



FILHA

EL CASO CRIMINAL DE LAS POQUIANCHIS: CRÍTICA SOCIOCULTURAL EN LA NOVELA DE JORGE IBARGÜENGOITIA Y EN LA PELÍCULA DE FELIPE CAZALS

The criminal case of the poquianchis: sociocultural criticism in the novel of Jorge Ibargüengoitia and in the film of Felipe Cazals

Lámbarry, Alejandro. (2019). El caso criminal de las Poquianchis: crítica sociocultural en la novela de Jorge Ibargüengoitia y en la película de Felipe Cazals. *Revista Digital FILHA*. [en línea]. Enero-julio. Número 20. Publicación bianual. Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas. Disponible en: www.filha.com.mx. ISSN: 2594-0449.

Resumen: Nos interesa estudiar la representación cultural del caso de las Poquianchis en el periódico *Alarma*, la novela de Jorge Ibargüengoitia *Las muertas* y la película de Felipe Cazals *Las Poquianchis*. Nuestro objetivo es presentar la posición sociocultural de Ibargüengoitia como una que se escribe desde lo que hemos llamado (apoyados en la crítica de Ana Rosa Domenella) lugar de incertidumbre, con otra, de Cazals, que se expresa desde un ideario de izquierda revolucionaria. Ambas posturas si bien opuestas en su contenido responden a una misma intención, de la que carece completamente la versión del periódico *Alarma*, que ve en la cultura una herramienta de empoderamiento y crítica social.

Palabras clave: Jorge Ibargüengoitia, Felipe Cazals, cine, crítica social y política, Poquianchis.

Abstract: This article analyzes the cultural interpretation of the criminal case of las Poquianchis, in the sensationalist magazine *Alarma*, and especially in Jorge Ibargüengoitia's novel *Las muertas* and Felipe Cazals' film *Las Poquianchis*. Our reading locates Ibargüengoitia's creation from what we call (following Ana Rosa Domenella's criticism) a place of uncertainty, while Cazals creates his film with a clear ideological agenda: the Mexican Revolutionary left. Both these artists, no matter how much they differ in their ideology share a similar cultural standpoint—in opposition to *Alarma*—; to them, culture needs to empower readers and cinema viewers with a high level of social criticism.

Keywords: Jorge Ibargüengoitia, Felipe Cazals, cinema, social and political standpoint, Poquianchis.

I

Las hermanas González Valenzuela fueron acusadas en 1964 de haber asesinado, en distintos momentos y de varias maneras, a cerca de noventa y una personas, en su mayoría prostitutas que trabajaban a sus órdenes. La noticia atrajo la atención del tabloide de nota roja *Alarma*, y sirvió de inspiración a la novela *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia y de la película *Las Poquianchis* de Felipe Cazals. Nos interesa estudiar la manera en la que este hecho criminal fue representado en la prensa, pero sobre todo en la literatura y el cine; esto con el fin de profundizar en la postura sociocultural de Ibargüengoitia y Cazals.

Durante el juicio y encarcelamiento de las hermanas González Valenzuela el periódico *Alarma*, especializado en la nota roja, aumentó sus ventas de 140 000 a 5000 000 ejemplares. A ellas las representó como “hermanas del diablo”, “hienas”, “hiena que echaba espuma por la boca” (Muñoz, 80). El encabezado de una foto en la que aparecen detrás de las rejas, lee: “Encerradas como lo que son: ¡ratas!” (81) Sus víctimas, en cambio, eran “florecitas silvestres” (84), “encarceladas en un moderno campo de concentración” (80). La frontera de lo profano se cruzó con los relatos que sugerían prácticas de zoofilia a las que las prostitutas eran obligadas, y con el horror de haber encontrado “pedazos de cuerpos de niños de varios meses de edad” (84) guardados en botellas de refrescos. Las hermanas implicadas en los crímenes fueron condenadas a cuarenta años de prisión; dos murieron antes de salir, sólo la menor cumplió su condena para perderse después en el anonimato.[i]

El *Alarma* mezcló los hechos con los rumores con el fin de narrar una clara historia de horror. Alicia Muñoz afirma en su artículo “The language of female violence in Jorge Ibarguengoitia's *Las muertas*” que el *Alarma* representó a la mujer criminal como antinatural, aberrante e incomprensible, a diferencia del hombre criminal, quien muchas veces expresa su masculinidad con violencia. Cuando comete un crimen, la mujer no tiene justificación ni explicación alguna. Como veremos después, Ibarguengoitia revirtió esta representación sencilla y burda.

La nota de las hermanas González Valenzuela captó de inmediato la atención de Ibarguengoitia. No sólo era una historia truculenta, sino que había sucedido en su estado natal, Guanajuato: podría reconstruir el escenario de manera más precisa y natural si se decidía a escribirla. Consiguió el expediente judicial, y al leerlo se dio cuenta de la versión exagerada y falsa que habían divulgado los periódicos. Las autoridades locales aceleraron el proceso judicial debido a la presión de los medios. Si ya de por sí era difícil obtener una versión razonable de los hechos, esta premura administrativa lo hizo imposible. Irregularidades en el expediente y mentiras en los periódicos: la combinación perfecta para la creación de un chivo expiatorio. Y si bien, las hermanas González Valenzuela pudieron haber asesinado a sus trabajadoras, la verdad sobre lo sucedido y la implicación de otras personas en el asunto quedaron, por siempre, veladas. Ibarguengoitia decidió, por lo tanto, recrear su versión de lo sucedido, con una idea clara en mente: no habría maniqueísmo, sino el retrato de una sociedad corrupta. Así lo dijo en una entrevista: “Mire, es una historia que, a fin de cuentas, lo que capta es la corrupción de un sistema. Muchas gentes que estaban involucradas, se lavaron las manos y las Poquianchis fueron las que cargaron con todo el paquete, nada más porque eran las más tarugas, las más ignorantes” (Castañeda, 82).

En su novela *Las muertas*, Ibarguengoitia contextualizó la violencia en un medio de pobreza e ignorancia extrema. Así como es cierto que las hermanas Baladro –las matronas cambian de nombre en la novela– se ven obligadas a engañar a las familias de sus trabajadoras, asegurándoles que serán meseras, también es cierto que estas mismas familias aceptan de inmediato el dinero en pago de sus hijas y no vuelven a indagar en su paradero. Los asesinatos inician después de una estrategia política fallida del gobernador del estado quien, al buscar la candidatura presidencial, decide de un día para otro cerrar los burdeles. Obligadas a continuar con su negocio, las Baladro se mudan a otro Estado y después de un altercado violento del cual no son responsables, deben esconderse con todas sus trabajadoras en la casa de un pueblo pequeño. Esta convivencia en un espacio reducido tensa los ánimos. Aun así, la primera muerte se debe a la ignorancia de la Calavera, que intenta curar a Blanca de una parálisis corporal aplicándole planchas calientes en la parte inmóvil de su cuerpo. Cuando Blanca agoniza de dolor, su piel se ha puesto café y la delgada tela blanca sobre la cual le aplicaban la plancha se ha adherido a su piel, la Calavera busca revivirla inútilmente con tragos de Coca Cola. Esta muerte provocará, a su vez, la de Evelia y Feliza, el intento de huida de varias prostitutas, el martirio de Rosa y el fusilamiento de las insubordinadas por parte de Teófilo. En resumen, en la novela *Las muertas*, las hermanas no matan a ninguna prostituta. Su culpa –de acuerdo con el texto de Ibarguengoitia– radica en ser matronas y no haber claudicado en su negocio a pesar de las presiones políticas, las tensiones entre sus trabajadoras y las condiciones inhumanas en las que se vieron obligadas a vivir.[ii]

Para evitar el juicio maniqueo, Ibargüengoitia acude a un humor distinto al que había usado en sus novelas históricas y de enredos. Para Domenella, *Las muertas* representa el cambio de una fase “irónica y gozosa” a otra “sombria y grotesca” (Ironía, humor... 202). La distancia del narrador, que relativiza la visión moral, se vuelve mayor con acontecimientos que provocan “las carcajadas, la repugnancia y la sorpresa” (218). El humor grotesco carece de una explicación clara, genera una impresión de pasmo, repugnancia y sorpresa. Hay en él un distanciamiento con el mundo que tiene sentido; no aporta un desenlace cerrado, no hay una cifra por descubrir. La muerte de Blanca, a quien la Calavera le pasó una plancha ardiente para curarle la parálisis corporal, la pelea entre Evelia y Feliza por los dientes que una de ellas le arrancó al cadáver de Blanca, la orden de impedir que las prostitutas castigadas escaparan de su rancho que Teófilo obedeció al pie de la letra: todas, muertes descabelladas, patéticas y ridículas.

Para Alicia Muñoz, Ibargüengoitia desplaza la imagen satánica y maléfica de las matronas con el uso de referentes domésticos. Por ejemplo, antes de intentar su venganza amorosa, Serafina Baladro y su amante desayunan chicharrones y recorren varias panaderías comprando tres bolsas de campechanas. En la bolsa donde Serafina carga la pistola, lleva también unas tijeras, “por si fallaba” (Ibargüengoitia, 31). Evelia y Feliza riñen al borde de un balcón y, al caer: “sus cráneos se estrellaron contra el cemento y se rompieron como huevos” (101). Marta estuvo a punto de ser enterrada dentro de un excusado inservible. Blanca, en cambio, murió a causa de una plancha ardiente. Estos objetos domésticos construyen, de acuerdo con Muñoz, un nuevo imaginario en el que las criminales se liberan de la representación mediática de seres abominables, antinaturales y aborrecibles, por otras en las que la violencia se lee en un contexto doméstico.

En resumen, Ibargüengoitia realizó una crítica social y política, pero desde un lugar de incertidumbre, que multiplica a los posibles culpables y hace de la tragedia un hecho de humor grotesco. Su crítica se estructura contra el sistema político corrupto, oportunista y miope: al gobernador le interesa obtener su candidatura a la presidencia y al jurado terminar con la mala prensa; un sistema desigual e injusto que crea una clase pobre ignorante al extremo de que sus hombres y mujeres matan de las maneras más ridículas posibles; un sistema donde la prensa es amarillista y mentirosa, y el género del reportaje, que adopta Ibargüengoitia en su novela, imparcial y falsamente objetivo.[iii]

Felipe Cazals realizó una adaptación de la historia muy distinta a la de Ibargüengoitia, y, sin embargo, existe un grave error en la portada de la película que anuncia: “basada en la novela de Jorge Ibargüengoitia”. La película de Cazals abordó la historia de las Poquiánchis con lo que José María Espinasa llamó una “estética tremendista” (Ramírez, 90). Tenemos una inmersión en la degradación humana con escenarios oscuros, personajes sadomasoquistas, hipocresía y corrupción. De acuerdo con el artículo de Roldán Alcalá y Ramírez León, las escenas en exteriores reflejan la degradación psicológica de los personajes. Mientras que en la primera escena tenemos un escenario campirano con canto de pájaros y cielo claro, en la última, cuando se narra el fratricidio de María Rosa, estamos en un lodazal. Las hermanas González Valenzuela visten siempre de negro, sus voces son estridentes y sus expresiones falsas, hipócritas. Su devoción cristiana (emprenden una peregrinación que sus empleadas aprovechan para intentar una escapatoria fallida) se entiende en oposición con su realidad diabólica. Sus vestidos oscuros cobran más fuerza si recordamos la manera en la que el Alma describió a las víctimas de sus crímenes, “florecitas silvestres”, y vemos como Santa, Adelina y Amparo visten casi siempre de naranja. Las culpables son, por lo tanto, las dueñas del negocio que explotan sin freno alguno a sus empleadas; las víctimas son jóvenes engañadas y desprotegidas.

Cazals narra y juzga desde un lugar de certidumbre. Y para enfatizar este hecho, agrega una segunda historia, la de un campesino que vende a sus hijas creyendo que van a trabajar de meseras. Su desengaño se da al inicio cuando se descubre la fosa común donde está enterrada María Rosa, su hija. En el resto de la película, se nos relata la historia de este campesino a quien el gobierno corrupto, presionado por grandes ganaderos, le ha quitado las tierras, lo ha encarcelado por protestar y le ha matado a su mejor amigo. Sin posibilidad de comprar medicina para salvar la vida de su hijo, y después de haber vendido a sus hijas por dinero, el campesino Rosario se entrega a la bebida. Su

degradación personal va acompañada de la claudicación de sus ideales cuando decide asistir a una manifestación oficial en la que el gobierno se celebra a sí mismo con el apoyo pagado a los asistentes. Esta historia se diferencia de la principal de las Poquianchis al estar grabada en blanco y negro, tonos que nos transportan a una temporalidad pretérita o a una suerte de intemporalidad: la historia de Rosario se vuelve un arquetipo de la Revolución traicionada. Rosario es todos aquellos que lucharon por la propiedad de la tierra para quienes la trabajan y obtuvieron, en cambio, falsas promesas y represión violenta. De igual manera que con las Poquianchis, el Estado le ha fallado a los más desposeídos permitiendo que comerciantes sin escrúpulos (matronas y grandes ganaderos) hagan de ellos seres peores que animales: en la película se sugiere que las prostitutas mantuvieron relaciones sexuales con perros y las tierras de Rosario servirán para alimentar a toros de lidia. Los pobres han perdido su humanidad en una sociedad de capitalismo extremo.

II

Ibargüengoitia fue muy consciente de la función ideológica del cine (su gran difusión, facilidad de consumo y narrativa convencional), por ello criticó su uso didáctico y coyuntural. Por ejemplo, frente a la complacencia de la crítica ante la película *Canoa* [iv] que en su momento se tomó como una denuncia velada ante los hechos del 68 y una muestra de la apertura a la democracia, escribió:

Después del cataclismo el espectador queda boquiabierto al descubrir que tres de los linchados no murieron, sino que fueron rescatados nada menos que por los granaderos. Tómese nota: una película de denuncia relacionada con los acontecimientos de 1968 presenta como culpable a un cura de pueblo y como salvación a los granaderos. (Ramírez, 89)

Cazals sabía que Ibargüengoitia había elaborado una investigación sobre las hermanas González Valenzuela y, a manera de desafío, lo invitó para que escribiera el guion de la película sobre este tema. Ibargüengoitia rechazó la oferta y escribió únicamente la novela.[v]

A la vez que entendió su poder político, Ibargüengoitia renegó del cine de innovación formal y de temáticas herméticas demasiado intelectuales, del interés de los críticos del Cahiers du Cinéma. Su gusto se inclinó por el cine de acción, personajes arquetípicos y tramas complejas. Le aburrió la faceta intelectual y surrealista de Luis Buñuel; en cambio, le gustó mucho la película *El padrino*, afirmando que superaba a la novela en calidad porque “se ve más rápidamente y no se entera uno de lo que sienten los personajes cuando pierden la virginidad o cuando les aprietan el pescuezo” (56). En las reseñas cinematográficas que Ibargüengoitia escribió en *Excelsior* tenemos explicitados conceptos clave de su lector ideal y poética literaria: el primero habría sido alguien que entendiera divirtiéndose y fuera crítico de su momento y del pasado histórico; la narración debía ser clara a pesar de su complejidad. En la reseña de *El último tango en París* destaca la trama pornográfica realizada “con todos los elementos del gran cine” (57). Para sus novelas, estos elementos formales implicaban la elaboración de diálogos y monólogos efectivos para la trama y reveladores de la psicología e idiosincrasia de los personajes; humor irónico; narradores ambiguos; reelaboración de espacios como el de la provincia que, antes de él, habían sido tratados con nostalgia rural, y de géneros como el de la crónica que algunos habían considerado erróneamente menores. En la trama de sus novelas subyace una estructura formal y temática sumamente compleja que se hará visible en relación con la versión cinematográfica de las mismas.

En oposición a esta postura, el cine para Cazals era ideológico y la narración debía llevar implícita una crítica política. En el caso de *Las Poquianchis*, su conclusión es la necesidad de un Estado fuerte que controle los excesos del capitalismo. Esta conclusión empata curiosamente con el discurso oficialista de la época. El presidente Luis Echeverría (1970-1976) se presentó como un heredero directo de la izquierda cardenista: aumentó la nacionalización de empresas, intentó una política de proteccionismo a la industria mexicana y se distribuyeron gran cantidad de tierras a ejidos. El

discurso, sin embargo, no se acompañó con hechos. José Agustín se burló de este intento de renacer los ideales de la izquierda cardenista, al escribir que, lo único que en realidad cambió en la vida política fue la parafernalia: “[Echeverría] dispuso que en las comidas y celebraciones presidenciales en vez de vinos y licores “extranjerezantes” se sirvieran aguas de chía, de horchata o de jamaica”. (20) Una parte de la izquierda decepcionada y más radical formó una guerrilla dirigida por Lucio Cabañas, asesinado en 1974, durante la presidencia de Echeverría. Los estudiantes volvieron a manifestarse, y hubo, al igual que en el 68, represión violenta en el hecho conocido como “El halconazo”. El sexenio de Echeverría fue, por lo tanto, una farsa; el mismo José Agustín tituló este periodo como “La casa de la risa”.

La película de Cazals fue extremadamente violenta, cruda y crítica de la sociedad mexicana, pero sucedió con ella lo que Ibarguengoitia había criticado en Canoa: estaba dentro del discurso hegemónico oficialista. Ante el reclamo de Rosario (el problema está en la tierra), el presidente Echeverría tendría preparado en su informe anual cifras de miles de hectáreas que habían sido repartidas a campesinos desposeídos. En sociedades cooptadas de manera tan agresiva y global por el poder político, importaba únicamente el discurso. La solución entonces era criticar desde un lugar de certidumbre corriendo el riesgo de ser reprimido o absorbido por el mismo sistema que se criticaba, o hacerlo desde un lugar de incertidumbre a pesar de ser juzgado como individualista o conservador. De acuerdo con Domenella la visión irónica del mundo en Ibarguengoitia:

Responde, en el campo ideológico y social en que se inserta, a un irreductible individualismo de origen liberal. / La soledad de ese verdadero sujeto de la enunciación... y su relativización de los hechos narrados lo llevan a un “no compromiso” por temor al “gregarismo” o a la sumisión. / La visión irónica del mundo preserva, a quien la ejerce y a sus “cómplices”, que la desentrañan y aprueban, de falsas idealizaciones y también de adhesiones radicales, tanto en el campo del amor como de la política. / La corrosiva burla... destruye todo tipo de absolutos y de sentimentalismos, pero escamotea al mismo tiempo los problemas ideológicos con un ropaje de falsa “neutralidad” clasista (Domenella, 177).

Tenemos aquí a un Ibarguengoitia que evita todo compromiso con un escepticismo irónico para ahorrarse descalabros políticos e incluso amorosos. La actitud del individualista liberal opuesta a la del luchador y revolucionario social que, en este caso, ocuparía Cazals. Si bien este argumento tiene cierta justificación, creemos que con los análisis de este artículo se ha vuelto un argumento más complejo. El individualismo liberal de Ibarguengoitia se opone al maniqueísmo del periódico Alarma y al “no compromiso” del ciudadano indiferente. En Las muertas se describe una radiografía completa del poder y la corrupción humana donde es imposible asignar culpas fáciles; esto no genera apatía en el lector, al contrario, genera mayor avidez y criterio en aquellos que deben sentirse afectados por la descomposición social de su sociedad.

Ibarguengoitia y Cazals no constituyen opuestos, sino variantes de una misma preocupación que encuentra su verdadera antípoda en la indiferencia y el maniqueísmo. Cazals revive el discurso revolucionario, coincidente con el del poder hegemónico del momento, confiando en que éste no logre opacar su fuerza ideológica con su hipocresía, mientras que Ibarguengoitia realiza una crítica humorística devastadora a la sociedad mexicana relativizando con el humor irónico la ideología y certezas de sus personajes, su narrador e, idealmente, la de sus lectores. Cambia el lugar desde el cual crean, pero permanece en ambos la visión de la cultura como herramienta clave de crítica sociocultural.

Por último, es importante mencionar que la forma narrativa se expresa en los dos casos (novela y película) de manera convencional, clara y aparentemente sencilla. El orden cronológico sigue una temporalidad lineal pasado-presente; los narradores son aparentemente objetivos; y los diálogos y escenarios verosímiles. La novela Las muertas desarrolla la historia de las hermanas Baladro a la par de la de sus empleadas, con el fin de simpatizar y entender a ambas. En la película de Cazals la trama se desarrolla en contrapunto, con la historia de los asesinatos de las Poquianchis a color, y la

del campesino Rosario en blanco y negro. Las reseñas de *Las muertas* escritas por José de la Colina y Octavio Paz identificaron la agilidad y claridad de la trama, y el uso de un lenguaje sencillo, accesible, conciso en Ibargüengoitia. El primero escribió que: "Tal humildad es de agradecer en nuestros días en que se nos obliga a ser lectores profesionales, técnicos de la lectura de novelas. Lo cual no implica que la técnica del libro sea ingenua, ni inocente" (Castañeda, 78). Mientras que Paz alabó la naturalidad del texto: "Un ejemplo más de que el artificio supremo consiste en conquistar la naturalidad. Pero naturalidad no quiere decir superficialidad" (79). Ibargüengoitia disfrutó esta aparente sencillez en las películas, y la buscó para la escritura de sus obras de ficción, de manera que su crítica social y política empoderó, entreteniéndolo, a un mayor público.

La manera en la que ambos creadores, Ibargüengoitia y Cazals, abordaron el tema truculento de las Poquianchis nos revela su actitud sociocultural. Por un lado, en el caso de Ibargüengoitia, tenemos una crítica contra el Estado mexicano que crea una economía precaria, el sistema judicial corrupto y la prensa amarillista desinformada y maniquea. La solución que subyace a esta crítica es de un índole más radical porque propone un cambio entero del sistema sin dar, por otro lado, un indicio de la ruta que éste debe seguir. La crítica de Cazals, en cambio, revela una propuesta ideológica más específica, la misma del discurso priista oficial de esa década: un Estado fuerte que controle al capitalismo exacerbado de los empresarios. El tiempo nos ha revelado que el Estado mexicano ha sido incapaz de adoptar una u otra propuesta, y que los asesinatos seriales de mujeres sigue, lamentablemente, sucediendo en nuestro país.[vi]

Obras citadas

Agustín, José. *Tragicomedia Mexicana 2*. México: Planeta, 1992.

Castañeda, Iturbide J. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia: Breve comentario de su obra narrativa*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1988.

Cazals, Felipe, Turrent T. Pérez, Xavier Robles, Diana Bracho, de H. J. Martínez, y Salvador Sánchez. *Las Poquianchis: (de los pormenores y otros sucesos del dominio público que acontecieron a las hermanas de triste memoria a quienes la maledicencia así las bautizó)*. México: BCI Eclipse, 2002.

Cazals, Felipe, Turrent T. Pérez, Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Cruz E. Gómez, and Roberto Lozoya. *Canoa*. Phoenix, Ariz.: Desert Mountain Media, 2002.

Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibargüengoitia: la transgresión por la ironía*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa, 1989.

---. *Jorge Ibargüengoitia: ironía, humor y grotesco: "Los relámpagos desmitificadores" y otros ensayos críticos*. México, D.F.: Colegio de México, 2011.

Fourez, Cathy. *Les traitements du genre policier chez Jorge Ibargüengoitia: Une écriture en flagrant délit*. Sarrebruck: Editions universitaires européennes, 2010.

Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. México: J. Mortiz, 2003.

Lange, Charlotte. *The "truth" behind a scandal: Jorge Ibargüengoitia's Las Muertas*. Springer, 2009. Web.

Muñoz, Alicia. "The Language of Female Violence in Jorge Ibarquengoitia's "Las Muertas"." Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies. 12 (2008): 79-92.

Ramírez, Miranda J. Ibarquengoitia va al cine. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2013.

Roldán Alcalá, Denise R. y Mario Alberto Ramírez León. "Narración, imagen e intermedialidad en Las Poquianchis de Cazals y Las muertas de Ibarquengoitia". Fronteras de tinta. Número 2, diciembre 2012 - marzo 2013. Web.

Notas

[i] Eran cuatro las hermanas González Valenzuela, pero solo tres (Delfina, María de Jesús, María Luisa "Eva") estuvieron involucradas de manera directa en el negocio de la prostitución y el lenocinio. Ignoramos el nombre y el destino de la cuarta hermana.

[ii] Cabe mencionar que, de acuerdo con el expediente judicial, se encontraron únicamente seis cadáveres. En los periódicos como el ¡Alarma! se llegaron a mencionar, hasta cien cadáveres.

[iii] Charlotte Lange, en su artículo "The 'Truth' Behind a Scandal: Jorge Ibarquengoitia's Las muertas", analiza la manera en la que Ibarquengoitia parodia el género del non-fiction o el nuevo periodismo al subvertir sus convenciones formales como la presencia de un solo narrador omnipresente, la reconstrucción de la trama en orden cronológico (escena por escena) y el recuento minucioso del espacio y tiempo. Por otro lado, Bárbara Aponte realiza un estudio narratológico en "Aspectos de narratividad de 'Las muertas' de Jorge Ibarquengoitia", que estudia la combinación de recursos literarios de la "alta literatura" (el uso de una diversidad de discursos, tiempos y ambigüedad del narrador), con los de la "literatura popular" (el formato de la novela detectivesca).

[iv] La película aborda el linchamiento de varios jóvenes universitarios en la pequeña población de San Miguel Canoa por creerlos jóvenes ateos y comunistas.

[v] A manera de revancha, Cazals creó para su película un personaje obeso, holgazán, corrupto, y lo llamó Ibarquengoitia.

[vi] De hecho, Cathy Fourez identificó como una de las características temáticas de la novela negra mexicana después de Ibarquengoitia, los asesinatos seriales de mujeres.