pesadumbre de Rosario por la pérdida de su bebé muerto, con la aplicación de su silueta contra el enorme ventanal que ahora se halla montado en la recámara, indicando la soledad en la que ahora se encuentra la escritora. Rosario intenta descansar y se recuesta en su cama en posición fetal, lo cual representa la inseguridad y vulnerabilidad de su estado emocional. Las imágenes que le siguen a este episodio yuxtapuesto confirman aún más dicha inestabilidad emocional. Beristáin procede una vez más a mostrarnos el rostro afligido y cubierto con lágrimas de Rosario, pero ahora reflejado en la mesa de su comedor como en señal de que su mundo ahora se halla de cabeza (0:32:20- 40:00).

Deleuze explica que la yuxtaposición de imágenes incrementa la intensidad del choque afectivo. Esta intensidad ayuda al público a percibir los deseos y sensaciones contradictorios de Rosario, en esencia la amplificación del efecto. Viegas declara lo siguiente al respecto:

Deleuze understands film as a new experience, as a possible field in which to create new percepts and affects ... which centers itself on possible new ways of thinking. This thinking does not have to be human anymore. The viewers' experience is different from the natural, ordinary experience in its quotidian world: with non-human thoughts and non-human sensations. The new ways of feeling and thinking will be reflected in a new sensibility towards reality itself, expanding consciousness beyond its natural limits. (278)

---

manera en que lo juzgan el autor y el espectador, integra el pensamiento en la imagen: es lo que Eisenstein llamaba 'la nueva esfera de la retórica filmica, la posibilidad de emitir un juicio social abstracto'" (215).

En este caso, la culminación de los afectos creada a través de la imagen-tiempo genera una hiperintensificación de dramatismo que sumerge a la audiencia a una experiencia única “al nivel más alto de la conciencia con el nivel más profundo del inconsciente” (*La imagen-tiempo* 215). Por lo que Deleuze asegura que debido a que la audiencia se involucra en las escenas a tal grado sensorial que los afectos logran no solamente empapar directamente a la conciencia sino también indirectamente a los niveles más profundos del subconsciente.

Además de plantear la convergencia de temporalidades y afectos, la imagen-tiempo implica también la repetición<sup>4</sup>. Al repetirse de forma fragmentaria, los tiempos duplicados cambian e introducen leves diferencias. De ahí que la imagen tiempo acarrea también cierta sensación de proceso. La imagen-tiempo plantea una visión de la identidad en donde se encuentra en un estado constante de cambio. Beristáin nos presenta esta nueva técnica para representar las escenas del circuito-corto del cristal en donde se desdobra la imagen-tiempo para crear un efecto de repetición. En una escena en particular, Rosario y Ricardo se hallan en el acto sexual en el tiempo presente (S). Conversan un poco sobre algunas memorias del pasado. El reciente encuentro entre la pareja después de algún tiempo de no verse ocasiona que Rosario se ruborice y se cohiba en el momento de la intimidad. Por tanto, Ricardo decide hacer una recreación de la intimidad que vivieron en sus años de juventud, quizás para apaciguar la timidez

---

<sup>4</sup> En la siguiente cita Deleuze está desglosando los puntos fundamentales de la *Diferencia en Repetición* y explica el por qué la repetición exacta de una escena no es posible debido a que es imposible crear las mismas circunstancias anteriores, y relaciona la definición de repetición a una ecuación matemática: “For generality only represents and presupposes a hypothetical repetition: ‘given the same circumstances, then...’. This formula says that in similar situations one will always be able to select and retain the same factors, which represent the being-equal of the phenomena. This, however, does not account for what gives rise to repetition, nor for what is categorical or important for repetition in principle (what is important in principle is ‘n’ times as the power of a single time, without the need to pass through a second or a third time). In its essence, repetition refers to a singular power which differs in kind from generality, even when, in order to appear, it takes advantage of the artificial passage from one order of generality to another” (3).

de Rosario. Ricardo lee los poemas de Rosario. Roza suavemente su nariz con sus manos. Los dos se encuentran semidesnudos en la cama. Las diferencias yacen en la manera en que la escena es representada, es decir, la posición de la pareja en el encuadre de la escena.

Beristáin utiliza nuevamente las técnicas de imagen-tiempo para ayudar a que la audiencia pueda visualizar la repetición de la memoria que ambos vivieron en el pasado. En la teoría fílmica de Deleuze, la repetición es utilizada para liberar el tiempo de su dependencia del movimiento. Conforme el tiempo es liberado del movimiento, la diferencia y repetición permite que la audiencia haga enfoque en las pequeñas diferencias de previas versiones de la memoria retratadas dentro de la escena que está siendo mostrada y el significado que cada variación trae consigo. El pasado es preservado, ya que cada repetición contiene su propia singularidad y como consecuencia, cada repetición contiene su propia versión de la historia (*La imagen-tiempo* 140).

De manera que, con cada nuevo cambio en cada escena o con cada nueva versión del pasado que se presenta, se produce una iteración recurrente del pasado que se convierte en un identidad dinámica constante debido a la singularidad de cada versión o escena del pasado. El tiempo es liberado, no depende más ni de la linealidad ni de la causalidad. Paulo Usai, en su libro *The Death of Cinema*, asevera que la repetición dentro del cine posibilita una nueva perspectiva sobre el motivo repetido: “A desire to obtain a fuller perception of what has already been seen. A change of opinion. Another catalyst – realising that one has failed to see or was noticing the wrong things the first time – may sometimes appear after a further viewing has taken place for spectators endowed with the faculty of introspection” (99). Vemos que la repetición incrementa



nuestra posibilidad de obtener nuevas perspectivas<sup>5</sup> desde ángulos distintos con puntos de vista de tomas en ángulo medio en tercera y en plano medio desde la perspectiva de Rosario. En este caso, Beristáin no solamente nos muestra los recuerdos de la memoria de Rosario a través de la imagen-tiempo, sino también la imagen de Ricardo a través de los ojos de Rosario. Esta toma es representativa de que la narrativa de la historia está adentrándose a los niveles de la conciencia de Rosario.

Estas escenas de intimidad sexual que Beristáin nos presenta de manera simultánea son únicas en el sentido de que no muestran largos fragmentos de la memoria a la vez, sino que son presentadas en pequeñas secciones entrelazadas con las temporalidades del presente actual y el pasado virtual en círculos convergentes. Esta recurrencia de ciclos entrelazados continúa durante el transcurso de la escena completa del acto sexual y muestra esos pequeños detalles oscilando de una temporalidad a otra. En la cinta se pueden identificar estas pequeñas diferencias, por ejemplo, al comenzar la escena mientras la pareja madura de Rosario y Ricardo se encuentra conversando sobre las memorias del pasado de Rosario y su hermano muerto. De pronto, la imagen en escena cambia de temporalidad del presente actual (S) al pasado virtual (AB) con el diálogo sobrepuesto en las imágenes y en las voces simultáneas de los dos Ricardos. Esta repetición de escenas muestra las diferencias que separan una temporalidad de otra causando que la escena sea una singularidad en medio de la repetición (0:8:54-14:40).

A través de esta dinámica de repeticiones, memorias, afectos y sobrecarga sensorial, la imagen-tiempo proyecta la fluidez de identidad de la misma protagonista y su capacidad de

---

<sup>5</sup> Deleuze dice referente a las percepciones que tenemos dentro del cine en cuanto a las imágenes: “No percibimos la cosa o la imagen entera, percibimos siempre menos que eso, solo percibimos lo que estamos interesados en percibir, o, mejor dicho, lo que tenemos interés en percibir a causa de nuestros intereses económicos de nuestras creencias ideológicas, de nuestras exigencias psicológicas. Así pues, de ordinario no percibimos nada más que tópicos” (*La imagen-tiempo* 35-36).

evolucionar en términos de identidad. Rosario se descubre y redescubre hasta llegar a formular una nueva identidad que no se conforma con las convencionalidades de la femineidad. Descubre nuevas facetas latentes dentro de su propio yo, nuevas posibilidades que señalarán cierto proceso de cambio que se proyectará hacia su futuro. Sin duda, una de las escenas más trascendentales que Beristáin incluye en la cinta es cuando Rosario, a unas horas de pronunciar un discurso en el acto conmemorativo del día Internacional de la Mujer en el Museo de Antropología,<sup>6</sup> tiene una fuerte discusión con Ricardo sobre su rol como madre y como profesional. Ricardo la hace sentir mal por querer continuar trabajando como maestra. Rosario se defiende asegurándole que no va a “dejar de ser mamá, no va a dejar de ser maestra y no va a dejar de escribir,” deseos que ella ha perseguido concretar durante toda su vida. Ricardo la mira, la toma del cuello y la conduce hasta un enorme espejo en el cual ambos se ven reflejados. Entonces le dice: “Rosario, ahórrate los berrinches de niña chiquita, hace tiempo que eres una señora, mírate” (01:03:02 -04:20). Esta escena es significativa, ya que, es aquí en donde se puede apreciar el punto de retorno y partida que experimenta Rosario para recuperar su yo intelectual.

La peculiaridad de la escena, además, consiste en que el enfoque de la cámara yace primordialmente en el reflejo virtual de la pareja y no en el presente actual. Este reflejo es simbólico de la imagen-tiempo de Deleuze en que los espejos no muestran el presente actual sino otra realidad virtual posible, la realidad de una Rosario intelectual que podría llegar a ser. En este caso lo que presenciamos en la escena no es un “flashback” hacia algún tiempo lejano del pasado, sino una realidad alterna inmediatamente contraída en el tiempo presente actual (S) que la compele a decidirse por concretar sus deseos intelectuales y a no dejarse llevar por los

---

<sup>6</sup> Rosario Castellanos participa como discursante en el acto conmemorativo del Día Internacional de la Mujer en el Museo de Antropología el 15 de febrero de 1971. El acto estuvo encabezado por el entonces Presidente de la República, el licenciado Luis Echeverría A. Su discurso se titula “La abnegación: Una virtud loca”.

convencionalismos establecidos. Para Rosario el cono gira nuevamente en espiral hacia una nueva perspectiva y en ella la escritora reconoce una nueva singularidad. Esta vez, Rosario se proyecta hacia el futuro. Mira su reflejo en el espejo, pero lo que ella mira es la imposibilidad de continuar nutriendo una relación enfermiza basada en la admiración que le tiene a Ricardo. En este momento Rosario echa a un lado la opinión de Ricardo y deja de mirarse a sí misma a través de su mirada (la de Ricardo). El amor obsesivo que Rosario tiene por el hombre que hasta este punto ha sido, inclusive, una especie de figura paterna parece haber llegado a su fin. Sin embargo, cuando Ricardo se lleva a Gabrielito, su hijo, a casa de su madre, Rosario cae en una desesperación que conduce a la pareja al divorcio.

Posteriormente, Beristáin nos muestra a Rosario en Israel viviendo sola. La escena comienza con una opacidad indiscernible, la cual sugiere que el pasado virtual ha quedado atrás y gradualmente se puede apreciar mejor la imagen de Rosario a través del cristal distorsionado. Rosario se halla sentada tranquilamente en un sofá leyendo un libro y con cigarrillo en mano en el tiempo presente actual (S). En el fondo de la toma se puede apreciar, además, tras los cristales de las ventanas, el decorado verde de las plantas que lo adornan. La escena transmite serenidad.

La opacidad se esclarece, para dar paso a la escena del baño en donde Rosario nuevamente se posiciona ante un cristal en el cual mira su reflejo fugazmente y procede a desabotonarse la bata con la mirada agachada. Desnuda frente al espejo se mira en introspección. La toma siguiente es de Rosario en la tina de baño, y en ella Beristáin decide mostrarnos solamente partes de su cuerpo desnudo. Rosario cubre su pecho y orejas con sus brazos y manos como en señal de estar escuchando las olas del mar que la mecen, cuando de pronto, se escucha el sonido del teléfono. Rosario sale de inmediato, se cubre con su bata de baño y pasamos de una

luminosidad parcial a una oscuridad sombría en la habitación en donde Rosario contesta la llamada de Ricardo.

Seguidamente Beristáin hace una yuxtaposición de ambiente con el fondo de la escena, ahora sombría. Las cortinas rojas evitan que el resplandor del sol penetre la habitación por completo y la oscura silueta de Rosario se muestra tocando la lámpara, situada en el estante, con curiosidad tras el titilear de la luz. La llamada se pierde; Rosario cuelga el teléfono desencantada y continúa interesada en el titilear de la luz sin poder hacer nada. Toma la cajetilla de cigarrillos, enciende uno y voltea mirando directamente a la cámara. La escena queda inconclusa, abierta a la interpretación del público (01:14:00-16:58).

La relevancia de estas últimas escenas funge como una premonición de lo que está por suceder. La opacidad distorsionada de los cristales que rodea a Rosario actúa como una especie de aura etérea que sugiere que la escritora está a punto de convertirse en un ser fantasmal para trascender a una temporalidad alterna a este mundo. Además, se puede apreciar el contraste de colores que representan distintas dinámicas y emociones: el verde, que inspira tranquilidad, perseverancia, vigor y la libertad de la que ahora goza Rosario en yuxtaposición con sensaciones sombrías y el sentido de peligro que representa el rojo como anunciación de que la muerte con su aguijón la persigue. La mirada fija de Rosario ante la cámara se presta a cuestionamientos sobre lo abierto que queda la escena, característica de la técnica imagen-tiempo. Amy Herzog explica lo siguiente:

It is this third axis of movement, toward concept, the image of thought, that allows film the potential to “get things moving.” It never progresses by means of representation, tracing, but always through the crystal, the rhizome, the unforeseeable foldings of creation...Born from the unpredictable collision of forces which coalesce in the act of

creation, the image of thought bears the motion of the question that has been reformulated, carrying it not toward solution, but opening it further into new, ever-differentiating questions. (15)

Con cada viaje de una temporalidad a otra Rosario se descubre y redescubre hasta lograr moldear su propia personalidad, el de su yo intelectual, el cual se ve interrumpido con su fatídica muerte, hecho que Beristáin omite. Deja la escena inconclusa o abierta en la cinta. Dicha ambigüedad recalca la identidad como un proceso que es siempre inconcluso. Su identidad al final de la película queda abierta a otros futuros no realizados aún. Evidentemente, la obsesión enfermiza del amor de Rosario por Ricardo y los deseos contradictorios de su vida se han podido ilustrar con cada viaje virtual al pasado al extraer de su memoria recuerdos que la ayudan a meditar sobre su relación con él y su vida como escritora intelectual. Durante el transcurso de la película, Rosario se mantiene en un constante devenir. La imagen cristal se expande en longitud y dimensión con cada nueva singularidad que se descubre y crea nuevos cuestionamientos en cuanto al rumbo que se debe de seguir.

## Obras citadas

- Beristán, Natalia. Directora. *Los adioses*. Rafael Ley, 2017.
- Brown, William. *Supercinema: Film-Philosophy for the digital age*. Berghann Books, 2013.
- Castellanos, Rosario. *Cartas a Ricardo*. México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- . “La abnegación: Una virtud loca.” *Debate Feminista*, vol. 6, 1992, pp. 287–92.
- . *Poesía no eres tú: Obra poética (1948-1971)*. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Editorial Paidós , 1987.
- . “*Difference and Repetition*.” Columbia University, 1994.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guatarri. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Les Editions de Minuit, 2015.
- Gómez Vila, María Victoria. “El concepto soluble: Una crítica a la noción de espacio en los estudios sobre el cine de Gilles Deleuze.” 2015. Universidad Nacional del Sur, tesis de Licenciatura. [repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3036](http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3036).
- Herzog, Amy. “Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema.” *Invisible Culture an Electronic Journal for Visual Studies*, No. 3, 2000, no pagination. [www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/herzog.htm](http://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/herzog.htm).
- Laguna, Rogelio Alonso, y Andrés Inurreta. “Rosario Castellanos: otra forma de ser.” *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, Editado por Alfonso Ortega Montecón y Sandra Anchondo Pavón, Río subterráneo, 2020. pp. 477-91
- Maltas I. Mercader, Antoni. “La recepción de los conceptos bergsonianos de duración, memoria e impulso vital en los escritos de Gilles Deleuze sobre el cine.” 2014. Universitat de Barcelona, tesis de MA. doi:hdl.handle.net/2445/59885.

- Moreno Álvarez, Alejandra. *Otros modos de ser/amar: Rosario Castellanos. Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*. 2017. Universidad de Oviedo, tesis de MA. doi:221.10.18002/cg.v0i12.4857.
- Rushton, Richard. *Cinema after Deleuze*. New York, Continuum International, 2012.
- Sutton, Damian Peter. "The Crystal Image: A Theoretical Approach to Image Perception across Film and Photography." 2002. University of Glasgow, PhD thesis.
- Torres, Oralia. "Entrevista Levadura: Natalia Beristáin." Youtube, subido por Revista Ruler, Levadura, 22 Aug. 2018, [youtube.com/watch?v=5H5ThIJ0nQ8](https://www.youtube.com/watch?v=5H5ThIJ0nQ8).
- Viegas, Sussana. "Deleuze and Film's Philosophical Value", *Kriterion: Revista de Filosofia* vol.59 no.139 pp. 271-286.
- Vollet, Matthias. "Imágenes - percepción y cine en Bergson y Deleuze." *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, No. 5, 2006, pp. 70-93.
- Usai, Paolo Cherchi. *The Death of Cinema*. British Film Institute, 2019.