



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 0288

Metulco 1288370

EL MINISTERIO DE Y DEL PODER EN TERCER FORMA DE REPRESENTACION: EL CASO "LAS POGIAROVICH" EN LA NOVELA NOVA Y SU REFLEJO EN EL FILME LAS POGIAROVICH (1976) DE FELIPE CASAS Y EN LA NOVELA LAS NIÑERAS (1977) DE JENNIK TRAKOENSCHEVA

En México, D.F., se presentaron a las 14:30 horas del día 4 del mes de febrero del año 2010 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. LUZ ELENA ZAMUDIO RODRIGUEZ  
DR. ALBERTO PEREZ AMADOR ADAM  
DRA. ANA ROSA ROSINA DOMINELLA AMARTE

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaría la última, se reunieron para proceder al examen de grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

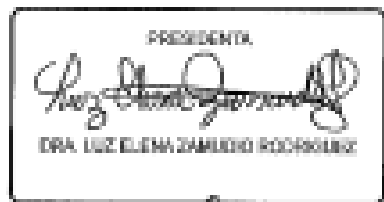
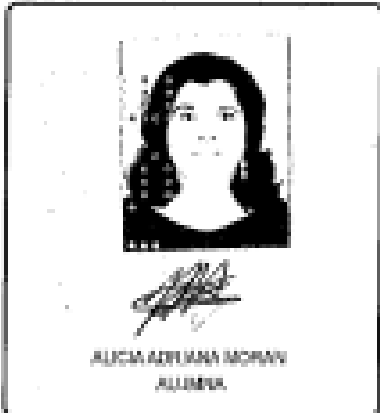
MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DR. ALICIA ADRIANA MORAN

y de acuerdo con el artículo 30 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

*Aprobar.*

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.



## **Tesis**

**El discurso de y del poder en tres formas de representación: El caso “Las Poquianchis” en la nota roja y su reflejo en el filme *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals y en la novela *Las muertas* (1977) de Jorge Ibargüengoitia**

**Para aspirar al título de:**

**Maestra en Humanidades, con énfasis en Teoría Literaria**

**Autora:**

**Alicia Adriana Morán**

**Asesora:**

**Dra. Ana Rosa Domenella Amadio**

**Lectores:**

**Dra. Luz Elena Zamudio Rodríguez**

**Dr. Alberto Pérez Amador Adam**

**División de Ciencias y Humanidades**

**Posgrado en Humanidades, línea académica en Teoría Literaria**

**Coordinadora:**

**Marina Martínez Andrade**

**Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa**

**Ciudad de México, mayo 2014**

## Agradecimientos

A mi familia, quienes bogan conmigo.

A mi padre, motor de aire.

A mi asesora de tesis, la Dra. Ana Rosa Domenella, quien lidió con mi escritura y sus fallas, y me aconsejó, corrigió y leyó puntualmente.

A mis lectores: la Dra. Luz Elena Zamudio, por su paciencia, consejos y lectura crítica de la tesis, y por su guía y cariño hacia mi persona. Al Dr. Alberto Pérez-Amador Adam, quien realizó una lectura férrea, incisiva y muy puntual de mi trabajo, y de quien guardo un especial cariño por sus clases, sus lecturas y su constante presencia.

A mi hermano, por nuestras discusiones interminables, nuestros consejos, necesidades, sueños y por ser el mejor confidente. A mi tío César Baños, por su paciencia, su calidez y su palabra precisa y amorosa.

También agradezco la compañía, amistad y apoyo sin reparos de Érika Serrano Beltrán (en su enorme valía humana, sinceridad y paciencia), Yumi Uchisato (mi inteligente, sencilla y sabia amiga), Mauricio del Olmo (por ser y por ayudarme a encontrar cierto orden en el caos) y Andrés Castro (por el cariño, amabilidad y humorismo desenfadado), excelentes e inteligentes excompañeros de la maestría, quienes se han convertido en parte de mi vida, lo cual es invaluable.

A Ariadna Díaz, quien me ha enseñado el valor, la responsabilidad y la tolerancia de ser amiga. A quien quiero en la distancia y no olvido.

A Isabel Lincoln Strange Reséndiz, porque sin ella, una parte de este periplo no hubiera sido posible.

**El discurso de y del poder en tres formas de representación: El caso “Las Poquianchis” en la nota roja y su reflejo en el filme *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals y en la novela *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarguengoitia**

En el fondo de tu corazón prefieres el viejo idioma con toda su vaguedad y sus inútiles matices de significado.

George Orwell

Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho la atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.

Michel Foucault

<b>Introducción</b>	<b>1</b>
<b>Capítulo I. <i>Las Poquianchis</i>: el contexto histórico</b>	<b>9</b>
1.1 “ <i>Las Poquianchis</i> ”, la panorámica de un escándalo (1960)	12
1.2 La historia contada por Robledo y por los diarios	14
1.3 La interpretación periodística	23
<b>Capítulo II. Felipe Cazals y su generación</b>	<b>31</b>
2.1 Los filmes de Cazals	33
2.2 <i>Las Poquianchis</i> (1976), entre el contexto histórico y el discurso ficcional	35
2.2.1 El argumento	36
2.2.2 La estructura del filme	37
2.2.3 El tiempo y espacio cinematográfico	40
2.2.4 El discurso y los personajes	44
<b>Capítulo III. Ibarzüengoitia: el discurso de y del poder en <i>Las muertas</i></b>	<b>52</b>
3.1 Ibarzüengoitia y la generación de medio siglo	52
3.2 La obra de Ibarzüengoitia: un esbozo	54
a) El dramaturgo	54
b) El novelista	56
3.3 El estilo y las temáticas	60
3.4 Relación de <i>Las muertas</i> con otros escritos de Ibarzüengoitia	63
3.5 <i>Las muertas</i> : un estado de la cuestión	65
3.6 Discurso y poder, y los discursos de y del poder	74

<b>3.6.1 El discurso</b>	<b>76</b>
<b>3.6.2 El poder</b>	<b>79</b>
<b>3.6.3 El discurso de y del poder</b>	<b>80</b>
<b>3.7 La estructura de <i>Las muertas</i></b>	<b>82</b>
<b>3.8 El discurso de y del poder en <i>Las muertas</i></b>	<b>85</b>
<b>3.8.1 El discurso del narrador</b>	<b>88</b>
<b>3.8.2 <i>Las muertas</i> “hablan”</b>	<b>92</b>
<b>3.8.3 Las Baladro: Acción y motivos</b>	<b>94</b>
<b>3.8.3.1 Arcángela: la voz de mando</b>	<b>98</b>
<b>3.8.3.2 Serafina: entre la pasión y el rencor</b>	<b>102</b>
<b>3.8.4 Los personajes masculinos</b>	<b>105</b>
<b>3.8.5 Las sobrevivientes</b>	<b>110</b>
<b>3.8.6 El discurso del poder de los representantes de la ley</b>	<b>111</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>117</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>127</b>

## Introducción

Decidí analizar el discurso filtrado y reescrito de “Las Poquianchis” en la nota roja (el cual tiene su propia estructura discursiva) y en textos que documentaron el caso, algunos con más suerte o verosimilitud que otros, y con ello realicé un retrato más completo del mismo, aunque no corresponde a la verdad de los hechos, porque la nota roja es una reescritura y obedece a un género periodístico que busca exagerar, crear morbo y apelar al escándalo; el cual suele ser grotesco e irónico. Después usé esa información para analizar dos tipos de discursos: el cinematográfico y el literario.

Lo anterior fue para analizar la novela *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), pues retoma para su estructura textos periodísticos de la nota roja y recrea, de manera particular, un hecho sangriento y de trata de blancas (en la década de 1960), que fue noticia de alcance nacional; por otro lado, es una reescritura humorística e irónica. Mi interés se centró en el discurso de y del poder,<sup>1</sup> considero que recorre la diégesis (sin soslayar la ironía, el humor y lo grotesco) y refleja un contexto determinado, con convergencias en el uso del discurso en varios niveles: el de un narrador que elige qué contar y cómo estructurar el caso de unas madrotas —a quienes se acusa de asesinato, explotación y trata de blancas—, y se valdrá de un expediente legal —con un lenguaje supuestamente impersonal, el cual recoge declaraciones de los implicados directos e indirectos, de los que investigaron el caso y de las reconstrucciones de tiempo-espacio—

---

<sup>1</sup> Me valdré de las definiciones que hacen del poder tanto de Louis Althusser como Michel Foucault, en el primer caso, de *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, en el segundo, del *Discurso del poder*. Me referiré al “discurso de poder” cuando se trate de los personajes que se valen del mismo y “discurso del poder” cuando se trate del que está avalado por la ley del Estado. Remitirse al capítulo tres para entenderlo. Aunque analizo, en el capítulo uno y dos, brevemente cómo opera en el discurso periodístico y en el cinematográfico. Ver pp. 80-82.



para elaborar la historia, además de sus propias suposiciones para llenar los vacíos de información.

Examiné el discurso del y de poder<sup>2</sup> en *Las muertas* y sus convergencias y diálogos con otros discursos: el primer punto que analizo es el hecho factual de “Las Poquianchis” (en el cual se basó Ibargüengoitia para escribir su novela), documentado por la nota roja y al cual me acerco brevemente. Tomé en cuenta cómo ha sido reflejado o analizado el tema de la nota roja en México<sup>3</sup> y, también, cómo fue tratado y desarrollado en el libro de la periodista mexicana Elisa Robledo, quien entrevistó a varios de los inculpados y testigos implicados directa e indirectamente; a partir de este material analicé el discurso de y del poder en el filme *Las Poquianchis* de Felipe Cazals y el de la novela *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia.

Tal discurso me interesa por el tono y contexto indisociable de la novela. Refleja un hecho desde una perspectiva muy particular: ridiculizar, en la ficción, un suceso real que no pudo expresar de manera objetual ni la nota roja ni el expediente legal (los cuales tienen sus propios vacíos). Este análisis revisa, en el capítulo uno, brevemente las huellas del caso “real”, a través de notas periodísticas que lo cubrieron, en textos acerca de la nota roja en México y en el libro de la periodista Elisa Robledo,<sup>4</sup> quien buscó desentrañar los hilos del suceso en un afán menos amarillista. También analizo el filme del cineasta mexicano Felipe Cazals, *Las Poquianchis* (1976), quien retomó el hecho para realizar su propia versión a partir del guión de Xavier Robles y Tomás Pérez Turrent, quienes construyeron la historia a través de notas periodísticas y entrevistas.

---

<sup>2</sup> Decidí analizar tales discursos con más amplitud en el tercer capítulo porque los dos primeros capítulos me sirven desde dos perspectivas: describo el tipo de discurso de cada forma de representación y puedo encontrar convergencias con la novela de Ibargüengoitia.

<sup>3</sup> Ver capítulo uno y bibliografía final acerca de estos textos.

<sup>4</sup> *Yo, la Poquianchis. Por Dios que así fue*, Compañía General de Ediciones, 1980.

Mi hipótesis central es que el discurso sólo sirve para los que lo usan en un contexto que les es propicio, pero se revierte cuando dejan de representarlo ante una convención o ley que les despoja de la validez de su discurso de y del poder. Esto, que podría parecer muy sencillo, nos muestra que no es así: el sujeto despojado en esa validez, ante una convención o un discurso superior (avalado por la ley, ergo, el Estado), lo que pierde es el respeto y credibilidad del grupo al que pertenece. Lo que pretendo saber es cómo se dan esas relaciones discursivas en la novela y en el filme, cuáles son sus diferencias-convergencias, y qué tanto y cómo incidieron los documentos, entrevistas o textos periodísticos en la reescritura del discurso cinematográfico y novelístico.

Otra hipótesis secundaria es que los discursos del filme y la novela, con obvias convergencias (a partir de las notas periodísticas), representan de forma nítida el discurso de y del poder de los personajes. Aunque Ibarregui tomó más datos de los que dijo para escribir la novela, ésta muestra en la ficción-reflejo no sólo las omisiones, los errores o vacíos de la ley, sino la red de corrupción de las madrotas con las autoridades y su ideología. Mi tercera hipótesis apunta a que la nota roja y el expediente legal, al contener trazas del hecho real y al tener omisiones de origen (datos, nombres, fechas), denotan más errores en la reescritura del caso, lo cual es muy apropiado para el tono que pretende el escritor; no así en el filme, que se centra más en un ambiente de pobreza, ignorancia y destino manifiesto de los personajes.

En el segundo capítulo analizo el filme mencionado del cineasta mexicano Felipe. El guión fue realizado, como ya nombré, por Xavier Robles (quien había entrevistado a varios implicados del caso) y por Tomás Pérez Turrent (quien siguió la noticia en 1964 a través del tabloide *Alarma!*, especializado en la nota roja). También intento mostrar la importancia de la generación a la que perteneció este director mexicano, con una breve

mirada panorámica a su obra cinematográfica para luego detenerme en el análisis, la estructura, el discurso y el desarrollo de *Las Poquianchis*.

Por otro lado, el filme, con tintes de denuncia, tiene un discurso que se torna grotesco y descarnado; la novela, en un acto divergente, es una reescritura risible de un hecho que, en la realidad, mostró no sólo un caso de abuso y violencia, sino también las fallas de un sistema legal, el cual aplica la ley con un rasero distinto, según el caso tratado y en donde los castigados son los que tenían un poder por convención (no avalada por un ente legal, sino representativo de un grupo) y tal ley no es aplicada de la misma forma contra las autoridades implicadas, que permitieron, a través de actos corruptos, la transgresión de las leyes y de los derechos humanos.

Hay que acotar las similitudes entre el filme y la novela, pues Ibarguengoitia se valió del expediente legal y de las noticias del caso, publicadas en algunos periódicos; Turrent se basó en el guión, basado en diarios y en entrevistas directas con algunos de los implicados; sin embargo, los discursos de la novela y el filme tienen estructuras específicas. El capítulo primero da pistas acerca de las preocupaciones u obsesiones, que cada uno tomó y plasmó en sus obras, las cuales, por obviedad, en algunos momentos convergen en el discurso.

No se trata de señalar si alguna es más importante o compararla con la otra, porque son dos formas de creación distintas, pero sí como, a partir de textos dados, se ajustan, varían o pueden complementarse. Tampoco busco polemizar acerca de si el novelista conocía el filme del cineasta, lo cual negó, o si el director estaba enterado de que el guanajuatense escribía una novela. Lo cierto es que el primero en estrenarse fue el filme y, un año después, se publicó la novela.

Finalmente, en el capítulo tres, analizo el contexto literario, en el cual Jorge Ibargüengoitia se desarrolló como escritor, su generación, su obra y desde qué perspectivas ha sido analizada su novela *Las muertas* (1977), para después abocarme al análisis del discurso de y del poder en la misma, a través de las declaraciones de los personajes y los textos “legales” de los que se vale el narrador para reconstruir la historia. *Las muertas* es un ejercicio de reescritura acerca del caso de unas hermanas madrotas, apodadas “Las Poquianchis”, dueñas de prostíbulos en Guanajuato y Guadalajara, acusadas de secuestrar, prostituir y asesinar a muchas mujeres, lo cual se difundió en las primeras planas del diarismo de la nota roja en 1964.

No hay que olvidar que Jorge Ibargüengoitia, como escritor de la generación de medio siglo en México, rompió la visión anquilosada de la Historia nacional con algunas de sus novelas, le imprimió a sus textos un estilo que parece sencillo, pero devela un análisis profundo y obsesivo en el que reescribió su versión-reflejo de dos momentos torales de la historia mexicana: la Independencia, con los periplos conspiratorios de un grupo disímil y la guerra (en *Los pasos de López*, 1982); y la Revolución, con las memorias de un militar de glorias dudosas –quien intenta limpiar su nombre– y de sus fallidos intentos por ser el siguiente presidente de la nación (en *Los relámpagos de agosto*, 1964). En ambas novelas, se observan las investigaciones a fondo de la historia mexicana, realizadas por el escritor, sobre todo de los episodios y de los personajes de la Independencia, la Revolución y la posrevolución.

En la obra de Ibargüengoitia se encuentran obsesiones, ambientes, lugares y situaciones específicas como el asesinato, en 1928, del presidente Álvaro Obregón a manos de José León Toral, un fanático religioso; la sexualidad desinhibida, moralidad o impedimento de las relaciones en algunos personajes femeninos o masculinos y la

imposibilidad de la consumación sexual o el logro urgente, casi equívoco, de la misma; el chisme y las situaciones ridículas, además de las costumbres, creencias y personajes arraigados como una sombra en su ciudad natal, Guanajuato (que en la ficción se llamaría Cuévano). Por otro lado, la presencia del autor implícito se hace evidente, sobre todo en *La ley de Herodes* y en *Estas ruinas que ves* (1977), donde encontramos personajes incidentales que llevan las huellas biográficas del escritor.

Lo interesante no sólo es el trabajo de investigación realizado por Ibargüengoitia, sino la estructura de la historia a través de un narrador en tercera persona, quien se vale de un expediente legal y de suposiciones para reconstruir la historia; la reescritura de un caso que provocó revuelo en la sociedad mexicana. La novela presenta rasgos de humor negro y una lectura grotesca del caso, además de la parodia que Ibargüengoitia realizó, del expediente legal y las noticias periodísticas, para su acto creativo.

Aunque la ironía y el humor recorren la novela, decidí centrarme en el discurso del y de poder en la misma porque a través de ellos conocemos la ideología que comparten los personajes, por ejemplo, las madrotas (las Baladro) no sólo se expresan en un acto de habla convencional en su contexto (aunque se acompañe de acciones), sino que representa su visión de mundo. Por otro lado, algunos de los personajes, como el capitán Bedoya o Sanabria, se valen de ese poder y del que están investidos legalmente. El discurso, en estos casos, es un acto del habla con una intención permisible que sirve para obtener algo.

El discurso puede parecer un acto de sumisión, aunque en realidad apela al interlocutor, en un contexto idóneo, para luego reforzarse. El expediente legal, por ejemplo, maneja un discurso oficial, de poder institucional (que tanto en la ficción como en la realidad está avalado por un poder legislativo), utilizado por el narrador (quien reconstruye la historia, pero también tiene una intención a partir de su elección y suposiciones); la

novela es una reescritura ficcional a partir de dos discursos: el de la nota roja y el del expediente legal, el primero es convencional (y aceptado en su contexto) y el segundo, como anoté, institucional.

Después de los análisis y características de las tres formas discursivas, ergo, lo que quieren representar cada forma de expresión, y formas de desarrollar un tema, en este caso el hecho de “Las Poquiánchis”, nos encontramos con las siguientes impresiones: La primera es que el estilo de la nota roja permea, en distintos grados, no sólo al interior del filme y de la novela, sino en los textos que retomaron ese subgénero periodístico para intentar recrear un retrato social cruento, exagerado y morboso.

El libro de Robledo es punto y aparte, pues buscó reconstruir los hechos no sólo a partir del expediente legal, sino a través de las entrevistas con algunos de los implicados, para entender el caso y mostrar las omisiones del expediente, de la sentencia y de las declaraciones contenidas en éste. Robledo<sup>5</sup> sólo habla de la nota roja para reflejar parte de la distorsión y no se detiene en la fuente periodística como un documento de valor.

Tanto la novela como el filme retoman ciertos ángulos de la nota roja, no como documentos fehacientes, sino como un reflejo del morbo, las omisiones, el escándalo, la ignorancia y sinrazón de los medios escritos que cubrieron el caso, así como la explotación de la miseria, abuso o indefensión de los implicados. En ambos casos se tomaron documentos o declaraciones más o menos serias, es decir, la versión de cada uno de los entrevistados y del material periodístico de la época. La ficción de Cazals se nutrió parcialmente de la nota roja y las entrevistas;<sup>6</sup> la de Ibarguengoitia, de la nota roja y del expediente legal.

---

<sup>5</sup> Ver el capítulo uno de la tesis.

<sup>6</sup> Remitirse al capítulo dos de la tesis.

Por otro lado, el filme y la novela utilizaron textos que, por su naturaleza, son grotescos e irónicos, y sirvieron para fortalecer el tono irónico de *Las muertas* desde la perspectiva del autor y desde el punto de vista del narrador a través de su estructura. Así, el documento legal, el cual debía reflejar cierta “verdad” y una prueba para exonerar o inculpar a los implicados, se convierte en un escrito inacabado, y amplía, en una paradoja, los errores, vacíos, omisiones y abusos de la ley.

De este modo, los discursos se van entrelazando, aunque tanto la novela como el filme no buscan ser invenciones reveladoras o argumentos de justicia, en ellas existe un reflejo contextual, que permite, en su relectura y reinención, conocer la naturaleza de los personajes con un estilo de vida que, a partir de una serie de acontecimientos, caminan hacia un final injusto e irregular en la aplicación e impartición de la justicia.

El discurso, en tal sentido, se convierte en el reflejo de las relaciones de y del poder (en las que hay niveles: el Estado decide las relaciones del poder desde distintas instancias, categorías y situaciones; en el caso de las relaciones de poder, éstas son una convención de grupo que pueden o no ser legisladas, por lo tanto ser o no legales, pero sí toleradas por el Estado), de creencias y formaciones culturales de los personajes y, tanto el filme como la novela, refuerzan omisiones que, en la propia ficción, denotan variables analíticas, en el primero acudimos al tema de la injusticia, de lo grotesco y la ignorancia; en el segundo, se agrega la ironía y el humor.

## Capítulo I. *Las Poquianchis*: el contexto histórico

Rescataron muchas vidas,  
que por poco mueren de hambre  
están flacas y desnutridas  
que hasta parecen alambres: Jesús Morales  
(corrido de “Las Poquianchis” en *Alarma!*)

En 1940<sup>7</sup> llegó a la Presidencia de la República Manuel Ávila Camacho, emanado de la ideología del fenecido Partido Nacional Revolucionario (PNR),<sup>8</sup> quien formó parte de los gobernantes elegidos por “dedazo” (elección directa antidemocrática). Ávila Camacho tomó posesión de un gobierno que buscaba reforzar su nacionalismo (e independencia ante Estados Unidos de Norteamérica, aunque irónicamente en su gobierno se hicieron concesiones a los monopolios petroleros de ese país<sup>9</sup>), el cual había dado sus primeras muestras, al expropiar el petróleo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas.

Eran tiempos en los que Vicente Lombardo Toledano le daba la estafeta de la Confederación de Trabajadores de México a Fidel Velázquez, mostrando así un reacomodo de las fuerzas políticas en una nación eminentemente agraria y obrera, en el que las huelgas se “institucionalizaron”, pero a la vez el gobierno y los sindicatos ejercieron una presión sobre los trabajadores para evitar las mismas, debilitando así los movimientos obreros y pactando con los líderes sindicales el llamado “voto duro”. La mayor parte del país era un coto de poder repartido al antojo de las autoridades, el cual no tomaba en cuenta las

---

<sup>7</sup> En *Tiempo de México*, partimos de esa época para entender el contexto nacional, ya que la historia de “Las Poquianchis” se desarrolla desde esos tiempos, eso nos da una perspectiva del momento social y político que permitió que las madrotas trabajaran con total impunidad.

<sup>8</sup> Creado en 1929 y luego se convertiría, en 1938, bajo el Gobierno de Lázaro Cárdenas, en el Partido de la Revolución Mexicana.

<sup>9</sup> S. I. Semionov, en “México durante el periodo de Ávila Camacho”, en *Ensayos de Historia de México*, p. 117.



capacidades, sino las lealtades, y algunos puestos claves del gobierno fueron concedidos a personas ligadas a compañías norteamericanas.<sup>10</sup>

Los gobernantes raramente tenían experiencia o estudios, ejercían su autoridad como la entendían. La misma situación aplicaba para las leyes, la hacienda, la educación, la salud y la obra pública. Se puede decir que el cumplimiento en la aplicación de las leyes y su vigilancia, en cuanto a la transparencia y rendición de cuentas, eran inexistentes: sólo se exigían cuando la “situación” lo ameritaba y ésta se aplicaba para desacreditar a algún político que no se ceñía a los deseos del partido único, el PNR.

De 1940 a 1970, señala Alicia Hernández Chávez,<sup>11</sup> el gobierno se quiso erigir como un gran corporativo, sin embargo, las fuerzas no estaban equilibradas y se valían del chantaje, la presión y la vigilancia de sus propios intereses. La búsqueda del orden consistía en “la capacidad del gobierno para redistribuir recursos económicos a cambio de adhesión política”,<sup>12</sup> a partir de ciertos logros como “congelar” las rentas en departamentos, casas y vecindades, y en establecer precios máximos a ciertos productos.<sup>13</sup> A partir de 1940 se buscó organizar la política, “al intentar convertir a los estados soberanos en simples unidades administrativas”,<sup>14</sup> en las cuales el gobernador en turno poseía cierta autonomía frente al Ejecutivo federal, lo que permitía no sólo más libertad, sino una falta de vigilancia en sus acciones y, por ende, la impunidad, los abusos y la nula rendición de cuentas.

Para 1946 el Partido de la Revolución Mexicana se convirtió en el Partido Revolucionario Institucional (PRI), el partido hegemónico. Éste buscó su modernización e institucionalización y, por primera vez, eligió como presidente a un civil: Miguel Alemán

---

<sup>10</sup> S. I. Semionov, *op. cit.*, p. 118.

<sup>11</sup> Hernández Chávez, Alicia, *México. Breve historia contemporánea*, p. 417.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 417.

<sup>13</sup> S. I. Semionov, *op. cit.*, p. 125.

<sup>14</sup> Hernández Chávez, Alicia, *op. cit.*, p. 408.

(de 1946 a 1952) y trajo consigo a los licenciados que sustituyeron a los militares.<sup>15</sup> El PRI pretendía crear un “programa material, concretamente industrial (...) en las grandes ciudades, especialmente en la capital, a la mayoría de la población y de las actividades económicas, culturales y políticas. En el campo, los caciques locales dominaban, como un resabio del pasado”,<sup>16</sup> a pesar de la Reforma Agraria. Por otro lado, hubo “una fiebre constructora”<sup>17</sup> de presas, caminos y complejos habitacionales; la economía, relativamente, se reactivó por “la extracción y el refinamiento del petróleo, la energía eléctrica, los caminos, el transporte y las telecomunicaciones”.<sup>18</sup> El gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, presidente de 1952 a 1958, recibió un país endeudado, pero con grandes proyectos de construcción como presas, hospitales, ciudades universitarias, como el IPN y la UNAM y, a la vez, le tocó lidiar con los sindicatos.

Entre 1958 y 1964 gobernó Adolfo López Mateos, expropió la energía eléctrica (en concomitancia con lo realizado por Cárdenas) y bregó con los movimientos sociales que pugnaban por el reparto de la tierra o mejores niveles de vida para los obreros. Tales demandas duraron todo su sexenio y esto dio como resultado el encarcelamiento en 1960, por ejemplo, del muralista David Alfaro Siqueiros (pues apoyaba a los sindicalistas en la depuración de su gremio),<sup>19</sup> quien pasó cuatro años encerrado hasta que el mismo López Mateos lo indultó.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Meyer, Jean, en “México entre 1934 y 1998”, en *Historia de México*, menciona que gracias a la más grande campaña sanitaria, muchos mexicanos mejoraron su tasa de vida, pp. 252-253.

<sup>16</sup> García Clara, Guadalupe y Silvia Solís Hernández, en *La nota roja en México (1934-1985)*, p. 42.

<sup>17</sup> En *Tiempo de México*, Segunda época, de junio de 1911 a noviembre de 1964.

<sup>18</sup> E. V. Kovalev, en “Transformaciones políticas y sociales en México de 1930 a 1960”, en *Ensayos de Historia de México*, p. 158.

<sup>19</sup> Era la segunda vez que pisaba la cárcel pues en la primera había participado en un intento de asesinato contra León Trotsky en 1940.

<sup>20</sup> En *Tiempo de México*. Segunda Época. De junio de 1911 a noviembre de 1964.

De 1930 a 1960 creció la burguesía y la burocracia política, engrosadas por gente del Ejército que había participado en la Revolución Mexicana, especialmente los generales,<sup>21</sup> quienes también se convirtieron en empresarios capitalistas a partir de prebendas o negocios no muy loables.<sup>22</sup> En el gobierno de López Mateos se modificó el artículo 123 constitucional en lo relativo al reparto de utilidades (1962) y se creó la Central Campesina Independiente, eso daría pie a una nueva generación de otros sindicatos que, entre otros, realizarían movimientos entre 1958 y 1959; tres huelgas de largo aliento en 1963, encabezadas por los obreros y técnicos de la industria cinematográfica; otra en Chihuahua, encabezada por dos mil 700 mineros y una más, en Nogales, protagonizada por seis mil obreros. Al final, el gobierno declararía a las huelgas como “inexistentes”<sup>23</sup> y se apoyaría en los líderes sindicales para disolver las revueltas. En enero de 1964 fue electo como presidente Gustavo Díaz Ordaz (el candidato oficial), pero en ese año, entre varios acontecimientos, antes de las elecciones, los medios de comunicación nacionales se volcaron hacia el caso “Las Poquianchis”.

### **1.1 “Las Poquianchis”, la panorámica de un escándalo (1960)**

El documento más completo, que relata la historia de las hermanas González Valenzuela, apodadas “Las Poquianchis”, es el libro de la periodista mexicana Elisa Robledo, *Yo, la Poquianchis: Por Dios que así fue*. Éste refleja (a partir de entrevistas, la revisión del archivo del caso, copias periciales, fotos) una visión y recoge “la verdad” de los entrevistados, trazas de los documentos legales y un análisis acerca de la distorsión de los

---

<sup>21</sup> E. V. Kovalev, en “Transformaciones políticas y sociales en México de 1930 a 1960”, en *Ensayos de historias de México*, p. 166.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>23</sup> Y. I. Visgunova, en “La lucha de clase del proletariado”, en *Ensayos de historias de México*, p. 190.

hechos que dieron paso a la leyenda de “Las Poquianchis”. Hay que tener en cuenta los componentes esenciales de toda nota periodística: “qué, quién, cuándo, dónde, para qué, por qué y cómo”,<sup>24</sup> los datos “duros” (documentos y estadísticas) y las entrevistas; y, finalmente, el estilo de la nota roja. El libro de Robledo se diferencia de los escritos sobre el suceso, pues casi todas son repeticiones de la nota roja (tomados en su mayoría del semanario *Alarma!* y del diario *Excélsior*), los cuales exageran y falsean la información vertida.

*Grosso modo*, las hermanas González Valenzuela fueron unas madrotas que regenteaban unos prostíbulos en San Francisco del Rincón, pertenecientes a Guanajuato; y en San Juan de Los Lagos, en Jalisco. Las hermanas también eran propietarias de un rancho en San Ángel, donde fueron rescatadas las prostitutas que trabajaban para ellas. El testimonio de Manuela o María de Jesús González Valenzuela es del que se vale Robledo, principalmente, para construir la historia del caso: cómo iniciaron su negocio, cómo consiguieron a las prostitutas, de quiénes se valieron y también de las entrevistas con los implicados directos e indirectos.

Para cuando Robledo entrevistó a Manuela, ésta llevaba 17 años encarcelada. La sentencia de la entrevistada era directa, al decir: “A ver si logra llegar a los expedientes que guardan bajo cuatro llaves para que conozca el guateque que se armó (...) ¿por qué los hombres de gobierno no me defendieron un poco si tantos se quedaron a dormir conmigo?”.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Leñero, Vicente, *Manual de periodismo*, pp. 57-58. En la nota roja, como veremos más adelante, tales reglas varían o no se respetan, sobre todo cuando nos referimos al “quién”, pues los declarantes pueden o no tener nombre y en el “cuándo”, en referencia a los antecedentes precisos de los casos, puede ser impreciso.

<sup>25</sup> Robledo, *op. cit.*, pp. 19-20.

El caso detonó cuando Petra Jiménez, una mujer de Guadalajara, denunció la desaparición de su hija María Jiménez de 13 años de edad.<sup>26</sup> Luego vinieron otras dos denuncias, presentadas ante el comandante Miguel Ángel Mota, jefe de grupo de la Policía Judicial del estado de León, Guanajuato. Este hombre, aseguraría Manuela, era cliente asiduo del prostíbulo que regenteaban ella y su hermana en la localidad, mismo que las detuvo el 14 de enero de 1964. Aunque eran tres hermanas dedicadas a tal negocio, una de ellas, Delfina, murió de cáncer y no fue testigo de la suerte de las otras dos.

Robledo entrevistó a Miguel Ángel Mota, quien tuvo tratos con “Las Poquianchis” y a quien el entonces gobernador de Guanajuato, José Torres Landa, acusó de no haber sido discreto en el caso. Con la llegada de Torres Landa, por cierto, se terminó la impunidad de las madrotas, pues éste prohibió la prostitución en Guanajuato. Mota negó haber estado implicado con las hermanas. El teniente Carlos Hidalgo, quien inició originalmente la investigación por una denuncia anónima, señaló que él mandó a Mota a investigar la casa de San Francisco del Rincón, porque se decía que ahí vivían menores secuestrados.

## **1.2 La historia contada por Robledo y por los diarios**

Robledo narra la vida de las madrotas, sus negocios, contactos y los abusos, omisiones, vacíos y mentiras dadas a conocer en los diarios. La primera en entrar al negocio fue Carmen. Ésta instaló una cantina a finales de 1940. Delfina, por su parte, puso su propia cantina-prostíbulo. Para 1941, con ayuda de Rafael Pérez, presidente municipal de San Juan de Los Lagos, Jalisco, Delfina abrió una cantina y un prostíbulo, ambos bautizados como “Guadalajara de noche”. En ese negocio trabajó por diez años su hermana Luisa, como encargada y luego se retiró. Ahí, Carmen era cocinera e inició un negocio de ropa fiada

---

<sup>26</sup> Brocca, Victoria, en *Nota Roja 60's*.

para las prostitutas y apuntaba en una libreta de contabilidad los nombres y deudas contraídas por éstas.<sup>27</sup>

Delfina tuvo, más tarde, dos prostíbulos, uno en San Francisco del Rincón, Guanajuato,<sup>28</sup> conseguido gracias al alcalde del lugar, Adelaido Gómez (quien obligó a otra mujer a venderle su prostíbulo) y otro en Lagos de Moreno, en Jalisco. Manuela, otra de las hermanas, al realizar un viaje y encontrarse a su ex cuñada, se enteró que ésta regenteaba una casa de citas en León, Guanajuato, la cual había pertenecido a un hombre a quien apodaban el “Poquianchis”. Lo anterior le pareció buena idea y en El Salto, Jalisco, invitó a Enedina Bedoy y a María de los Ángeles, quienes eran prostitutas, a trabajar para ella.

En León, Guanajuato, donde las casas de asignación estaban reglamentadas, Manuela visitó a Fernando Liceaga Arrionda, secretario del presidente municipal, Herculano Hernández “Collanito”, quien para apoyarla le pidió una mensualidad y cohabitar con ella. Manuela al referirse a tal situación, dijo: “fue mi primer trabajo forzado en la profesión”.<sup>29</sup> Liceaga le recomendó que fuera a Salubridad a ver al doctor Castellanos que, aseguraba él, era “un hombre difícil”, sin embargo, éste le dio el documento a cambio de “favores sexuales”. Así, Manuela inauguró “La Casa Blanca” y le pagaría al presidente municipal, mensualmente, una cuota de 75 pesos, una parte para la Tesorería y otra para Salubridad.

Manuela, con el tiempo, le compró a su ex cuñada el burdel que regenteaba y le puso el nombre de “La Barca Dorada”, pero los clientes, acostumbrados al antiguo dueño, le siguieron llamando “El Poquianchis” y tal mote se les quedó a las hermanas Manuela y

---

<sup>27</sup> Falleció en 1949 y como Delfina no sabía leer, perdonó a las deudoras, con la condición de rezar “por el alma de su hermana”, según señala el libro de Robledo, p. 66.

<sup>28</sup> Lo dejaría encargado a dos mujeres de su confianza: Juana o Beatriz Moreno y Adela Mancilla.

<sup>29</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 107.

Delfina. Para 1952, el nuevo alcalde, Irineo Durán, el “Tío Neo”, brindó su apoyo y José de Jesús Ramírez “El Chito”, amante de Manuela, fue nombrado inspector de alcohol. Después de una pelea en “El Poquianchis”, éste fue clausurado y ella, por consejo de Ramírez, se fue a El Salto, mientras se arreglaba el problema, ahí tuvo una disputa con otra mujer, quien pretendía hacerle la competencia, y le dio un balazo. Para evadir a la ley, huyó al prostíbulo de León y se cambió el nombre de Manuela a María de Jesús,<sup>30</sup> para evitar problemas con su pasado.

Después de 12 años de trabajo, Manuela abandonó Guanajuato porque en 1962 clausuraron todos los prostíbulos y se fue a la casa de Lagos, en Jalisco, propiedad de Delfina, presidida por Adela y Lupe, ahí instaló otro negocio similar. Sin embargo, su sobrino Ramón Torres el “Tepocate”, hijo de Delfina, fue asesinado por un policía. El altercado fue porque cuatro policías le habían pedido una ronda de copas y, al negarse a pagar la segunda, desencadenó una pelea que terminó con su vida. Manuela, al enterarse, le dio aviso a Delfina y ésta tomó una M-1, fue a la cantina y disparó, causando destrozos. Después de eso, con ayuda de las pupilas, metieron el cadáver de su hijo al “Guadalajara de Noche” para velarlo y luego huyó por consejo de Manuela.

El resultado fue que al otro día llegaron unos inspectores y clausuraron el prostíbulo, pusieron sellos (estando dentro las mujeres) y el argumento fue que en el lugar habían asesinado al “Tepocate”. Con los días, la situación se complicó porque tres mujeres, al salir del lugar, fueron aprehendidas. Manuela habló con su abogado para arreglar el problema y no logró nada, porque éste refirió que en el altercado se había “herido” a un sargento y el procurador de Guadalajara, Tomás Gómez, les negó su apoyo pues, según

---

<sup>30</sup> Para evitar confusiones seguiremos usando su nombre original: Manuela.

Delfina, le había dejado de pagar la mensualidad. Ésta argumentó que el negocio no dejaba muchas ganancias.

Delfina intentó arreglar el problema y tres semanas después, le dijo a Robledo, salieron de madrugada y a escondidas del “Guadalajara de Noche”. En esos tiempos detuvieron a Juana Moreno o Beatriz (quien trabajaba para ellas) y la condenaron a 15 años de prisión por “ser tratante de blancas” en Guadalajara. Mientras, las mujeres pernoctaban en San Francisco del Rincón, escaseaba el dinero y empezaron a pasar hambres. Manuela, que no había estado con ellas, llegó a San Francisco y Adela Mancilla Alcalá (una de las prostitutas) le contó que su hermana Ernestina había tenido “contacto”<sup>31</sup> con el perro salchicha que le había regalado. Manuela reprendió a Ernestina y ésta, con el tiempo, se enfermó por la falta de alimentos, por la “infección causada por cohabitar con el perro” y más tarde fue asesinada por Adela. El tiempo de encierro de tales mujeres, dijo Manuela, fue de ocho meses.

Robledo, para reconstruir la otra parte de la historia, entrevistó a otras personas, entre ellas a Guadalupe Moreno Quiroz, quien corroboró los ocho meses de encierro y denunció a las madrotas por golpear a las prostitutas encerradas y mantenerlas desnudas para que no escaparan. Dijo que la autoridad les aconsejó inculpar de todo a las hermanas y negó haber sido testigo del asesinato de menores, pero sí de la muerte de tres mujeres. Moreno acusó a Delfina de insultarlas y no permitirles orinar en las noches: tal desobediencia se castigaba con una golpiza a chanclos. Ella misma, señaló, se convirtió en agresora y en agredida.

---

<sup>31</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 200.



Moreno explicó que la primera en morir fue Ernestina (rematada por su hermana Adela); luego Flor o Berta Molina,<sup>32</sup> quien por “un susto se comenzó a hinchar” (aunque nunca se menciona su enfermedad). Moreno acusó a Delfina de haberle dado a la enferma un trago de Coca cola (según ella esto la había rematado) y narró que la subieron a un cuarto (donde murió) y su cadáver pesaba tanto que las mujeres, para no cargarla, la lanzaron desde un segundo piso para luego enterrarla. La tercera en morir, por hambre, fue María Flores. Moreno dijo que Salvador Estrada Bocanegra “El enterrador”, nunca sepultó a nadie y ella alegó, en su defensa, haber permitido la huida de seis mujeres en Lagos, Jalisco. Por otra parte, en la información del reportero Eduardo Téllez, “El Güero”, se consignó<sup>33</sup> que Estrada declaró haber realizado su trabajo por miedo a Delfina, de quien recibía 10 pesos diarios, que negó haber cometido asesinatos y aceptó haber sido testigo de hechos “sangrientos y la forma salvaje en que eran golpeadas las muchachas”.<sup>34</sup>

Adela Mancilla Alcalá, otra entrevistada, indicó haber trabajado con las madrotas por 15 años y que en 1954 vio a Enrique Rodríguez (chofer de las hermanas) llevarse a dos cadáveres femeninos de Lagos a la granja de San Ángel, mandado por Delfina. Y que ésta le ordenó a otro chofer, Poncho Camarena, tirar los cadáveres de otras dos en una carretera de Aguascalientes. Contabilizó a 31 mujeres, incluida ella, quienes fueron trasladadas de Lagos a San Francisco del Rincón y de las cuales escaparon ocho. Refirió que ella, Guadalupe, Ramona y María Auxiliadora golpeaban a las demás por órdenes de “Las Poquianchis”; que Delfina y Obdulia les daban de comer un plato de frijoles con cinco o

---

<sup>32</sup> En el capítulo dos de *Las muertas* hay una clara referencia, pues se intitula: “El caso de Ernestina, Helda o Elena”.

<sup>33</sup> García, Clara Guadalupe y Silvia Solís Hernández, en *La nota roja en México (1934-1985)*, recogen las notas escritas por el reportero Eduardo Téllez “El Güero”, publicadas en *El Gráfico* de *El Universal*, del 16, 17 y 18 de enero de 1964, aunque la detención de las madrotas se dio el 14 de enero. La nota es del 16 de enero, p. XX.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 102.

siete tortillas dos veces al día y sin agua porque “les hacía daño”.<sup>35</sup> Agregó que en la casa de San Francisco del Rincón “mataron a Santa”<sup>36</sup> (sin mencionar detalles) y que su cuerpo había sido cremado por Guadalupe y Felipa.

Mancilla denunció a las madrotas de haber eliminado a Graciela cuando estaba muy enferma y golpeada. Y mencionó haber escuchado a Hermenegildo Zúñiga “El Águila Negra”, amante de Delfina, decirle a ésta: “¿Para qué quieres a esas mujeres inservibles con ojos de bolsa y cara de guante? Mejor acaba con ellas una por una porque además son veneno”.<sup>37</sup> Indicó que Delfina obligaba a su hermana Ernestina a cohabitar con un perro (contrario a la versión de Manuela) y ordenarle a ésta golpearla con un garrote. Hizo mención de los casos de Berta Molina o Flor y del de María Flores. En total contabilizó a nueve mujeres asesinadas. Zúñiga, al ser entrevistado por Robledo, quien había sido jefe de inspección en Lagos en 1954, y a quien le impondrían la pena de 35 años de prisión, negó toda imputación acerca de asesinatos y trata de blancas, señaló, ante las acusaciones: “nunca le dije (a Delfina) que se deshiciera de las mujeres porque estuvieran feas o inservibles”.<sup>38</sup>

En su turno, el doctor Oscar Ramírez Macías, uno de los encargados de realizar las necropsias, aceptó que conocía a todas las pupilas y haber realizado cuatro necropsias en piezas óseas de adultos y niños. En otra entrevista, el defensor de las hermanas González Valenzuela, Salvador Orozco Lozano, señaló que no se encontraron cadáveres. Mota Ayala, quien fuera jefe de grupo de la policía de León, Guanajuato, habló de tres muertas: una encontrada en San Francisco y otras dos en San Ángel, además de una osamenta. Por otro

---

<sup>35</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 210.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 210.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 94.

lado, el teniente Carlos Hidalgo, manifestó que en San Francisco encontraron huesos de animales, como se puede leer, las versiones sobre las osamentas no coincidían.

Las pesquisas de Robledo arrojaron que las mujeres tenían entre 14 y 36 años al momento de ser detenidas. Éstas señalaron que algunos de los castigos consistían en golpizas a zapatazos, permanecer todo el día con ladrillos en la cabeza y en las manos<sup>39</sup> o estar 15 días sin alimentos. Indicaron haber estado más o menos nueve meses encerradas, alimentándose de “cinco frijoles y cinco tortillas, sin agua”.<sup>40</sup> En cambio, Téllez señaló que en sus “buenos tiempos” varias de las declarantes refirieron que su comida consistía en “dos tortillas, tres jarros de café aguado y no más de 20 frijoles a medio día y en la noche, y los domingos un trozo de carne”.<sup>41</sup> Otros testimonios, recopilados por Robledo, acusaron a Zúñiga de ser el vigilante; y a Poncho Camarena y Salvador Estrada “El Enterrador”, como agresores sexuales de las mujeres. En esas entrevistas se contabilizaron 12 muertos: nueve mujeres, un hombre y dos niños.

Otro declarante, Juan González Martínez, aceptó haber sido amante de Manuela y que una noche Delfina le ordenó tirar el cuerpo de una pupila. José Santos Facio, otro chofer, mencionó que Enrique Rodríguez lanzó los cadáveres de dos mujeres desde un puente, por mandato de Delfina; además de tirar otros tres en una carretera, primero dos y luego uno, del último se retractaría, diciendo que fue por miedo. Estrada dijo haber sepultado a un niño y que vio muertas a Ernestina, a Flor y a otras a quienes no enterró. Francisco Camarena García “El Escalera”,<sup>42</sup> declaró haber tirado unos cadáveres (no especificó a cuántos) acompañado de Guadalupe. En total, de estas entrevistas, se

---

<sup>39</sup> Tanto en el filme como en la novela hay referencias de tales castigos.

<sup>40</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 216.

<sup>41</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 103.

<sup>42</sup> Tal apodo también es mencionado en la novela.

contabilizan nueve muertas. En las aseveraciones de “El Escalera”, en las cuales negó todos los cargos, dijo haber oído “a ‘Las Poquianchis’ de que había que matar a las revoltosas para que nadie fuera a denunciarlas”.<sup>43</sup>

Otra mujer entrevistada, Consuelo Ramos, le comentó a Robledo que se retiró del negocio, pero al enterarse de la detención de las hermanas González Valenzuela y que estaban obligadas a pagar sueldos caídos, decidió ir y la encarcelaron. Ahí se enteró que Luisa, hermana de las madrotas, también había ido con las autoridades para apoyarlas y había pasado la misma suerte que ella, acusada y condenada a 26 años de prisión. En la cárcel, Ramos descubrió el asesinato de su hermana Irma a manos de otras prostitutas. Ramos no culpó a las proxenetas, sino a las autoridades, “eran los del mismo gobierno, a los que les pagaban. Al procurador Tomás Gómez le pasaban dinero”.<sup>44</sup>

El caso de Luisa sólo fue consecuencia de las omisiones, pues al enterarse de la detención de sus hermanas decidió apoyarlas, pero la encerraron y la acusaron de brujería, al verle en el sostén “dos ojos de pescado”. Luego perdió la cordura y permaneció en una cárcel de Irapuato. Por cierto, en la nota fechada el 17 de enero, Téllez ni siquiera tendría correcto el nombre de Luisa porque, antes de su detención, él señala: “Eva González Valenzuela, la otra hermana (...) viaja por la República enganchando chiquillas que después vende a sus hermanas o a otros lenocinios”.<sup>45</sup>

Las mujeres, condensa Robledo, fueron acusadas por los “delitos de homicidio calificado, secuestro, asociación delictuosa, lenocinio, violación sexual, lesiones, corrupción de menores, inhumación clandestina y amenazas”.<sup>46</sup> El caso constaba de un

---

<sup>43</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 102.

<sup>44</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 189.

<sup>45</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 106.

<sup>46</sup> Robledo, *op. cit.*, p. 205.

expediente legal de mil cincuenta y seis fojas. Se consignaron a 18 personas: las tres hermanas González Valenzuela, cinco pupilas y diez hombres. Entre los detenidos estaban los soldados José López Alfaro y Juan José Valenciano Tadeo, compadres de Delfina. Alfaro, fue condenado a 16 años de prisión y Valenciano Tadeo a 35. Guadalupe Moreno Muñoz, “de prominentes pómulos”,<sup>47</sup> mujer de confianza de las madrotas, fue condenada a 26 años. El resultado de la detención dio también como consecuencia el embargo de las propiedades de Delfina y Manuela, con la idea de reparar el daño causado a las prostitutas, que ascendía a la cantidad de 840,120 pesos.

Robledo, en su análisis, anotó una serie de inconsistencias como la presentación de un cadáver mostrado dos veces, como si fuera de dos víctimas distintas. Para la autora, los abusos y agresiones fueron secundadas por las autoridades implicadas con las madrotas; las omisiones, al estudiar los casos de las muertas, plagadas de inconsistencias, ilegalidades y el que se inculpó a inocentes. Robledo señaló que muchas pupilas no fueron secuestradas y trabajaban en la prostitución sin ser obligadas, que el grado de desnutrición de las víctimas vivas no era tan grave y que algunas, las cuales no incurrieron en los hechos, como Luisa González Valenzuela y Luz Ramos Aréchiga, fueron encarceladas injustamente. Brocca, en cambio, indicó que al momento de ser detenidas las hermanas, estaban con ellas 15 mujeres con síntomas de desnutrición avanzada y dos menores de cinco y siete años de edad, además de referir que 21 días después se entregaría la tercera de las hermanas, Luisa.

En cuanto a los cuerpos encontrados, Téllez documenta seis cadáveres: Felipa y Pilar “N”, Santa Ríos, Irma o Irene Ríos, Socorro “N” y “La Güera”, además de consignar que Adela Mancilla Alcalá y Guadalupe Montero Quiroz eran sus verdugos. Téllez se valió de las declaraciones en poder de la policía judicial y, según él, decían: “las mujeres

---

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 115.

mataban preconcebidamente por hambre, a golpes de garrotazos o quemadas vivas (...) que tres mujeres fueron asesinadas a garrotazos y dos quemadas vivas”.<sup>48</sup> Resulta raro que, pasados varios años del suceso, sigan hablando de números que no cuadran con la información del caso. Es complicado, más si nos atenemos a Ricardo Ham, quien señala que en la propiedad (no dice cuál) “fueron encontradas enterradas cerca de 80 mujeres, 11 hombres y varios fetos, pese a los 91 cadáveres sólo fueron inculpadas de 17 asesinatos comprobados y otros 10 probables”,<sup>49</sup> lo cual denota la deficiente investigación del caso y la consecuente repetición de mentiras acerca de las madrotas.

### 1.3 La interpretación periodística

En su libro *Los mil y un velorios*, Carlos Monsiváis anotó que se acudía a la nota roja<sup>50</sup> “como si se tratase de un deporte, los lectores examinan y comparan estadísticas, y atienden detalles pintorescos o de groticidad exuberante”<sup>51</sup> y que el tabloide *Alarma!*, especializado en tal subgénero, hizo de la imagen un punto toral, pues en ella, la noticia adquiriría su verdadero interés. Señaló que en los 60, la revista *Alarma!* vio crecer, “con rapidez, un público e incluso se procura una ‘estética’ al darle rienda suelta al amarillismo, al

---

<sup>48</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 103.

<sup>49</sup> En *México y sus asesinos seriales*, p. 31.

<sup>50</sup> Foucault, Michel, en *Vigilar y castigar*, la define brevemente: “no tiene simplemente como objetivo volver contra el adversario el reproche de la inmoralidad, sino que aparezca en el juego de fuerzas que se oponen entre sí”, p. 338. José Luis Arriaga Ornelas, en “La nota roja: ‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística”, señala: “es el género informativo por el cual se da cuenta de eventos (o sus consecuencias) en los que se encuentra implícito algún modo de violencia –humana o no– que rompe lo común de una sociedad determinada y, a veces también, su normatividad legal. Ahí caben los relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama, entre otros”. Resulta raro que existan pocas definiciones serias de la nota roja y eso puede deberse a la falta de seriedad periodística de la misma (por la veracidad en la información) o el que le resten importancia a tal subgénero.

<sup>51</sup> Monsiváis, *op. cit.*, p. 30.

moralismo que no se toma en serio, a los linchamientos (...) el interés por asomarse a la mala suerte y la ‘voluptuosidad’ de los acercamientos visuales a lo horripilante”.<sup>52</sup> Lo cierto es que, señala Ricardo Ham, a partir de los 60, se “alimentaron a millones de lectores de un sensacionalismo (...) prefabricado totalmente por el semanario de Mario Sojo, *Alarma!*, (con la exhibición de) otros casos a los que hizo adquirir enormes proporciones (como) el de las traficantes de blancas conocidas como ‘Las Poquianchis’”<sup>53</sup> y la revista llegó a publicar más de 500 mil copias semanales sobre el caso.

La nota roja “camina de la mano con la miseria y la ignorancia, muchos de los casos más sonados han ocurrido entre los que menos tienen tomándolos como víctimas perfectas”<sup>54</sup> y señala que la mediatización del caso de las “Poquianchis”, “horrorizó con la crónica de tres mujeres que explotaban sexualmente a varias jovencitas quienes eran reclutadas en los más pobres pueblos de Guanajuato”,<sup>55</sup> pero Ham repite, irónicamente, el tono de la nota roja y no el de un analista de la misma. En las notas de Eduardo Téllez se observan dos aspectos: por un lado, el “dato duro” de que hablé líneas arriba y, por el otro, la magnificación de los hechos. La primera nota, del 16 de enero de 1964, señala que fueron encontrados en San Francisco del Rincón (propiedad de las madrotas) once cadáveres: nueve adultos y dos menores. El segundo es la narración exagerada: “Una de las brutales asesinas, Delfina González Valenzuela, después de un dramático abrazo y despedida de su hermana María de Jesús (Manuela), trató de suicidarse cortándose las venas y el cuello con unas horquillas, cuando se encontraba en el separo policiaco”.<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>54</sup> Ham, Ricardo, en *México y sus asesinos seriales*, p. 29.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>56</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 102.

Como dice Arriaga Ornelas, “la nota roja cumple un protocolo narrativo. Los relatos sólo pueden recibir su sentido del mundo que los utiliza. La información del género tiene que ser tributaria de una situación del relato (de un marco), que es el conjunto de protocolos según los cuales es consumido: imágenes, grandes encabezados, calificativos, etc. Se trata de llamar la atención más que informar”,<sup>57</sup> como se puede leer, tal era la intención periodística de Téllez, quien era uno de los máximos exponentes de la nota roja. También se nombran una serie de entrevistados indirectos, quienes fungen como “refuerzos” de las anécdotas sangrientas. La nota roja, como subgénero periodístico, no vela por la ética o el respeto al otro, pues lo importante es recrear una serie de anécdotas dramáticas y violentas que refuercen su historia. Por cierto, los fotógrafos que cubren tal género, al no encontrarse en la escena del crimen o ante la evidencia, cuando el implicado es detenido, buscan que éste refleje la maldad o falta de humanidad en sus fotografías; en cambio, si se encuentran en la escena del crimen, resaltan los ángulos más grotescos de la muerte.

Observamos que, a partir de la comparación con el libro de Robledo, Téllez se refiere a once cadáveres, localizados en San Francisco del Rincón; el conteo de Robledo, se refiere a tres, hallados en San Ángel. Así, nos encontramos ante información completamente distinta. En el segundo caso, en la dramatización de Téllez, se asume el estilo de la nota roja<sup>58</sup>, se utilizan de adjetivos calificativos como “brutales asesinas”, “dramático abrazo” y “suicidarse cortándose las venas y el cuello con unas horquillas”. Téllez, además, consigna las declaraciones de Delfina: “dice que no mataban a nadie, que

---

<sup>57</sup> En “La nota roja: ‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística”.

<sup>58</sup> *Ibidem*, dice de ello: “Se termina borrando el episodio real que da origen a la nota, pero consiguiendo que la narración devenga en sentimiento colectivo y fábula mediática. Como en casi ningún otro género, en el de la nota roja la calidad de testigo impregna al discurso construido con un estilo apersonal; no obstante, en términos estrictos este tipo de relatos suelen ‘engañar’ sobre la persona de la narración: todo sucede como si en una mismo sujeto hubiera una conciencia de testigo, inmanente al discurso, y una conciencia de criminal, inmanente a lo referido”.



las pobrecitas muchachas se morían de una enfermedad rara que les daba y que por compasión les daban sepultura” y María de Jesús: “contestó a la policía que todos son inventos”,<sup>59</sup> de tales afirmaciones no sabemos si en verdad Téllez estuvo en el lugar de los hechos, si se enteró por un testigo directo o si se tomó la licencia de parafrasearlas.

Aunque Robledo señala que las mujeres rescatadas en San Ángel no estaban “en los huesos”, Téllez realiza un retrato diferente: “Da lástima ver a María Trinidad Hernández y Martínez de 15 años de edad y María Jiménez, de 13, pues son verdaderos esqueletos vivientes”<sup>60</sup> y refiere que habían sido raptadas en Guadalajara por Josefina Gutiérrez Garza, detenida el 13 de enero de 1963, y de la cual nunca se habla en el libro de Robledo. Las variantes propuestas no significan que Robledo recopile la “verdad”, sino las “verdades” de cada uno de implicados y esto aplica para Téllez, quien exagera y magnifica el caso, con todo y sus omisiones, quizá basado en las declaraciones de otros informantes, los cuales daban su “propia versión de los hechos”.

En la nota del 17 de enero de 1964, Téllez agrega información dramática al seguimiento, describió a 22 “atribuladas madres” esperando en los pasillos donde se investigaba a las hermanas detenidas, con la idea de encontrar entre las secuestradas a sus hijas. De las madres, Téllez narra el caso de una mujer, Felicitas Alcalá, quien al enterarse que su hija Adela, a la cual no había visto en 18 años, se encontraba entre las detenidas y había asesinado a su hermana,<sup>61</sup> “se arrojó sobre ella y cuando ambas se abrazaban, la hija entre sollozos dijo: ‘Madre, perdóname, pero me obligaron a que matara a mi hermana y la

---

<sup>59</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 102.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>61</sup> Arriaga Ornelas, *op. cit.*, explica: “Busca proyectar que conoció no sólo el hecho, sino las motivaciones, los impulsos, las reacciones de los actores”.

quemara, ya no la verás nunca”.<sup>62</sup> Téllez aseguró en esa nota que la fortuna de las madrotas ascendía a 20 o 30 millones, y las calificó como tratantes de blancas y traficantes de enervantes. También agregó: “vendían niños en cantidades que fluctuaban entre los 500 y mil pesos para que fueran explotados en esos centros”.<sup>63</sup>

Para el 18 de enero de 1964, en la última nota de Téllez sobre las madrotas, se consignan denuncias contra ellas desde 1957, las cuales no tuvieron seguimiento. Ahí, Téllez refiere que Delfina y María de Jesús fueron detenidas varias veces en Jalisco y Guanajuato, pero “por arte de magia, unos billetes repartidos sabiamente se convirtieron en las más poderosas llaves que abrieron las rejas de la prisión sin que se hiciera la menor investigación”,<sup>64</sup> sin mencionar los nombres de implicados o culpables, otra característica de la nota roja. Agrega que la policía de San Juan de Los Lagos, Lagos de Moreno y de Guadalajara protegían a las hermanas y que en el Juzgado Primero y en el Segundo, existían órdenes de aprehensión contra Delfina, jamás cumplidas. Ham, por otro lado, explicó que los cómplices iban “desde un par de sicarios de medio pelo hasta encargados de la policía estatal y otros empleados municipales (los cuales) empezaban a solidificarse y a crear ganancias suficientes para sostener aquella red de corrupción y violencia”.<sup>65</sup>

La nota, magnificada, señala el peligro que significaban para la sociedad pues “dentro de la propia hampa están consideradas como ‘capitanas’ mayores y señoras de horca y cuchillo en la banda mayor organizada y poderosa de cuantas puedan existir en la República”<sup>66</sup> y añade que las fuerzas federales y policiacas se encontraban en San

---

<sup>62</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 105.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>65</sup> Ham, *op. cit.*, p. 29.

<sup>66</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 108.

Francisco del Rincón para evitar el linchamiento de las hermanas a manos de los pobladores del lugar y realiza la recreación del ambiente en un tono morboso.

La nota roja<sup>67</sup>, finalmente, se nutre del morbo y el suceso sorprende cuando Téllez señala que en un ropero de Delfina, hallado en Lagos Moreno, se encontraron sábanas, fundas, almohadas, ropa interior y cobertores “con grandes manchas de sangre, afirmándose que dichas ropas fueron utilizadas para cubrir los cadáveres que eran sacados a tirar en las carreteras”.<sup>68</sup> En un tono impersonal, de nuevo, no nos enteramos quién afirma o denuncia tal situación. Ham sólo hace un breve recuento del suceso y, sin dar datos de dónde saca ciertas aseveraciones, anota que las hermanas obligaban a las mujeres a participar en “ritos satánicos donde incluso algunas eran forzadas a tener sexo con animales”.<sup>69</sup>

Todo lo anterior permite comprender que incluso el expediente legal contenía una serie de omisiones, Robledo, quien pudo analizarlo, explicó que las declaraciones vertidas ahí eran en su mayoría erróneas o exageraciones del caso. En lo referente a la nota roja, por su naturaleza, también cae en omisiones y en declaraciones impersonales y no sabemos si son una apreciación directa de Téllez o de los otros medios que cubrieron la nota. En estos casos difícilmente sabremos quién dice o no la verdad, o cuál se acerca más a ésta. Así, lo que busqué fueron los pasajes de los cuales pudo valerse tanto Felipe Cazals para filmar *Las Poquianchis* (1976) o Jorge Ibargüengoitia para escribir *Las muertas* (1977).

---

<sup>67</sup> Para J. M. Servín, en *Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*, ésta “refleja a una sociedad como la mexicana; es, nos guste o no, una manifestación de la lucha de clases y una oportunidad de confirmar sospechas sobre quiénes propician que la tragedia y la muerte estén presentes en la vida de la mayoría de la población como un hecho cotidiano; es del mismo modo consecuente con una era de caos global donde los excesos y horrores cotidianos reactivan la creencia en mitos, el fanatismo y la predestinación a las fatalidades”, pp. 55-56.

<sup>68</sup> García, Clara Guadalupe, *op. cit.*, p. 108.

<sup>69</sup> Ham, *op. cit.*, p. 30.

Los textos discurren en tres vías: la investigación breve y plagada de omisiones de Ham; el esfuerzo por entender y desentrañar los motivos, vida y muertes de parte de Robledo; y las breves recopilaciones del caso en libros sobre la nota roja, los cuales no buscaban veracidad, sino tomar el caso como uno de los más sonados. En todos esos escritos permean la falsificación de datos y la exageración en las informaciones. El dato real, o al menos el más fiel, es el de Robledo, en un esfuerzo objetivo y valioso pues, más que reflejar los hechos reales, recopila las declaraciones de los entrevistados e intenta reconstruir con esos elementos y otros, como la lectura del expediente, lo que “realmente pudo haber sucedido”, puede decirse que ella realiza un periodismo de investigación más serio, cercano a la denuncia por un lado y, por el otro, al de la entrevista.

Podemos decir que el discurso de y del poder,<sup>70</sup> en el ámbito periodístico, nos enfrenta a dos aristas: por un lado, el género de la nota roja busca dar a conocer un discurso de poder (no del poder) puesto que éste está avalado por una convención o un grupo de personas (no de una institución creada por el Estado), de ahí que obedezca o se rija por ciertas reglas estructurales; por otro lado, es un discurso que se vale de cierto lenguaje para impresionar, escandalizar y magnificar un hecho, lo cual acepta un grupo con ciertas convenciones. Lo cierto es que al analizar tal discurso, en lo referente a las notas rojas que usé para reconstruir el caso, se desliza, parafraseado, el discurso del poder (de las personas que representan al Estado), es decir, de la parte judicial o legal, misma que siempre acusa o es cómplice.

Se observa, por ejemplo, que quienes documentan el caso, en el tono periodístico, al referirse a las autoridades ni siquiera dicen sus nombres, pues se centran en narrar el horror de la historia, cuando se habla de las autoridades es para remarcar que eran cómplices o se

---

<sup>70</sup> Remitirse a pp. 80-82.

habla de injusticias. Por otro lado, en el tono de la nota roja hay un discurso que acusa, ridiculiza o critica a las autoridades, sean o no cómplices, señalando su ineficiencia o corrupción.

El periodismo parafrasea el discurso de las madrotas y sus víctimas, muchas veces sin darles voz o citando lo que decían, y sin descalificar tales dichos, sólo nos queda aceptar que la nota roja se rige por un discurso que no pretende grandes vuelos lingüísticos, sino un estilo. Por otro lado, Robledo es la única que les da una “voz más auténtica” a los implicados, su investigación y su análisis permite que esa verosimilitud esté más cercana “a lo que pudo haber pasado”, que la otorgada por la nota roja o a la de quienes documentan o realizan el recuento de los casos de la nota roja o de lo que llaman “asesinos seriales”.

Finalmente, el discurso de poder, en boca de quienes documentan y reconstruyen los hechos (sean o no magnificados, falseados o denunciados), son sólo una representación de un contexto que nos permite, de alguna manera, reconstruir la historia, aunque sea una verdad a medias.

## Capítulo II. Felipe Cazals y su generación

La generación de cineastas a la que perteneció Felipe Cazals<sup>71</sup> estuvo marcada por un viraje en la experimentación y temática de los filmes y en un esfuerzo por apoyar a nóveles directores.<sup>72</sup> El proceso se aceleró con *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, realizado de manera independiente, este filme y otros rompieron con el yugo de la industria y las mafias de producción. Para 1961,<sup>73</sup> un grupo de críticos mexicanos y españoles apoyaron a Jomí García Ascot a filmar *En el balcón vacío*; en 1963 la UNAM inauguró el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y se abrieron cineclubes, que exhibían filmes europeos, atrayendo a nuevos espectadores y se realizaron debates de las obras europeas, las cuales eran comparadas con el desgastado cine nacional.

El esfuerzo más importante vino de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, que en 1964 convocó al Primer Concurso Experimental de Cortometraje,<sup>74</sup> aunque el intento no tuvo mucho éxito,

---

<sup>71</sup> Nació en 1937, en Francia, aunque fue registrado en México. García Riera, en *Historia del Cine Mexicano*, anota que era “un estudiante irregular de cine en París (realizador) a comienzos de los sesenta de cortos muy elogiados y violentó la rutina en su primer largometraje independiente: *La manzana de la discordia* (1968), (con) *Familiaridades* (1969) Cazals fue más ortodoxo (...) para contar una rara historia, en tono de comedia siniestra”, p. 272. Para 1971 filmó *El jardín de la tía Isabel* y en 1972 *Aquellos años*.

<sup>72</sup> Sadoul, Georges, en *Historia del cine mundial*, refiere que con la crisis el Sindicato cerró más sus puertas, sobre todo la de los directores y ellos, las autoridades y productores, comprendieron la importancia de renovarse y que a finales de los 60 la producción de filmes mexicanos bajó a 46, cuando en los 40 era de 100 o 70, “la industria siguió aplicando los mismos principios, los mismos métodos de producción, con la explotación de formas, géneros y convenciones gastadas”, p. 594.

<sup>73</sup> García Riera, en *Historia del cine mexicano*, dijo que los críticos culpaban a los directores de la baja calidad fílmica y algunos de ellos, como Jomí García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Carlos Monsiváis, Eduardo Lizalde, Luis Vicens y el propio García Riera formaron ese año el grupo Nuevo Cine y publicaron una revista homónima, ésta tuvo un tiraje de siete números que provocó “el encono de los defensores interesados del cine mexicano convencional”, p. 248.

<sup>74</sup> Sadoul, *op. cit.*, señaló que se hicieron 10 cortometrajes. Sobresalieron *La fórmula secreta* de Rubén Gámez, *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac y *Viento distante* de Manuel

según Georges Sadoul, porque el problema era el “monolitismo” (*sic*) de la industria, construido 30 años atrás.<sup>75</sup>

Los nuevos modelos para tales filmes fueron los jóvenes de distintas clases sociales. Las temáticas dejaron atrás el rancho, el cabaret o el hogar y centraron sus historias en la ciudad como un producto de la modernidad y como una alegoría de la “pérdida de la inocencia”. El esfuerzo vino de la gente interesada en el cine y del Estado, quienes lo impulsaron de dos formas: premiando guiones y filmes. En realidad existía una degradación en las temáticas de los guiones y en la dirección. Salvo algunos casos, como *Los caifanes* (1966) de Juan Ibáñez y algunos otros, el tema predominante era el de una juventud en busca de su “identidad” (irónicamente copiaba la “rebeldía” juvenil norteamericana y sus canciones de moda), los *westerns* a la mexicana, los de luchadores, y de horror, y, después de 1974,<sup>76</sup> el tema de las ficheras.

Las pantallas se saturaban de filmes con tonos morales y de moralejas<sup>77</sup> e imperaba la degradación, el albur, los cuerpos con poca ropa e historias banales. El Estado mexicano toleró o ignoró tales muestras que buscaban acercarse, en un grado ínfimo, al neorrealismo italiano, imitado por Ismael Rodríguez<sup>78</sup> con cierto éxito en donde la estrella fue Pedro Infante. Para 1969, en palabras de Sadoul, arribaron a la cinematografía algunos productores con nuevas ideas y criterios, había “un movimiento independiente que

---

Michel, Salomón Laiter y Sergio Véjar. Para 1967 se realizó un segundo concurso y sobresalió *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns, p. 594.

<sup>75</sup> Sadoul, *op. cit.*, refiere que debutaron casi 30 directores entre 1966 y 1971, pero el personal para filmar y las temáticas que les habían funcionado para atraer a grandes públicos eran las mismas y aún prevalecía la censura y la autocensura, p. 595.

<sup>76</sup> García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 314.

<sup>77</sup> Elizondo, Salvador, en “Moral sexual y moraleja en el cine Mexicano”. Además el aparato ideológico-cultural era un muro infranqueable pero hipócrita: Se veía, por ejemplo, en los filmes a cabareteras y rumberas a las que la vida las “había tratado muy mal” pero muchas eran buenas, obligadas por la situación o incluso inocentes y rectas; su final era la perdición total, la redención o el abandono.

<sup>78</sup> *Ustedes los ricos* (1948), *Pepe el Toro* (1952) o *El hombre de papel* (1963).

trabajaba al margen de la industria”<sup>79</sup> y, para 1971, hubo avances con la nueva administración del Banco Cinematográfico, dirigida por Rodolfo Echeverría.<sup>80</sup>

García Riera anotó que, a pesar de la censura, los cineastas se las ingeniaron para “reflejar en sus películas algo de la complejidad y ambigüedad de lo real (...) Lograron así un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo y maniqueísmo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional”.<sup>81</sup> Y, de alguna manera, sortearon la difícil situación que cruzaba la industria cinematográfica en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez. Si *Una familia de tantas* (1948) de Alejandro Galindo había sido la entrada de “la modernidad” a los hogares; para 1971, *Mecánica nacional*, de Arturo Ripstein, significó la irrupción de historias más apegadas al contexto nacional actual y, más tarde, *Reed, México insurgente* (1973) de Paul Leduc, le dio la “vuelta a la tuerca” a los filmes con temática revolucionaria de 1910, pero con la técnica del falso documental.<sup>82</sup>

## 2.1 Los filmes de Cazals

En 1969 se creó el grupo “Cine Independiente”, formado por jóvenes directores como Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Felipe Cazals. Éste último había dirigido algunos cortometrajes y dos largometrajes independientes, y debutó en el cine industrial con *Emiliano Zapata* (1970). Para Ayala Blanco, esos primeros trabajos de arte, en blanco y

---

<sup>79</sup> Sadoul, *op. cit.*, p. 597.

<sup>80</sup> Había sido actor (Rodolfo Landa) y con él llegó la estatización “del cine nacional en un país no socialista” que duró hasta 1976. Sería, quizá, “la mejor época del cine mexicano”. García Riera, *op. cit.*, refiere que con magros elementos materiales y económicos, hubo propuestas interesantes que rompían con los temas anquilosados, p. 295.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>82</sup> Se vale de tomas en blanco y negro o sepia, lo que se percibe como un documental: su uso pretende darle un tono real a la narración fílmica, de enfermedad mental o de *flash back*.



negro, “no nacieron condenados al ostracismo”<sup>83</sup> y logró una “una forma moderna, inteligente y personal del ensayo literario-cinematográfico”.<sup>84</sup> Sus siguientes filmes, los comerciales, sobre todo *El Apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), tenían secuencias en blanco y negro, a la manera del falso documental.

Cazals y Ripstein adaptaron notas periodísticas, hechos y personajes históricos, y los llevaron a la pantalla. Según García Riera, “los nuevos directores de cine manifestaban preocupaciones morales, sociales y políticas nada comunes”.<sup>85</sup> Una parte de esos trabajos se centró en la nota roja como *El Castillo de la pureza* (1972) de Ripstein. Cazals hizo lo mismo y realizó tres filmes: *Canoa*<sup>86</sup> y *El Apando*,<sup>87</sup> ambas de 1975, y *Las Poquianchis* (1976), calificados como una trilogía por estar basadas en “hechos reales”, sin embargo *El Apando* no se nutrió de la nota roja ni de acontecimientos políticos, sino de la novela homónima de José Revueltas.

---

<sup>83</sup> Ayala Blanco, en *Aventura del cine mexicano*, se refiere *Mariana Alcaforado*, *Que se callen*, *Leonora Carrington o el sortilegio irónico*, todas de 1965, el último fue un corto para televisión, p. 355.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 360.

<sup>85</sup> García Riera, *op. cit.*, p. 275.

<sup>86</sup> Con argumento de Pérez Turrent. Se sirvió de las noticias de 1968 acerca de unos jóvenes excursionistas de la Universidad de Puebla, perseguidos en la Sierra poblana por unos pobladores quienes, azuzados por el cura, los creían comunistas. En filme tiene tomas del falso documental. Para García Riera, en *Historia del Cine Mexicano*, fue “ejemplo de buen cine con sustancia crítica social y política” y ganó en 1976, en el Festival de Berlín, el Premio Especial del Jurado, p. 298.

<sup>87</sup> Adaptación de José Revueltas y José Agustín del libro homónimo del primero acerca de unos presos en Lecumberri. García Riera y Macotela, en *La guía del cine mexicano...*, anotan que demostró “grandes capacidades técnicas (...) para tratar los temas de la violencia y la crueldad”, p. 31.

## 2.2 *Las Poquianchis* (1976),<sup>88</sup> entre el contexto histórico y el discurso ficcional

Como observamos en el capítulo primero, el caso “Las Poquianchis” fue un tema que la prensa escrita, en específico la nota roja, explotó hasta sus últimas consecuencias. El suceso fue seguido por los medios de comunicación y fue material suficiente para que, por un lado, Jorge Ibarguengoitia recopilara información a partir de esas notas y, por otro, Xavier Robles y Guadalupe Ortega viajaran, en 1973, a Guanajuato para entrevistar a los detenidos, con la idea de escribir un libro y “profundizar sobre el entramado de complicidades y corrupción de las autoridades judiciales, así como de políticos, tratantes de blancas y narcotraficantes que correspondían los favores del régimen”.<sup>89</sup>

Robles, con la información, escribió un libro cinematográfico que registró en 1974. Finalmente, Gabriel Retes le llevó a Cazals el trabajo porque éste había decidido filmar el caso desde 1975. Robles trabajó con Tomás Pérez Turrent, quien era el escritor del proyecto, y ambos, el primero con su libro y entrevistas grabadas, y el segundo con su “colección de *Alarmas*”,<sup>90</sup> decidieron trabajar en tres líneas narrativas: “las lenonas (*sic*) y la corrupción, la cual incluía la historia de las hermanas campesinas interpretadas por Diana Bracho y Tina Romero, a las que se sumaría después su hermana menor, Amparo; la historia del juicio plagado de irregularidades y arbitrariedades; y la de Rosario, el padre de

---

<sup>88</sup> Ficha técnica: Dirección: Felipe Cazals, producción: Víctor Moya, guión: Tomás Pérez Turrent, adaptación: Tomás Pérez Turrent y Xavier Robles, música: José Elorza, sonido: José B. Carles, fotografía: Alex Phillips Jr., duración: 110 minutos, reparto: Diana Bracho, María Rojo, Manuel Ojeda, Gonzalo Vega, Tina Romero, Ana Ofelia Murguía, Patricia Reyes Spíndola, Salvador Sánchez, Jorge Martínez de Hoyos, Alejandro Parodi, Malena Doria, Salvador Garcini, Enrique Lucero, Leonor Llausás.

<sup>89</sup> Robles, Xavier y Tomás Pérez Turrent, *Las poquianchis*, p. 7.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 9.

las hermanas”.<sup>91</sup> Robles escribió la parte de las hermanas, Pérez Turrent la del padre y ambos la del juicio.

No me detendré en el guión del filme, porque mi intención es la obra terminada, sin embargo, es importante recalcar que Cazals revisó junto con Pérez Turrent y Robles el desarrollo, y decidieron, sobre la marcha, lo que se incluiría y lo que debía eliminarse, pues los filmes debían durar, como máximo, dos horas. Del filme, dijo García Riera, “no logra una perfecta homogeneidad en la cinta, pero sí tiene momentos muy inspirados e ilustrativos de su gran sensibilidad e intuición en el tratamiento del tema de la crueldad”<sup>92</sup> y “confirmó la excepcional solvencia de Cazals en el tratamiento de temas crueles (...) La parte más floja de la cinta hacía referencia a la vida de los campesinos de la región”.<sup>93</sup>

### **2.2.1 El argumento**

El argumento del filme inicia en 1964 cuando fueron detenidas madrotas, Chuy, Delfa y Eva (apodadas “Las Poquianchis”), junto con otras prostitutas y se descubren varias osamentas en una propiedad de las madrotas. Así, en *flash back*, se narra cómo las hijas de Rosario (un campesino), Adelina y María Rosa, son arrebatadas con engaños por “Mere” (el capitán) y Delfa para prostituirlas. También vemos discurrir la historia de Rosario, siempre en blanco y negro, quien busca recuperar sus tierras.

Por otro lado, María Rosa se embaraza y es obligada a abortar por Eva. Otra de las hijas de Rosario, Amparo, es secuestrada por Tadeo (cómplice de las madrotas), quien al llegar al burdel no es reconocida por sus hermanas. Mientras Chuy y Delfa acuden a una peregrinación en el Cerro del Cubilete, una de las prostitutas (Lupe) deja salir a las demás,

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, pp. 9-10.

<sup>92</sup> García Riera, *La guía del cine mexicano...*, p. 242.

<sup>93</sup> García Riera, *Historia del cine mexicano*, p. 299.

pero son detenidas por “Chaparro”, trabajador de confianza de las madrotas y el castigo contra Lupe es el encierro y una golpiza.

Más tarde llega de visita el hijo de Delfa (“Tepocate”), quien defiende a Lupe y luego es asesinado en una balacera. Chuy y Delfa acusan a Santa del asesinato del “Tepocate” y las pupilas la matan a golpes. El burdel es clausurado por las autoridades y “Las Poquianchis” se llevan a las mujeres a otra propiedad, ahí las encierran y maltratan. Por protestar, una prostituta (Graciela) es golpeada con una plancha por otra mujer, por orden de Delfa. Las prostitutas se enferman por las malas condiciones de vida. Una de ellas defeca a destiempo pues está enferma y por órdenes de Chuy es castigada a zapatazos por las demás. Lo mismo le sucede a María Rosa, quien es rematada a palazos por su hermana Adelina. El juez que lleva el caso decide cerrarlo rápido. Eva se vuelve loca; Chuy y Delfa son condenadas a 40 años de cárcel. Los cómplices y algunas prostitutas, entre ellas Lupe y Adelina, son condenados a 25 años. Amparo, la hija menor de Rosario, al final, monta un burdel clandestino en San Francisco del Rincón.

### **2.2.2 La estructura del filme**

*Las Poquianchis* se puede analizar a partir de lo visual, de lo cinematográfico (el montaje de las imágenes), de lo sonoro (palabras, ruidos y música) y de lo audiovisual, ergo, la diégesis.<sup>94</sup> Sin perder de vista estos cuatro elementos (ni que el filme es extralingüístico, pues el contenido y la expresión forman parte de él), mi finalidad es analizarlo a partir de criterios lógico-narrativos, lo que Francis Vanoye y Anne Golit-Lété, en *Principios de análisis cinematográfico*, describen como encadenamientos temporales, manifestaciones

---

<sup>94</sup> Según Francis Vanoye, en *Principios del análisis cinematográfico*, es “la expresión (...) un ensamblaje de imágenes específicas, de palabras (habladas o escritas), de ruidos, de música, o sea, de la materialidad de la película”, p. 43.

dialogadas, elipsis, entre otras, que lo componen. Así, lo que se entiende como una impresión de la realidad (y del reflejo del discurso del y de poder) se basa en semejanzas objetivas y subjetivas (lo mismo pasa con las notas periodísticas y la novela) entre lo percibido en el filme y en el hecho factual,<sup>95</sup> este último recogido por la nota roja. Lo cual complica su veracidad, pues la característica de tal género es magnificar la noticia.

El filme, *grosso modo*, como significante<sup>96</sup> refleja en su narración, tiempo-espacio, historias discontinuas,<sup>97</sup> con secuencias<sup>98</sup> alternadas que forman su estructura. Se rige por tres lógicas: la denuncia<sup>99</sup> contra el sistema político y la falta de oportunidades (la historia de Rosario, filmada en blanco y negro<sup>100</sup>), que funciona como un discurso de poder que critica al discurso del poder (y a las formas de operar de los representantes de ésta); la impunidad (la historia de las hermanas) y, luego, el morbo del público, la ignorancia y la falta de garantías sociales (el juicio contra las madrotas). A esas tres líneas fragmentadas,

---

<sup>95</sup> Según la RAE: factual. (Del lat. *factum*). 1. adj. fáctico (perteneciente a hechos) en <http://lema.rae.es/drae/?val=factual> y fáctico: 1. adj. Perteneciente o relativo a hechos. 2. adj. Fundamentado en hechos o limitado a ellos, en oposición a teórico o imaginario en <http://lema.rae.es/drae/?val=factual>

<sup>96</sup> Metz, Christian, en *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, p. 48.

<sup>97</sup> Lotman, Yuri, en *Estética y semiótica del cine*, anota que “cada segmento goza de cierta autonomía”, p. 35.

<sup>98</sup> Las subdivisiones que dan forma al filme son el plano, que funge como “enunciado”; el tiempo y espacio que, agregado a otros planos, introduce, de acuerdo a Lotman, *op. cit.*, “la discontinuidad, la segmentación y la medida en el espacio y en el tiempo cinematográficos (...) (a los que se les) impone un orden riguroso (y son los portadores principales) de las significaciones del lenguaje cinematográfico”, p. 36, los agregados en el paréntesis son míos; le sigue la escena, el espacio donde se desarrolla una acción y un tiempo de proyección; y, finalmente, la secuencia, el conjunto de planos que poseen la unidad narrativa.

<sup>99</sup> García Tsao, Leonardo, en *Felipe Cazals habla de su cine*, refirió que había una victimización del tema y el director, aunque lo aceptó, señaló que entre sus personajes femeninos se estableció “la lucha”, se refería a que entre ellas se agredían, p. 172.

<sup>100</sup> Lotman, *op. cit.*, señala: “nos remiten a la realidad situada más allá de la pantalla (...) aún incorporado como cine en el cine, el film en blanco y negro resulta un film documental, no de ficción”, p. 28.

unidas por el montaje<sup>101</sup> (la estructura), se agregan las siguientes secuencias: la detención de las hermanas, la entrevista y preguntas a las prostitutas en un albergue, los dos viajes de las hermanas a procesiones religiosas, la escena del jefe de la banda (quien balea al “Tepocate”), la del burócrata hablando sobre las mujeres (que no corresponde al juicio) y las entrevistas en la cárcel a Lupe y a Adelina, años después.

Tales secuencias redondean la historia, sirven como enlaces y le otorgan lógica al filme. Por ejemplo, el de las prostitutas atendidas en un albergue refleja tres aspectos: la imagen desvalida de las mujeres, la falta de humanidad periodística y las contradicciones en las acusaciones de las mujeres que fueron abusadas-abusadoras. Las escenas del asesino intelectual de “Tepocate” y la del burócrata tampoco se entenderían sin los antecedentes de la vida en el burdel; y las entrevistas en la cárcel, años después, de Lupe y Adelina son el colofón del caso.

La estructura del filme<sup>102</sup> permite detenerse en núcleos temáticos recurrentes: se busca mostrar los vacíos de la ley, la impunidad de las madrotas, la ignorancia de las jóvenes violentadas y luego su “destino manifiesto”, el morbo de la gente y el de los medios de comunicación, la falta de elementos de la ley para saber la “verdad” y, dentro de la misma diégesis, el *flash back* de la vida de Rosario, éste subraya dos aspectos: la impunidad y la ignorancia. Rosario no se dará cuenta del primero hasta que asesinan a otros campesinos, quienes buscan, como él, la devolución de sus tierras, y del segundo se enterará por casualidad: acude por morbo a la detención de las madrotas y descubre que sus hijas fueron llevadas a un prostíbulo. En ese sentido, opera una metalepsis porque “el

---

<sup>101</sup> Según Mario Pezella, en *Estética del cine*, puede hacer ambiguamente dos cosas: “mostrar y hacer reconocible la artificialidad de la imagen; o bien ocultarla al completo”, p. 30.

<sup>102</sup> En las tomas de *Las Poquianchis*, prevalecen las escenas cerradas y los primeros planos, salvo cuando se pretende ubicar una acción en el burdel, cuando detienen a las lenonas o cuando la gente se arremolina. La mirada, en ese sentido, no pertenece a los personajes, sino al espectador.

pasaje de un ‘mundo’ a otro se encuentra enmascarado o subvertido de alguna forma: textualmente enmascarado”,<sup>103</sup> en este caso, “cinematográficamente enmascarado” porque no nos enteramos nunca de cómo las hermanas llegaron a ese tipo de vida, ni cómo consiguieron a las otras mujeres, quienes terminan prostituyéndose, ni porqué asesinan al “Tepocate”, entre otras, pues son elementos innecesarios en la estructura cinematográfica.

El filme no insiste en suposiciones (lo que sí observamos en la novela y en las notas periodísticas) y a partir de las escenas se define la estructura del mismo. Las variables sólo pertenecen a las secuencias alternadas, por ejemplo, en el caso de Rosario, quien parece tener un destino manifiesto: es pobre, tiene muchos hijos, su trabajo en el campo no es suficiente para mantener a su familia y su “solución” es deshacerse de sus dos hijas mayores, María Rosa y Adelina, pensando que pueden ayudarlo a paliar su situación y a la vez valerse por sí mismas, pero esto no sucede y su situación empeora, le quitan su tierra e inicia una lucha para intentar recuperarla y, con el tiempo, secuestran a su tercera hija (Amparo) para prostituirla. Al final encontrará a Adelina (la mayor) y se enterará no sólo de su prostitución, sino que María Rosa (la mediana) fue asesinada por ésta y será un testigo más en el juicio contra las madrotas.

### **2.2.3 El tiempo y espacio cinematográfico**

El filme, dentro de su contexto histórico, inicia cuando detienen a “Las Poquianchis” en 1964, con un *flash back* al año 1951, cuando las madrotas se llevan a las hijas de Rosario, Adelina y María Rosa, hasta llegar a 1975, en tomas cinematográficas, a manera de entrevistas, tanto a Lupe como a Adelina, quienes hablan del caso. El filme comprime 24 años, y esto permite, a través de las notas periodísticas y las entrevistas de las que se nutrió

---

<sup>103</sup> Genette, Gérard, en *Metalepsis. De la figura a la ficción*, p. 137.

el guión, recuperar la jerga utilizada para el mismo. Tal desplazamiento<sup>104</sup> no se disocia de lo escuchado y visto en el filme porque éste es significación y, por lo tanto, información.<sup>105</sup>

El plano nos transmite información de un objeto determinado, pero sólo si aparece como signo de una época (por ejemplo, una televisión de bulbos nos dirá algo del entorno histórico en el que se maneja el filme). Las significaciones cinematográficas se “basan en un desplazamiento, en una deformación de las sucesiones, de los hechos o los aspectos habituales en las cosas”.<sup>106</sup> Quizá el más visible es el retrato de López Portillo en el juzgado de San Francisco del Rincón, los problemas agrarios a los que se enfrenta Rosario, y el paso de los años en los personajes. El tiempo y espacio, como señala Metz,<sup>107</sup> se ofrece como una vasta simulación, “como lo real de lo real”; para Jean Mitry, en cambio, es una representación porque “significa con el movimiento”.<sup>108</sup>

La ficción juega un papel importante, pues “es una figura tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido”<sup>109</sup> y se nutre de “elementos provenientes de la realidad, materiales o espirituales que recién se identifican como reales”.<sup>110</sup> El filme, gracias a sus encadenamientos de tiempo-espacio, narra en hora y media lo que, de acuerdo a las fechas, corresponde a 24 años.

Los planos y los flashes “densifican y dilatan simultáneamente el tiempo”,<sup>111</sup> es decir, muestran, por ejemplo, el paso del tiempo en las hijas de Rosario y, en el caso de él,

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, anota que en su significado más sencillo es “transitar (...) substituye un objeto por otro (...) los desune, pero tiende asimismo a asimilarlos, a identificarlos, a valorarlos el uno por el otro”, p. 249.

<sup>105</sup> Lotman, *op. cit.*, p. 59.

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>108</sup> Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. p. 63.

<sup>109</sup> Genette, en *Metalepsis...*, p. 23.

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 154.

<sup>111</sup> Vanoye, *op. cit.*, p. 109.



su vida de penurias. Todo filme se segmenta de la siguiente manera: el espacio, el tiempo, los signos de puntuación (fundidos) y la coherencia o lógica narrativa,<sup>112</sup> aunque pueden variar. En *Las Poquianchis* se centran en la unión tiempo-espacio. Así el filme empieza casi al final (con la escena de las madrotas detenidas), no *in media res* (lo que correspondería a las secuencias del burdel), pues la historia, si pensamos en la linealidad, iniciaría a partir de que las hijas de Rosario son sacadas de su casa con engaños, y finalizaría con la plática telefónica entre el juez y el procurador y el epílogo (las entrevistas con las dos prostitutas).

En ese sentido, el signo, como portador de información fílmica, al ser confrontado por el espectador, opera en tres direcciones, según Lotman, resumidas: “1. Confrontar la imagen visual con el fenómeno u objeto que le corresponde a la realidad (...); 2. Confrontar la imagen visual con otra imagen visual (...) una combinación de signos diferenciales, estructurados, fáciles de comparar y de confrontar; 3. Confrontar la imagen visual con ella misma en otra unidad de tiempo (...) las transformaciones de un mismo objeto”.<sup>113</sup> Los tres puntos se observan, por ejemplo, en Adelina y María Rosa, cuando las madrotas se las llevan, son unas jovencitas, vemos su transformación a adultas en los burdeles, y, más tarde, vemos a Adelina, envejecida, conceder una entrevista en la cárcel. El cambio sólo depende del vestuario, del maquillaje, del arreglo en el cabello y de la actitud de las hermanas (de la “pérdida” de la inocencia). Los mismos cambios se observan en Chuy, Delfa y Rosario. Así, el montaje es la yuxtaposición de elementos distintos, que permiten observar el cambio o “el movimiento en el tiempo”.<sup>114</sup>

El efecto de realidad no se deriva de la reproducción pura y simple del mundo externo, sino de “un modo de representarlo que corresponde tanto cuando puede a las

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>113</sup> Lotman, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>114</sup> Pezella, *op. cit.*, p. 47.

formas dominantes y habituales de la visión histórica en la que se vive (de esta manera no se obtiene) una ‘representación’, sino una apariencia de la realidad”,<sup>115</sup> tal *analogon* es una historia que, con trazas, se asemeja en parte al caso, pero no es una copia del real,<sup>116</sup> porque obedece a fines distintos: es un producto artístico, un reflejo.

Los encuadres de las escenas, con la cámara dirigiéndose simultáneamente a diversos objetos en espacio y tiempo, buscan que el espectador se identifique con el punto de vista de la cámara, donde el ritmo los induce “a un efecto de verosimilitud”<sup>117</sup> que le envuelve en el suceso narrativo; aunque no nos detendremos en asuntos de la recepción, el hecho muestra los estereotipos percibidos como “reales” y “naturales”,<sup>118</sup> bajo un contexto social que resulta creíble.

Observado en el tiempo, el filme conserva la apariencia de verosimilitud con la que fue vista, y autentifica lo representado. Eso obedece a que “el espacio no es un simple escenario donde se desarrolla la acción y expresa un dinamismo, una tensión de fuerzas que permiten el acceso al contenido de verdad”,<sup>119</sup> el espacio está “generado y movido por el dualismo profundo que caracteriza cada célula del film y la emoción expresa los gestos de los personajes”,<sup>120</sup> se observa, sobre todo, en las secuencias donde se narra la vida de Rosario.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>116</sup> Lo que se percibe, dice Pezella, *op. cit.*, no es el objeto real sino “su sombra, su fantasma, su doble”, p. 32.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pp. 89-90.

## 2.2.4 El discurso y los personajes

En la diégesis no existe un narrador fundamental, esta función se delega en varios personajes,<sup>121</sup> aunque el discurso cinematográfico se da siempre en dos planos: el de la imagen y el del sonido (ya sea en palabras, canciones o ruidos incidentales). Por esencia es la síntesis de dos tendencias: “la figurativa (pintura animada) y la verbal”,<sup>122</sup> que da los paralelos de la narración.<sup>123</sup> Los personajes, sin existir uno principal, tienen un papel con acción<sup>124</sup> y diálogos, que recorren el filme, sin un análisis de parte de ellos. Sólo el juez y Rosario, a través de palabras y acciones, analizan lo vivido. El discurso fílmico no es fácil de separar, porque en él, a diferencia de la novela, tenemos personajes en movimiento, actúan con cierto dramatismo, es decir, muestran emociones y tonalidades en la voz; se mueven en un espacio-tiempo, que va aparejado al ritmo del filme y se agregan la iluminación, la música, el vestuario, de los cuales no se puede dissociar el filme.

Metz anota que para Benveniste el filme tradicional se presenta como “historia, no como discurso”<sup>125</sup> y sólo podemos hablar de éste, si hacemos referencia a las intenciones del cineasta o a las influencias ejercidas sobre el público, pero el discurso, en realidad, es una convención avalada desde una institución, una cultura, un grupo; su poder se refuerza con la repetición y el desplazamiento en el tiempo. En el caso del filme se “borra la enunciación y se disfraza en la historia”.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Vanoye, *op. cit.*, p. 49.

<sup>122</sup> Lotman, *op. cit.*, pp. 52-53.

<sup>123</sup> En el filme, de acuerdo a Lotman, *op. cit.*, hay tres tipos de narración: “la figurativa, la verbal y la musical” y entre ellas existe una interacción o concatenación, aunque no todo el tiempo estén presentes, p. 96

<sup>124</sup> En el filme, el lenguaje es “corriente”, es decir, no expresa verdades trascendentales, como dice Jean Mitry, en *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*, sino que “se limita a comprobaciones y apunta menos a traducir una realidad inteligible que a suministrar una regla de conducta, a formar parte del comportamiento”, p. 69.

<sup>125</sup> Metz, *op. cit.*, p. 94.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 94.

En *Las Poquianchis*, la narración se acompaña de imágenes, que narran más allá de lo dicho, y el discurso es puntual<sup>127</sup>, es decir, siempre depende de las necesidades de los personajes: El juez siempre habla de legalidad, pero, al conversar con el procurador, se muestra servil, aunque nunca nos enteramos de lo que éste le dice. La convención social nos permite entender que le da instrucciones precisas. Así, el discurso del poder se hace presente: las acciones y dichos del juez nos dicen las partes no escuchadas ni vistas. Las madrotas siempre exigen, se defienden y manejan un discurso que quiere simular al “del” y no el “de” poder, obtenido a partir la impunidad (y no dudan, en el juzgado, en acusar a los denunciantes de estar coludidos con el Ministerio Público local o de amenazar con llevar a sus amigos burócratas).

Sin embargo, a la vez, apelan a la ayuda de Dios, lo cual muestra el engaño y nula culpabilidad: ellas tienen un negocio y hacen todo lo que está a su alcance para sostenerlo y no perder su dinero y propiedades. Así, Chuy y Delfa depositan sus problemas en Dios y creen que su situación es una prueba “para templarlas”. Por ejemplo, en una escena, Chuy se queja de lo caro que les sale mantener el burdel, aunque “Dios no nos ha de abandonar porque también somos sus hijas”, esos comentarios tienen una doble arista: él es quien, en la concepción de ellas, tiene derecho a ponerles pruebas y es el único que las salvará, pero en su apelación contravienen los preceptos católicos, mismos que, al parecer, no entienden.

Los personajes actúan de forma contradictoria, como cuando una prostituta se queja, Delfa pregunta si alguien le pega y otra mujer, quien plancha, asesina a golpes a la quejosa con el electrodoméstico y, al final, Delfa le dice: “¿qué hiciste pendeja?, ya la mataste”.

---

<sup>127</sup> Me refiero a lo que apunta Metz, *op. cit.*, en cuanto a que el sujeto-espectador tiene la impresión de ser él mismo el sujeto-personaje y no sólo se compone de su realidad exterior e interior (de la que está conformado), de lo que mira en la pantalla, pues lo que se “exhibe es la ‘historia’, lo que reina es la historia”, p. 99.

Luego, como si nada hubiera pasado, regresan todas a la cocina y se sientan en la mesa. El discurso de las prostitutas se da en tres niveles: las nuevas deben obedecer, las de confianza manejan un discurso agresivo, y las que fungen de relleno, tienen diálogos breves y sirven para ambientar, por ejemplo, las escenas del burdel o las del encierro.

Al final, las sobrevivientes usarán un discurso de poder en dos niveles: su defensa ante las madrotas y las acusaciones entre ellas. El reportero apela al dolor de las prostitutas para realizar su reportaje. Rosario, en cambio, mantiene un discurso servil y luego de esperanza para, finalmente, mostrar decepción.

Pensando en lo que para van Teun Van Dijk es el discurso y la ideología<sup>128</sup>, la segunda “se produce y reproduce socialmente sobre todo mediante formas concretas en los textos y en las comunicaciones entre los actores sociales, en tanto que miembros grupales (...) algunas estructuras semánticas del discurso funcionan de forma más efectiva que otras”.<sup>129</sup> Él señala que a partir del análisis crítico del discurso se hace explícito de qué manera “los mecanismos de abuso de poder, de dominación y de falta de igualdad se (re)producen a través de unos discursos ideológicos”.<sup>130</sup> Sin embargo, en el filme, el discurso se hila a la realidad imaginaria de la diégesis. No se pueden entender los diálogos<sup>131</sup> sin el montaje y su contigüidad (o conexión previa).

---

<sup>128</sup> Van Dijk, Teun, en “Semántica del discurso e ideología”, en *Discurso y sociedad*, dice que la ideología es una construcción social y política, por ende cognitiva, con relaciones grupales y en estructuras sociales; incluye ideas pensamientos, creencias, juicios y valores, lo que él llama “sistemas de creencias”, pp. 202-204.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>131</sup> Metz, *op. cit.*, señala que están cruzados “por dos clases de similaridades y dos clases de contigüidades” las primeras son “paradigmas y sintagmas”: constituyen el objeto formal del filme. Las segundas son “metáforo-metonímicas, que se instalan entre ese objeto y su otro”. Ambos procesos contrarios se entremezclan. La explicación se resume a que los encadenamientos del discurso son imágenes, detalles de las mismas, secuencias que se “asocian por semejanza o por contraste”. Tales asociaciones se establecen de acuerdo a dos principios “el contacto directo (la

El código lingüístico permanece, con sus desplazamientos, en el lenguaje manejado por los personajes y, como una biografía, acudimos a los modos, actuaciones, pensamientos y relaciones entre los personajes. No se trata de si están en lo correcto o no, en el filme el código es un reflejo de las relaciones entre el opresor y el oprimido,<sup>132</sup> en este caso Rosario sirve como ejemplo cuando dice: (después de que han baleado a otros campesinos) “Sólo queremos justicia y que respeten lo que nos dieron, queremos lo de ley”, luego cambia su discurso (cuando reparten tierras): “Vayan ustedes, ya no quiero meterme” y, más tarde, en un mitin, mientras todos aplauden, él sólo mira, ya no hay palabras: su inmovilidad lo dice todo.

También lo observamos, al principio, cuando las madrotas son detenidas, su discurso es el siguiente: Chuy tiene a Adelina por “malagradecida” y la acusa de haber matado a su hermana María Rosa “porque andaba de perra”<sup>133</sup> y Adelina lo niega y la acusa: “Tú mataste a muchas”, cuestión nunca observada en el filme. El discurso de Chuy, por ejemplo, en el juzgado, es de amenaza y desafío. Ambas hermanas, acusan a las autoridades de estar coludidas con el Ministerio Público e insultan al juez. Su discurso de poder es claro, saben sus derechos, aunque hayan actuado fuera de la ley, y culpan a quienes les habían ayudado y luego las abandonan a su suerte. Ante ellas, él no representa autoridad alguna y, abandonadas a su suerte por los amigos “poderosos” (burócratas que

---

metonimia como fenómeno de contigüidad) y el contacto en el sentido figurado, que es la similaridad (metáfora)”, respectivamente, pp. 171, 173 y 184.

<sup>132</sup> El discurso, según Van Dijk, *op. cit.*, “es uno de los métodos y condiciones primarios de las ‘conciencias’ compartidas socialmente”, p. 219

<sup>133</sup> Eso lo recordaremos al ver la escena cuando María Rosa está en cuclillas junto a un árbol y Adelina intenta defenderla de las acusaciones de Chuy, quien la acusa de provocar “al animal” (un perro). Más tarde, cuando todas golpean a María Rosa, ella misma la matará a palazos mientras le grita: “Putá, putá”.

acudían al burdel), no dudan en denunciarlos en un acto de venganza. Su discurso de poder ya no resulta afectivo ante el discurso del poder que las acusa (el de las autoridades).

En otra escena, Chuy se queja de “la ley seca”, Delfa responde: “Es orden del Gobierno” y Chuy sentencia: “Me ampararé y me arreglaré con el ‘Caballo blanco’”, nunca nos enteramos quién es el hombre del apodo, pero no es difícil suponer que es alguien con poder. Después, cuando llegan unos hombres a cerrar el burdel, ella reconoce a uno (apellidado Ibarzüengoitia<sup>134</sup>) y les dice: “Van contra la ley” y se dirige al hombre, a quien le recuerda que bebía “gratis” en sus negocios y “ahora sí no me conoces” e insulta a todos. Ibarzüengoitia le responde: “Son órdenes del gobierno”. Ir contra la ley, como dice Chuy, es relativo: sí van contra ésta porque han pagado (sobornado) para estar dentro de ella y está fuera de la misma por esa doble acción. Chuy, después de esto, demanda a “Caballo blanco”, pues está convencida de haber obrado bien (al extorsionar) y busca los medios para evitar el cierre del burdel.

No abundaré sobre lo dicho por las prostitutas, quienes mantienen un discurso de opresión y sólo se defienden cuando realizan acusaciones contra las madrotas y sus secuaces, por ejemplo, ante la pregunta del reportero y la monja de por qué no escapaban, Lupe responde: “Teníamos que obedecer o nos mataban”, su papel, en tal sentido, es pasivo aunque algunas, como Lupe, habían mantenido dentro del burdel un discurso de poder sobre las otras prostitutas, con el aval y confianza de ellas. Eso cambiará cuando, en el juicio, sean acusadas por las mujeres oprimidas.

---

<sup>134</sup> No confundir el apellido con un “guiño”, el filme fue estrenado en 1976 y la novela publicada en 1977. Podríamos intuir que Cazals sabía que Jorge Ibarzüengoitia estaba escribiendo una novela o que él mismo sí había leído *Estas ruinas que ves* (1976) o alguien le había informado, pero todas son suposiciones que quedan al calce.

En realidad hay un doble discurso: todas son oprimidas, pero bajo ciertas circunstancias, los papeles se invierten o desplazan. Lo que importa es cómo, a lo largo de la diégesis, el discurso de poder se fragmenta para revertirse o condenar a los que se han servido de él. En el cine, el discurso no sólo es la palabra, sino la serie de significaciones de la imagen, la entonación, el decorado y las múltiples acciones del personaje al pronunciar algo. En el mundo de las madrotas lo dominante no sólo es su discurso de poder, sustentado y avalado por las autoridades (que con su discurso del poder apoya o nulifica el de ellas), por las propias condiciones de ignorancia o miedo de sus empleadas, sino de las redes criminales de las que se sirven.

En el juzgado, por cierto, se apersona la tercera hermana de las madrotas (de la cual nunca sabemos su nombre), quien se ha enterado de la situación de éstas. Su entrada se da en medio de empujones por parte de dos policías. Ella lleva un amparo, el cual no sirve de nada, pues el juez la acusa de ser cómplice. Finalmente, resulta ser indiciada, y acusa al juez de estar coludido con el Ministerio Público y a los periodistas, pues han “hecho las cosas más grandes, son unos alcahuetas”, y los califica de “incompetentes”.

*Grosso modo*, la hermana usa el mismo discurso de Chuy, pero no es culpable de nada. Su intención es que envíen a sus hermanas a Guanajuato donde, se entiende, el gobernador y el procurador las liberarán. Sin embargo, su discurso no sirve de nada y menos su amparo. En cambio, el juez le dice que pesan acusaciones sobre ella, aunque no es culpable. Al decir que las cosas se han “hecho más grandes” no miente: sus hermanas son culpables, pero no del todo, sin embargo, ante la ley pesa la figura “intelectual”, es decir, las madrotas son responsables de abuso, trata, rapto y asesinato, entre otras acusaciones.



El caso del juez no es muy distinto, se ciñe a las acusaciones contra las madrotas, sólo imparte la ley y no hace comentarios extra, salvo decirle a las dos hermanas de qué se les acusa y es, en este caso, el vínculo entre la ley y la justicia (castigo o exoneración). Sin embargo, ante la llamada del subprocurador, éste se pone nervioso y dice trabajar en el caso, lo cual ha sido laborioso y le informa acerca de unas cartas, las cuales piden la pena de muerte para las madrotas. Explica que el juzgado se ha llenado de periodistas por la detención de las proxenetas, “cuando hay otros casos de gente encumbrada en toda República” y le promete trabajar a marchas forzadas. Y, a la segunda llamada del procurador, sólo dice: “Sí señor (varias veces), no se preocupe, hasta luego señor”, el juez hace una metalepsis, al “sustituir la expresión directa con la expresión indirecta, es decir, dar a entender una cosa por otra”.<sup>135</sup>

Por un lado, tenemos el discurso de su profesión en cuanto al caso, al juicio, al entendimiento y a la percepción del mismo y, por otro, el discurso de poder (el social), el cual es compartido por ciertos grupos (los afectados, los testigos, los acusados y el público quien, movido por el morbo, presencia parte del juicio), las instituciones (el discurso del poder del Estado y sus órganos del poder) y el de los medios de comunicación (que es de poder, pues, como mencioné en el capítulo primero, no pertenece al Estado, sino a cierto grupo o persona).

En el microcosmos del discurso de estos personajes se arraigan varios contextos: Rosario, desde la pobreza, lucha por salir adelante y luego descubre la imposibilidad; las madrotas desde un sistema de vida que les ha sido efectivo y montado ante la anuencia de autoridades a través de pagos y prebendas, pero al final esto deja de ser operativo no por

---

<sup>135</sup> Genette, en *Metalepsis...*, p. 9.

justicia, sino porque el modelo<sup>136</sup> del que se servían se enfrenta ante un sistema más poderoso, el cual obliga al juez cumplir su papel de impartidor de justicia. Así, el discurso de y del poder tiende a modificarse o anularse sólo cuando deja de funcionar para los efectos a los que venía sirviendo, bajo sus convenciones, ante otros discursos avalados por un poder superior.

Finalmente, hay una mención al calce: Cuando un discurso del poder (utilizado por personas investidas con el mismo a partir de organismos del Estado), es utilizado para otros fines, desvirtuando el fin del mismo, no se anula, sino que debe venir un discurso del poder con más autoridad o con la capacidad de anular a éste, pero jamás puede anularse por un discurso de poder, puesto que el Estado, a través de las instituciones, reprime, tolera o controla las acciones de los ciudadanos.

---

<sup>136</sup> Los modelos de los que se sirven, menciona Van Dijk, *op. cit.*, “son personales y evaluativos y, en consecuencia, subjetivos y únicos: cada persona tiene un modelo específico (...) de cada texto en cada situación”, p. 215.

### Capítulo III. Ibargüengoitia: el discurso de y del poder en *Las muertas*

#### 3.1 Ibargüengoitia y la generación de medio siglo

Jorge Ibargüengoitia<sup>137</sup> ocupa un lugar importante en la generación de escritores mexicanos de medio siglo. Para Alejandra Sánchez Varela,<sup>138</sup> a tal rubro pertenecen los nacidos en 1930 (con obra publicada entre 1950 y 1960), entre los que figuraban dramaturgos, poetas, ensayistas y periodistas. Por otro lado, Agustín Cadena<sup>139</sup> señala que aplica para los nacidos entre 1920 y 1935, sus argumentos son que el término fue acuñado por el crítico Wigberto Jiménez Moreno y al enfoque generacional que le dio José Ortega y Gasset (quien postula que los actos creativos se deben a los cambios en la historia y que los creadores, en este caso los escritores, se inscriben en una generación a partir de un sentido de pertenencia de los procesos culturales, sociales, políticos o ideológicos).<sup>140</sup>

Armando Pereira (quien realiza un recorrido rápido del ámbito sociopolítico, cultural e ideológico de México entre 1940 a 1968)<sup>141</sup> explica que, en el ámbito literario, se fundían o convivían dos generaciones: la primera (la cual seguiría produciendo material durante la generación de medio siglo) era heredera “de la novela de la Revolución Mexicana, y (de) las corrientes de vanguardia, inauguradas por el Estridentismo y el grupo

---

<sup>137</sup> Nació en 1928 en Guanajuato. Falleció en 1983 en un accidente aéreo en Madrid, España. Estudió en la Escuela Nacional de Ingeniería (UNAM) de 1945 a 1949, después en la Facultad de Filosofía y Letras de 1951 a 1954 y en 1957 se tituló como Maestro en Letras, con la especialidad en Arte Dramático.

<sup>138</sup> En “Un búfalo prieto se asoma a la generación de medio siglo”, en *Tema y variaciones de literatura (La generación de medio siglo II)*, p. 205.

<sup>139</sup> Cadena, Agustín, en “Medio siglo y los sesenta”, en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

<sup>140</sup> Tales reflexiones se encuentran en *El tema de nuestro tiempo. El ocaso de las revoluciones, el sentido histórico de la teoría de Einstein, ni vitalismo ni racionalismo*, publicado en 1923.

<sup>141</sup> En “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/29474>

de Contemporáneos”;<sup>142</sup> la segunda provenía de escritores como Josefina Vicens, Sergio Pitol o Carlos Fuentes, quienes experimentaban, por ejemplo, con personajes, ambientes y situaciones que eran un reflejo de los cambios en la sociedad mexicana. Estos escritores dejaron atrás los temas de la Revolución Mexicana, los de la “bola” o los personajes, historias y ambientes de índole agraria, para centrarse en las historias de la clase media y los temas urbanos.

Unos más, en la década de los sesenta, eligieron la “novela negra, la ciencia ficción y los cómics, además del rescate de las mitologías de los pueblos indígenas y la novela histórica”.<sup>143</sup> Como se puede leer, las visiones para nombrar a la generación de medio siglo toman en cuenta a los nacidos de una época determinada o con obra publicada a partir de los años cincuenta, aunque también se inscriben en el cambio de las temáticas abordadas.

En esos tiempos, recursos como el humorismo,<sup>144</sup> la ironía y la parodia, fueron abordados también por escritores latinoamericanos y sirvieron “para desembarazarse del agobio presuntuoso y arcaico de los tabúes patrios”;<sup>145</sup> Ibarguengoitia también los utilizó y en esos años publicó sus primeras novelas, aunque sus temas eran un reflejo de sus tiempos y contexto,<sup>146</sup> insistía en la evocación de lugares, personajes y comportamientos sociales, además de los temas históricos.

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>143</sup> Castañón, Adolfo, en *Arbitrario de la literatura mexicana*, afirma que habían “tres instancias rectoras de la narrativa mexicana (...) la primera expresa el rescate o el registro tanto del pasado y la tradición (...) como de un presente que se vuelven pretérito o chatarra instantánea. La segunda se deriva de ésta como efecto natural (...) busca también figuras, mitos o personajes (...) La tercera instancia es de orden técnico: la voluntad de experimentación ha dejado de ser un lujo para convertirse en un ingrediente indispensable”, p. 213.

<sup>144</sup> Rama, Ángel, en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*, señala que ese humor se notaba en los escritos de Monterroso, de García Márquez o Cabrera Infante, p. 39.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>146</sup> Ducrot y Todorov, en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, esa visión de mundo y punto de vista del narrador es “modalizante”, p. 347. Bajtín, en “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, el “contexto de una oración viene a ser el

En los años cincuenta, a Iburgüengoitia le tocó recibir, prácticamente, todas las becas que otorgaron el gobierno mexicano y las instituciones independientes (sobre todo la del Centro Mexicano de Escritores<sup>147</sup> y de Estados Unidos), en esos años, el Estado<sup>148</sup> era un importante patrocinador de la cultura: reforzaba o apoyaba todo proyecto que mostrara el auge de la “modernidad mexicana” y la idea oficialista de una nación construida por héroes sin tacha; irónicamente, Iburgüengoitia ganaba esas becas por escribir su propia versión de esos héroes y de esa historia oficialista, desacralizándolos. Para algunos, la literatura mexicana de esa generación tuvo un “ímpetu actualizante y crítico hacia una cultura que se negaba a abandonar su provincianismo, hundida en falsos prestigios y tabúes, que más que reflejar el momento histórico o los actos cotidianos reales, los deformaba y acomodaba a modelos inservibles”.<sup>149</sup>

### 3.2 La obra de Iburgüengoitia: un esbozo

#### a) El dramaturgo

Antes de ser escritor de novelas o artículos periodísticos,<sup>150</sup> Iburgüengoitia fue dramaturgo,<sup>151</sup> “escribió con disciplinada aplicación una serie de comedias centradas en las

---

contexto del discurso de un mismo sujeto hablante; la oración no se relaciona inmediatamente y por sí misma con el contexto de la realidad extraverbal (...) sino que se vincula a ellos a través de todo el contexto verbal que la rodea”, p. 263.

<sup>147</sup> Cabrera López, Patricia, en *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*, indica que a mediados de los 60, la mayoría de escritores, entre ellos Iburgüengoitia, Inés Arredondo, Juan José Arreola, Emmanuel Carballo, Rosario Castellanos, Salvador Elizondo y Vicente Leñero, habían recibido la beca, p. 110.

<sup>148</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>149</sup> García, Gustavo, “Jorge Iburgüengoitia: La vida en broma”, en *Los relámpagos de agosto y La ley de Herodes*, p. IX.

<sup>150</sup> Escribió en *Novedades*, *Excelsior* (en la página editorial “Diálogos”); en la *Revista de la Universidad de México*, críticas de teatro (de 1960 a 1963) y en *Siempre!* (de 1962 a 1963). Fue miembro del consejo de redacción de *Vuelta* (cuando Octavio Paz lo dirigía) y crítico de teatro.

grises vicisitudes familiares de la clase media. Por lo general, eran derivaciones del teatro de Rodolfo Usigli”.<sup>152</sup> Su primera comedia fue *Susana y los jóvenes* (1953), luego escribió *Clotilde en su casa*<sup>153</sup> y *La lucha con el ángel*,<sup>154</sup> ambas de 1955,<sup>155</sup> lo que le dio la oportunidad de ganarse tres becas.<sup>156</sup>

Para 1956 escribió *Ante varias esfinges* (con la cual se tituló como Maestro en Letras), *Llegó Margó*; *El loco amor, viene*,<sup>157</sup> y *El tesoro perdido* (1960). Más tarde *El viaje* y *El pájaro*<sup>158</sup> (1964), tanto *Clotilde en su casa* y *El viaje superficial* son “dos comedias de triángulo amoroso en las que Ibargüengoitia se burla de la mojigatería

---

Publicó dos libros con una selección de sus artículos periodísticos o vivenciales en *Sálvese quien pueda* (1965) y *Viajes en la América ignota* (1972), publicados en *Excelsior* de 1974 a 1976. Después de la muerte de Ibargüengoitia, Guillermo Sheridan realizó una recopilación de sus artículos en *Autopsias rápidas* (1988), *Instrucciones para vivir en México* (1990) y *La casa de usted y otros viajes* (1991) que, señala Vicente Francisco Torres, en “Nueva visita a Jorge Ibargüengoitia”, en *Tema y variaciones de literatura. La generación del medio siglo*, eran un recuento de las mismas preocupaciones que aparecen en sus novelas y cuentos: “La inutilidad de la enseñanza académica, la falsificación de las biografías, la Revolución Mexicana vista como una tragicomedia, la petrificación que se hace de los héroes”, p. 202.

<sup>151</sup> Trejo Fuentes, *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*, rescata que, en una entrevista en *Vuelta* de marzo de 1985, Ibargüengoitia señaló que el defecto principal en sus obras era la aparición de hasta ocho personajes iguales y que, salvo *Susana y los jóvenes* y *Clotilde en su casa*, “todas las obras que he escrito fueron un fracaso”, p. 18.

<sup>152</sup> Pitol, Sergio, “Jorge Ibargüengoitia”, en *El atentado / Los relámpagos de agosto*, p. XVI.

<sup>153</sup> Muñoz Alarcón, Horacio, “En primera persona”, en *Cronología ilustrada de Jorge Ibargüengoitia*, se recoge lo dicho por el escritor: “al releerla me provoca sentimientos contradictorios. Encuentro que algunos de los personajes que aparecen en *Clotilde* tienen la solidez que pocas veces he logrado. Por otra parte, me parece mal escrita. Si me pongo a corregirla estoy seguro de acabar no dejando parlamento sano”, p. 67.

<sup>154</sup> Ganó una mención especial en el concurso de Teatro Latinoamericano en Buenos Aires en 1956 y fue publicada hasta 1989 por Joaquín Mortiz.

<sup>155</sup> *Susana y los jóvenes*, fue incluida en *Teatro Mexicano Contemporáneo* (Aguilar, 1958) y *Clotilde en su casa*, en *Teatro Mexicano del Siglo XX* (FCE, 1956). Para 1959 la Universidad Veracruzana imprimió *Ante varias esfinges* y, en 1964, *Clotilde, el viaje y el pájaro*. Además escribió dos obras infantiles: *El peluquero del rey* (1956) y *La fuga de Nicanor* (1960).

<sup>156</sup> De 1954 a 1956 fue becario del Centro Mexicano de Escritores, en 1955 de la Fundación Rockefeller y ese mismo año fue artista residente en la Universidad de Stanford.

<sup>157</sup> Obtuvo el premio del concurso de obras teatrales por el Ateneo Español en México en 1960 y se publicó después en *México en la Cultura* (suplemento del diario *Novedades*) en 1961.

<sup>158</sup> Escritas en 1959. En 1960 escribió *Los buenos manejos*, publicada en 1990.

provinciana y plantea la fragilidad de los efectos humanos”<sup>159</sup> y *Pájaro en mano* refleja la línea argumental utilizada en *Dos crímenes*. Más tarde, escribió *La conspiración vendida* (1975), por encargo de Salvador Novo, alusiva a la Independencia de México, y la envió a una convocatoria emitida por el entonces Departamento del Distrito Federal (hoy Gobierno del Distrito Federal) y ganó el premio “Ciudad de México” en 1960. Para 1962 publicó *El atentado*,<sup>160</sup> basado en el asesinato de Álvaro Obregón por José León Toral en 1928, ganó con ella el premio de Teatro Casa de las Américas en 1963, y sería el colofón de su carrera como dramaturgo.<sup>161</sup>

#### **b) El novelista**

A partir del argumento de *El atentado*, escribió su primera novela, *Los relámpagos de agosto* (1964),<sup>162</sup> la cual ganó ese año el premio de novela Casa de las Américas. En ese

---

<sup>159</sup> Torres, Vicente Francisco, en “Nueva visita a Jorge Ibarguengoitia”, p. 200.

<sup>160</sup> Pitol, Sergio, *op. cit.*, indica que “la pieza teatral se estructura en torno a una ronda de suplantadores: los personajes que encarnan periodistas luego aparecen como diputados, policías secretos, litigantes de tribunal, etc.”, p. XXVII.

<sup>161</sup> Para Trejo Fuentes, *op. cit.*, la obra no “fue del todo comprendida en su momento (...) aportaba (...) cierto aliento renovador a la dramaturgia mexicana de entonces”, p. 30, califica a *Susana y los jóvenes* como adelantada a la escritura de José Agustín, Parménides García Saldaña o Gustavo Sainz, pues Ibarguengoitia siempre apostó por temas poco comunes en la dramaturgia mexicana: “encarneció cuantas veces pudo los pudores de la familia tradicional, resaltó la infidelidad como una de las formas de la felicidad, y aun se atrevió a llevar a escena asuntos tabú en aquel tiempo, como el incesto y la homosexualidad, o retratar en su parlamentos palabras altisonantes a los oídos de las buenas conciencias”, p. 32.

<sup>162</sup> *Ibidem*, señala que el guanajuatense se basó en las memorias de Álvaro Obregón, *Ocho mil kilómetros en campaña*; *El desastre* de José Vasconcelos o las semblanzas de los detractores o seguidores de Pancho Villa. Esta novela, como *Los pasos de López* y *Maten al león*, son parodias de la literatura conocida como “del dictador”. Trejo señala que, “al parodiar los géneros literarios se parodia y ridiculiza a sus protagonistas, a sus escenarios y ambientes”, p. 52, pues en sus visiones de la historia no hay nada “solemne, y sí de fársico, de juguetón e irreverente”, p. 83. Para Villoro, en “El diablo ante el espejo”, en *El atentado / Los relámpagos de Agosto*, el texto que más contribuyó fue *Los gobiernos de Obregón a Calles y regímenes “peleles” derivados del callismo* de Juan Gualberto Amaya, p. XXXV.

momento, Emmanuel Carballo la calificó como “reaccionaria por dentro y fuera”<sup>163</sup> y Ángel Rama como un “hito”, porque mezclaba lo “corrosivo del género y simultáneamente el jocundo desenmascaramiento del acicalado discurso oficial patriótico”.<sup>164</sup> Más tarde, Ana Rosa Domenella señaló dos marcas: una histórica y otra biográfica, para ella, la temporalidad se maneja “irónicamente porque se juega con el tiempo histórico extratextual (...) y con el tiempo individual de las memorias del protagonista”.<sup>165</sup> Así, convirtió a la novela histórica, a la historia patria y a las figuras solemnes de la Revolución en “una farsa hilarante, en una bufonada en donde los caudillos no puedan ya ser reverenciados, ni siquiera detestados (...) Todo rasgo de solemnidad se ha omitido”.<sup>166</sup>

La *Ley de Herodes* (1967), por otro lado, reúne once textos breves, calificados por los estudiosos como relatos, narraciones o “brevísimas comedias de situaciones”<sup>167</sup> en las que el narrador se asume como protagonista: es “el sujeto de la enunciación en primera persona aparece desdoblado en: 1) un narrador actante que protagoniza los hechos de la historia y 2) un narrador ironista que es el dueño del discurso”<sup>168</sup> y, en las anécdotas biográficas, en las que el sujeto tiene una visión irónica de sí mismo.

---

<sup>163</sup> García Flores, Margarita, en “¡Yo no soy humorista!”, en *Jorge Ibarguengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*, éste explicó que para todos la novela era “pésima” y que “Carballo dijo que era una obra perversa. Dijo algo realmente admirable, por lo imbécil: ‘Es una obra que propone la teoría de que las revoluciones empiezan desde arriba, con el objeto de quedar bien con los de arriba’”, p. 411.

<sup>164</sup> Rama, *op. cit.*, p. 39.

<sup>165</sup> Domenella, en *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, anota que el espacio es importante porque en él se desarrolla la inestabilidad de recibir premios o castigos, la degradación de los generales, para desarrollar situaciones irónicas ejemplares o la división del trabajo. El “metanarrador se ubica fuera de la escena (y del texto), por encima de los actantes, para poder contemplarlos y criticarlos”, p. 54 y que Ibarguengoitia recoge documentos para “recrearlos paródicamente por medio de un lúdico y eficaz trabajo intertextual”, p. 58.

<sup>166</sup> Pitol, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>167</sup> Trejo, *op. cit.*, p. 120.

<sup>168</sup> Domenella, en *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, p. 88.



Continuó con *Maten al león* (1969) y aprovechó algunos elementos omitidos de *El Atentado*, su única novela no ambientada en México. La temática sobre la tiranía adquiere un vuelco: los ricos de la isla Arepa son los que quieren derrocar al tirano (Manuel Belauzarán), quien provenía de la pobreza, sin lograrlo. El que cumplirá la encomienda será el personaje más débil: el músico Pereira. La novela resalta la figura de un “dictador primitivo, matón, populachero, que ha sobrevivido y perdurado gracias a su mano fuerte y la apabullante mediocridad anímica de sus súbditos”.<sup>169</sup>

Luego escribió *Estas ruinas que ves* (1977),<sup>170</sup> en la que gesta la primera idea de la investigación del caso “Las Poquianchis”. El narrador, Francisco Aldebarán, “tiene en común conmigo la profesión –es maestro de literatura– y el estar escribiendo un libro acerca de las hermanas Baladro –unas madrotas en cuya casa fueron encontrados varios cadáveres–”.<sup>171</sup> En la novela se observa el “modelo de escritura basado en un ‘montaje’ y el tono dominante es el de la ironía”,<sup>172</sup> con “una serie de episodios satíricos, algunos magníficos, todos muy divertidos y la mayoría resultado del delirio erótico, común denominador de casi todos los protagonistas”.<sup>173</sup>

Para 1977 publicó *Las muertas*, genotexto de *Estas ruinas que ves*, de la cual hablaremos en este capítulo, y *Dos crímenes* (1979), esta última es una novela policiaca (al igual que *Las muertas*) en la que Ibarguengoitia quiso apearse a ciertas convenciones del género: dos inocentes se convierten en prófugos de la ley, la policía en México es calificada

---

<sup>169</sup> García, Gustavo, *op. cit.*, p. XVI.

<sup>170</sup> Le dio el Premio “Novela México”. La historia se gesta, según el propio Ibarguengoitia, a partir de una investigación que inició en 1964 sobre “Las Poquianchis”, escribió 100 páginas que no eran reportaje ni ensayo ni novela. Para 1970 redactó 150 páginas que finalmente “tira a la basura” pero le quedó el sentimiento o nostalgia de la provincia y con el tiempo sería un primer capítulo en el cual “Las Poquianchis” (las Baladro) tienen una aparición fugaz, narrada en *Estas ruinas que ves*.

<sup>171</sup> Muñoz Alarcón, *op. cit.*, p. 124.

<sup>172</sup> Domenella, en *Jorge Ibarguengoitia: La transgresión por la ironía*, p. 160.

<sup>173</sup> Castañeda, *op. cit.*, p. 76.

como corrupta, hay asesinatos, se envenena a alguien y se intenta asesinar a otro personaje; los acusados (inocentes) son absueltos y no hay final feliz. La novela se divide en dos partes: la primera la relata el protagonista Marcos González y la segunda empieza en el capítulo IX, en el cual el narrador es un improvisado detective, el viejo farmacéutico José Lara y amigo del tío de Marcos (el personaje principal de la novela), Ramón Tarragona. Lara no logra enlazar los cabos sueltos, se los deja al lector, y la historia “prescinde de aclaraciones, prólogos y apéndices”.<sup>174</sup> Esa segunda parte, a través de las pesquisas, nos evoca al narrador de *Las muertas*.

Finalmente, escribió *Los pasos de López* (1982), novela con la cual volvía a sus orígenes como escritor, tomó el tema de la conspiración en otro ámbito: la Independencia de México y retomó la investigación realizada para su obra *La conspiración vendida*. La novela “se lee como una de esas reconstrucciones (...) donde, sin pausa, la acción sucede a la acción”,<sup>175</sup> se repiten los errores de los conspiradores, quienes fallan en sus propósitos y logran la Independencia del país a través de tropezones, malas decisiones y errores tácticos. El final, solemnizado por la historia oficial, es una venganza del cura Chandón contra el sistema que lo acusó, persiguió y antes de asesinarlo lo obligó a firmar una carta de arrepentimiento, en la que éste, como último acto de rebeldía, pone otro apellido, uno cualquiera: “López”.

---

<sup>174</sup> Domenella, en *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, p. 160.

<sup>175</sup> Castañón, *op. cit.*, p. 318.

### 3.3 El estilo y las temáticas

Ibargüengoitia, en sus obras de teatro, en sus novelas y textos periodísticos, recurre a la historia patria, a la anécdota y a una obsesión por reflejar lugares, personajes y situaciones. El que sea uno de los escritores más leídos, rebasa la expectativa de algunos críticos literarios, pues opinaban que su trabajo era humorístico y despojado de trascendencias. Para Castañón, el que su obra fuera tan leída, se debió a su estilo “cáustico, divertido y devastador (...) cuya hilarante y desengañada, cómica y cruel (literatura) está muy a tono con el clima cultural y político ambiente (*sic*)”,<sup>176</sup> aunque señala otras características importantes en su prosa, basada en personajes ridículos, siempre marcados por la irrisión y el sarcasmo.

Los mecanismos de la farsa, mostrados en sus novelas, eran un movimiento continuo y “una visión adulta, crítica y sarcástica, de un asunto que la retórica oficial había sacralizado, (lo que) pareció condenarlo a una especie de categoría marginal: un autor de libros muy regocijantes pero poco trascendentes”.<sup>177</sup> Ibargüengoitia escribió historias que, bajo una aparente simpleza, merecían ser olvidadas, según el discurso de la crítica literaria, sólo porque recursos como el humor, la ironía o la sátira inundaban sus escritos. Lo cierto es que su estilo refleja “el cambio entre la expresión cotidiana, familiar y doméstica, y la expresión ‘correcta’”,<sup>178</sup> en la que el ridículo se hace presente, diría yo, no para banalizar sus historias o ser un simple divertimento, sino que son un reflejo-soporte en el que los personajes, aparentemente fútiles y ridículos, encierran más complejidades que las mostradas en los personajes “serios”.

---

<sup>176</sup> Castañón, *op. cit.*, p. 213.

<sup>177</sup> Rama, Ángel. *op. cit.*, p. 195.

<sup>178</sup> Díaz Arciniega, Víctor, en “Distancia y contaminación. Estudio crítico”, en *Jorge Ibargüengoitia. El atentado / Los relámpagos de agosto*, p. XLII.

El interés de Ibargüengoitia era presentar situaciones que, con visos de comicidad, fueran juzgadas por el lector.<sup>179</sup> Trejo Fuentes enumera lo que considera elementos constantes en su obra: a) nombres ridículos de lugares y personajes, b) utilización de escenas que, a pesar de su realismo, rayan en lo grotesco, y, c) la parodia y la sátira. Otros elementos repetitivos en sus novelas son la infidelidad, la traición en diferentes ámbitos y la transgresión a las convenciones amorosas.

Ibargüengoitia acertó en ver y explotar las posibilidades críticas, desmitificadoras del humorismo y reflejó con burla las manifestaciones ideológicas, culturales y morales de la sociedad: desde ámbitos míseros hasta los más encumbrados. El universo del escritor guanajuatense tiene que ver con los actos no pensados, las frustraciones o las pésimas decisiones de los personajes, de ahí que las convenciones sociales y sus formalidades sean ridiculizadas en un reflejo que logra, ante las incoherencias, la risa. Bajo su percepción, reflejó hechos, objetos, personajes, lugares referenciales y ciertas situaciones que hacemos “nuestras”, en distintos grados, porque pertenecen a los lugares comunes tan arraigados en el ideario nacional. Su tono ridiculiza por igual a ricos y pobres, a grandes y chicos, a burócratas o a ciudadanos y a toda una galería de personajes auténticamente mexicanos.

Para Christopher Domínguez, en Ibargüengoitia la fabulación del tiempo es la irreverente burla de algunas tradiciones consagradas en la novela de la Revolución Mexicana como en *Los relámpagos de agosto* (1965), el folletón del dictador latinoamericano en *Maten al león* (1969), la vida provinciana y la nota roja en *Estas ruinas que ves* (1975) y *Las muertas* (1977), y la desacralización de personajes como el cura Hidalgo en *Los pasos de López* (1982). El guanajuatense, dice el crítico, “analizó las porciones más ridículas de la historia mexicana y americana con sus monigotes de cartón,

---

<sup>179</sup> Trejo Fuentes, Ignacio, en *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*.

sus chabacanerías morales y la vida inútil de héroes y villanos”,<sup>180</sup> además, parafrasea un análisis de Trejo acerca de la parodia usada por el escritor guanajuatense: cada personaje tiende a ser completamente ridículo y el elemento festivo se pone al servicio de cuestionamientos serios.

Su humorismo, dice Jaime Castañeda, se caracterizaba “por la intuición, la convicción escéptica de la vida, el perspectivismo y ese triple desdoblamiento: subjetivación-objetivación-reobjetivación, tan importante en el escritor humorista”.<sup>181</sup> Así, el guanajuatense, eligió “el camino reticente, intelectual y cómico de la ironía (...) una modalidad atípica dentro de la narrativa mexicana contemporánea (...) La visión del mundo dominante se extiende, entonces, como un puente entre las ideologías operantes en el texto y las del contexto histórico y socio-cultural”,<sup>182</sup> al que le imprime, señala Domenella, el código teatral y el cinematográfico como inclusiones intertextuales.

Para Juan Villoro, Ibargüengoitia logró escribir en un país donde los gobiernos emanados de la Revolución definieron la vida pública, pues realizó un retrato opuesto “a la visión que los escritores del *boom* tienen del pasado (...) no se interesa en la cara oculta de los acontecimientos (...) para él, la Historia es siempre un disparate, un colosal acto fallido”,<sup>183</sup> y eso “despertó el repudio de los oficiosos beatos del santuario tricolor y el recelo de los analistas más exigentes”.<sup>184</sup>

Los personajes, los sacralizados por la historia nacional, como los castrenses o policiacos, bajo su pluma: no superan “la prueba de autenticidad a los que los somete

---

<sup>180</sup> En “La modernidad suspendida”, en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, pp. 62-63.

<sup>181</sup> En *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (Breve comentario de su obra narrativa)*, p. 32.

<sup>182</sup> Domenella, *Jorge Ibargüengoitia: La transgresión por la ironía*, p. 14.

<sup>183</sup> Villoro, Juan, en “El diablo ante el espejo”, en *El Atentado / Los relámpagos de agosto*, p. XXIV.

<sup>184</sup> *Ibidem*, p. XXVI.

Ibargüengoitia: ni el memorialista José Guadalupe Arroyo (*Los relámpagos*), ni el capitán Hermenegildo Bedoya (*Las muertas*), ni el agente de la Procuraduría General de la República (*Dos crímenes*)”.<sup>185</sup> Por otro lado, las relaciones sexuales, con urgencia, se observan en *Estas ruinas que ves*, *Dos crímenes* y *Las muertas*, pues “la iniciativa de ellas para activar o desinhibir sus deseos en ese terreno no requiere de tantos rituales como impone la hipocresía disfrazada bajo las buenas costumbres”.<sup>186</sup>

### **3.4 Relación de *Las muertas* con otros escritos de Ibargüengoitia**

No relacionar *Las muertas* con otros escritos de Ibargüengoitia es imposible, de entrada están las huellas intertextuales de Guanajuato, Cuévano en la ficción, descrita en *Los pasos de López*, *Los relámpagos de agosto*, *Dos crímenes* y *Estas ruinas que ves*. Si en los anteriores textos el escritor se dedica a reflejar una caricatura de la sociedad, burlándose de la ideología hipócrita de la “aristocracia” guanajuatense; en *Las muertas* retratará la parte más cruenta y visible de la trata de blancas en el mismo estado. Como mencionamos, esta obra es el genotexto de *Estas ruinas que ves*, en la que a Paco Aldebarán, un profesor que viaja a Cuévano, se le ocurre escribir acerca del caso de unas proxenetas.

Otro punto similar es el narrador de *Dos crímenes*, quien intenta reconstruir los motivos de los asesinatos y saber quién es el culpable, éste es el farmacéutico del pueblo, quien iniciará su periplo y continuará la narración, es decir, de él dependerá la mitad de la novela, sólo que dejará cabos sueltos. Lo mismo pasa con el narrador de *Las muertas*, sólo

---

<sup>185</sup> Sánchez, Osmar, “El que lo lee ignorando la historia... Sobre narradores e historias en la novelística de Jorge Ibargüengoitia”, en *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia*, p. 199.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 200.

que éste decide narrar la historia con la información que tiene. Ambos narradores, por cierto, realizan suposiciones de lo que “en realidad” debió haber pasado.

En cuanto a los personajes, Ibarguengoitia vuelve a mostrar una versión irónica de los mismos, sólo que en *Las muertas* son, generalmente, amoraes y no les importa guardar las apariencias. Las madrotas, al andar de negro, muestran una apariencia ante la sociedad, que nada tiene que ver con lo que en realidad hacen, y nunca nos enteramos de sus motivos para andar vestidas así, lo que parece una contrariedad. Por otra parte, son mujeres católicas, el que lo sean no es una contraposición, pero, como sucede en muchos ámbitos, su fe está llena de yerros y falsas creencias.

La novela se compone de una galería personajes bajos en la escala social, no sólo económica y socialmente, sino con una mínima calidad moral y ética; buscan sobrevivir a costa de lo que sea: son ignorantes, sus creencias son irrisorias, lo mismo sus conjeturas o explicaciones para actuar de tal o cual manera. Otra parte pertenecen a una burocracia de “medio pelo”, se sirven de las proxenetas, acuden a sus prostíbulos, reciben dinero ilegal. Al final, cuando las madrotas son perseguidas y acusadas, tales autoridades les niegan su apoyo o desaparecen de su vida. Esos personajes son lo contrario en *Dos crímenes* o *Estas ruinas que ves*, quienes pertenecen a la burguesía (no exenta de todas esas características); en *Los pasos de López*, *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*, en cambio, los personajes pertenecen a varios estratos sociales.

Los personajes de *Las muertas* no ostentan sus apellidos o pasado familiar como títulos nobiliarios. Cuando lo anterior es nombrado, es para señalar el pasado decente de algunos de ellos o de rectitud, sólo hay que recordar a la hermana las madrotas, Eulalia, al referirse a su papá o a ella misma. Los otros personajes pertenecen a “un imperio” en el que todo se puede con sobornos, contactos con poderosos, sexo o violencia. Las madrotas son

lo contrario a algunos de los personajes femeninos de Ibarguengoitia (quienes cumplen un papel dócil o de fingimiento en el plano sexual, para después entregarse al desfogue), quizá sólo el papel de Carmelita (en *Los pasos de López*) o Ángela Berriozábal (en *Maten al león*), son los que pueden disputarse el carácter, pero no los fines.

Los personajes masculinos, en cambio, juegan un papel similar a los de sus otras novelas, pues una serie de traspies, por ejemplo, hacen que Corona se enrede con las madrotas y de alguna manera ese papel suelen jugar Marcos “El Negro” (*Dos crímenes*), algunos personajes que aparecen en las narraciones de *La ley de Herodes* (como el personaje masculino que sale en el cuento homónimo, entre otros) o el general José Guadalupe Arrollo (*Los relámpagos de agosto*), este último, en algunos casos, es similar a Bedoya: buscan beneficiarse a sí mismos a través de su investidura militar y, aunque lo logran en alguna medida, ésta termina por no servirles.

### **3.5 *Las muertas*<sup>187</sup>: un estado de la cuestión**

Al acabar el libro, respiramos y, no sin hipocresía,  
nos decimos: ¡Parece mentira!  
Octavio Paz

Los estudiosos de *Las muertas*, han centrado su atención en los textos en los que se basó el escritor guanajuatense para escribir la novela, el retrato de un caso ficcional, la estructura, los personajes y cuestiones como la ironía, el humorismo, lo grotesco, el tipo de narrador y otras. He considerado pertinente retomar estudios variados, no sólo los realizados en el

---

<sup>187</sup> Se usará la edición mexicana de 1991, bajo el sello de Joaquín Mortiz.



ámbito teórico-académico, porque algunos han analizado cuestiones soslayadas, y porque la misma teoría literaria se nutre de otras disciplinas y estudios no propiamente de su campo.

Decidí realizar un análisis acerca del discurso de y del poder en la novela, del que se valen el narrador y los personajes, pues me interesa entender los discursos y cómo se enlazan en el sentido en el que el discurso es la visión de un mundo interior y en el que el personaje se muestra de cuerpo entero, pues refleja sus creencias, fobias, ideología, pasiones, entre otras, por eso sirve recopilar, documentar y entender las opiniones de Ibargüengoitia acerca de qué tomó de la historia (en diarios y en el expediente legal) para construir su texto, y de aquellos que comentaron-analizaron la novela.

Como sabemos, Ibargüengoitia se basó en el expediente<sup>188</sup> de “Las Poquianchis” y, a partir de él, buscó un “tono directo y ligero, da la palabra a los personajes y se atreve a construir su sistema de alusiones desde una palabra coloquial a la vez simple, hermética, extraordinariamente precisa”.<sup>189</sup> Así, dio una visión “cruel y terrible, el retrato completo de la fatalidad social que desencadena las pequeñas grandes tragedias cotidianas, cuya narración nos hace reír irremediabilmente”.<sup>190</sup> En los análisis de la novela se pueden encontrar, invariablemente, el retrato ficcional de un caso, el papel del narrador en la misma y la ironía como un tono globalizador. Ibargüengoitia, al hablar de su interés para escribir *Las muertas*, en una entrevista publicada en *Vuelta*, mencionó que:

---

<sup>188</sup> Domenella en “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes”, indica que el escritor retoma la fuente documental o de testimonio de un caso judicial “que vincula al oscuro mundo de la prostitución con los no menos oscuros entretejidos de la corrupción del gobierno y la policía y, por último, un caso de la nota roja (...) la visión irónica dominante en las novelas con temática erótica se desplaza y se transforma en una visión grotesca con rastros de humor negro” pp. 34-35. Giuseppe Bellini, *En Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, señala que en la novela se observa lo “horripilante y lo grotesco (...) donde se llega hasta la truculencia, con un equilibrio final que salva casi siempre a la obra de caer en un exagerado realismo”, p. 561.

<sup>189</sup> Castañón, *op. cit.*, p 313.

<sup>190</sup> De Tavira, *Jorge Ibargüengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*, p. 469.

El tema me interesó casi por repulsión (...) lo que dijeron los periódicos era sublime de tan idiota (...) según la información de los periódicos todos los personajes eran espantosos. Lo que me interesaba, entonces, era meter a esa gente en la realidad, hacerla comprensible, no verla como los periódicos. Se trataba, desde luego, de personas muy tontas: la clase de gente a la que le da una pulmonía y quiere curarla con té de orégano. Pero por otro lado la sociedad que las rodea es una sociedad podrida (...) Estas personas se encuentran de pronto fuera de la ley y tienen que huir de Jalisco. Se esconden en Guanajuato (...) se meten en ese lugar con no sé cuántas prostitutas y dejan de existir, no tienen vida cívica. Y de pronto muere una de ellas (...) pero si uno está viviendo en una casa clausurada no puede llamar al médico, no puede tener el certificado, no puede enterrar al muerto en el panteón. Entonces, ¿qué hace? Lo entierra en el corral, porque tiene corral y no puede hacer otra cosa (...) las leyes están mal y la moral de la sociedad es idiota. ¿Por qué se cerraron los burdeles en Guanajuato? Porque el gobernador quería quedar bien con los ricos de León, que son los que pagan impuestos. Y creó un problema socioeconómico de treinta mil personas, que son las que vivían en los burdeles. Todo esto es horrible, pero por otro lado fascinante, como una enfermedad.<sup>191</sup>

Ibargüengoitia<sup>192</sup> señaló que descubrir los datos no fue sencillo porque, entre otras, la prensa había escrito más mentiras que verdades, que el expediente legal contenía declaraciones con alias o varios nombres de pila y nadie podía recordar el nombre de las muertas, lo cual, como señalo en el capítulo primero, es cierto, y esto le sirve como alusión-recreación, por ejemplo, de uno de los capítulos de la novela, intitulado: “El caso de Ernestina, Helda o Elena”. El escritor explicó que no entrevistó a ninguno de los protagonistas, pero usó partes del expediente para su ficción: el ataque a la panadería; la existencia del amante de una de las madrotas, quien dejó un cadáver en la carretera; y retomó la frase: “vivía con ella a veces y a veces no, porque ella tenía un carácter muy difícil”, que en la novela es citada por el panadero Simón Corona, amante de Serafina, una de las proxenetas.

---

<sup>191</sup> Asiain, Aurelio y Juan García Oteyza, en “Entrevista a Jorge Ibargüengoitia”, en *Vuelta*, pp. 48-50.

<sup>192</sup> Ibargüengoitia, *Autopsias rápidas*, pp. 77-78.

Al escritor no le importan los nombres ni los rostros verdaderos, pues escribía una ficción, lo que le interesa es trazar algunos de ellos: su ignorancia, comportamiento e ideología. Él mismo dijo que nadie podía recordar el nombre, en los medios escritos, de las muertas; la “foto”, una copia manipulada de la real, insertada sin las caras de las madrotas y las prostitutas, permite una reescritura extra o, bien, una transposición de una foto real para recrear una ficción: al no recordarse sus nombres o tener trazas de sus vidas, se convierten sólo en una estadística. Al hacer esto muestra que, sin las caras, las mujeres pierden toda humanidad e identidad: son seres que pueden ser usados al arbitrio de cualquiera.

Otro dato retomado fue la prohibición de la prostitución en Guanajuato y la mudanza de las tratantes de blancas y varias de sus pupilas, al burdel clausurado en Lagos, en el cual perdió la vida el hijo de una de las madrotas. También se sirvió del caso de una mujer que tuvo hemiplejía y a quien habían intentado curar, aplicándole planchas calientes. En la ficción, él le puso a ese personaje el nombre de Blanca, y el carácter y la historia de los dientes de oro. También incluyó la declaración acerca de unas mujeres que fallecieron al caer de un segundo piso, de otra linchada a chanclos y de otras dos, asesinadas a balazos, cuando intentaban escapar.

Como se puede leer, el tema le pareció pertinente: si la realidad supera a la ficción, es posible recrearla como en la nota roja. Se valió de los diarios y un expediente legal para dar su visión. Todas estas trazas se observarán como una reescritura que exagera e ironiza lo ya ironizable en varios aspectos: el expediente legal refleja la ideología de los declarantes, y sus vacíos de información y omisiones, sirven para darle marco a la historia. En una entrevista sobre la novela, Ibarguengoitia dijo:

(...) la historia de *Las Poquianchis* está llena de sucesos muy extraños, en cierta forma muy mexicanos y para colmo específicamente guanajuatenses. Todo esto me incitó a buscar una explicación (...) Yo quería contar esas cosas tremendas, horribles, de una manera aceptable, dentro de un nivel civilizado pero sin quitarle autenticidad.

Creo que nunca deformé el espíritu de los acontecimientos, ni tampoco traté de hacer un chiste, pero, claro, hay elementos grotescos. Quise presentar una serie de hechos que coinciden con la realidad, pero explicándolos a partir del comportamiento de una serie de personajes imaginarios. (Sobre si hizo crítica social en la novela) En cierta forma sí, porque el caso lo ameritaba. Es decir, no me puse a investigar a qué grado de corrupción llegaron esas gentes, ni puedo asegurar si hubo sobornos o si se pagaron mordidas; pero creo que en el fondo así fueron la cosa. Mire, es una historia que, a fin de cuentas, lo que capta es la corrupción de un sistema.<sup>193</sup>

Al recoger parte de la historia de los diarios que dieron cuenta del caso, durante los años sesenta, el escritor guanajuatense estaba “interpretando interpretaciones, está recogiendo el mito, no los hechos originales. Ésta es la primera aproximación total de Ibargüengoitia al mundo de la miseria económica, de la necesidad de vender a las hijas y éstas de vender su cuerpo para sobrevivir”.<sup>194</sup> Lo narrado en la novela no es gracioso, pero la serie de traspiés, destinos “manifiestos” de los personajes, sus reacciones y hechos, hacen que el horror vivido, en diversas tonalidades, se torne risible y grotesco, como sucede en el intento de “curación” de Blanca. Lo mismo pasa cuando algunas prostitutas pretenden llevar a la “Calavera” al inodoro para “echarla”, como antes lo habían intentado con Marta.

Domenella apunta que la novela es “una sátira sombría, un mundo absurdo y distanciado y una visión grotesca de la prostitución”,<sup>195</sup> que se acompaña de ironías, parodias, burlas y pasajes “cruels y terribles, no podemos evitar la risa. El humorista es siempre un moralista (...) La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una

---

<sup>193</sup> Castañeda, *op. cit.*, p. 83.

<sup>194</sup> García, Gustavo, *op. cit.*, p. XVIII.

<sup>195</sup> Domenella, en “La presencia del año 1928 en la obra de Jorge Ibargüengoitia”, ponencia leída en el foro “Villa y Obregón otra vez frente a frente”, organizado por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, el 9 y 10 de julio de 2001, p. 203.

respuesta a lo absurdo”.<sup>196</sup> Por su parte, Vicente Francisco Torres realiza un análisis sobre el trato de la novela desde el género policial,<sup>197</sup> señala que ésta se desarrolla en “ciudades provincianas”, cuando generalmente es “un producto de las grandes urbes”. Para él, en todas las novelas de Ibarguengoitia, interviene el azar y eso “determina los tres niveles dialécticos de la narración: tesis, antítesis y síntesis (o nudo, tensión y desenlace)”.<sup>198</sup> García Flores, sobre el tono policiaco de la novela, obtiene la siguiente respuesta de Ibarguengoitia:

Hay capítulos, sobre todo el segundo, en el que una parte está contada según un acta policiaca. Muchas partes están redactadas como un acta policiaca. Es una novela muy compleja. Es la mejor escrita y quizá la más satisfactoria...<sup>199</sup>

En cuanto a la historia, la novela tiene cabos sueltos y omisiones que se reconfiguran. Los personajes que representan la ley, son parodiados, pues aunque se cambien nombres, cargos o personalidades, siempre hay rasgos referenciales que engloban las omisiones y vacíos en el manejo de la ley.<sup>200</sup> Hay parodia<sup>201</sup> de ciertos personajes que

---

<sup>196</sup> Paz, *op. cit.*, p. 368.

<sup>197</sup> Torres, en “Nueva visita a Jorge Ibarguengoitia”, manifiesta que el tinte es “eminente mexicano y la creencia de este tipo de ficción es ideal para abordar los temas nacionales”, p. 14., y refiere: “la sola presencia de un delito o una deducción”, p. 15., no convierten a una novela en policiaca y cita a Roman Gubern, quien dice que a ésta la caracterizan el misterio, el razonamiento y la investigación; a la cual se agrega, según Alberto del Monte, el satisfacer una demanda popular de sectores menos cultos. Torres señala que para Lukács, en las novelas de este género, privan la angustia, la inseguridad de la existencia, la posibilidad de que el espanto irrumpa en cualquier momento en el cual, aparentemente, no hay peligro.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>199</sup> García Flores, *op. cit.*, p. 418.

<sup>200</sup> Arnoletto, Eduardo Jorge, en *Glosario de Conceptos Políticos Usuales*, define: “En sentido amplio, es toda norma dotada de coactividad, proveniente del Estado, destinada a regular algún aspecto de la convivencia social. En ese sentido amplio, aparte de la ley propiamente dicha, caben en el concepto otras normas tales como las leyes programáticas, los decretos-leyes, los decretos, las órdenes ministeriales, los reglamentos, las disposiciones administrativas. En sentido estricto, (la) ley es una decisión vinculante, coactiva, del Estado, emanada del Poder Legislativo de acuerdo con la normativa vigente, que tiene por objeto la regulación jurídica de cuestiones importantes de la vida del Estado. Hay diversos tipos de leyes: fundamentales (constitucionales), orgánicas (que organizan

pertenecen al rango “institucional” como Bedoya; Sanabria, el secretario del gobernador; el licenciado Rendón, abogado de las madrotas; el inspector Cueto; o el licenciado Gedeón Céspedes, abogado de oficio de las Baladro; o los que, convencionalmente, deberían ser motivo de respeto como Arcángela en su papel de madre: nadie se salva de la contraposición o de ser parodiado.

Genette señala, en lo referente al parodista, que se pueden usar tres formas definidas:<sup>202</sup> para desviar el sentido, expresar algo distinto y “retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva”.<sup>203</sup> Ibargüengoitia, se vale, en grados, de las tres: modifica parte de la información para ajustarla a su historia y transporta parte de la información para modificarla a su estilo; deja intacto el tema central de la prostitución y del juicio plagado de inconsistencias; y, aplica su estilo para convertir un texto legal y la nota roja en un escrito irónico y humorístico.

Hay un doble juego: se parodia algo que en su lenguaje reconstruye o retrata una situación, a través de un expediente legal o una nota periodística. En lo referente al expediente legal, no se busca parodiar un hecho, sino “reconstruirlo” con la fidelidad más cercana, a partir de las declaraciones de implicados directos o indirectos, y de los datos e investigaciones para reconstruir un caso. En cambio, la nota roja busca “retratar” y magnificar un hecho para crear morbo. De ahí que la lectura novelada del expediente legal

---

instituciones), de base (principios orientadores) que luego serán instrumentados por las leyes articuladas, adjetivas (sobre aspectos procesales)”, p. 51.

<sup>201</sup> Booth, Wayne, en *Retórica de la ironía*, pp. 169-170. Gerard Genette, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, anota que este tipo de situaciones son “una especie de ridículo, consiste en la disconveniencia de la idea que se da de una cosa con su idea verdadera, del mismo modo que lo razonable consiste en la inconveniencia de estas dos ideas”, p. 168.

<sup>202</sup> En *Palimpsestos...*, señala: “En el primer caso, ‘el parodista’ aparta un texto de su objeto modificándolo justo lo imprescindible; en el segundo caso, lo transporta íntegramente a otro estilo, dejando su objeto tan intacto como lo permite esa transformación estilística; en el tercer caso, toma su estilo para componer en ese estilo otro texto de asunto distinto, preferentemente antitético”, pp. 22-23.

<sup>203</sup> Genette, en *Palimpsestos...*, p. 27.

se convierta en un reflejo de declaraciones encontradas. Así, la parodia, refleja “en todos y cada uno de sus puntos a un conocimiento histórico que en cierto sentido está ‘fuera de sí mismo’ –es decir, obras literarias anteriores– y por lo tanto a géneros más o menos probables”.<sup>204</sup>

En la entrevista concedida a García Flores, Ibargüengoitia explicó su simpatía por los personajes:

Para inventar personajes es fundamental que el autor les tenga simpatía. Con *Las muertas* pasó mucho tiempo antes de que me sucediera, porque en el fondo me repugnaban (García Flores señala que parece que actuaron así más por ignorancia que por maldad). Sí, el lector se queda con esa impresión, porque son personajes que funcionan en una sociedad que tiene unos patrones abismales. Esos personajes son parte de la sociedad; como los burdeles, que llenan una función y cuando los cierran, se produce el problema que relato. Las autoridades son igual de torpes que ellas.<sup>205</sup>

Paz dirá que la novela es una variación del tema “inacabable, el primero y el último, el verdadero y único tema del arte literario: la naturaleza esencialmente misteriosa de los seres humanos (...) la pregunta sobre la realidad o la irrealidad se presenta como la descripción de esa zona donde el mal se distingue difícilmente del bien, el crimen de la inocencia”<sup>206</sup> y esta indefinición es la realidad “atroz” de la irrealidad de *Las muertas*. En un comentario extra, para Torres, Ibargüengoitia buscaba “mostrar que tanto el crimen como la justicia irrumpen por oscuros designios de los que los hombres son víctimas”.<sup>207</sup>

---

<sup>204</sup> Booth, *op. cit.*, pp. 168-169.

<sup>205</sup> Se publicó originalmente en la revista *Eros* (1976) y completa en *Cartas marcadas* (UNAM, 1979), p. 417.

<sup>206</sup> Paz, en “Una novela de Jorge Ibargüengoitia”, en *Obras completas. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*, p. 367.

<sup>207</sup> Torres, *Muertos de papel...*, p. 64.

La novela, según Castañón, sirve para “banalizar lo horrible, neutralizarlo, aplicándole el ambiguo barniz de lo cotidiano (...) nos vuelve efectivamente capaces de simpatizar con sus delincuentes personajes –ellos nunca se ven a sí mismos como tales– y compartir sus intereses”,<sup>208</sup> aunque lo importante es la ilación de los personajes y los datos, situaciones y ambientes, los cuales crean los equívocos y se convierten en un caldo de cultivo para culpar a las madrotas y apelar a la ignorancia, la impunidad, la prepotencia, sin soslayar que están al amparo de una ley que, al final, las castiga, y no aplica el mismo rasero contra las autoridades que fueron sus cómplices, algo que comentaremos más adelante, cuando nos detengamos en el apartado del discurso de y del poder.

Sobre el espacio de la novela o lugar donde se desarrolla la acción, Trejo Fuentes anota que Plan de Abajo<sup>209</sup> (el Bajío Mexicano: Guanajuato, Jalisco y Querétaro) son las poblaciones por las que las madrotas deambulan con las prostitutas, en esa transposición de la historia de “Las Poquianchis” con las Baladro, la cual sirve para darle marco a la trama de la novela.<sup>210</sup> Tal intertextualidad, de tiempo y lugar, nos permiten entender lo que buscaba reflejar Ibarguengoitia, pues al tener un mapa geográfico como referente, denotaba dos situaciones: volvía a su obsesión en la que los lugares, de otrora grandeza oficial, son el reflejo de la degradación de los pobladores y son víctimas de la pobreza, de sus deseos, de la ignorancia, de la ilegalidad y, por otro lado, de la constante caricaturización de la moral, costumbres e ideología de los seres que habitan tales espacios.

---

<sup>208</sup> Castañón, *op. cit.*, pp. 313-314.

<sup>209</sup> Explica que Plan de Abajo y Cuévano, lugares extradiegéticos, son constantes en sus novelas, sólo hay que recordar *Los relámpagos de agosto*, *Estas ruinas que ves*, *Los pasos de López* o *Dos Crímenes*.

<sup>210</sup> Aunque no es parte del análisis, los espacios cerrados tienen más detalles que los abiertos y reflejan el mundo de opresión de las mujeres y describen de un modo impersonal su vida.



### 3.6 Discurso y poder, y los discursos de y del poder

Decidí analizar el discurso de y del poder, aunque haré referencia a lo grotesco y a la ironía.<sup>211</sup> Lo relevante es que las notas periodísticas revisadas, por el tono de la nota roja, son irónicas y se refuerzan como una doble ficción: una corresponde a la nota roja y la otra a la novela. Hay una lectura crítica de Ibarguengoitia y luego un acto de reescritura. Así, el discurso de y del poder es el reflejo de una lucha entre los vacíos de la ley, las convenciones que se trastocan y este discurso, finalmente, termina por servir a la ley, aunque ésta esté plagada de irregularidades, omisiones y vacíos.

Si pensamos en lo dicho por Booth acerca de la ironía y sus distintos tipos, queda claro que depende del horizonte de expectativas del lector, pero también del contexto. Las ironías manejadas en la novela son estables: pretenden que la lectura sea de ese modo y “no de otro”. Por eso se malogran las pretensiones, planes o acciones de los personajes, como dice Booth, en la ironía, “ciertas afirmaciones no pueden entenderse sin rechazar lo que parecen decir”.<sup>212</sup> Las ironías,<sup>213</sup> que muestran los desatinos de los personajes, no siempre son parte del discurso, sino de situaciones a las que se enfrentan o sus incongruencias.

Los personajes, raramente, se enteran o reconocen el ridículo que hacen. Cuando quieren arreglar los problemas, el discurso y acciones se vuelven contra ellos. La ironía, señala Booth, no siempre crea una sonrisa, sino un sentimiento de contrariedad: cuando mejor parecen ir las cosas, sucede lo contrario, es decir, una ironía situacional. La ironía se

---

<sup>211</sup> Booth, *op. cit.*, señala que un juicio convencional, al “hablar de los ‘hechos’ históricos, es engañoso. Un conocimiento concreto sólo le es útil al ironista estable (y a su lector) en la medida en que se puede suponer que lo tiene también algún otro”, pp. 96-97. Los lectores no necesitan regresar al “hecho histórico” porque el epígrafe de la novela es muy claro. Booth hace hincapié en que un escritor conocido por su obra irónica puede no servirse de ella y esto puede confundirse.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>213</sup> *Ibidem*, son un acto de “reconstrucción”, p. 72. En tal sentido, “no es de extrañar que donde se da la ironía aparezcan con frecuencia ‘fallos en la comunicación’ y los enfrentamientos consiguientes”, p. 78.

percibe en una serie de acontecimientos verbales, psicológicos, de acción, situación y contexto que crean, en este caso, un efecto de risa. Es en la narración donde las omisiones, decisiones o “destinos manifiestos” de los personajes dan pie a las ironías; sin embargo, en sus declaraciones<sup>214</sup> y su postura (el discurso) hay una visión de mundo que muestra las modalidades y marcos, en los que ellos se definen como sujetos de o del poder.

No pretendo que los discursos<sup>215</sup> analizados empaten, sino encontrar puntos convergentes, porque cada uno tiene sus propios modos de “decir” y articularse. Así, la construcción (con analépsis y prolepsis) refuerza la ironía con giros situacionales, hilados por el narrador, a través de la recopilación de datos y suposiciones. Lo importante es observar cómo se articulan y reconfiguran los discursos, “cómo se crea la ilusión de esa realidad”,<sup>216</sup> que parte de un reflejo de los textos periodísticos y legales, elegidos por Ibarguengoitia, y el cómo se elige contar una “forma de decir de la sociedad”,<sup>217</sup> que sólo tiene acomodo a partir de un contexto dado y en él se refleja.

---

<sup>214</sup> Los cuales son focalizados y parciales. Es a partir de quienes observaron o tomaron acción en los hechos, como nos enteramos de la historia.

<sup>215</sup> Ducrot y Todorov, *op. cit.*, dan una tipología, en lo que llaman los discursos simples, mencionan seis tipos: de modo (deber y poder), de intención (cómo se quiere o se pide que se haga), de resultado, de manera (cómo se desarrolla, la explicación de cómo), de aspecto (la progresión de la acción), de estatus (la no acción). Enseguida mencionan las transformaciones complejas, divididas en seis: de apariencia (simulación o fingimiento), de conocimiento (que se adquiere o no), descripción, suposición, subjetivación (creencia, impresión) y actitud (el momento por el que se pasa y describe el momento de la acción), pp. 333-335., aunque pueden conjugarse.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>217</sup> *Ibidem*, por su carácter representativo, la ficción literaria aparece confrontada al sistema de representaciones colectivas que dominan una sociedad “durante una época determinada (...) se asocia a la ideología. Ésta no es el referente (...) es un discurso, pero de carácter difuso, discontinuo y del que rara vez adquirimos conciencia”, p. 304. Si pensamos en las relaciones entre el texto literario y el conjunto de representaciones que forman la ideología, como decían los formalistas rusos, lo que designaron “motivación del procedimiento” y “puesta al desnudo”, podemos decir que la novela se inscribe en la primera porque su existencia se justifica a través de otros textos (periodísticos y legales).

Como dice Genette,<sup>218</sup> lo intertextual (aunque él no incluye a los textos periodísticos o expedientes legales): no sólo es un trasvase de lecturas, estilos, géneros y personajes, sino la reescritura ficcional de un discurso.

### 3.6.1 El discurso

Todo discurso, como dice Foucault, “se encuentra ya articulado en ese semisilencio anterior, pero que él recubre y hace callar (...) la presencia depresiva de aquello que no se dice; y lo no dicho sería un hueco que anima desde el interior todo lo que se dice”,<sup>219</sup> es decir, es su verdugo y liberador o, como señala Foucault, surge de “superficies de emergencias”: la importancia de reconocerse y diferenciarse ante “lo otro”. Para Todorov, existen tres divisiones: “el tiempo del relato, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; los aspectos del relato o la manera en la que la historia es percibida por el narrador y los modos del relato que dependen del discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia”,<sup>220</sup> en el primero nos enfrentamos a un texto *in media res*, que supone la “destrucción del reino” de las madrotas, pues es cuando Serafina decide que se vengará de su examante, con analepsis y prolepsis que desdoblan la historia; el segundo es el horizonte de expectativas que tenía Ibarguengoitia al escribir la novela y el tercero es el tono del que se sirvió: policiaco, irónico, humorístico, entre otras, en las que incide directamente el discurso.

Lo que se “ nombra ” en la novela no sólo es un trasvase ideológico, sino contextual (podemos llamarlo “marco”): de acuerdo a la situación es la acción que refleja el poder, a

---

<sup>218</sup> Genette, *Palimpsestos*.

<sup>219</sup> Foucault, *El discurso del poder*, p. 96.

<sup>220</sup> Todorov, *Categorías del relato literario*, p. 177, pero el tono policiaco crea un suspenso que sólo se va aclarando a través de la lectura, de digresiones y de una visión estereoscópica (narrada por varios personajes).

partir del discurso que está delimitado por una creencia.<sup>221</sup> Lo que importa es cómo se designan los objetos, personas y situaciones, al inicio de una situación contextual o ideológica. Foucault dirá que las sociedades tienen su régimen de verdad a través de los discursos que se aceptan como verdaderos y sus “mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar a unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero”.<sup>222</sup>

Me detendré un poco para señalar algunos elementos importantes en el ámbito literario, la novela en sí misma, como texto discursivo, es una producción con un significante que ocupa un tiempo y espacio en la historia.<sup>223</sup> En ésta se producen, dentro de ese mismo discurso literario, otros discursos: los personajes y su entorno, quienes permiten que entendamos el contexto, el cual se va definiendo y redefiniendo a partir de su interacción.

Así, los personajes van reforzando, modificando o agregando elementos a su discurso a partir de un marco (todo lo que relaciona e incide en una situación) y a sus modalidades (se refieren al “debe ser o así es”, a partir de un conocimiento científico-legal o moral-ético, los cuales son aceptadas por un grupo, entidad jurídica o por convenciones).<sup>224</sup> A lado de ellas, además, se agregan las modalidades personales (no son sólo el hecho de “decir”, sino que tienen una carga ideológica, es decir, configuran la

---

<sup>221</sup> Duverger, Maurice, en *Sociología Política*, señala que son “únicamente opiniones subjetivas”, p. 129.

<sup>222</sup> Foucault, *Microfísica del Poder*, p. 187

<sup>223</sup> Lozano, Jorge, *et. al.*, en *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, p. 33.

<sup>224</sup> *Ibidem*, señala, *grosso modo*, que éstas son: las aléticas, de verdad o aristotélicas: necesarias-contingentes y posibles-imposibles, las cuales, a su vez se dividen en epistémicas (que ver con el conocimiento: plausible-excluido y cierto-contestable); y las deónticas (apegadas a los deberes y valores regidos por una moral: obligatorio-facultativo y permitido prohibido), pp. 57-58.

subjetividad humana) que reconfiguran, por ejemplo: el deseo, la creencia y la duda que el sujeto manipula a su arbitrio y que basa en su poder o su saber:<sup>225</sup> en el primero existe, de por medio, una amenaza, algo negativo o positivo (desde la imposición); el segundo busca provocar o seducir (desde la imagen positiva o negativa de algo), es decir, son la expresión y representación de una postura ante una situación dada.

Así, el discurso opera como un signo<sup>226</sup> diacrónico, con variantes y refleja el pensamiento de los personajes, sus cambios y refuerzos ideológicos a través del habla. Ducrot y Todorov dan cuenta de una tipología en las “transformaciones discursivas”,<sup>227</sup> las cuales definen, moldean, varían o muestran hacia dónde se dirigen los pensamientos, acciones y dichos de los personajes: éstas permiten, de acuerdo al papel representado de cada uno de estos y en el marco en el que se encuentran, que un discurso convencional se refuerce o, por el contrario, sea anulado o desplazado por otro.

Los valores, defendidos por los personajes, sólo se entienden a partir de sus creencias, pasiones o debilidades (donde prevalece la ley del más fuerte o de quien ostenta el poder de los medios: materiales, humanos, legales o convencionales) y eso es a través de los discursos discontinuos, como señala Paul Ricoeur,<sup>228</sup> estos se producen como un acontecimiento: aparecen y desaparecen, designan y hacen referencia a los otros e involuntariamente develan errores, ingenuidades, abusos y absurdos de los personajes.

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>226</sup> Ducrot y Todorov, *op. cit.*, señalan: “siempre es institucional (...) sólo existe para determinado número de usuarios (y pueden) instituirlo como signo”, p. 122, en el caso de literatura, se usa más como un “símbolo” que pierde su función si está aislado, pero es arbitrario a partir de las convenciones y, para Foucault, en *Las palabras y las cosas*, es también una representación.

<sup>227</sup> *Ibidem*, pp. 333-335.

<sup>228</sup> En “La metáfora y el problema central de la hermenéutica”, en *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, p. 41.

El discurso, en general, mantiene matices que, pese a sus variaciones, define la visión del mundo en constante supervivencia, en donde la ley del más fuerte prevalece y se sostiene de endebles máscaras, apoyos y poderes económicos reforzados por otros eslabones (personas o instituciones). Los enunciados,<sup>229</sup> en la novela, son la muestra de la visión de mundo de los personajes, pues a través de estos nos remiten no sólo su forma de comunicarse, sino de relacionarse, mandar sobre “el otro”, definirse como un “yo” y presentarse ante el mundo.

### 3.6.2 El poder

El poder debe entenderse desde distintos niveles: 1. Es un derecho ejercido de forma inalienable por un individuo que tiene la capacidad para realizar, hacer cumplir o decir algo. 2. Es un derecho avalado desde una convención, es decir, un acuerdo tácito (social) que puede, bajo una situación, ejercerlo alguien y tiene que ver con las relaciones sociales establecidas entre las sociedades u organismos aceptados como la familia, la escuela, la Iglesia, entre otros. 3. Está avalado por el poder institucional<sup>230</sup> y los encargados de ejercerlo son los poderes del Estado, como el legislativo, el judicial y el ejecutivo; el poder legislativo es el encargado de regular a los dos segundos y tiene la última palabra en cuanto

---

<sup>229</sup> Austin, John L., en *Hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, explica que los enunciados se dividen en dos: actos ilocutivos (producen una realidad a partir de la emisión de una palabra, como cuando un sacerdote declara casada a una pareja) y los perlocutivos (intentan producir un efecto de realidad que puede cumplirse con el tiempo y conducir al error). Pero no sólo eso, el enunciado declarativo se puede anular o quedar sin efecto cuando el enunciador no es el indicado, no tiene la capacidad o autoridad para hacerlo, es decir, debe existir una convención, pp. 64-65, y esas acciones poseen un objeto perlocutorio, de convencer o disuadir, y pueden lograrse a través de medios no locucionarios, p. 163. Esto mismo suele pasar con los personajes de la novela.

<sup>230</sup> Duverger, Maurice, *op. cit.*, señala que las instituciones son variadas, y que se pueden definir a partir de dos elementos “un elemento estructural y un elemento de creencias, de representaciones colectivas”, p. 97, anota que hay dos tipos de instituciones, *grosso modo*, unos son los sistemas de relaciones, como él los llama, y otros, poseen una organización técnica y material, ergo, ambas pertenecen al Estado y tienen legitimidad a partir de sistemas de valores aceptados por una sociedad en un determinado contexto.

a su validez. Duverger señala que lo que distingue al poder, de las relaciones de autoridad, es que el primero se considera legítimo.<sup>231</sup>

Foucault, dirá que su característica principal depende de quién lo ejerce, cómo, para qué y que éste siempre sea unidireccional y desigual. Desde su perspectiva, debe analizarse a partir del “cómo”, con qué “procedimientos” y el resultado, es decir, de cómo “induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir”.<sup>232</sup> Menciona que su estatuto de “verdad” está ligado a los “sistemas de poder que la producen y la mantienen, y a los efectos de poder que induce y que la acompañan.<sup>233</sup> Para Arnoletto, su accionar es variado,<sup>234</sup> y si lo pensamos como un elemento efectivo en la novela, ésta es una muestra de sus varios ejercicios, los cuales se dan desde distintos vectores: el discurso, la posición social, la institución avalada por el Estado o por una convención social y, además, las relaciones que permean entre las últimas.

### 3.6.3 El discurso de y del poder

Para Althusser, en *Aparatos ideológicos del Estado*, aunque no lo menciona como tal, el poder enviste a los Aparatos Ideológicos del Estado (las instituciones creadas desde éste,

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 28, y dirá que ésta se “deduce de este sistema de valores. En una sociedad determinada, existe una cierta idea de la forma, de la naturaleza, de la estructura que debe presentar el poder, para ser reconocido como bueno y válido en sí mismo”, p. 99.

<sup>232</sup> Foucault, *Microfísica del poder*, p. 182.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>234</sup> Arnoletto, *Glosario de Conceptos...*, señala: “Poder actual (relación entre comportamientos efectivos); poder potencial (relación entre aptitudes para actuar); poder estabilizado (muy alta probabilidad de ser obedecido); poder personalizado (que reside en la voluntad personal del jefe); poder institucionalizado (estabilizado y articulado en roles coordinados; culmina cuando el Estado se convierte en titular único y abstracto del poder); poder abierto (sensible a las variaciones de la conciencia colectiva sobre el orden social deseable); poder cerrado (al servicio de una representación del orden social deseable que se considera permanente); poder de jure (reconocido por la normativa jurídica vigente); de *facto* (existente pero carente de respaldo legal), pp. 66-67.

como la Iglesia, la Escuela, la Milicia) y funcionan mediante la ideología,<sup>235</sup> regida por reglas impuestas a través de la palabra-mandato. Foucault señala que el discurso se desarrolla con los años y el conocimiento, es decir, lo que se ha venido repitiendo como una verdad y se erige como tal, de ahí que es “un conjunto enunciativo, a la vez teórico y práctico, descriptivo e institucional, analítico y reglamentario, compuesto tanto de inferencias como de decisiones, tanto de afirmaciones como decretos”,<sup>236</sup> mismo que tiene desplazamientos, lo que significa que depende de un contexto, tiempo-espacio, los cuales hacen que el discurso se ajuste.

Foucault explica que en el discurso siempre hay formas de enunciación: algunas se excluyen de forma genérica y son de índole piadosa, eso sucede, según él, porque se decide un tipo de discurso,<sup>237</sup> éste (y sus variaciones), aun en la literatura, está cruzado por la conformación psíquica del personaje, creencias, vivencias, contexto social y cultural, estos permiten que “sea dicha una cosa y no otra” y sus variaciones dependen del marco y, claro, de su representación: la ideología, porque el discurso no es el mismo en cada sociedad, depende del contexto institucional y convencional.

Así, si la ironía y lo grotesco son un modo de decir y mostrar, el discurso de y del poder son un “modo de mandar, hacer o reflejar algo”, los primeros, claro, sólo le imprimen intención. Ambos discursos discurren, en distintos giros y dependen del papel de quien los nombra. El discurso de poder, en ese sentido, es el que utiliza alguien que se “empodera” con el mismo, es una especie de convención no legal, ergo, no escrita sino aceptada por un grupo de personas o una sociedad. En cambio, el discurso del poder, es una expresión de dominación y autoridad (avalada a partir de una ley escrita) sobre el otro, quien, por

---

<sup>235</sup> Althusser, *op. cit.*, p. 127.

<sup>236</sup> Foucault, *El discurso del poder*, p. 115.

<sup>237</sup> Foucault, *La arqueología del saber*, p. 42.



distintas cuestiones, se ve obligado a doblegarse o aceptarlo, aunque le vulnere y minimice: irónicamente, ese discurso, usado de forma errónea, se vuelve en contra de quien lo detenta,<sup>238</sup> y éste debe enfrentarse a un discurso que nulifica el suyo. Al ser incompatibles, entran en contradicción y gana el avalado por una institución<sup>239</sup> legal,<sup>240</sup> no sólo depende de los convencionalismos, sino de cómo se definen las relaciones de y del poder entre gobernados y gobernantes, esto significa que siempre, ambos discursos, están entrelazados y, por lo tanto, pueden confundirse.

### **3.7 La estructura de *Las muertas***

La novela se puede analizar de distintas maneras, por ejemplo, hay una visión de género en la que la mujer se “empodera” y, en su marco, ejerce su supremacía y busca mantenerla desde la escala social en la que se encuentra. En *Las muertas*, no existe un extrañamiento, sino una serie de eventualidades, las cuales crean situaciones grotescas, de injusticia,

---

<sup>238</sup> Corripio, Fernando, en el *Diccionario de Ideas Afines*, lo define como “tener, lograr, apropiarse”, p. 349; ésta también se refiere a “propiedad”, ésta, a su vez tiene que ver con cuestiones materiales e inmateriales, las segundas nos sirven para usar el término como: “bagaje (...) poder (...) Aptitud, adecuación, ventaja. V. CONVENIENCIA 1. —4. Cualidad, particularidad, atributo. V. CARACTERÍSTICA 1”, p. 865. La RAE, en cambio, refiere: “1. tr. Retener y ejercer ilegítimamente algún poder o cargo público. 2. tr. Der. Dicho de una persona: Retener lo que manifiestamente no le pertenece”, en <http://lema.rae.es/drae/?val=detrentar>. Foucault, en *Arqueología del saber*, utiliza el término de “apropiación” porque está “reservada de hecho (a veces incluso de una manera reglamentaria) a un grupo determinado de individuos”, p. 91, la cual define “una regularidad temporal”, p. 100. Y en *Las palabras y las cosas*, dirá: “en aquel que *tiene* el discurso y, más profundamente, *detenta* la palabra, se reúne todo el lenguaje”, p. 319.

<sup>239</sup> Hugo Aguilar, en “La performatividad o la técnica de la construcción de la subjetividad”, retoma la idea de Alain Barrendonner acerca de que el discurso performativo (rasgos contextuales para definir al “otro”) sólo adquiere poder bajo la “presencia institucional, como reaseguro del valor de verdad de las proposiciones, le otorga al enunciador una suerte de poder dictatorial sobre sus destinatarios”, p. 4, lo cual resulta una forma de legitimación, afirmación y construcción de identidad y, aunque no se quiera, se convierte en “un instrumento político al servicio de un grupo de personas que asumen su condición precisamente desde esta performatividad”, p. 5.

<sup>240</sup> Foucault, en *Arqueología del saber*, dirá que se refiere al dominio de su aplicación, p. 90.

ignorancia, abuso, entre otras, en las que todo el discurso (de y del poder) enfrenta una disparidad y contraposición en lo referente a las acciones.

Ese trasvase de los textos (el expediente legal y las notas de los diarios: los hipotextos) son el material intertextual del que se sirve Ibarguengoitia para su ficción (la novela, el hipertexto), en esa “relación de copresencia entre dos o más textos”,<sup>241</sup> hay una mediación entre el discurso periodístico y el judicial, con el literario, es decir, una transposición.<sup>242</sup> Los hipotextos son los argumentos o temas imitados,<sup>243</sup> agudizados en la novela que se escribe a partir de dos hipotextos ya de por sí distorsionados<sup>244</sup> y la imagen transpuesta es más caótica: el juego de la transposición del discurso de y del poder es, por un lado, irónico y grotesco y, por otro, de injusticia, pues muestra la ideología de los personajes, insertada en un contexto que permite la desviación y corrupción de la legalidad.

El mimetismo<sup>245</sup> en la novela opera desde los hipotextos: tiempo-espacio, contexto, discurso e incluso personajes. La “seriedad” y “verosimilitud” con la cual los personajes articulan sus discursos, sólo son análogas a las situaciones o hechos a los que se enfrentan: todo está en contra de ellos. Según lo enunciado, la novela de Ibarguengoitia está más cerca del pastiche satírico pues es una “imitación estilística con función crítica (...) se enuncia en el mismo estilo que apunta”.<sup>246</sup> Si pensamos en la intertextualidad, ni el estilo ni el tema

---

<sup>241</sup> Genette, en *Palimpsestos*, p. 10.

<sup>242</sup> *Ibidem*, señala que podría “consistir en una modificación estilística que lo transportaría” a otro “registro”, p. 21.

<sup>243</sup> *Ibidem*, señala que tal imitación consiste en “primer lugar constituir el idiolecto de ese texto, es decir, identificar sus rasgos estilísticos y temáticos propios, y generalizarlos, es decir, constituirlos en matriz de imitación, o red de mimetismos, que pueda servir indefinidamente”, p. 102. Aunque la imitación es “indirecta”, p. 103, es importante señalar que para él, la imitación (pensando en un lector ideal) es un divertimento pero para la mayoría de los que han analizado la novela no es así y nunca califica a los textos periodísticos o expedientes legales como hipotextos.

<sup>244</sup> *Ibidem*, anota que es la dificultad de ridiculizar algo que ya se ridiculiza, p. 180, y el valor del procedimiento es que los personajes subrayen lo inverosímil o lo arbitrario de su conducta.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 31.

varían mucho, comparándolo con los hipotextos, lo que es difícil de separar. La novela es una transposición y transformación: es una reescritura que conserva mucho de su reflejo contextual, no sólo noticioso, sino del estilo periodístico y judicial.

En la novela hay puestas en escena muy definidas, la descripción de los lugares no son un detalle ornamental: sirven para acentuar los sucesos y para realizar las recapitulaciones, las cuales crean una idea de afirmación ante la miseria, mal gusto, errores y revelan la opresión e injusticia en la que se mueven los personajes, incluso en los espacios abiertos: todo es “signo”, como dice Butor.<sup>247</sup> No hay duda que para los personajes todo se debe a la “mala suerte”, pero esto sucede a partir de su papel desempeñado en la novela y la visión de mundo que representan.

Estructurada en diecisiete capítulos<sup>248</sup> (que a su vez tienen apartados) y un epílogo, la novela se resume en la ilación de los hechos, tal y como decide contarlos el narrador: del capítulo uno al cuatro, nos enteramos de la venganza de Serafina en contra de su ex amante, Simón Corona, de cómo lo conoció, sus rompimientos y reencuentros; de las declaraciones de Simón, que en mucho refuerzan lo dicho por Serafina, además de cómo éste se hizo cómplice de ella y de su hermana Arcángela; además de la relación Serafina con el capitán Bedoya. El capítulo cinco y el seis, son un panorama de la vida en los prostíbulos, de acuerdo a los declarantes, y quiénes eran sus clientes, además de las enemistades que, más tarde, serán la perdición de las madrotas.

El capítulo siete y el ocho, narran la vida, educación, huida a EU, regreso a México y asesinato de Humberto Paredes Baladro (hijo de Arcángela), además de su relación con Conchita y lo que sucede después de que éste entra herido en el prostíbulo México Lindo,

---

<sup>247</sup> Butor, *Sobre Literatura II*, p. 55.

<sup>248</sup> García Flores, *op. cit.*, “De eso se trataba. Hay capítulos, sobre todo el segundo, en el que una parte está contada según un acta policiaca”, p. 418.

para después morir. Además de la clausura, declaración de las mujeres y su huida a Concepción Ruiz, al Casino del Danzón (el cual está clausurado). El capítulo nueve, narra la vida de las mujeres en ese lugar. El diez, once y doce, retratan la vida y muerte de Blanca, una de las prostitutas; la pelea de Feliza y Evelia en el Casino del Danzón, quienes terminan cayéndose desde un balcón y mueren al instante; y el vínculo de Blanca con éstas.

El capítulo trece, catorce y quince, son un recuento de la degradación de las mujeres secuestradas y sus secuestradores, los intentos de huida, asesinatos y golpizas, los castigos impuestos por Bedoya y cómo llevan a algunas al rancho Los Ángeles, al cuidado de Teófilo, quien asesina a dos de ellas; y cómo, en un viaje, Serafina decide llevar a cabo su venganza contra Corona, apoyada por Bedoya. El dieciséis y el diecisiete, son el colofón de cómo son detenidas las madrotas, sus cómplices y los prostitutas sobrevivientes, además del juicio para decidir quiénes son culpables o inocentes, el escándalo y la impartición de justicia. El dieciocho, es un epílogo de lo que pasó después y algunas declaraciones sueltas.

Como se puede leer, la estructura de la novela sigue, de alguna manera, una lógica que consiste en darnos, la mayoría de veces, un panorama y luego ahondar en él. En otros casos, nos encontramos que pueden redondearse ciertas informaciones, situaciones o historias que sirven para reafirmar las omisiones, decisiones, errores o el actuar de los personajes.

### **3.8 El discurso de y del poder en *Las muertas***

Los discursos y las acciones se dan a través de tres vectores: en algunos actos opera la convención del que detenta el poder y quién debe obedecer; es un acto de identidad y apropiación del y de poder y designación del “otro”; en uno más, tal acto se realiza a través

de una acción y se espera que ésta se cumpla. Sin embargo, pueden conjugarse los tres, ya que a partir de ellos se redondea la personalidad e ideología de los personajes.

Si el “saber” es poder, éste se inscribe en el ámbito de una práctica con distintos fines y situaciones: si los personajes se sirven de él y lo perfeccionan es porque en ese ejercicio no han enfrentado resistencias o han aprendido a evadir, transformar o encontrar causas para manejarlo a su conveniencia. En el caso de la novela, éste busca sostenerse a partir de motivos para justificarse y rehace dos discursos: uno, el de un expediente legal (dividido en dos: las declaraciones de los implicados directos e indirectos y, luego, uno más formal, el cual refiere datos objetivos como nombres, edades, complejiones, etcétera); dos, el del narrador, quien extrae partes del expediente para hilar su historia y luego suponer lo que “debió pasar”, otorgando matices al discurso-reflejo<sup>249</sup> institucionalizado.

Los personajes son conscientes de su discurso de y del poder y no siempre lo expresan bajo la premisa de lo legal (aunque a ellos así les parezca). Las prostitutas se convierten en personas-objeto y sólo sirven para que el negocio sea exitoso. Y en todo eso opera no sólo la convención de lo aceptado o no, sino el poder y credibilidad otorgado al que manifiesta algo como “verdadero”, aunque sea ilegal. El expediente, de que se vale el narrador, sirve para llenar los vacíos, muestra dobles omisiones, inconsistencias o refuerza las historias. Es el documento inacabado para declarar culpables y exonerar a víctimas y, claro, omitir todo castigo contra las autoridades corruptas, implicadas con las tratantes de blancas.

La ignorancia juega un papel importante en su escala de valores y discurso: es un caldo de cultivo que condenará a los personajes. En el caso de las prostitutas

---

<sup>249</sup> Como dice Foucault en *Las palabras y las cosas*, el lenguaje se “propone la tarea de restituir un discurso absolutamente primero, pero no puede anunciarlo sino por aproximación, tratando de decir al respecto cosas semejantes a él”, p. 59.

sobrevivientes, si al principio están reprimidas, no sólo por su ignorancia, sino por miedo, después revertirán su discurso cuando las detentadoras del mismo han perdido toda autoridad: las prostitutas se “empoderan” a través de él y lo usan para defenderse. El discurso de poder, por parte de los oprimidos, tiene que ver con lealtad y oportunismo, así lo muestra el narrador a través de las declaraciones y los motivos de los personajes para actuar de tal o cual manera.

Los personajes centrales, tomados de un hecho real, son recreados con nuevos elementos literarios, Domenella observa que “los personajes’ son producto de la ficción (...) los de la ‘historia’ y del ‘discurso’ se acortan hasta casi superponerse: la ficción trabaja sobre los hechos ocurridos en un pasado próximo, pero el mundo recreado es totalmente ‘ajeno’ al narrador testimonial que se asume como el verdadero sujeto de la enunciación”<sup>250</sup> y “se desechan (...) las falsas idealizaciones y el tono admonitorio; al relativizar las culpas y las bondades de los actantes se acentúa la ambigüedad de los casos y el texto se aleja de un maniqueísmo reduccionista”.<sup>251</sup> Paz apunta que los personajes de la novela:

...no entienden de términos medios. Ninguno de ellos duda, ninguno de ellos reflexiona, ninguno se pregunta quién es o por qué es como es (...) Sus actividades mentales están al servicio de sus pasiones y necesidades inmediatas. Su religión se reduce a unas cuantas supersticiones; su moral, a unos pocos prejuicios. Pecan con frecuencia y con la misma facilidad se absuelven.<sup>252</sup>

A pesar de ser considerado desde su contenido y estructura, el marco permite entender la construcción del discurso de los personajes, definidos no sólo por su

---

<sup>250</sup> Domenella, en *La transgresión...*, p. 174.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>252</sup> Paz, *op. cit.*, pp. 367-368.

ideología,<sup>253</sup> sino por sus acciones, por ejemplo, la entrada de Arcángela al “negocio” y el que involucre a Serafina, después de no encontrar a alguien de su confianza, no hace de ésta última una víctima, sino su cómplice. Se convierten en víctimas a partir de los pagos realizados para mantener su negocio, bajo tratos ilícitos, y tal situación complica la vida de las madrotas: son victimarias y a la vez víctimas.

### 3.8.1 El discurso del narrador<sup>254</sup>

Domenella explica: el “narrador omite en su detallada descripción todo matiz afectivo, los datos más escuetos y objetivos se yuxtaponen para dar unidad y orden a un mundo que resulta absurdo y cotidiano al mismo tiempo. Lo grotesco surge de este choque y la escena narrada aparece ante el lector en toda su trivial crueldad”.<sup>255</sup> Una parte del discurso le sirve para estructurar la historia y contarla en dos niveles: en el primero es a partir de qué y cómo decide contar los hechos; el segundo, de las suposiciones para rellenar su narración. En la ilación de los hechos, después de exponerlos en sus propias palabras o las de otros, se vale de datos recabados que echan por tierra toda defensa de los inculpados. Él es el protagonista de la novela, “anónimo y distanciado de los hechos, reúne diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de testimonios de los acusados y cómplices, de

---

<sup>253</sup> Althusser, *op. cit.*, cita: “La ideología pasa a ser el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o un grupo social”, p. 136.

<sup>254</sup> Reestructura la historia y busca, a la vez, mantenerse en un tono impersonal y se presenta como un “yo” periférico: decide cómo armar la historia y qué contar, e invita al lector a reconstruir situaciones. Su narración depende de una distancia temporal, la construcción de la historia es leída a partir de recapitulaciones de cómo eran los lugares (y no todo aparece en el expediente legal) o qué pasó con algunos personajes. Es el metanarrador, quien elige y construye una historia, juega con los personajes y la ironía da pie a los equívocos de los que nadie sale bien librado, ni siquiera el expediente legal el cual, se supone en la ficción, debería ser el texto de autoridad que demuestra la culpabilidad de los implicados. Se convierte en un texto plagado de omisiones, despistes y errores. Así, la función del narrador será, sin decirlo, mostrar todas las inconsistencias de la historia y sus personajes, por eso se dará a la tarea de suponer, ironizando las situaciones hasta hacerlas risibles.

<sup>255</sup> Domenella, en el Foro “Villa y Obregón otra vez de frente”, en “La presencia del año 1928 en la obra de Jorge Ibarguengoitia”, p. 194.

informes policiales, sentencias jurídicas y notas de la prensa. Es el responsable de armar la ‘historia’ como si fuera un rompecabezas”,<sup>256</sup> y proporciona una mirada contextual y “circunstancial”.

Aventurándome, podría decir que es un escritor<sup>257</sup> (aunque nada lo indica con claridad), pues realiza una acotación, en la primera tentativa de Serafina para vengarse de Simón y nos remitirá al atentado, que “aparece en el primer capítulo”,<sup>258</sup> al escribir esto último podemos suponerlo. No habla de declaración o argumento legal, sino de “capítulo”; otros indicios son menores, como cuando habla de la venganza del licenciado Sanabria: “Esta mala voluntad desempeñará un papel importante en esta historia, como veremos más adelante”,<sup>259</sup> cuando Bedoya apoya la idea de Serafina en su venganza y el narrador remite “(Véase el Capítulo 1)”,<sup>260</sup> en tales casos se vale de prolepsis.

Por otra parte, inicia su periplo en la acción vengativa de Serafina, la cual reabre el caso acerca de algunos asesinatos achacados a las proxenetas, de sus nexos con los burócratas y sus desatinos. También describe la condición y antecedente de los personajes. El narrador,<sup>261</sup> extradiegético, realiza alusiones y suposiciones<sup>262</sup> a partir de anacronías,

---

<sup>256</sup> Sánchez, Osmar, *op. cit.*, p. 148., anota que el narrador es deficiente y “hace alternar su discurso, en tercera persona del singular, con el testimonio de personajes que fungen como otros tantos narradores en primera persona del singular”, p. 203.

<sup>257</sup> Puede suponerse que se trata de Francisco Aldebarán, el maestro que escribe una novela sobre las Baladro, personaje de la novela *Estas ruinas que ves* (1975), publicado antes que *Las muertas*.

<sup>258</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 31.

<sup>259</sup> *Ibidem*, pp. 50-51.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>261</sup> Sánchez, Osmar, *op. cit.*, anota que el narrador es deficiente y, a su vez, “hace alternar su discurso, en tercera persona del singular, con el testimonio de personajes que fungen como otros tantos narradores en primera persona del singular”, p. 148. Además, “...el narrador sin nombre es el protagonista de la novela que la precede cronológicamente: *Estas ruinas que ves* (1975). *Las muertas* representan un cambio importante en el manejo del punto de vista. El narrador, anónimo y distanciado de los hechos, reúne compagina diversas versiones sobre un caso de asesinato múltiple a partir de testimonios de los acusados y cómplices, de informes policiales, sentencias jurídicas y notas de la prensa. Es el responsable de armar la ‘historia’ como si fuera un rompecabezas”, p. 203.



como: “Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo *Islas Mariás*, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya dormita cabeceando”,<sup>263</sup> o para reconstruir algunos pasajes de Bedoya, cuando éste y su pelotón detienen a unos sembradores de amapolas: “podemos imaginar al capitán Bedoya (...) Podemos imaginar la emboscada”<sup>264</sup> e incluso señala: “El siguiente paso no está documentado”,<sup>265</sup> y supone los motivos por los cuales Bedoya, en lugar de buscar y detener a Humberto Paredes, se apersona ante Arcángela y se retira del México Lindo con dinero.

También agrega adjetivos calificativos<sup>266</sup>: “El coche azul cobalto sube fatigado la cuesta del Perro”; o describe el pensamiento “compasivo” del Escalera, quien después de detener el auto y ser el primero en desayunar, los mira aproximarse; o imagina y lee, en el expediente legal, las declaraciones de los implicados. Y se encarga de hacer la relación de hechos y reconstruye los móviles, motivos y situaciones de los personajes.

El narrador enfrenta a los personajes, a lo largo de la diégesis, a sus propias declaraciones, e invitará al lector a participar en la construcción de la ficción y sus intervenciones llenarán los vacíos de información.<sup>267</sup> Se servirá no sólo de las suposiciones

---

<sup>262</sup> Lozano, *et-al*, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, señala que algunas veces su visión es exterior pues debe reconstruir una situación y su información, en cuanto a los personajes, algunas veces deficiente, lo obligan a aplicar la misma fórmula, p. 135.

<sup>263</sup> Ibargüengoitia, *Las muertas*, p. 9.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>266</sup> Al decir cómo se ve Humberto Paredes en una foto: “el rictus propio del autócrata: una especie de Benito Juárez del hampa” (podemos también pensar en el autor implícito) y definir, en otra foto a Conchita: “es bella de pueblo (...) tiene puesto un traje de baño espectacular” (p. 59); sobre la descripción realizada por Libertino de Blanca, “con lujo de detalles naturalistas” (p. 85); o “pero la muerte acaba siempre por imponer su silencio en los que la contemplan” (p. 101); o, sobre el juicio: “no sabe uno de qué admirarse más, si de la tortuosidad o de la infalibilidad de la justicia” (p. 131).

<sup>267</sup> Sólo por ejemplificar: en el atentado contra Simón, al momento de la acción, el narrador señala: “Lo que ocurre después es confuso” (p. 11); al conjeturar: “podemos imaginar al capitán Bedoya” y “Podemos imaginar la emboscada (...) comprenden que están rodeados de federales; el tormento:

y agregará las declaraciones de algunos personajes secundarios (como las de Ticho, Teófilo o Eulalia) que permiten realizar recapitulaciones y, en algunos casos, sus suposiciones son obvias e irónicas, una de tantas es cuando Humberto, hijo de Arcángela, le envía cartas a ésta para pedirle dinero, el narrador abre comillas largas para suponer algo lógico (dado el contexto, se entiende que éste ha aprendido que, a través del dinero, se puede comprar a la gente, callarles la boca o librarse de algún castigo) “–no se sabe de dónde sacó Arcángela la idea de que el dinero era el peor corruptor de menores–”.<sup>268</sup>

También realiza acotaciones<sup>269</sup> para realzar detalles o deslizará alguna información humorística: “Esa tarde fue la primera en que se vio en un restaurante del Salto de Tuxpana a tres mujeres solas borrachas”,<sup>270</sup> al narrar que Serafina, investigando el paradero de Corona, se encuentra con dos exparejas de éste, quienes apoyarían a la madrota en sus planes de venganza, “sellando” el pacto con una borrachera.

---

algo muy sencillo, como el dedo roto, o el pie tostado de Cuauhtémoc”, ambas citas de la página 32, pero en la segunda agrega una frase irónica sobre el método usado por el capitán Bedoya para que los campesinos detenidos declaren: “el tormento, algo muy sencillo” o “existe una fuerte probabilidad”, ambas citas de la página 61; “Lo más probable es que no haya cumplido su promesa” (p. 82); o conjetura, sobre la visita de Bedoya a Arcángela: “La confusión fue molesta, la aclaración fue tormentosa” (p. 33); al igual que en el encuentro entre Serafina con Bedoya: “el capitán ha de haberse quejado de su soledad. Serafina ha de haberlo compadecido” (p. 38); o cuando él platica con Serafina: “Lo que sigue es entre triste y aburrido” (p. 64); “La siguiente escena debe ser así” (p. 110). En otros casos señala: “El papel que desempeña el inspector Cueto en la aprehensión de las hermanas Baladro es una de las partes oscuras de esta historia. Puede explicarse tentativamente así” (p. 137) y en otra supone, de Humberto, acerca de su actividad como narcotraficante: “en realidad ha de haber guardado la droga y hecho las transacciones” (p. 59).

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>269</sup> Se puede observar en los enunciados: “–Serafina fue señora para todos y señorita nomás para él–” (p. 36), al señalar cómo la llamaba Bedoya; “Conviene advertir que el capitán Bedoya cobró comisión a los vendedores por conseguir clientes que pagaran tan caro, a las compradoras (...) se quedó con quinientos pesos de lo que ellas le entregaron al notario y con mil quinientos pesos de lo que le dieron a él” (p. 45); o en el caso de las ruinas del Casino del Danzón: “el visitante debe volver la mirada para notar una circunstancia importante” (p. 48); o también: “Nótese que el capital, que tenía el dinero en el banco, prefirió esperar a que llegara el mayor Marín” (p. 95); acerca del pago ofrecido por Arcángela al inspector Cueto para evitar la detención de Serafina y la suposición de si lo recibió o no, y el posterior informe en el que él declara no haberla encontrado pero “El tono de este documento es definitivo. El que lo lee ignorando la historia podría suponer que allí terminó la pesquisa” (p. 133).

<sup>270</sup> Ibargüengoitia, *Las muertas*, p. 31.

El discurso del narrador pretende ser distanciado, pero define la ideología<sup>271</sup> y omisiones de los personajes. Al ir reconstruyendo la historia, decide (a partir de las declaraciones-testimonios que él elige del expediente) rellenar los huecos que, a su parecer, redondean la versión que decide contar. Por otro lado, se vale de la descripción de las ruinas del Casino del Danzón y de varias metadiégesis, elegidas por él, en las que los lugares y espacios son un reflejo de la opresión, miseria y violencia en la que se movían las víctimas.<sup>272</sup> El narrador, al reconstruir los hechos a partir de las declaraciones, suposiciones y prolepsis, refuerza las ironías, abusos, omisiones y violaciones contra ley de la mayoría de los implicados, incluso de la misma legislación vigente, reflejada en los personajes que la representan y en el expediente legal, edictos e incluso en la impartición de la ley.

### **3.8.2 *Las muertas*<sup>273</sup> “hablan”**

Hay dos discursos que hacen “hablar a las muertas”: el expediente del que se vale el narrador (con el cual construye la historia) y las declaraciones vertidas por los implicados

---

<sup>271</sup> Althusser, *op. cit.*, señala: “La ideología representa la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”, de ahí que las “concepciones del mundo” son en gran parte imaginarias, es decir, no “corresponden a la realidad”. Aluden a la realidad y basta con “interpretarlas” para encontrar en “su representación imaginaria del mundo la realidad misma de ese mundo (ideología = ilusión/alusión)”, p. 139, en otras palabras: la ideología está representada por la relación imaginaria y real de esos individuos. Duverger, *op. cit.*, indica que se hallan sometidas a “una especie de ‘recepción’ por la sociedad (...) puede ser acelerada según sea la situación de su autor, su fuerza y expresión”, p. 130.

<sup>272</sup> Los cronotopos son ubicados siempre en acontecimiento-lugar, como el atentado de Serafina contra Simón, el cual ocurre en Salto de Tuxpana, antes el narrador nos describe el trayecto “pasó por la cuesta del Perro, Aquisgrán el Alto, Jarápató, Ajiles, el cerro del Cazahuate, San Juan del Camino y Jalcingo” (pp. 9-10). Otro ejemplo es cuando el narrador describe Concepción Ruiz, donde está el Casino del Danzón (pp. 71-72) y la descripción permite ubicar al prostíbulo, la acción se desarrollará por completo dentro de éste. Las fechas importan cuando marcan un acontecimiento de algún declarante: Simón señala haber conocido a Serafina en 1952 y que duraron dos años (p. 22), antes se refiere a un segundo encuentro (en 1957; p. 23), ella tenía 38 años (p. 16), es decir, cuando se conocieron ella tenía 33.

<sup>273</sup> El título es un juego de implicaciones y se desentrañará en la diégesis, algunas veces profunda y, otras, velada.

directos e indirectos. El retrato más completo será el de Blanca,<sup>274</sup> se narra una parte de su niñez, sus sueños, sus historias volátiles, sus amantes, su enfermedad y su muerte;<sup>275</sup> en parte el de Evelia, Feliza y Rosa,<sup>276</sup> nada de otra de las pupilas: Hernestina, Helda o Elena,<sup>277</sup> salvo cómo la tiran en la carretera; del cadáver de una tal Elvira, quien es arrojada en la carretera de Mezcala<sup>278</sup> y nada de las dos mujeres encerradas en el rancho Los Ángeles, ni sus nombres, salvo que Teófilo las asesinó, cumpliendo órdenes de Arcángela.

Sin embargo, al ser parafraseadas, sólo tenemos una velada idea de lo que eran; no de lo que pensaban en realidad, ni siquiera en el caso de Blanca, pues Libertino la define a partir de lo que ella pudo haberle dicho, lo cual no se puede tomar como un discurso literal, sino a partir de la visión del marco que él tiene. Por eso su discurso de poder sólo subyace a través de los que hablan de ellas, es decir, de la ideología y modalidades que les permiten dar trazos de esas mujeres acalladas por la muerte.

Lo que sí puedo decir es que el discurso de poder de las muertas sólo se hace presente cuando defienden una cierta “territorialidad”, por ejemplo, Blanca lo hace a partir de alusiones acerca de su vida o de lo que les cuenta a los clientes con quienes cohabita; el de Evelia y Feliza, sólo se da en el momento de su pelea por los dientes de Blanca, pues el discurso de poder no sólo de trata de quién tiene poder sobre quién, sino de la lealtad y confianza que ha sido rota por la ambición; y el de Rosa, quizá el más breve e interesante, tiene que ver con el discurso de poder que ha ganado a partir de acusar a las otras prostitutas con las madrotas, ganándose el repudio de las primeras y la confianza de las

---

<sup>274</sup> Blanca usa un discurso ante los clientes como si fuera una Sherezada, les cuenta historias y amoríos ficticios que ellos aprecian pero también los escucha pacientemente o tiene arranques locuaces (p. 83).

<sup>275</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, pp. 80-92, 94-95 y 101-103.

<sup>276</sup> *Ibidem*, pp. 98-105.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>278</sup> *Ibidem*, pp. 21-23

segundas, lo que finalmente no le servirá: ese discurso que le daba fuerza ante las madrotas, será su perdición ante las prostitutas.

### 3.8.3 Las Baladro<sup>279</sup>: acción y motivos

Las hermanas tienen un poder convencional<sup>280</sup> hacia las pupilas, el cual es de opresión, displicencia y, en algunos casos, de conveniencia y relativa confianza hacia Corona, Bedoya, Ticho, El Escalera o la Calavera. Ante las autoridades es de conveniencia y de mutuo acuerdo. En ese último caso, por un lado, cumplen con los sobornos y, por el otro, después de haber perdido el apoyo, atenazadas por las nuevas autoridades, su discurso cambia: desconocen las acusaciones e impartición de justicia, reflejada en el juez Peralta; y, finalmente, niegan y critican los cargos, acusaciones y sentencias.

A lo largo de la diégesis, el discurso<sup>281</sup> de las hermanas mantiene varias modalidades, Arcángela<sup>282</sup> manda sobre sus hermanas Serafina y Eulalia:<sup>283</sup> el discurso de

---

<sup>279</sup> Butler, Judith, en “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, dirá que el género es performativo porque “posee una determinada expresión y manifestación, ya que la ‘apariencia’ del género a menudo se confunde con un signo de su verdad interna o inherente”, p. 322. Su impresión es que las normas sexuales y de género condicionan qué y quién es “reconocible” o no, a partir de su reconocimiento y tiene tintes convencionales e institucionales. El negocio de las Baladro es aceptado por tales convenciones e instituciones. Aunque la convención prevalece, la institución (representada por el juez) anula el poder de las mujeres y el de sus influyentes amigos.

<sup>280</sup> Foucault, en la *Arqueología del saber*, dice que hay un “campo enunciativo” (o “dominio de memoria”) que no son más que los enunciados a través de los cuales se “establecen relaciones de filiación, de génesis, de transformación, de continuidad, de transformación y de discontinuidad histórica”, p. 79, y podrían convertirse en una ironía cíclica, en la literatura, de “cómo se expresa el discurso del poder”.

<sup>281</sup> Los enunciados performativos en ellas son torales, pues en ellos imprimen su autoridad, no hay que olvidar que en su marco-contexto, éste es aceptado: por el poder y el saber.

<sup>282</sup> Uno de los declarantes, Radomiro Reyna Razo, quien les vende el rancho de Los Ángeles, en su impresión sobre Arcángela, dirá: “La mayor, que era la que más autoridad tenía, llevaba un manto, como si fuera a pasar la tarde en la iglesia. Cuidaba a su hermana como si ésta fuera señorita. Cuando la más joven cruzó la pierna, la mayor le dijo: –Cúbrete, Serafina” (p. 77).

<sup>283</sup> Ella desmentirá el discurso esparcido de los medios escritos, al referir que su padre era un hombre de bien. Justifica a Arcángela, pues “llegó a ser dueña de un antro de vicio sin querer” (p. 39) y que se quedó con las propiedades de un deudor que no le pagó, entre ellas una “cantinita” y, al

la segunda hermana se basa en una convención sobre lo moral, por eso, cuando Arcángela se entera que el negocio de su hermana es una casa de citas, le responde: “Primero muerta (...) que administrar un lugar de éstos”.<sup>284</sup> Para Eulalia, la contrariedad es que “durante muchos años pareció que Dios las socorría. Mientras mi marido y yo perdimos todo lo que teníamos tres veces, trabajando honradamente, mis hermanas se volvieron ricas viviendo de la inmoralidad”,<sup>285</sup> tal enunciación queda rota cuando ella es indirectamente partícipe<sup>286</sup> del asesinato de dos de las cuatro mujeres encargadas a Teófilo. Al hablar de Arcángela, Eulalia reconoce el éxito de ésta, sin dejar de reprobarlo. Lo mismo opina de Serafina, quien había aceptado trabajar con Arcángela “porque era joven, inexperta, acababa de tener una desilusión amorosa”.<sup>287</sup> Su discurso está nutrido de eventualidades, regidas por sus convicciones y forzado por la precaria situación de ella y su marido.

Por otro lado, la relación de Serafina, de respeto hacia Arcángela (quien es la mayor), se afecta cuando la reprende por tomar en cuenta a Bedoya<sup>288</sup> en la compra de un terreno, diciéndole: “Te lo presenté para que te vendiera una pistola, no para que fuera tu amante” y Serafina revira: “Tengo derecho a vivir mi vida. ¿O no?”.<sup>289</sup> O a partir del atentado de Serafina contra Simón, cuando Arcángela le recrimina: “Por egoísta, por buscar nomás tu venganza –parece que le dijo– nos hundiste. Serafina contestó: ¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?”,<sup>290</sup> según parafrasea la Calavera. Serafina no es una víctima, pues decide seguir con el negocio y Arcángela la hace su cómplice. A pesar de lo anterior,

---

no encontrar un administrador “honrado”, decide “regentearla ella misma” (p. 39), lo anterior le da un tinte de casualidad que permeará la ideología de algunos personajes.

<sup>284</sup> *Las muertas*, p. 40.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>286</sup> Pues descuelga la carabina y se la da.

<sup>287</sup> Ibargüengoitia, *Las muertas*, p. 40.

<sup>288</sup> De quien, por cierto, hasta la página 44 de la novela nos enteramos que se llama Hermenegildo.

<sup>289</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 45.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 132.

Serafina respeta a Arcángela: al verla embarazada, no se atreve a preguntarle quién es el padre, pues “hubiera sido una falta de respeto”.<sup>291</sup> Ese respeto viene de su escala social en la familia y el negocio. Se observa cuando Teófilo, después de haber matado a dos mujeres en el rancho Los Ángeles, le pregunta a Serafina cuáles son las órdenes que le dejará y ella le contesta que ninguna: “Cuando Arcángela se sienta mejor decidirá qué hace contigo”.<sup>292</sup> Lo que muestra, en el discurso de poder, es que ella no es la indicada para decidir u opinar acerca de sus decisiones, pero ese respeto entra en conflicto cuando la hermana mayor opina sobre relaciones que Serafina tiene con los hombres.

Las prostitutas, para las proxenetas, son personajes grises: sirven, mientras son jóvenes, para dar placer; luego para otros quehaceres y, cuando se convierten en una carga, en entes desechables o que pueden servir para otros fines, como la Calavera, que cambia su papel de prostituta a servidora fiel; otras ayudan a “espantar a los clientes”, como Rosa. Sólo Blanca es cuidada a regañadientes y, al final, sus dientes de oro son la causa de la muerte de dos prostitutas que eran amantes (Evelia y Feliza), la lectura no es si una se quedó con éstos o no, sino el código de poder, fidelidad y mentira que, ante la creencia de Arcángela, se había violado.

Una parte de ese discurso está motivado a partir de su formación religiosa, al respecto, Althusser señala que este “‘procedimiento’ que pone en escena sujetos religiosos cristianos está dominado por un fenómeno extraño: tal multitud de sujetos religiosos posibles existe sólo con la condición absoluta de que exista Otro Sujeto Único, Absoluto, a saber, Dios (...) la estructura de toda ideología, al interpelar a los individuos como sujetos en nombre de un Sujeto Único y Absoluto es en forma de espejo, y doblemente especular;

---

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>292</sup> *Ibidem*, p. 123.

este redoblamiento especular es constitutivo de la ideología y asegura su funcionamiento”,<sup>293</sup> lo cual explica que depositen en alguien de más poder la mayoría de sus plegarias.

Así, al inicio de la novela, Serafina, antes de cometer el atentado contra Corona, entra a un templo, enciende una vela y le pide a la Virgen éxito en su empresa, y clava un exvoto (en la novela dice “milagro”) de plata en forma de corazón.<sup>294</sup> Otro ejemplo es cuando les clausuran la casa del Molino y el Casino del Danzón, ambas hermanas declaran “que tenían un presentimiento de que Dios iba a hacerles el milagro de permitirles reabrir muy pronto su tan querido burdel modelo”,<sup>295</sup> más tarde, cuando logran abrir otro negocio en San Pedro de las Corrientes, Arcángela, dirá que “(lo que) Dios les había arrebatado a ella y a su hermana con una mano, se los estaba devolviendo con la otra”,<sup>296</sup> lo cual es una ironía. Tal discurso, en estos casos, tiene que ver con el marco que, generalmente, para ellas es adverso.

El poder obtenido de las madrotas, a través de los pagos realizados o las deudas (pagados o no) de las autoridades, será un arma de doble filo para ambas partes; el otro poder es el de la prostitución: recuérdese a Serafina entregándose a Bedoya; o la omisión de la ley, pues el “patrón venéreo” que se supone debía estar en regla, contenía una serie de vacíos; el que Cueto les da una oportunidad para evadir la ley, cuando su obligación era detener a Serafina por el atentado contra Simón, ante lo cual, Arcángela le dirá: “Le doy diez mil pesos por decir que no encuentra a mi hermana en ninguna parte”<sup>297</sup> y el que su

---

<sup>293</sup> Althusser, *op. cit.*, pp. 150-151.

<sup>294</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 10.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 133.



nombre aparezca en la libreta de Arcángela bajo “el capítulo ‘entregas’”.<sup>298</sup> Ellas demandarán, en el discurso-acción, los favores que “les deben”.

La avaricia de Arcángela y la sexualidad de Serafina están enlazadas con las instituciones, con las clases y los poderes sociales e “ignoran su maldad porque nunca la consideran como tal, pues siempre actúan ‘en nombre de las circunstancias’”,<sup>299</sup> a través de un discurso absolutorio. *Grosso modo*, si el discurso de poder de las Baladro se evade del discurso del poder de la ley, es porque los que lo detentaban, lo habían usado a discrecionalidad: amparados mediante pagos ilegales, ser sus cómplices o ser sus clientes y, en esa ironía, son los únicos que libran el castigo (salvo Bedoya) y se amparan a través de los vacíos de la ley. Las madrotas, en referencia a ellos y a los otros (que no había sido sus cómplices), les acusan y amenazan a las autoridades de tener contactos influyentes (quienes tampoco harán nada por ellas), mostrando, por un lado, su grado de ignorancia y fe en el poder no sólo de sus contactos, sino de su dinero y, por el otro, su frialdad ante los actos de secuestro, esclavitud y explotación de las prostitutas, además de no tomar en cuenta los delitos al enterrar cadáveres en forma clandestina o tirarlos en la carretera.

### **3.8.3.1 Arcángela: la voz de mando**

En Arcángela hay un discurso marcial e “institucional”, pues al secuestrar, prostituir, vender, encerrar a las prostitutas y definir cómo deben conducirse, ejerce una tiranía, lo que Foucault menciona como la detención y corrección, donde la vida se delimita (usa un ejemplo romántico de un encierro carcelario) al “empleo del tiempo absolutamente estricto,

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>299</sup> Castañeda, *op. cit.*, pp. 81-82.

bajo una vigilancia ininterrumpida; cada instante del día tiene marcada una ocupación, prescrito un tipo de actividad y conlleva obligaciones y prohibiciones”.<sup>300</sup>

El cuerpo de las prostitutas, por cierto, también es propiedad de las lenonas, lo que acarreará, por ejemplo, no sólo el aborto mal realizado contra Blanca, sino su posterior enfermedad, la decisión de Arcángela de quitarle los dientes de oro para pagar lo que han gastado en ella y la “cura” que termina por matarla.

Arcángela maneja los prostíbulos bajo reglas muy específicas y da cuenta de ello: “el negocio de la prostitución es muy sencillo, lo único que se necesita para que salga bien es tener mucho orden”<sup>301</sup> y enumera las reglas que van desde la vigilancia de los horarios, las tareas de cada cual, cómo deben dirigirse tanto clientes como prostitutas, los tiempos de la sinfonola, cómo se entra y sale del lugar, los precios de las muchachas (quienes no pueden negarse a cohabitar con los clientes), la revisión de que éstas no sean maltratadas después de haber estado con un cliente e incluso la ganancia de una “buena trabajadora”<sup>302</sup> por noche. El discurso de poder y ejercicio del mismo es el que da el conocimiento y experiencia de Arcángela.

Su discurso es claro y de mando<sup>303</sup>, como cuando Juana Cornejo (la Calavera), le dice: “Sí, aquí hay trabajo, pero no de criada. Si vienes a trabajar en esta casa será de puta”<sup>304</sup> y también de una profunda ignorancia, pues acepta como opción el remedio que

---

<sup>300</sup> Foucault, *Vigilar y Castigar*, p. 145.

<sup>301</sup> Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 40

<sup>302</sup> Foucault señala, en *Vigilar y Castigar*, que manda no sólo sobre las mujeres sino sobre sus cuerpos pues impone “coacciones, interdicciones u obligaciones”, p. 159. Los cuerpos entran en “un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y recompone (...) para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y eficacia que se les determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos ‘dóciles’”, p. 160.

<sup>303</sup> *Ibidem*, explica que esto sólo se logra cuando el agente del castigo ejerce un poder “total, que ningún tercero puede venir a perturbar; el individuo al que hay que corregir debe estar enteramente envuelto en el poder que se ejerce sobre él”, p. 151.

<sup>304</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 43.

matará a Blanca. Tal educación y reglas de Arcángela incluirán el que les prohíba a las prostitutas decirle a Humberto (cuando era niño) a qué se dedican. Cuando él ingresa a la escuela, ignora la “profesión” de su madre y, al darse cuenta, ella decide enviarlo lejos. Independiente a esa situación, en las cartas que le escribe le da consejos a partir de sus creencias o supersticiones<sup>305</sup>, como “untarse sebo detrás de las orejas para protegerse del enfriamiento, dormir con los pies apuntando al sur para evitar el mal de ojo”,<sup>306</sup> aunque al final no logre hacerlo un hombre de “bien”.<sup>307</sup>

El discurso de poder de Arcángela tiene, como eje motor, el interés, por ejemplo, cuando deciden encargarse de Blanca, paralizada y afectada de sus facultades mentales, primero hay un sentimiento de responsabilidad, pero, al paso de los días, Arcángela se queja por mantener a tantas bocas e intenta quitarle los dientes de oro. Después de la muerte de Blanca y de su entierro, Arcángela olvidará los dientes y cuando la desentierran, para cremarle, descubrirá que ya no están en la boca de la muerta. Sus suposiciones apuntan casi a todos, menos a Serafina, a Ticho y a la Calavera, “porque así le daba la gana pensarlo”<sup>308</sup> y en su pensamiento persiste la idea de que la ladrona vive bajo su techo, abusando de su confianza. No hay algún enunciado que lo diga, la narración va

---

<sup>305</sup> Eso se comprueba cuando Libertino define sus creencias: “Creía, por ejemplo, que cuando morimos nuestra alma queda flotando en el aire durante algún tiempo, sujeta al recuerdo que dejamos en las mentes de los que nos conocieron. Un mal recuerdo atormenta al alma, un buen recuerdo lo hace gozar. Cuando todos han olvidado al difunto o han muerto los que lo conocieron, el alma desaparece” (p. 149), es decir, el marco de ella está plagado de supersticiones.

<sup>306</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 57.

<sup>307</sup> En la cúspide de sus errores, cuando él apuñala a un compañero en la escuela de Medicina, ella paga la curación e indemniza a la familia: “—Le tocó la suerte de tratar con gente pobre y razonable—, compró testigos, compró al juez y no descansó hasta ver a su hijo libre, en la calle” (p. 58), es decir, el poder económico que detenta Arcángela le sirve para que su hijo huya impune.

<sup>308</sup> Ibargüengoitia, *op. cit.*, p. 102.

describiendo su forma de pensar y por lo tanto su discurso: ella les ha dado todo y le han robado lo que por derecho les corresponde<sup>309</sup> a ella y a su hermana.<sup>310</sup>

A Arcángela no se le escapará nada, no sólo lleva en su libreta apuntados los gastos, también guarda documentos firmados, por ejemplo, por el doctor Arellano, quien a pesar de saber que un aborto practicado a Blanca es riesgoso, lo hace a cambio de recuperarlos<sup>311</sup> o, como parafrasea don Gustavo Hernández a Arcángela: “No se prive de nada, Don Gustavo, cuando no traiga dinero nomás echa una firma. Para mí usted es como el Banco de México”.<sup>312</sup> Ella no sólo detenta el discurso de poder bajo diversas formas de convencimiento, sino de acciones específicas: se apoya de las firmas de quienes le deben (lo cual sirve como garantía que su abogado hace valer) o apunta en su libreta las ganancias, pagos y deudas de todos los que tienen tratos con ella. Lo irónico es que, aunque salden sus deudas, la libreta será el mudo testigo de sus tratos con ella.

Sin embargo, bajo un marco de apremio, utiliza un discurso para intentar congraciarse con Simón, a quien aborrece: “Me da gusto que regreses, porque los hombres que ha tenido mi hermana desde que te fuiste han sido una calamidad”.<sup>313</sup> O, para que la ayude a tirar el cadáver de una mujer en la carretera: “Por eso estoy tan afligida –dijo Arcángela, secándose las lágrimas que parecía que le brotaban”<sup>314</sup> y después de que él ha realizado el trabajo, ella lo amenaza: “si algún día sé que te rajás de lo que pasó esta noche,

---

<sup>309</sup> En esas relaciones, como dice Althusser, *op. cit.*, los individuos “viven en la ideología con una representación determinada del mundo (religiosa, moral, etc.) cuya deformación imaginaria depende de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia, es decir, con las relaciones de producción y de clase (ideología = relación imaginaria con las relaciones reales). Esta relación está dotada de existencia material”, p. 144, en el caso de Arcángela esas relaciones son muy claras.

<sup>310</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 102.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 21.

te busco y en donde te escondas, allí te encuentro”.<sup>315</sup> Tal discurso cambia, al verse acorralada, cuando Bedoya le dice que Humberto Paredes está implicado en la siembra de amapola: “¿Cómo quiere que yo me sienta capitán? Los trabajos y las privaciones de toda mi vida echados a perder por la insensatez de un muchacho”,<sup>316</sup> su hijo, así, es el único motivo en el que su discurso de poder, por decir, se inhibe.

Finalmente, Arcángela, en su defensa, negará toda imputación directa,<sup>317</sup> sobre su responsabilidad por la muerte de las mujeres que quisieron huir, y a quienes Teófilo les disparó con la carabina que ella le proporcionó, cuando él sólo había cumplido un mandato. Encerrada en el juzgado, amenazará: “Nomás espérense a que nuestros amigos influyentes sepan lo que están haciendo con nosotras y verán quién tiene la razón”.<sup>318</sup> En la prisión, Arcángela seguirá utilizando un discurso no sólo absolutorio, sino que retará a la ley y la pondrá en evidencia. Esto quiere decir que, aunque el discurso del poder se cierne encima del suyo, para ella éste no tiene validez, su justificación, por más incongruente que parezca, es que ella había cumplido sus tratos con las autoridades que al final la dejaron a su suerte, por lo tanto, ese sistema legal que la condena, en su opinión es inválido.

### **3.8.3.2 Serafina: entre la pasión y el rencor**

El discurso de Serafina es similar al de Arcángela, aunque generalmente está influenciado por la pasión y el rencor contra Simón Corona, por ejemplo, cuando dice: “Estoy tan resentida, que lo busco para hacerle un mal que deveras le duela”<sup>319</sup> y se observará en su declaración, ante la pregunta del juez: “¿cree usted que este hombre (...) merecía la muerte

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>317</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 31.

por dejarla en una esquina esperándolo, cuando no tenía intenciones de regresar?”,<sup>320</sup> a lo cual responde afirmativamente. El discurso de Serafina va por etapas, refleja su animosidad e ignorancia: cree que el tamaño de la pistola es proporcional al daño que puede causarle a Simón y en su declaración dirá que al accionar el arma, ésta “no la obedeció”.<sup>321</sup> Serafina vive entre su amor por Simón Corona (luego su odio y venganza) y su aparente necesidad por estar con el capitán Bedoya (de quien se sirve para sus propósitos, pero también es usada por él).

En el primer caso, el discurso empleado para definir su relación con Simón tiene dos aristas: nunca lo ve superior, eso se observa en sus declaraciones;<sup>322</sup> sin embargo, el amor que le tiene, le hace rendirse relativamente. La relación que sostiene con él, irá de lo idílico a lo degradante: es una mujer enamorada, luego decepcionada y resentida porque él no acepta su vida, como cuando le dice: “Tú crees que no soy digna de ti nomás porque soy madrota”,<sup>323</sup> hasta llegar a lo que considera la traición, ergo, el abandono. Lo anterior desata su odio y venganza. Serafina, por ejemplo, utiliza sus contactos con los federales para evitar que él huya de su lado y su poder es tan efectivo que incluso lo encarcelan.

Para Serafina, Simón no es “el hombre”, sino “su hombre”, es objeto de “su propiedad”, para ella, él sólo se convierte en “alguien” a partir de su “omnipotente” mirada. A través de ese discurso, ella refleja el lugar que él tiene en su vida, desde el momento en que lo ve, en el prostíbulo, bajo dos términos: es un hombre con un cuerpo fuerte, pero

---

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>322</sup> Ella lo describe como: “era un hombre sin ninguna educación (...) Para quitarle la timidez lo saqué a bailar (...) me cayó bien (...) sentí una emoción muy grande, porque Simón era un hombrezote muy bruto pero muy tierno. Yo lo formé. Si algo es ahora, me lo debe a mí. Cuando lo conocí parecía recién bajado de un cerro (...) en los años que vivió conmigo no tuvo que esforzarse en ganar un peso”, pp. 26-27.

<sup>323</sup> Ibarra, *Las muertas*, p. 19.

débil en su forma de ser. En esa primera apreciación, puede usarlo sexualmente y él no puede hacerle daño, de ahí que en su discurso lo subraye: “Dale gracias a Dios –le dije– que le caíste bien a la patrona”;<sup>324</sup> “Quiero que te lo laves muy bien antes de meterte a la cama conmigo”;<sup>325</sup> “Es mi trabajo –le decía yo– ¿Si no lo hago de qué chingados vivimos?”<sup>326</sup> o cuando él intenta tener relaciones sexuales con ella: “Quítate –le dije– ¿no ves que tengo mucho calor?”<sup>327</sup> para después decirle: “Ahora sí quiero que te vengas encima de mí”.<sup>328</sup>

Sin embargo, algunas veces, intercala un discurso de mujer pasiva y eso sólo sucede con el tiempo. Su relación pasa por varios altibajos y él deja de ser sólo un objeto sexual para convertirse en su pareja (bajo los términos que ella considera correctos), pero también es un hombre que ha aprendido, en un tono muy leve, a defender sus puntos de vista, sobre todo los que tienen que ver con regresar a su pueblo para dedicarse a ser panadero, lo que causará dos sentimientos en ella: está acostumbrada a ser madrota y, por otro lado, desea estar con él y está dispuesta a abandonar su trabajo, lo cual se muestra en su discurso: “Yo me arrepentí luego de decirle que se quitara. Me quedé pensando, ¿qué tal si me abandona por otra en este lugar desconocido?”<sup>329</sup> “le propuse vender mi negocio y alejarme de la prostitución, darle a él dinero para que pudiera comprar una panadería e irnos a vivir juntos”,<sup>330</sup> “Yo quería contentarlo y le dije que lo esperaría donde él me dijera (...) hice lo que me ordenó: Lo esperé donde él me dijo que lo esperara”.<sup>331</sup>

---

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>329</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 29.

Con Bedoya, cuando lo conoce, el discurso inicial también es de rechazo: hace que la llame “señorita” y “no sabe qué le dio por platicar otro ratito con aquél hombre tan feo”,<sup>332</sup> para después ceder y enamorarse de él, además del momentáneo olvido de su venganza contra Corona.<sup>333</sup> Sin duda, en la relación que mantiene con él, ella parece tener el poder, pero mientras ésta avanza, se notará que él puede tomar decisiones sin ser debatido e incluso podrá imponer castigos a las prostitutas insurrectas, como se verá más adelante. Si algo diferencia a Serafina de Arcángela, es que la primera tiene un discurso gobernado por las modalidades personales, es decir, influidos por sus pasiones.

### **3.8.4 Los personajes masculinos**

La carga recae, primero, en el narrador (de quien ya hablamos) y, segundo, en las declaraciones de Simón Corona<sup>334</sup> y el capitán Bedoya, ambos amantes de Serafina. El primero será objeto del amor, rencor y venganza de ésta (lo que desencadenará el inicio de su fin como madrota y posterior encarcelamiento), y al mismo tiempo es su cómplice; el segundo, Bedoya, será el intermediario de su venganza, después su amante y cómplice.

Simón Corona busca recovecos para manejar su discurso de poder ante Serafina y, a la vez, le obedece y le teme. El juego de poder se desarrolla en dos líneas: el de opresor, encarnado por ella; el de oprimido, representado por él, quien sólo puede ejercer cierta autoridad cuando ella se la otorga. Simón, generalmente, se la pasa conjeturando qué hubiera pasado si no hubiera hecho o dicho tal o cual cosa, si no hubiera regresado con

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>333</sup> Lo recordará cuando imagina verlo entre la gente, en un viaje a Mezcala con Bedoya. El discurso, en esos momentos, representa el resentimiento y el recordarse humillada, pp. 128-129.

<sup>334</sup> El acto performativo aquí se invierte porque ella es el “falo” metafórico pero algunas veces hay fugas en las convenciones que le conforman pues, para él, las mujeres son las que deben atenderle. Serafina juega un doble papel pues lo mantiene y controla pero no pierde su rasgo performativo.



Serafina, lo cual demuestra su incapacidad de análisis. Su relación con ella es de equívocos: “Yo le decía una cosa bonita y ella contestaba una burrada”.<sup>335</sup> Él enfrenta, incluso, contraposiciones, pues en uno de los encuentros, ella lo abofetea y él no hace nada, pero a la vez, está dispuesto a partirle “el hocico”<sup>336</sup> al heladero, quien es testigo de la acción: el sentirse ridiculizado hace que se enoje, pero nunca acciona con violencia.

Corona es débil en el rango del discurso de poder ante ella, los ejemplos son varios, en uno de sus encuentros ella le ordena: “llévame a un hotel”<sup>337</sup> y “quiso que yo volviera a poseerla y volví a poseerla”.<sup>338</sup> Al final, después del atentado en su contra, desea castigarla, aunque sea a través de un poder superior y declara en contra de ella ante el agente del Ministerio Público, sin ser plenamente consciente de su complicidad, y es condenado a seis años de cárcel: su ignorancia le ha jugado una mala pasada. Él mismo, en su discurso, reconoce que vivir con Serafina es un peligro y lo resume en lo que le dice a la Calavera: “Yo vivo con un pie en el estribo”,<sup>339</sup> ante sus infructuosos intentos por huir.

Bedoya, por otro lado, está investido del poder marcial, que le sirve a medias. Utiliza un doble discurso: va con Arcángela para decirle que su hijo era “un abastecedor de drogas”<sup>340</sup> y luego declara haberle dicho: “Yo no quiero perjudicar a ese muchacho”<sup>341</sup> y se convierte en su cómplice. Su relación con Serafina es más equitativa que la de Simón, no necesita decirle que quiere acostarse con ella, le basta ponerle su mano en el vientre, la posee sin preguntarle (y ella se deja porque la situación depresiva por la que pasa, ante el abandono de Corona, no le permite pensar bien. Sólo cuando ha recuperado su confianza

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 34.

como mujer, su discurso de poder se hace, de nuevo, presente), y no tiene empacho en contarle que había golpeado a su mujer, ante un reclamo de engaño,<sup>342</sup> como si con ello demostrara su hombría.

El poder de Bedoya sirve para amenazar a dos hombres de su confianza, quienes le ayudan a transportar a las mujeres: “—Lo que vieron esta noche se les olvida, y si se acuerdan acuérdense de ésta—”.<sup>343</sup> También se sirve del discurso y convence a las proxenetas para vender sus propiedades o adquirir otras, además se beneficia de tales tratos, sin que ellas se enteren. Bedoya es un personaje avaro y con bajos niveles humanitarios, lo cual se expresa cuando opina del cuidado de las madrotas hacia Blanca, al reprobar el gasto realizado, pues es “tirar el dinero. Es posible que esa mujer vuelva a caminar, pero la cara no se la compone nadie, ¿y de qué sirve una puta que da miedo?”<sup>344</sup> y, agrega, que lo mejor es tirarla para que “se la coman los perros”;<sup>345</sup> ante la muerte de Evelia y Feliza, dirá: “Muy bien. Ahora nomás te hace falta que se mueran las otras trece para enterrarlas en el corral”<sup>346</sup> y más tarde, ya detenido, dirá que la frase había sido de “guasa”.

También es un personaje involuntariamente cómico, pues el poder otorgado por una institución (del Estado) no le sirve para hacerse respetar del todo (salvo cuando amenaza o usa su investidura para amedrentar a otros), es decir: el poder con el que es ungido no lo hace un personaje temido o de respeto, y se convierte en objeto directo del escarnio, los ejemplos son varios: cuando cae del caballo ante cientos de espectadores;<sup>347</sup> al persignarse ante lo que cree es el cuerpo de Humberto (y éste ya no está); mientras unos zopilotes

---

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 104.

sobrevuelan sobre su cabeza (en realidad han olido el cuerpo enterrado de Blanca, lo cual no sabe) y, aunque es ateo, “sentí una sensación tan fea que me persigné”,<sup>348</sup> y cuando declara que el salto de una azotea a otra, con Serafina, fue “uno de los momentos más peligrosos de su vida”.<sup>349</sup> Otra declaración risible, en su defensa, es su argumento “humanitario”, al haberle quitado a Aurora Bautista el cucharón con el cual golpeaba a Socorro, evitando su muerte, lo cual refuerza la perspectiva irónica del narrador: lo ridiculiza y destruye su papel de “hombre de poder”.

Como militar, Bedoya aplica “correctivos” a las insurrectas, con el permiso de las proxenetas, se justificará así: “Consideré que aquellas mujeres eran culpables de un acto de insubordinación, y que era necesario descubrirlas y castigarlas de manera ejemplar”<sup>350</sup> y, ante la pregunta del juez de si estaba satisfecho con su proceder, responderá afirmativamente. Sin embargo, al tomarles la declaración de quienes le conocen, negarán que, en el pasado, haya cometido atropellos de esa naturaleza. No significa que Bedoya sea inocente, sino que, de acuerdo al marco, él aplica las modalidades: puede usar a su antojo sus discursos de y del poder. Es un personaje cómico y congruente con ciertos códigos marciales, sólo que su precario nivel de vida y su cinismo natural, pese a su investidura, hacen que busque el camino de la ilegalidad, en busca del respeto (que sólo obtiene de sus subordinados) y mejor nivel de vida que no tiene y que, en grados, le ceden las madrotas.

Por otro lado, Ticho (Eustiquio Natera) es, al igual que la Calavera, el sirviente fiel de las Baladro. Las sigue a donde ellas decidan, las obedece e incluso, en los momentos más complicados, las apoya. Ticho, en el “Epílogo”, tiene un apartado donde cuenta su vida. Su discurso denota una total carencia de poder. Obedece, ante las adversidades, las

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 113.

órdenes y su formación no le permite otras miras. El Escalera, en cambio, llega a rebelarse y no siempre cumple lo que le piden, por ejemplo, tirar el cuerpo de Ernestina, Helda o Elena.

En el caso de Teófilo Pinto, esposo de Eulalia Baladro, su discurso de poder sirve para mandar a su mujer, pero no a las hermanas de ésta, de ahí que depende del marco en el que se encuentre. En realidad, bajo la situación apremiante en la que se encuentran él y su mujer, se convierte en cómplice de las Baladro, quienes primero lo mandan a realizar cambios en el rancho Los Ángeles y luego envían a unas mujeres, a quienes han castigado, al lugar. En un acto inconcebible, sin pensar, él les dispara. Sus declaraciones son una justificación de los tratos realizados con las madrotas: cumplir las órdenes sin preguntar ni analizar. Culpará a Arcángela<sup>351</sup> de haberle dado la carabina y parafraseará las palabras de la madrota: “Si ves que alguna quiere escapar, sacas la carabina y le das un tiro”.<sup>352</sup> Él mismo, en su última declaración, dirá que al disparar, no hacía “más que obedecer órdenes”.<sup>353</sup> Su discurso de poder funciona ante su mujer, pero no ante las hermanas de ésta.

Por último, hay dos personajes que redondean el discurso, el primero es Libertino, él sirve para entender la vida de Blanca, de quien fue cliente. En su testimonio, narra sus aventuras con ella y con otras mujeres “notables” del prostíbulo; sus conversaciones con Arcángela, a la que considera “filósofa” y describe las creencias de ésta, lo cual encierra una doble ironía: denotan la ignorancia de ambos, las cuales hacen sus charlas más interesantes y, al mismo tiempo, más risibles. Debe entenderse que el discurso de poder de los personajes se realizan en varios niveles: todos tienen tal poder, sin embargo, éste viene

---

<sup>351</sup> Ella negará que le haya ordenado dispararles, p. 122.

<sup>352</sup> Ibarzüngoitia, *Las muertas*, p. 117.

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 141.

no sólo del contexto (marco) en el que están inmersos sino de su ideología. De ahí que el discurso de poder de algunos sirva para mandar, denunciar, opinar sobre alguna situación, describir a algo o a alguien, sancionar a los otros o justificar una acción.

### 3.8.5 Las sobrevivientes

El discurso de las sobrevivientes, en la mayoría de casos, es para narrar los abusos, deslindarse o contar una parte muy breve de su vida. En sus declaraciones, denuncian a las madrotas de haberlas engañado y su discurso es de resignación ante esa vida. Lo negativo, señalan, eran las enormes deudas contraídas con las proxenetas y que el dinero no les llegaba a sus familiares.<sup>354</sup> En otras acusaciones, indicarán no haber sido objeto de “maltrato y que ejercían la prostitución voluntariamente”;<sup>355</sup> aunque catorce meses después, algunas de ellas dirán lo contrario.

El cambio de las declaraciones es porque las madrotas están detrás de las rejas. Las mujeres indiciadas, al saber que las víctimas reciben otro trato, deciden hacer lo propio. Al principio, seis son separadas y luego tres deciden declarar en contra de las Baladro. Las declarantes, *grosso modo*, exagerarán, agregarán datos extras o inventarán historias. En el último caso, Aurora Bautista acusará a las Baladro de haber empujado a Evelia y a Feliza.<sup>356</sup> Entre esas voces, se encuentra la de la Calavera (Juana Cornejo), un personaje mediador: tenía la confianza de las hermanas y se encargaba de señalar o hacer cumplir los mandatos de las Baladro; también es quien narra la historia de amor y desamor entre Serafina y Simón, y el actuar de las proxenetas en ciertas situaciones. Su discurso, de

---

<sup>354</sup> Herminia N., expondrá la relativa normalidad de su vida y confiesa sentirse avergonzada de que su familia se entere, pp. 42-42.

<sup>355</sup> Ibarzüengoitia, *op. cit.*, p. 67.

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 143.

sumisión, denota su pasado de devoción y sus creencias.<sup>357</sup> También es un testigo directo de muchas situaciones y reconoce los abusos y caracteres de sus patronas, pero no se rebela ante ello. Al final, en sus declaraciones, dice no tener queja de ellas pues eran “mujeres legales y que si la policía nos trajo a la cárcel fue por mala suerte”,<sup>358</sup> su discurso opera en dos direcciones: es un personaje intermediario y pasivo. Sin embargo, lleva una carga importante en la narración y se encarga, en un discurso carente de poder y de interés personal, de redondear y reforzar (sin acusar a nadie), lo que le piden.

Las sobrevivientes no lo son por valentía, sino porque entre ellas se unen, se protegen y buscan, al final, librarse de la cárcel. Su unión es una silenciosa acción acompañada de miedo, no protestan y se convierten en seres más degradados. Agreden, algunas veces por defensa; otras, por rencor o enojo y, unas más, obligadas. Una de las causantes de ese odio será Rosa, por delatar a sus compañeras, a quien atacan a taconazos; la otra es Marta Henríquez Dorantes (quien, junto con La Calavera, puede salir del clausurado Casino del Danzón), a quien intentan, en un acto ilógico, “tirarla” de cabeza al excusado (el cual, debemos suponer, es una fosa con un orificio bastante grande), cosa que no sucede por la gordura de ésta; el tercer ataque es contra La Calavera, a quien pretendían darle el mismo castigo y, al ser descubiertas por las madrotas, desisten de la acción.

### **3.8.6 El discurso del poder de los representantes de la ley**

Se hace presente a partir de los personajes investidos por la ley y el expediente legal. Los primeros son representantes de la ley, autorizados para ejercer los estatutos que emanan de

---

<sup>357</sup> En algún momento declarará que cuando las Baladro compran a Blanca, las lenonas intentan convencer a dos hermanas, el padre de ésta las acusa y se llevan a Serafina a la cárcel, el presagio es incoherente “en que el primer día que pasaron con Blanca acabó en la primera noche que Serafina terminó en la cárcel”, p. 82.

<sup>358</sup> Ibarguengoitia, *Las muertas*, p. 44.

ella; el segundo es un archivo, con un lenguaje especializado, que contiene declaraciones, documentos, descripciones de personas, lugares y situaciones, entre otras, las cuales reconstruyen las historias del caso, todo lo anterior es un requisito estipulado por la ley para declarar a alguien culpable o inocente, dueño o ladrón, lo ilegal y lo legal. Y, en ambos casos, siempre existen intermediarios, por ejemplo, después de la declaración de Simón, se levanta el acta y se pide que el agente informe a sus superiores para “pedir al C. Procurador del Estado de Mezcala que pidiera al C. Procurador del Estado de Plan de Abajo que pidiera al agente del Ministerio Público de Pedrones que pidiera al jefe de la policía del citado pueblo, que aprehendiera a la señora Serafina”,<sup>359</sup> leído así, con tales especificaciones, del grado más alto hasta el más bajo, provoca la risa, pues leemos una formulación, aceptada por el discurso de la ley (en la ficción), que promete desenredar lo que debió arreglarse en tiempo y forma, sin embargo, en la realidad, la redacción es similar.

Aunque es una ironía, en la inauguración del Casino del Danzón, un 15 de septiembre (ver capítulo seis), algunos de los invitados son burócratas, como el licenciado Canales (el asistente de Cabañas, quien gobierna en Plan de Abajo) y el diputado Medrano; por otro lado, están unos líderes campesinos y el licenciado Sanabria. En ese capítulo, algunos personajes reprueban que las hermanas presidan la ceremonia, pues lo consideran impropio, dado su trabajo de madrotas. Sin embargo, ellos mismos están en un lugar como invitados especiales, gracias a su investidura y tratos con las Baladro, algo que sería normal si fueran cualquier cliente, pero no es así. De ahí que su discurso sea usado a conveniencia y que sea, por lo mismo, incongruente.

El segundo incidente acontece en el mismo festejo, pues se descubre la homosexualidad de Sanabria y ante eso: “les guardó para siempre mala voluntad a todos los

---

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 13.

que habían presenciado su deshonra, y en especial a las Baladro, por haberlo puesto en la tentación”.<sup>360</sup> En consecuencia, cuando ellas envían una carta para solicitar apoyo, él, bajo su investidura como secretario de gobierno, se cobrará la “afrenta”, respondiendo: “niéguese cualquier petición que hagan las que suscriben”.<sup>361</sup>

Cuando los amigos influyentes, léase los burócratas, deben cumplir con su trabajo y perseguir a las madrotas, el discurso cambia: el Presidente Municipal les negará cualquier ayuda. El cierre del lugar obedece a un edicto legal ridículo e incongruente, que sirve para sancionarlas, pues “la ventana de los excusados de hombres tenía ochenta centímetros de ancho, en vez de uno veinte, como lo marca la ley”,<sup>362</sup> lo cual violaba el Reglamento de Salubridad del Estado de Mezcala. En otro ejemplo, el Escalera es condenado bajo dos conceptos, el primero, por transportar a mujeres en condiciones insalubres y, el segundo, por “transportar prostitutas en el territorio de un Estado en donde la prostitución está prohibida”.<sup>363</sup> Lo mismo pasa con el expediente legal, con vacíos de información e inconsistencias. Todo lo anterior sólo muestra que el discurso del poder es incongruente, abusivo y en la mayoría de casos risible. El único que parece tener un discurso más coherente es el abogado de las Baladro, el licenciado Rendón, quien intenta defenderlas legalmente y no hay atisbos de acciones corruptoras de su parte, sin embargo, sus esfuerzos y acciones resultan inútiles.

Por su parte, el inspector Teódulo Cueto, representante de la ley, comete indiscreciones y acciones irresponsables: le cuenta a Bedoya sus planes para detener a Serafina (sin antes haberlo investigado) y éste niega que sea su conocida. Bedoya, entonces,

---

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 142.



pone en aviso a las madrotas y éstas huyen. Cueto, al localizar el lugar donde se encuentran, es recibido por Arcángela, quien le ofrece dinero<sup>364</sup> a cambio de no detener a su hermana. La narración no dice que él lo acepta, pero no detiene a Serafina y, en un parte legal, escribe no haber “encontrado a la persona que se busca”;<sup>365</sup> aunque al final las detiene. Y el narrador nos invita a suponer cosas negativas, pues el nombre de Cueto figuraba en las “entregas” de la libreta de Arcángela.

El caso del gobernador, sin voz en la diégesis, quien al creerse presidenciable realiza una serie de acciones, entre ellas cerrar los burdeles de Plan de Abajo, usando su poder para beneficiarse y así mostrarse ante la ciudadanía como ideal para el puesto, sin embargo, al crear la “Ley de Moralización del Plan de Abajo”, en un afán personal, destapa los actos de corrupción en los que incurrían algunos burócratas implicados con las Baladro. Es decir, el discurso del poder (puesto que la mencionada ley es un acto discursivo sobre lo que es la moralidad) opera en dos sentidos: se avala desde una institución y sirve para afianzar, en el discurso, el deseo del gobernador para convertirse en “el candidato” ideal para la presidencia, en el último caso, sirve para fines personales y ambiciosos.

El juez Peralta, encargado de dar curso a las acusaciones y dictar sentencias, maneja dos discursos, por un lado, el que le confiere la ley y, por otro, el que le dicta su parecer. Podemos observar que en él, al igual que en el gobernador, el discurso de y del poder coexisten. Éste recibe presión extra, pues los medios de comunicación<sup>366</sup> dudan que las proxenetas sean castigadas, por tener “influencias tan grandes en el Estado de Plan de

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>366</sup> Estos serán torales no sólo para presionar a la justicia sino poner la noticia en el ámbito nacional y crear más morbo alrededor del caso.

Abajo”.<sup>367</sup> Por ello el juez Peralta nombrará a un abogado de oficio, quien declarará ante los medios que lo hace por “obligación, ya que soy defensor de oficio. Pero no estoy de acuerdo con ellas. Al contrario, creo que merecen la pena de muerte, que desgraciadamente no existe en el Estado de Plan de Abajo”.<sup>368</sup> Su posición ante el discurso de la ley es claro, sólo cumple su trabajo y aquí volvemos a los discursos de y del poder: por un lado está obligado y, por el otro, externa su opinión personal y postura.

Otros discursos son de índole religiosa, investidos por una autoridad, como cuando el padre Grajales, quien se encarga de asistir los entierros, se niega a decir las “oraciones de costumbre” al hijo de Arcángela; para él, Humberto no sólo había vivido en pecado, sino que no había dado “señales de arrepentimiento sincero”. El padre Grajales, así, contraviene la prédica y preceptos de la religión.

La ley, bajo tales términos, si viene de “arriba” debe cumplirse y anula tratos ilegales realizados en su nombre, por eso, cuando Arcángela intenta ampararse y sobornar al juez Peralta, éste argumenta que ella busca ser inmune ante “una ley que había sido aprobada por el Congreso”<sup>369</sup> y argumenta que no puede hacer nada ante el mandato del gobernador, quien además había pedido que no se entorpeciera una ley en la cual “él tenía especial interés”.<sup>370</sup> Los vacíos del poder se “anulan” cuando alguien, con más poder, así lo decide. El poder de las hermanas, ejercido a través del discurso y la acción, deja de surtir efecto, por ejemplo, cuando el licenciado Ávalos, al poner los sellos en el prostíbulo, se excusa, señalando que tal acción es “su obligación”.

---

<sup>367</sup> Ibarguengoitia, *op. cit.*, p. 139.

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 52.

La novela, como dije, finalmente es una ficcionalización de los acontecimientos, la cual permite ir a las causas que motivaron las acciones de los personajes y las cuales conforman sus personalidades, desde la perspectiva de un narrador distanciado, pero con una visión grotesca e irónica. Tal discurso opera bajo el contexto y la ideología de los mismos: está permeado de creencias, convenciones o escalas de valores, y éstas dan forma a su visión de mundo. Pero también están sujetos a contextos (marcos) que les hacen cambiar, reforzar o crear nuevos discursos. Las prostitutas son parte de la cadena de trabajo (vinculado con la trata de personas), no tienen posibilidades de escapar y las que sobreviven y son indemnizadas, lo logran porque se aplica la ley.

## Conclusiones

En el presente trabajo, analicé las formas en las que opera el discurso de y del poder en la novela *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia, para llegar a lo anterior examiné el estilo, estructura y discurso de la nota roja en los textos periodísticos del *Alarma!* y *El Gráfico* (en 1964), los cuales documentaron el caso de las hermanas González Valenzuela, apodadas “Las Poquianchis”, mismos que sirvieron para que el escritor guanajuatense creara su propia versión y reescritura ficcional.

Las notas periodísticas del caso, y la investigación de Elisa Robledo, retratan la autodefensa de las madrotas contra los cargos imputados por homicidio calificado, secuestro, asociación delictuosa, lenocinio, lesiones, corrupción de menores y otras. Lo que se puede observar en esos textos es que el discurso de los implicados, generalmente, parte de las convenciones, miedo o ignorancia de quienes estuvieron al amparo de las autoridades corruptas, encargadas de la impartición de justicia.

Del otro lado está el propio discurso de la nota roja, que cumple una función más dramática y exagerada del caso, lo que complica el “hecho de verdad”, pues tal subgénero periodístico se alimenta del sensacionalismo y el morbo. Así, lo que fue propagado por estos medios se ha convertido en una leyenda y en las siguientes investigaciones o textos dedicados a analizar acerca de la nota roja o asesinos seriales en México, como se puede leer en el capítulo primero, se han repetido los vacíos y errores de información, sin razonar o investigar a fondo el expediente legal acerca del caso, sobre todo en lo referente a las denuncias contra las madrotas y las muertes que se les imputaron.

En el caso del filme, se debe tener en cuenta que Felipe Cazals perteneció a una generación de cineastas que intentaron crear nuevas formas de expresión cinematográficas.

Aunque *Las Poquianchis* no es una obra de arte, estéticamente hablando, ni está incluida en el “canon” cinematográfico mexicano, lo cierto es que el discurso plasmado en ella da cuenta no sólo de las preocupaciones personales del director (como el que la Reforma Agraria no les había hecho justicia a los campesinos, eso se nota en la historia de Rosario, filmada a manera de falso documental, que ya señalamos), sino a su visión de las relaciones de poder al amparo de las autoridades y, claro, del castigo final impuesto por la ley, cuando el escándalo y los abusos ya no pueden ocultarse.

El discurso de las hermanas, en el filme y en la novela, se distingue particularmente porque Ibargüengoitia se detiene más en los motivos pasionales de Serafina y en el manejo del negocio y quejas de Arcángela por los gastos; además del énfasis distanciado, que deposita en el narrador que pretende, de manera objetiva, contar lo que pasó; en cambio, Cazals les dedica a las madrotas breves aspectos que las delinear como seres egoístas, abusivos, violentos y muy seguros de su impunidad, por sus nexos con algunos burócratas, y dedica gran parte del filme a contar la historia de ignorancia y desamparo en el que vive Rosario (padre de dos prostitutas que trabajan con las proxenetas).

El director y el escritor muestran, sobre todo, el discurso “del” (además del “de”) poder con el que ellas se invistieron, ejercido a través de amenazas, al señalar que tienen influencias con el poder político, durante el proceso judicial al que se enfrentan. Tanto en la novela como en el filme, las madrotas acusan directamente a las autoridades, sólo que en la novela, la libreta de Arcángela implica a más, aunque no sabemos quiénes son. Es decir, lo que observamos y leemos nos permite tener un panorama divergente en la elección del material tomado en cuenta tanto por Cazals como por Ibargüengoitia, pero generalmente, nos muestran a dos personajes femeninos que han luchado por ganarse respeto de los demás y un lugar en una sociedad, en la cual su trabajo es permitido, pero no legal.

En la novela, una de las hermanas nunca participa en el negocio; en el filme, las tres están involucradas: el peso recae en Delfa y Chuy, pues de la otra hermana nunca sabemos el nombre. También se observa, en ambas expresiones artísticas, que ellas acuden a la religión y a sus santos para invocar el arreglo de sus problemas económicos y legales, y esto refuerza la imagen de una sociedad violenta y corrupta, pero devota.

En la novela, el discurso expresa la contradicción y la muestra-reflejo de cómo la ignorancia, el abuso y la corrupción operan en la sociedad contextual de *Las muertas*. Ahí se pone en juego un discurso del y de poder enfrentado y violentado contra él mismo, pues condena y castiga a los que lo detentaban y no aplica la justicia por igual a los implicados: ninguna de las autoridades cómplices son condenadas con cárcel y la ley se aplica con premura y a medias.

Es importante mencionar que el discurso del poder de la autoridad, en su idea primigenia, está avalado por un Estado rector y está dentro del ámbito jurídico de la legalidad, sin embargo, no hay que olvidar que los sujetos depositarios de tal discurso del poder (puestos ahí por una entidad legal) en la novela y en el filme, no siempre cumplen tal principio. Lo mismo pasa con el discurso de poder: obedece a una convención familiar, social o de grupo (las cuales tienen sus propias reglas o intereses), que se utiliza a libre albedrío. Ambos discursos no sólo reflejan la ideología de quienes los usan, sino que son como la espada de Damocles.

Los burócratas cumplen bajo dos preceptos: la presión ante una situación de emergencia o de interés. En el primer caso, por ejemplo: ambos jueces (en la novela y el filme) están obligados a que se cumpla la ley; en el segundo, tanto el gobernador (en la novela) como el burócrata (en el filme), actúan por interés: el primero quiere ser presidenciable y el segundo atiende a una persona que llegó después que Rosario.

Por ejemplo, el licenciado Sanabria, incumple con su papel legal al negarles cualquier apoyo a las madrotas, pues no les perdona que en el festejo del burdel, propiedad de éstas, los asistentes hayan descubierto su homosexualidad y reprobado su condición, así, cuando ellas acuden al gobernador para pedirle anuencia para abrir un prostíbulo, él firma personalmente y les niega toda posibilidad.

Otro caso es el del licenciado Canales, secretario particular del gobernador Cabañas, quien por apoyar a las hermanas en el “grito de Independencia” al interior del burdel, es acusado ante el gobernador (por un líder campesino y el diputado Medrano) y éste lo despide, aunque irónicamente ellos también estaban en el burdel, aunque no hay que perder de vista que quien reconstruye todo, a su manera, es el narrador: nos tenemos a la veracidad de lo que cuenta, pero al leer que “supone” muchas situaciones, ésta se convierte también en una suposición ante la cual se enfrenta el lector. Finalmente, lo que leemos es que la ley, es una “ley a modo”, con deficiencias de origen, no calificadas o criticadas de forma directa, sino mostradas de forma indirecta por el narrador y donde la última palabra la tiene el lector.

El discurso de y del poder, en el primer capítulo de la tesis (el hecho factual),<sup>371</sup> sirve para entender la construcción, a partir del material periodístico (del que se valieron tanto el director como el escritor, para crear el filme y la novela) y para mostrar y delinear ciertos campos de acción o interés en cada uno. En ambos, el discurso de las madrotas es similar, pero no por completo, aunque en las dos expresiones artísticas se observa la autoridad de las madrotas.

---

<sup>371</sup> Salvo el libro de Robledo que se publica en 1980, cuatro años después del filme y tres de la novela. Y tampoco incluyen las recopilaciones realizadas por Ham, Clara Guadalupe García, Brocca y Monsiváis acerca de la nota roja y los asesinos seriales.

En el caso del filme los diálogos son breves y con menor contenido biográfico, es decir, la entonación y la intención son más importantes, lo mismo pasa con la imagen, la cual permite construir tiempos y espacios; en la novela, por su naturaleza, hay una visualización no sólo a partir de las declaraciones de las hermanas, sino de quienes las conocieron y los diálogos apuntan a tres sentidos: informar detalles acerca de personajes y situaciones que sirven para redondear la historia, mostrar la ideología y motivos contextuales de los protagonistas, y realizar comparaciones entre los declarantes. Por otro lado, hay un interés por reflejar la miseria, el mal gusto, la opresión, la violencia, las paradojas e ironías a las que se enfrentan los personajes.

Al pensar en la recepción del que observa o lee ambas expresiones artísticas, las impresiones son distintas, en el filme no hay espacio para reírse de las situaciones de los personajes (salvo cuando una de las madrotas le lanza al periodista los desechos de una bacínica o los gritos de la turba en el juzgado), los escenarios grotescos son más visibles y reflejan la miseria y degradación en los que Cazals no se da licencias de comedia.

La construcción del filme apunta más a los desatinos, corrupción e ignorancia de los personajes. En la novela, la diégesis es irónica, pero no estable, pues el lector puede reírse ante los desatinos de los personajes al descubrir su ideología y sus motivos para actuar de determinada manera, pero también ante pasajes en los que lo grotesco está presente, y este panorama se refuerza con los ambientes, espacios y suposiciones del narrador.

También existen divergencias en lo que se elige contar, por ejemplo, a Cazals no le interesa mostrar cómo las hermanas entran en el negocio de la prostitución, sino centrarse en la historia de Rosario y, brevemente, en la de sus hijas; en cambio, Ibarguengoitia presta atención a las historias individuales de algunos de los personajes como Blanca y Humberto Paredes Baladro (hijo de Arcángela), los cuales son los retratos biográficos más detallados



de los personajes en la novela. En el filme, el personaje de Blanca es inexistente y el del hijo de la lenona, apodado el “Tepocate”, ocupa unos minutos en la pantalla: su fugacidad se resume a su llegada y a su asesinato, y es la misma que desata la caída del reinado de las madrotas; en cambio, Rosario es un protagonista importante en la historia, pero en la novela es inexistente. En la novela y en el filme, el asesinato de Humberto Pérez Baladro y “Tepocate”, da como resultado la clausura del burdel y propicia el viacrucis de las madrotas, etapa en la que las más afectadas serán las prostitutas.

En el filme la imagen es el reflejo del panorama de injusticia y abuso, pero en la novela hay breves retratos de tiempo, lugar y espacio, y anécdotas que permiten entender los motivos o historias más a fondo. En ambas formas de representación hay historias o personajes como el capitán, quien es amante de una de las madrotas: en la novela esta relación es muy clara, pero en el filme no lo es; o, con variantes, las golpizas que se propinaban las prostitutas.

En lo referente a estos personajes,<sup>372</sup> Cazals presta atención a la vida de Adelina y de María Rosa en el prostíbulo y luego al asesinato de la segunda a manos de la primera, además del maltrato del que son objeto todas ellas; Ibarzüengoitia, en cambio, se centra en la vida de Blanca, en el personaje de la Calavera, en el episodio de la pelea entre las dos prostitutas que eran amantes, en los planes por escapar de algunas mujeres e incluso en los tres intentos de asesinato que otras pretenden realizar.

Por ejemplo, en el filme, el discurso de poder de Rosario va de menos a más; y, en la novela, el de Simón Corona es similar. En ambos casos, sólo se “empoderan” cuando están hartos de las injusticias en su contra y han decidido actuar. Sin embargo, ninguno de

---

<sup>372</sup> Hay que tener en cuenta que el filme no dura más de hora y media, por lo tanto la narración debe ser más específica y ágil.

los dos obtiene la justicia buscada. Rosario<sup>373</sup> se queda sin sus tierras, no logra defender a sus hijas y se convierte en un testigo de la injusticia; en el caso de Simón, la declaración de venganza contra Serafina sólo le servirá para ser condenado, aunque su final es más prometedor porque sí logra regresar a su pueblo y cumplir su sueño: trabajar de panadero.

Cazals, por otro lado, se interesa en las declaraciones de las prostitutas sobrevivientes y, a manera de falsa entrevista, documenta el de una de las condenadas (Adelina, quien asesinó a su hermana María Rosa); por otro lado, el narrador de la novela se encarga de recopilar algunas situaciones de los encarcelados y su vida. Cazals, además, refleja en morbo de los medios de comunicación de forma más amplia, dándole importancia y peso a un reportero, quien busca documentar el caso y obtener declaraciones de las víctimas y victimarias, en cambio, el narrador de la novela sólo hace un esbozo para señalar que San Francisco del Rincón se había llenado de periodistas y narrar que el caso se hizo más grande porque los medios presionaron en la cobertura del mismo.

También hay ciertas similitudes en el tratamiento del discurso del poder. En la novela se representa a través de la figura del juez Peralta y, en el filme, en la del juez, del cual no sabemos su nombre, ambos son encargados de impartir la justicia final, en ellos se observa la presión a la que se enfrentan, ambos reflejan cierta premura para sacar el caso y cumplir con los deseos de sus superiores: uno del gobernador, quien quiere convertirse en presidente de la nación (en la novela) y otro del procurador de justicia, quien sólo busca que el escándalo se termine (en el filme), y mostrar a los medios de comunicación y al público que la justicia se aplicará de la forma “adecuada”. El discurso

---

<sup>373</sup> Su historia, filmada en blanco y negro, como si fuera un documental, intercala su vida de miseria y cobardía pero también su alcoholismo. Sólo se hace consciente del abuso del que ha sido objeto pero su historia transcurre en oficinas agrarias en las cuales no logra justicia ni beneficio en su vida.

del poder, como se puede observar, se aplica en una medianía, no obedece a la búsqueda de la justicia, sino a la urgencia a la que se enfrentan ambos jueces.

Si ambas expresiones artísticas son un reflejo del discurso del poder, podemos decir que éste muestra que las leyes y la impartición de las mismas se hacen “sobre las rodillas” y sólo se aplican para imponer castigos de urgencia, pero las verdaderas injusticias no se castigan o, al menos, no se realizan como un acto reivindicatorio de los derechos humanos y de las garantías, sino para tapar las omisiones no corregidas a tiempo y ese discurso del poder, al estar viciado de origen, se convierte en un reflejo de los fallos de la justicia.

Lo que se observa es que, aunque el filme y la novela son reescrituras del caso, ambas formas de expresión, las cuales tienen su propia forma de representación, logran cada una la ubicación del tiempo-espacio muy bien definidas. Aunque la novela lo hace a través de alusiones ficcionales de los lugares y personajes, permite un reconocimiento a partir de un gobernador, quien decide lanzarse como presidenciable y para demostrar su capacidad crea una serie de cambios en el sistema legal, entre ellos cerrar los prostíbulos de su estado, que en el contexto real son reconocibles; el filme da más pistas no sólo en imagen, sino en situación: un personaje busca que le sean devueltas sus tierras y en una de las oficinas podemos observar el retrato de un presidente mexicano.

El discurso de y del poder, en ambas formas de expresión, es similar: en las dos el peso lo llevan las madrotas, aunque en la novela se observa más en los diálogos y en el filme tal responsabilidad recae en las imágenes (no hay que olvidar que éstas también son discurso). Esto sólo significa una cuestión: independientemente de la ideología de Cazals (en compañía de Xavier Robles y Tomás Pérez Turrent, los guionistas) o de Ibarguengoitia, ambos discursos muestran estar totalmente influidos por la nota roja de la cual se nutrieron y de la información extra que cada uno buscó para crear su propia visión ficcional del caso

de “Las Poquianchis”, es decir, Ibargüengoitia desde el expediente legal y Xavier Robles desde las entrevistas que realizó con los implicados en la vida real.

Los marcos y las modalidades mostradas tanto en la novela como en el filme, a pesar del tono de cada uno, son una recreación que guarda estrecha relación con la nota roja y que sirven, por un lado, para el tono “tremendista” del filme y, del otro, para la ironía y lo grotesco en la novela, sólo que Ibargüengoitia agrega los rasgos de humor que no muestra la nota roja.

Sin embargo, hay que entender que el discurso periodístico, en sus inicios, estaba avalado por el poder del Estado, y con el tiempo, éste se ha convertido en un discurso que sirve no sólo para los propósitos de quien dirige un medio de comunicación; sino de empresarios, líderes, políticos o grupos que tienen injerencia importante en las sociedades.

El discurso reflejado, en el filme como en la novela, no busca beneficiar a uno o a otro bando, inculpados-culpables o acusadores-acusados, sino publicar, con su dosis de amarillismo, un caso. No es gratuito, que en el filme, el reportero busque la primicia; y que en la novela los medios de comunicación centren sus reflectores en un caso que les significa grandes ventas, señalen ciertas fallas del sistema para detener a las proxenetas y reflejen lo que piensa, por ejemplo, Arcángela, quien en lugar de estar preocupada por las acusaciones, está más molesta porque le quieren quitar sus terrenos y dinero.

El discurso de poder, en tal sentido, aunque sólo es un reflejo, permite entender que las relaciones de superioridad o inferioridad se dan a partir de las convenciones sociales y de lo que la ley decide, pero en ésta última los encargados de impartirla tienen el poder de manejarla a su conveniencia, lo cual permite una serie de abusos que al final deben corregirse a medias y sólo para satisfacer demandas sociales y obedecen a intereses personales en busca la obtención del poder.

Finalmente, en la novela, el discurso del poder ha servido sólo como un pretexto de parte del gobernador, para mostrarse así como un fuerte candidato a la presidencia, lo que hace que tal discurso sea utilizado para fines mezquinos y personales, sin darse cuenta que con ello demostrará su propia incompetencia a la hora de mostrar su capacidad para gobernar ya no sólo al país, sino un estado, lo cual hace risible y ridícula su postura. En el fondo, el discurso de y del poder, enlazados a las pasiones, mezquindades, ignorancias y abusos inherentes a los personajes, no benefician a nadie y retratan las incongruencias del accionar de los mismos.

## Bibliografía

AGUILAR, Hugo y Marisa Moyano, en “Las disputas por el sentido y la construcción socio-discursiva de la Identidad”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid. 2009. <http://www.ucm.es/especulo/numero41/disputas.html>

ALTHUSSER, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*. Traducción de José Sazbón. Buenos Aires. Nueva Visión. 1988.

ARNOLETTO, Eduardo Jorge, *Glosario de Conceptos Políticos Usuales*, Ed. EUMEDNET, 2007, texto completo en <http://www.eumed.net/dices/listado.php?dic=3>

ARRIAGA Ornelas, José Luis en “La nota roja: ‘Colombianización’ o ‘mexicanización’ periodística, texto completo en <http://www.saladeprensa.org/art375.htm>, de julio 2002.

ASIAIAN, Aurelio y Juan García Oteyza, en “Entrevista a Jorge Ibarguengoitia”, en *Vuelta*, número 100, 1985, Pp. 48-50.

AUSTIN, John L. *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, trad. de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi España. Paidós. 1962.

AYALA Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano (1931-1967)*. México. Editorial Posada. 1975.

BAJTÍN, Mijaíl. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México. Siglo XXI. 1982.

BATIS, Huberto. *Crítica bajo presión. Prosa mexicana 1964-1985*. Colección Poemas y ensayos. México. Coordinación de Humanidades/UNAM. 2004.

BELLINI, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura Hispanoamericana*. Madrid. Editorial Castalia. 1997.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México. Editorial Porrúa. 2010

BOOTH, Wayne. *Retórica de la ironía*, trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Colección. Humanidades/Teoría y Crítica Literaria. Madrid. Taurus Humanidades. 1989.

BROCCA, Victoria. *Nota Roja 60's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*. México. Sogem / Diana. 1993.

BUTLER, Judith, en “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”, en *Revista de Antropología Iberoamericana*, número 3, Vol. 4, Madrid, Septiembre-diciembre 2009, pp. 321-336.

BUTOR, Michel. *Sobre literatura II. Estudios y conferencias 1959-1963*, trad. de Carlos Pujol. Colección Biblioteca Breve. España. Seix-Barral. 1967

CABRERA López, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. Colección Debate y Reflexión. México. CEIICH-UNAM/Plaza y Valdés. 2006.

CADENA, Agustín, “Medio siglo y los sesenta”, texto completo en <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/cadena.html>

CASTAÑEDA Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibargüengoitia (Breve comentario de su obra narrativa)*. Colección Nuestra Cultura. Guanajuato. Consejo Editorial del Gobierno del Estado de Guanajuato. 1988.

CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de la literatura mexicana. Paseos I*. Colección: La reflexión. Editorial México. Vuelta. 1993.

CORRIPIO, Fernando, *Diccionario de ideas afines*. Barcelona, Editorial Herder, 1985.

DÍAZ Arciniega, Víctor, en “Distancia y contaminación. Estudio crítico” en *Jorge Ibargüengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.), Colección Archivos. Barcelona. Ediciones Unesco. 2002.

DOMENELLA, Ana Rosa, En “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes”, en *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*, Luis Palacios Hernández (et. al.), México, Universidad de Guanajuato. 2005.

\_\_\_\_\_ En “Villa y Obregón otra vez de frente”. Foro: “La presencia del año 1928 en la obra de Jorge Ibargüengoitia”. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, México: 9 y 10 de julio de 2003.

\_\_\_\_\_ *Jorge Ibargüengoitia: Las transgresión por la ironía*. Cuadernos Universitarios 45. México. UAM-Iztapalapa. 1989.

DOMÍNGUEZ Michael, Christopher. “La modernidad suspendida” en *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Libro 4. Colección Letras Mexicanas. México. FCE. 1991.

DUVERGER, Maurice, *Sociología política*, Biblioteca de Sociología, Colección Demos, trad. Jorge Esteban, España, Editorial Ariel. 1981.

ELIZONDO, Salvador, en “Moral sexual y moraleja en el cine Mexicano”, *Revista Nuevo Cine*. No. 1, abril de 1961, pp. 4-11.

FOUCAULT, Michael. *El discurso del poder*. México. Folios Ediciones. 1984.

\_\_\_\_\_ *La arqueología del saber*, trad. de Aurelio Garzón del Camino. México. Siglo XXI. 2011

\_\_\_\_\_ *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost. México. Siglo XXI. 2010.

\_\_\_\_\_ *Microfísica del poder*, trad. de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Madrid. Las Ediciones de La Piqueta. 1979.

\_\_\_\_\_ *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. México. Siglo XXI. 2009.

GARCÍA, Clara Guadalupe y Silvia Solís Hernández. *La nota roja en México (1934-1985)*. México. Centro de Estudios Históricos del Porfiriato. 1999.

GARCÍA, Gustavo. “Jorge Ibarguengoitia: La vida en broma”, en *Los relámpagos de agosto* y *La ley de Herodes*. México. Promexa Editores. 1979.

GARCÍA Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*. México. SEP. Colección Foro 2000. 1985.

\_\_\_\_\_ y Fernando Macotela. *La guía del cine mexicano. De la pantalla grande a la televisión. 1919-1984*. México. Editorial Patria. 1988.

GARCÍA Tsao, Leonardo. *Felipe Cazals habla de su cine*. Colección: Testimonios del Cine Mexicano. México. Universidad de Guadalajara / Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas. 1994.

GENETTE, Gérard. *Ficción y Dicción*. España. Editorial Lumen. 1993.

\_\_\_\_\_ *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Serie Breves. Colección Popular. FCE. Traducción de Luciano Padilla López. 2004.

\_\_\_\_\_ *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Colección: Teoría y Crítica Literaria, trad. de Celia Fernández Prieto. España. Taurus. 1989.

HAM, Ricardo. *México y sus asesinos seriales*. México. Stonehenge Books. 2008.

HERNÁNDEZ Chávez, Alicia. *México. Breve historia contemporánea*. México. FCE. 2000.

IBARGÜENGOITIA, Jorge. “Breve relación de algunos de mis libros”, en *Autopsias rápidas*, Colección La Reflexión. México. Vuelta. 1988.

\_\_\_\_\_ *Estas ruinas que ves*, México. Joaquín Mortiz, 1994.

\_\_\_\_\_ *La ley de Herodes*, México, Joaquín Mortiz, 1991.



\_\_\_\_\_ *Las muertas*. México. Joaquín Mortiz. 1991.

\_\_\_\_\_ *Los pasos de López*. México. Joaquín Mortiz. 1991.

\_\_\_\_\_ *Los relámpagos de agosto*, México. Editorial Planeta, 2003.

\_\_\_\_\_ *Maten al león*, Serie el volador, Joaquín Mortiz, 1987.

KOVALEV, E. V., “Transformaciones políticas y sociales en México de 1930 a 1960”, en *Ensayos de Historia de México*. Colección: Pasado y presente de México. Traducción de Armando Ramírez. México. Ediciones de Cultura Popular. 1979.

LEÑERO, Vicente y Carlos Marín. *Manual de periodismo*. México. Grijalbo.1986.

LÓPEZ Cabrera, Patricia. *Una inquietud de amanecer. Literatura y política en México, 1962-1987*. Colección Debate y Reflexión. México. CEIICH-UNAM-Plaza y Valdés. 2006.

LOTMAN, Yuri M. *Estética y semiótica del cine*. Colección: Punto y Línea. España. Editorial Gustavo Gili. 1973.

LOZANO, Jorge, *et-al. Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Colección: Crítica y estudios literarios. España. Cátedra. 1982.

GARCÍA Flores, Margarita, en “Dossier de la obra: ¡Yo no soy humorista!”, en *Jorge Ibarguengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.). Colección Archivos. Ediciones Unesco. Barcelona. Madrid. 2002.

METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Traducción de Josep Elías. Barcelona. Paidós. 2001.

MEYER, Jean, en “México entre 1934 y 1988”, en *Historia de México*, Wobeser, Gisela Von (coordinadora), México. FCE/SEP/Academia Mexicana de la Historia, 2000.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. México. Siglo XXI Editores. 1998.

MONSIVÁIS, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Alianza Editorial-CONACULTA.1994.

MUÑOZ Alarcón, Horacio, *et-al. “El primera persona”. Cronología ilustrada de Jorge Ibarguengoitia*. Senado de la República. México. Ediciones Mesa Directiva. 2008.

PAZ, Octavio. “Una novela de Jorge Ibarguengoitia” en *Obras completas. Generaciones y semblanzas. Dominio Mexicano*. Tomo IV. México. FCE. 1994.

PEREIRA, Armando, “La generación del medio siglo: un momento de transición de la cultura mexicana”, texto completo en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rlm/article/view/29474>

PÉREZ Turrent, Tomás y Xavier Robles. *Las Poquianchis*. Colección Guión. México. UAM. 2007.

PEZELLA, Mario. *Estética del cine*. Colección: La balsa de medusa. Madrid. A. Machado Libros. 2004.

PITOL, Sergio. “Jorge Ibargüengoitia” en *Jorge Ibargüengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.). Colección Archivos. Madrid. Ediciones Unesco. 2002.

RAMA, Ángel. *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*. Colección Letras. México. Marcha Editores. 1981.

RICOEUR, Paul. “La metáfora y el problema central de la hermenéutica”, en *Hermenéutica y acción. De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, trad. de Mauricio M. Prelooker, et al., Buenos Aires. Prometeo Libros. 2008.

ROBLEDO, Elisa. *Yo, la Poquianchis. Por Dios que así fue*. México. Compañía General de Ediciones, 1980.

ROBLES, Xavier y Tomás Pérez Turrent. *Las Poquianchis*. Colección Molinos de Viento 136. México. Editorial Universidad Autónoma Metropolitana. 2007.

SADOUL, Georges. *Historia del cine mundial. Desde los orígenes hasta nuestros días*, trad. Florentino M. Torner, México, Siglo XXI. 1985

SÁNCHEZ, Osmar en “El que lo lee ignorando la historia... Sobre narradores e historias en la novelística de Jorge Ibargüengoitia” en *Homenaje y diálogo. Primer Coloquio Nacional de Literatura Jorge Ibargüengoitia. Memoria*. Norma Angélica (et-al). Facultad de Filosofía y Letras. México. Universidad de Guanajuato. 2005.

SÁNCHEZ Varela, Alejandra, en “Un búfalo prieto se asoma a la generación de Medio Siglo”, en *Tema y variaciones de literatura. La generación del medio siglo*. Sánchez Valencia, Alejandra (et-al). Semestre II, UAM-Azcapotzalco. México. División de Ciencias Sociales y Humanidades. No. 10. 2008.

SEMIONOV, S. I., “México durante el periodo de Ávila Camacho”, en *Ensayos de Historia de México*. Colección: Pasado y presente de México. Traducción de Armando Ramírez. México. Ediciones de Cultura Popular. 1979.

SERVÍN, J. M. *D.F. Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*. México, Almadía. 2010.

TAVIRA, Luis de. “Otros acercamiento (recepción): Un atentado a la solemnidad de la historia”, en *Jorge Ibargüengoitia. El Atentado / Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.). Colección Archivos. Madrid. Ediciones Unesco. 2002.

*TIEMPO DE MÉXICO*, Segunda época, de junio de 1911 a noviembre de 1964. México. SEP. 1984.

TORRES, Vicente Francisco. “Las Poquianchis” en *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. Sello Bermejo. México. Conaculta. 2003.

\_\_\_\_\_ “Nueva visita a Jorge Ibargüengoitia”, en *Tema y variaciones de literatura. La generación del medio siglo*. Sánchez Valencia, Alejandra (et-al). Semestre II, UAM-Azcapotzalco. México. División de Ciencias Sociales y Humanidades. No. 10. 2008.

TREJO Fuentes, Ignacio. *Lágrimas y risas. La narrativa de Jorge Ibargüengoitia*. México. Ediciones sin nombre/Conaculta. 2005.

TODOROV, Tzvetan. “Las categorías del relato”, en *Análisis estructural del relato*, de Roland Barthes, et-al. La red de Jonás. México. Premia Editora. 1985.

\_\_\_\_\_ y Oswald Ducrot, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Colección Lingüística, trad. de Enrique Pezzoni. México. Siglo XXI Editores. 1980.

VAN Dijk, Teun A. “Semántica del discurso e ideología”, en *Discurso y sociedad*. Vol. 2 (1). 2008, 201-261.

VANOYE, Francis y Anne Golit-Lété. *Principios de análisis cinematográfico*. Traducción de Monique Perriau y Vicente Carmona. Serie Lecturas de Cine. Madrid. Abada Editores. 2008.

VILLORO, Juan. “El diablo en el espejo” en *El Atentado / Los relámpagos de agosto*. Edición crítica de Juan Villoro y Víctor Díaz Arciniega (coord.). Colección Archivos. Madrid. Ediciones Unesco. 2002.

VISGUNOVA. Y. I., “La lucha de clase del proletariado”, en *Ensayos de Historia de México*. Colección: Pasado y presente de México. Traducción de Armando Ramírez. México. Ediciones de Cultura Popular. 1979.