

# La resignación activa: *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia y *Las homicidas* de Alia Trabucco

## Active Resignation: *Las muertas* by Jorge Ibarguengoitia and *Las homicidas* by Alia Trabucco

ALEJANDRO LÁMBARRY

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

alejandro.lambarry@correo.buap.mx

<https://orcid.org/0000-0003-3299-5914>

**RESUMEN:** Este artículo propone una nueva interpretación de la novela *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia con apoyo en el ensayo de Alia Trabucco *Las homicidas* y en el concepto de *resignación activa*, que aquí proponemos. Gran parte de la crítica literaria se interesó en el supuesto humor negro de la novela y en la originalidad de su género literario. Apoyados en el ensayo de Trabucco, donde esta autora busca comprender a un grupo de homicidas en relación con un mecanismo social machista y clasista, proponemos que la novela de Ibarguengoitia escenifica dos estrategias hasta hace poco invisibilizadas: una crítica similar a la de Trabucco, pero sin utilizar sus mismas herramientas metodológicas; y otra, totalmente original, que es la de una resignación activa de parte de sus personajes ante su desdichado destino; además de apuntar con rabia a las fuerzas del mecanismo patriarcal y clasista, los personajes se resignan a continuar con su vida de la mejor manera posible.

**PALABRAS CLAVE:**  
Jorge Ibarguengoitia;  
*Las muertas*;  
homicidas.

**ABSTRACT:** This article proposes a new interpretation of Jorge Ibarguengoitia's novel *Las muertas*, based on Alia Trabucco's essay *Las homicidas* and the concept of active resignation, which we propose here. Much of the literary criticism focused on the novel's supposed black humor and the originality of its literary genre. Drawing on Trabucco's essay, in which she seeks to understand a group of murderers in relation to a sexist and classist social mechanism, we propose that Ibarguengoitia's novel stages two strategies that until recently had been invisible: one similar to Trabucco's critique, but without using the same methodological tools; and another, totally original, which is that

KEYWORDS: of active resignation on the part of his characters in the face of their unfortunate fate. In addition to pointing angrily at the forces of the patriarchal and classist mechanism, the characters resign themselves to continuing their lives in the best way possible.

Jorge Ibargüengoitia;  
*Las muertas*;  
Murderers.

Fecha de recepción: 28/10/2025

Fecha de aceptación: 24/02/2026

---

Jorge Ibargüengoitia se interesó en la historia de las Poquianchis en enero de 1964, después de regresar de una breve estancia en los Estados Unidos, donde impartió cursos de español. En un primer borrador de su novela titulado *El libro de las Poquianchis* (que se conserva inédito) escribió que durante su estancia en el extranjero le habían impactado las noticias del violador de los guantes verdes, el asesino de una estudiante de la que sólo quedó “un calcetín ensangrentado” y, sobre todo, el asesinato del presidente Kennedy. “En México la gente es muy buena —decía yo— estas cosas nunca suceden” (Early draft: 1). Pero cuando salió del aeropuerto vio en los periódicos la escalofriante noticia de dieciséis mujeres asesinadas por las Poquianchis.

Esta nota impresionó de tal manera a Ibargüengoitia que dedicaría en los siguientes trece años grandes lapsos de tiempo a la escritura de su novela *Las muertas*. Fue un proceso arduo, y el más difícil de todos los que emprendió como escritor. Existen al menos cuatro versiones distintas de la novela. Pero lo que nos interesa ahora, más que su proceso creativo, es analizar los personajes de esta obra, especialmente los de las mujeres criminales. Esta es una figura que causó una combinación de miedo y repulsión en el momento de los hechos. La mujer representaba en México en esos años del siglo xx a una persona que cuida, nutre y protege, es decir, la encargada de su hogar y de sus hijos; nada más alejado de la imagen de una persona que cometiese tan graves crímenes. Los periódicos y los medios de comunicación las trataron como seres que había que exorcizar, las llamaron “ratas”, “hienas”, “demonios”, “hermanas del Diablo” o

“diabólicas”.<sup>1</sup> Ibargüengoitia, intrigado por los hechos, tuvo una actitud totalmente opuesta. Quiso entender a estas mujeres, les quiso dar una voz. En la delgada cuerda sobre la que se propuso caminar debía mantener el equilibrio entre el rechazo y la empatía, la condena y la comprensión. Al abordar el tema, Ibargüengoitia logró revelar el mecanismo social patriarcal y clasista que mantuvo a estas mujeres bajo la opresión de la opinión pública y del encierro carcelario y la manera en que ellas respondieron.

Queremos empezar haciendo un recorrido por la recepción crítica de *Las muertas*. Después estudiaremos la figura de la mujer asesina en *Las homicidas* de Alia Trabucco. Ya conceptualizada esta figura en el ensayo de la escritora chilena, volveremos a Ibargüengoitia para analizar sus personajes femeninos. Nuestro propósito es destacar que ambas obras —la de Ibargüengoitia y la de Trabucco— comparten, a pesar de su distancia temporal y diferencia genérica (ficción y ensayo-crónica), una misma intención de enfoque social, que consiste en darle voz a sus personajes, complejos y contradictorios. Se trata, pues, de entenderlas en relación con un contexto social específico.

### La recepción crítica de *Las muertas*

La crítica contemporánea a la publicación de *Las muertas* leyó esta novela con un prejuicio evidente. Si su autor había escrito hasta entonces una literatura de inteligente humor, se entendía que esta nueva obra debía inscribirse en ese género. Esto lo denuncia inteligentemente José de la Colina en su reseña. “Es casi inevitable esperar hilaridad, puesto que desde hace mucho y de una vez por todas Ibargüengoitia está fichado como humorista... Pero *Las muertas* es uno de los libros menos chistosos que he leído” (De la Colina: 41). Creemos que la novela cuenta con ciertos pasajes cómicos, pero éstos surgen a manera de una sátira dirigida contra el gobierno y la prensa, ambos corruptos, en las voces de las protagonistas. La gran aportación de Ibargüengoitia consiste en que este humor —que la crítica llamará negro— humaniza en realidad a los personajes y describe a estas

---

<sup>1</sup> Esto lo estudia de manera precisa y puntual, Alicia Muñoz en su artículo “The Language of Female Violence in Jorge Ibargüengoitia’s *Las muertas*”.

mujeres en su contexto precario. Pero esto lo veremos más adelante con el concepto de “resignación activa”.

Ángel Rama fue de los primeros en celebrar la originalidad de la novela. Afirmó que era la obra más importante del autor.<sup>2</sup> La definió como “de un humorismo casi negro” (Rama: 11) y usó como modelo a Guadalupe Posada. Es decir, que Ibargüengoitia usaba la figura de la muerte para criticar a la sociedad mexicana. En este mismo grupo se encuentra Octavio Paz, para quien los personajes de la novela eran simples y obedecían a sus pasiones. Destacó la manera clara y precisa de la narración, el lenguaje y, sobre todo, el humor. “Al leer ciertos pasajes [...] los más crueles y terribles, no podemos evitar la risa [...] La risa es una defensa contra lo intolerable. También es una respuesta al absurdo. Una respuesta no menos absurda. Pues lo verdaderamente cómico es que todo sea como es; la maldad es doblemente terrible porque no tiene pies ni cabeza” (Paz: 335). La reseña de Guillermo Sheridan es una variante de la de Paz. Para él, los personajes son vacíos y absurdos: “[...] presente en su evidente maldad e inmoralidad” (41). La fábula es humorística e hilarante; la trama, precisa y funcional. A diferencia de los críticos mencionados, a Hugo Hiriart no le gustó la novela. Ibargüengoitia no fue para él “suficientemente radical, nítido en los propósitos, no alcanza a ser claro y bien delimitado en la proposición de sus objetos estéticos” (s/p). Pero coincide con el resto al afirmar que los personajes son caricaturas. Roberto Diego Ortega le dedica al autor un artículo extenso en el suplemento de *La Cultura en México*, donde destaca como sus mejores novelas *Las muertas* y *Dos crímenes*. De la primera afirma: “Cualquier noción de bien y mal resulta inoperante: lo que importa es la trama” (Ortega: VII). La crítica más desarrollada en esta línea, la aporta Ana Rosa Domenella en su artículo “Jorge Ibargüengoitia, de la ironía a lo grotesco. Otro modo de narrar amores y crímenes”. Afirmo la académica argentina que existe una continuidad con el uso del humor

---

<sup>2</sup> De hecho, Rama fue siempre muy elogioso con Ibargüengoitia. Fue miembro del jurado del Premio Casa de las Américas que seleccionó su novela *Los relámpagos de agosto* y escribió una reseña sobre *Maten al león* donde afirmaba que era de una gran originalidad, pues “antes de que se pusieran de moda las novelas de dictadores [Ibargüengoitia] rompió con los modelos dramático-políticos e inauguró la forma sarcástica del personaje” (Rama: 11).

en toda la obra del escritor guanajuatense. Salvo que en *Las muertas* “la visión irónica [...] se desplaza y transforma en una visión grotesca con rasgos de humor negro” (Domenella: 200). Este humor se expresa sobre todo en la muerte de Blanca. Coincide esta estudiosa en que los personajes son planos: “cumplen sus papeles de ‘buenos’ y ‘malos’ con cierto fatalismo”, y “*Las muertas* se puebla de caricaturas de sombríos trazos expresionistas” (204).

En resumen, tenemos en este primer grupo una crítica que lee la novela como parte de la obra publicada de Ibargüengoitia. Debido a que antes había incursionado en el género del humor, se le creía obligado a seguir haciéndolo, salvo que ahora es un humor negro, macabro y grotesco. La interpretación va ligada a una visión de los personajes como seres caricaturizados y funestos en su destino inamovible. Ésta, que podría ser una crítica negativa, no lo es cuando se mencionan los logros de la novela: la agilidad de la trama, la precisión y la claridad del lenguaje, la crítica social a la corrupción que permea el país. Nosotros queremos destacar que los primeros dos puntos no están disociados. Es decir, al igual que la prensa amarillista, estos críticos están exorcizando la figura de la mujer criminal, pero en lugar de verlas como monstruos las convierten en personajes sencillos y hasta ridículos. De ahí que sus crímenes horrendos no nos revelen quiénes son estas mujeres. Ellas obedecen al mecanismo funesto de lo que Paz llama la maldad humana.

Un segundo grupo de críticos se interesa, sobre todo, en el género literario de la novela. Aunque no sea por ahora nuestro propósito, lo mencionamos brevemente para darnos una idea de lo que se ha escrito sobre *Las muertas*. De la Colina empieza la reseña ya citada refiriendo la originalidad del género de esta novela y pone como antecedente *A sangre fría* de Capote. Intuye con sagacidad que Ibargüengoitia tiene “un conocimiento y una práctica, tal vez irónica, de las fórmulas narrativas modernas” (40). Charlotte Lange dejará en claro que *Las muertas* es, en efecto, más que una ironía: es una parodia de los géneros de la no ficción. Usa sus elementos formales como entrevistas y testimonios, narrador omnisciente, apéndices al final del texto, foto de las víctimas, pero con un giro que cuestiona su veracidad, uno de los más evidentes es que le borra el rostro a la fotografía

de las Poquianchis y sus víctimas. Cathy Fourez destaca la originalidad de Iburgüengoitia en el género de la novela negra o el neopolicial mexicano.<sup>3</sup>

Vamos ahora al grupo en que se incluye nuestra crítica. Alicia Muñoz fue la primera en interesarse en la originalidad de las protagonistas. Para entenderlas, investiga y desarrolla su contraparte, es decir, las asesinatas satanizadas y animalizadas de la prensa amarillista. Luego, las opone a las hermanas Baladro, que llevan —de acuerdo con Muñoz— el crimen al campo de lo doméstico; con esto, lo desestabilizan y, extrañamente, lo humanizan: el crimen es algo que puede sucederle a cualquiera. Un hecho significativo es que las “madrotas” no son responsables directas de los asesinatos. Sufren, en cambio, la consecuencia de una concatenación de hechos desafortunados. Muñoz tampoco las exonera: “This association partially displaces the original tension between violence and the female gender into the domestic, but fails to fully resolve it” (91).<sup>4</sup> Para Iburgüengoitia, de acuerdo con Muñoz, el mal era más interesante cuando se presentaba bajo la máscara de la normalidad y lo doméstico: un error o una imposición funesta podía desatar los peores crímenes.

En este grupo está también el artículo de Karim Benmiloud “*Las muertas* de Jorge Iburgüengoitia: contraintes, violences et maisons closes”. Empieza afirmando que, si bien en la novela no se exonera a las criminales, se les comprende como resultado de una sociedad corrupta y misógina. El verdadero motivo de los crímenes no es la monstruosidad o el destino funesto de sus perpetradoras; es, como lo definió Ricardo Piglia en relación con la novela negra, el dinero. Todos los estratos de la sociedad civil y política se corrompen por dinero. Si las Poquianchis son las víctimas más mediáticas se debe a que son mujeres.

---

<sup>3</sup> “*Las muertas* de Jorge Iburgüengoitia pourrait peut-être se concevoir comme une métaphore prémonitoire de la thématique policière du *XXI*<sup>e</sup> siècle. Avec cette œuvre, il annonçait sans doute déjà les sujets, les croisements stylistiques, les bifurcations génériques qu’allaient connaître par la suite ce courant littéraire au Mexique” (Fourez: 475). “*Las muertas*, de Jorge Iburgüengoitia, podría concebirse como una metáfora premonitoria de la temática policial del *siglo xxi*. Con esta obra, sin duda se anunciaban ya los temas, los cruces estilísticos y las bifurcaciones genéricas que posteriormente conocería esta corriente literaria en México” (traducción nuestra).

<sup>4</sup> “Esta asociación desplaza parcialmente la tensión original entre la violencia y el género femenino al ámbito doméstico, pero no logra resolverla por completo” (traducción nuestra).

Coincidimos con las interpretaciones de Muñoz y Benmiloud, y deseamos profundizar en su línea de investigación usando en primer lugar el ensayo de Alia Trabucco, que nombra y estudia a la mujer asesina. Queremos también aportar un nuevo concepto que explica los pasajes humorísticos de la novela y que, además, les da profundidad y complejidad a los personajes, se trata de la “resignación activa”.<sup>5</sup>

### Las homicidas

Alia Trabucco publicó en 2019 *Las homicidas*, un ensayo que conjunta autobiografía y crónica. El libro está documentado por una investigación de archivo y una bibliografía teórica de estudios de género. Esto le permite a la autora narrar los crímenes de sus protagonistas a la vez que los entiende desde un marco teórico específico. La primera interpretación que nos deslumbra es la que aclara que los crímenes de las homicidas “[...] permiten comprobar lo que sucede cuando defraudamos las expectativas que penden como una invisible guillotina sobre nuestras cabezas” (Trabucco: 16). No idealiza, pero tampoco demoniza a sus protagonistas. Intenta, en

---

<sup>5</sup> Nos gustaría dedicar un breve espacio a la crítica de la serie de Netflix basada en la novela de Ibarra Enguita. Nos interesa señalar que coincide de manera muy clara con los tres grupos que ya hemos estudiado aquí. Buena parte de la crítica se ha referido a ella como una obra de humor cínico. “El tono incómodo y provocador de la novela en forma de sátira se ganó un lugar en la literatura en habla hispana al reflejar la realidad en México con un tinte de cinismo. En un país donde la muerte se celebra y las penas se disfrazan con humor, abrir un espacio a este tipo de narrativas para denunciar la falta de moral y reflejar la necesidad de alimentar a la cultura es más que necesario” (Pérez Sánchez y Vicencio 2025). También se han interesado en la relación de ficción y crónica, destacando que: “Esta mezcla permite reflexionar sobre la explotación, la violencia y la impunidad de la época” (García 2025). El único texto que coincide con nuestra interpretación es el de Paloma González, “Las Muertas: la serie más mexicana (y brutal) de Netflix” (González: s/p). Para empezar indica, en un par de ocasiones, que las protagonistas están muy alejadas del estereotipo tradicional de mujer. “Ellas son brutales, salvajes y feroces, y aunque Luis Estrada no intenta justificarlas, definitivamente rompen con el arquetipo de la época”. Luego refiere que los personajes masculinos practican una masculinidad tóxica y machista, sobre todo Simón Corona. Por último, de la actriz que hace el papel de Serafina Baladro, Paulina Gaitán, comenta “que, cuando ella empezó su carrera, no había personajes así para las mujeres” (Gaitán: s/p).

cambio, estudiar el mecanismo patriarcal que resuelve la amenaza de la mujer asesina.<sup>6</sup>

De esta manera, tenemos que la primera homicida, Corina Rojas, fue una mujer de la clase alta santiagueña, infelizmente casada. Contrajo nupcias muy joven y fue víctima constante de abusos y violaciones. El divorcio era ilegal en Chile en esa época. En respuesta a esto y a otras demandas, surgieron los primeros movimientos feministas en ese país y en gran parte de los países latinoamericanos. En esta lucha se presenta el asesinato del marido de Rojas, que ella realizó con la ayuda de su amante. Los periódicos evitaron a toda costa señalar los reclamos y sufrimientos de un ser violentado como lo era Corina. En cambio, la describieron a ella como víctima del amor erótico que sentía por su amante y luego, cuando fue acusada y condenada, como una madre atormentada, que pedía su indulto para no dejar huérfanos a sus hijos. Se le encarceló como una mujer adúltera víctima de sus pasiones y se le otorgó el indulto como una madre preocupada por sus hijos.

A esta historia le sigue la de Rosa Faúndez, una repartidora de periódicos (suplementera en el argot chileno), que asesina a su marido, lo descuartiza y arroja las partes de su cuerpo en el río Mapocho. A los pocos días, alguien descubre una pierna, luego otra persona un torso. Empieza la caza del asesino, que se extiende más tiempo del necesario porque nadie creyó que una mujer podría haber llevado a cabo estos hechos. Incluso cuando las pruebas eran fehacientes, los policías dudaban de su fuerza. Rosa Faúndez “se acercó al más robusto de los funcionarios, lo rodeó con sus brazos y lo arrastró al interior de un baúl” (77). Frente a esta amenaza, los periódicos la describieron con una estrategia de clase: “se trata de un representante del bajo pueblo” (87). De hecho, hubo una manifestación de los suplementeros de Santiago que exigieron se le tratara con más respeto. Entonces, habiendo fallado esta estrategia, acudieron a la más convencional, se dijo que ella fue víctima de un ataque de celos y cólera, se trató de un crimen pasional. La mujer masculina se convirtió en la mujer erotizada, la *femme fatale*.

---

<sup>6</sup> “Estos casos y sus representaciones [...] coinciden con irrupciones de las mujeres en la esfera pública y sirven para contener, mediante el castigo o el perdón, la ansiedad gatillada por los inminentes cambios a las estructuras de poder masculinas” (Trabucco: 17).

María Carolina Geel fue la amenaza más fuerte ante este mecanismo patriarcal. La escritora citó a su pareja en un lugar de la alta sociedad santiaguense —el Hotel Crillón— y, como años antes lo había hecho su admirada María Luisa Bombal, le disparó al hombre. Salvo que Geel sí lo mató. Pocos años antes de este hecho de sangre, en 1949, se dio por primera vez en Chile el voto femenino. La mujer se incorporó a la fuerza laboral. ¿Qué hacer con una mujer educada que había matado a un hombre sin aparente motivo? Encontrar uno a toda costa. La prensa calificó a Geel como loca de amor; se sugirió que estaba rondando la menopausia. Le preguntaron los jueces, se lo pidieron sus abogados; la obligaron a acudir con un psiquiatra. Ella guardó silencio y permaneció inmutable. ¿Acaso el motivo podría haber sido la literatura? María Carolina Geel habría matado con el propósito de entrar a la cárcel, escribir sobre su experiencia y ganar con ello la fama y el reconocimiento literario que se le había negado hasta entonces. Gabriela Mistral, que ya era Premio Nobel, le escribió al presidente para que la exoneraran. Cuando lo logró, le escribió una carta a Geel pidiéndole que le contara el motivo de su crimen. Ésta le respondió con “el abatimiento de quien no sabe nada de nada” (144). Se llevó su motivo del crimen a la tumba.

Por último, con María Teresa Alfaro se presenta de nuevo el problema de clase social, pero en una época más cercana a nosotros, la década de los sesenta. La mujer moderna ha logrado ya conquistar el espacio público, en demérito de otras mujeres que deben ayudarla en las labores domésticas. Alfaro es trabajadora del hogar: debe cuidar de los hijos de sus patrones y sacrificar su vida —ocupando un cuarto en la casa de la familia Ramírez— para que ellos puedan actuar una modernidad falsa, una modernidad que encubre “una operación de subordinación” (173). Alfaro es obligada por sus patrones a realizarse tres abortos y su perro es envenenado por su patrón. Esto no exonera que haya, a su vez, envenenado y matado a la madre de su patrona y a sus tres hijos. Pero Trabucco quiere entender, como ya hemos visto, a estas mujeres. La prensa, de nueva cuenta, da como explicación de los crímenes los celos y la envidia. La trabajadora del hogar quiso ser como su jefa y al no lograrlo acabó con todo lo que ella tenía. Frente a esta lectura que se repite en cada uno de los casos, como si fuera imposible variar los motivos, Trabucco propone la

de la rabia: “supone siempre la existencia de un agente que causa un mal. De allí que no sea legítimo, por ejemplo, sentir rabia con el cielo porque llueve. Se trata de una emoción que apunta con el dedo a una injusticia, no a una mera falta de fortuna, y admitir esa injusticia supone exigir una reparación” (183).

¿Será posible que algunas de estas mujeres asesinas sean víctimas de la rabia? Es un sentimiento condenado socialmente, pero en muchos casos se le tolera y hasta elogia entre los hombres. No es el caso cuando se trata de mujeres. En los cuatro asesinatos que estudia Trabucco, la rabia está ausente de la versión de los periodistas, los jueces y los abogados. No quieren ver que las mujeres son capaces de apuntar con el dedo a una injusticia. Cuando han tomado ya la peor decisión de todas, son conducidas a la cárcel y al estrado del escarnio popular. La mujer acusada, condenada y encarcelada pide indulto apelando a los roles establecidos de género. Ninguna de las cuatro homicidas fue fusilada o se le impuso una larga condena. Se les otorgó el perdón: “Un perdón destinado a desarmarlas o un castigo que tiende a relativizar la autoría femenina” (198).

El caso de las Poquianchis en México no fue muy distinto al de las homicidas que estudia Trabucco. Respecto del carácter de estas mujeres, tenemos una explicación de clase, se las tachó de ignorantes, y también de responder a una feminidad monstruosa, demoniaca. Ibargüengoitia no tenía el aparato teórico con el que cuenta Trabucco, pero pensamos que, a pesar de esto, el guanajuatense logró retratar de manera muy original el mecanismo patriarcal y clasista al que las protagonistas responden con rabia y con una “resignación activa”. La prueba más clara de este grito de rabia, como bien escribe Karim Benmiloud, es el mismo nombre de las protagonistas. “Si deux de ces trois femmes portent des prénoms ‘angéliques’, elles portent aussi un nom qui résonne comme un cri ou un hurlement, ‘baladro’, que le *Diccionario de la Real Academia Española* définit ainsi ‘grito, alarido o voz espantosa’” (4).<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> “Si bien dos de estas tres mujeres tienen nombres ‘angelicales’, también llevan un apellido que suena como un grito o un alarido, ‘baladro’, que el *Diccionario de la Real Academia Española* define como ‘grito, alarido o voz espantosa’” (traducción nuestra).

## El libro de las Poquianchis

En la novela *Las muertas* las hermanas Baladro no asesinan a nadie. Ellas son las matronas de los burdeles, pues han tenido varios, corrompen a las autoridades, encierran a las prostitutas cuando les clausuran sus burdeles y les aplican castigos corporales, pero los responsables de los asesinatos, en la narración de Ibargüengoitia, son otros. Esto es muy significativo y, sin embargo, pocos han sido los críticos que lo han señalado.<sup>8</sup> Esto se debe a que la recepción de la novela ha asumido implícitamente que se trata de una recreación literal del caso de las Poquianchis. Ibargüengoitia contribuyó a esta confusión cuando dijo en reiteradas entrevistas que él se había inspirado en el caso.<sup>9</sup>

Pero ¿por qué exonera Ibargüengoitia a las Baladro de los crímenes que se les imputaron a las Poquianchis? La posible respuesta tiene que ver con una investigación que realizó el propio autor sobre el caso, justo después de que las sospechosas fueran arrestadas. Ibargüengoitia consultó el expediente judicial y siguió las notas aparecidas en varios periódicos nacionales. Con esto escribió una crónica: *El libro de las Poquianchis*. Se trata este de un género apegado a la verdad, una escritura vigilada, que debe justificar lo narrado con documentos.

Fue sobre todo el expediente el que lo dejó desconcertado. Las cifras y otras cosas no coincidían. Los que empezaron siendo seis cadáveres se convirtieron en trece, y luego en cincuenta o cien en la prensa nacional.

---

<sup>8</sup> Una de ellas fue Alicia Muñoz.

<sup>9</sup> Cuando la novela fue publicada, Cristina Pacheco entrevistó a Ibargüengoitia, quien dijo: “Mira, es una historia que, a fin de cuentas, lo que capta es la corrupción de un sistema. Muchas gentes que estaban involucradas se lavaron las manos y las Poquianchis fueron las que cargaron con todo el paquete nada más porque eran las más tarugas” (Pacheco: s/p). Años después, escribió en su artículo “En primera persona: Memorias de novelas” lo siguiente: “A fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las Poquianchis y escribí un cartapacio de unas cien páginas que no es ni reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada. En 1965 decidí que había que escribir una novela sobre el tema. En 1970 trabajé varios meses con este fin —“trabajar” en esa época consistió en sentarme en el escritorio frente a una hoja en blanco y luego acostarme en el diván a esperar a que se me ocurriera una idea—. Con muchos trabajos produje unas ciento cincuenta páginas que luego tiré a la basura” (1979: 33).

Nunca se supo el nombre verdadero de las víctimas.<sup>10</sup> Cabría preguntarse si pudo haber influido en estas confusiones la frecuente costumbre de barajar diferentes nombres entre estas mujeres, o si esto fue más allá. La causa en su contra se realizó con los testimonios de las prostitutas y de supuestos testigos oculares. “Cuando un testigo inventa un hecho, es porque le conviene. En el caso de las Poquianchis —escribe Ibargüengoitia—, parece que esta regla no se cumple [...] parece que hay un ansia de decir ‘yo estuve allí’” (Early draft: 77). Esto se explica con el uso de la tortura en los testigos, que tristemente sigue siendo práctica común en la policía mexicana.

Las prostitutas habían declarado meses antes que ejercían esa profesión de manera libre. Pero cuando llegaron los arrestos, tal como Ibargüengoitia dice en su novela, las separaron entre víctimas y victimarias. Si la prostituta había sido víctima, recibiría de veinte a treinta mil pesos de indemnización por sus salarios caídos; si victimaria, la cárcel. Este dinero, claro está, lo debían abonar las madrotas. El capítulo que desarrolla las acusaciones en *El libro de las Poquianchis* se titula: “Todos contra todos”. Allí se dice: “Unas declaraciones contradicen a otras y otras, a sí mismas. Además, algunos de los personajes van cambiando de nombre según la declaración” (56). Después de esto, el narrador analiza cada una de las muertes confirmadas en el expediente. La historia de Santa es muy parecida a la de Blanca en la novela. Luego está Irma: “alguien la arrojó desde el segundo piso” (58). Por último, está Ernestina Mancilla: “a quien el golpe de gracia se lo dio nada menos que su hermana Adela” (58). Cambia el orden cronológico de las muertas y sus nombres, pero no la versión de lo sucedido, salvo en el caso de Ernestina y Adela, que en la novela se describe como un accidente.

Las hermanas González Valenzuela nunca confesaron ser las autoras de ningún asesinato. Cuatro días después de su arresto, un periodista en-

---

<sup>10</sup> “No se sabe siquiera el nombre de las muertas. Cambian en las tres versiones. Para María de Jesús fueron Ernestina, María y Flor. Según las listas aceptadas por el Juez, las muertas fueron Berta Molina, María Flores y Ernestina. En el expediente, un personaje N. reconoce las fotografías como de: Ernestina Mancilla Alcalá, a quien decían Rosa, María Flores o sea Zenaida, Santa Ríos o Zoila o Elvira Ríos y María Flores, que murió loca por los golpes que le propinaban María de Jesús y Delfina” (Early draft: 60).

tró a la cárcel y escribió haber escuchado a Delfina gritar que ella era la culpable. Escribe Ibargüengoitia: “Esta es la única noticia que se tiene de confesión de una de las Poquianchis. Pidieron que las mataran, pero no por culpables sino para rematar la injusticia, que es muy distinto” (63). Sus abogados las abandonaron y tuvieron que contratar a uno de oficio, que declaró para los periódicos que “‘cualquier pena le parecía poca’ para sus defendidas” (81). Los periódicos las demonizaron. El juicio fue sumamente veloz; cosa extrañísima en México. Todo esto indica al menos una cosa: es imposible saber lo que sucedió en este caso.

Ibargüengoitia intenta, no obstante, aportar una versión de los hechos. Escribe: “Los burdeles funcionaban bien, las mujeres estaban muy contentas y los parroquianos también, hasta que al Gobernador de Guanajuato se le ocurrió cerrar los burdeles” (86). Ibargüengoitia, que hace a un lado la moral cristiana, entiende la prostitución como lo que es en realidad: un negocio. Al cerrar los burdeles del Estado, en el de las Poquianchis se generaron problemas entre las trabajadoras. “Cuando se comete la torpeza de darle una solución moral a un problema económico, hay que afrontar las consecuencias” (86). Seguramente hubo violencia y posibles enfermedades, pero al negárseles su fuente de trabajo y su legalidad cívica, las mujeres no pudieron acudir a un hospital, a un cementerio ni mucho menos a la policía para resolver sus problemas. Frente a todo esto, la solución —según Ibargüengoitia— habría sido: “permitir la prostitución y ‘dignificarla’... crear un arancel y un Sindicato de Prostitutas, hacer a éstas beneficiarias del Seguro Social, fundar una Escuela de Madrotas y exigirle título” (96).

Es posible que las protagonistas de *Las muertas* no sean asesinas porque, de acuerdo con la investigación que realizó Ibargüengoitia, era imposible afirmar que lo fueran. La trama de la novela estaría basada en su crónica *El libro de las Poquianchis* y no en las notas de los periódicos. Esto es importante porque le permitiría —al igual que lo que sucede con Trabucco— cambiar el centro de interés de la historia escandalosa de la prensa amarillista a los mecanismos represivos institucionales. Estamos, por lo tanto, ante un crimen aceptado por la ley, la prensa y el público lector, pero que no está justificado en el expediente legal, que leyó Ibargüengoitia.

Algo, no obstante, llevó al autor a guardar la crónica y escribir mejor una novela. Es posible que la ficción le aportara más libertad formal: saltos temporales en la trama y diversidad de voces narrativas. Podía llenar los vacíos en la historia con recreaciones. Recordemos la primera frase de la novela: “Es posible imaginarlos” (9). Podía también humanizar a sus personajes, darles una voz. Cuando se publicó la novela, la crítica la calificó de humor negro. ¿Pero de quién nos reímos?, ¿de los personajes simples y caricaturizados?, ¿de la justicia, del gobierno, de la policía mexicana?, ¿de la prensa amarillista?

Nuestra interpretación es que la novela *Las muertas* no es de humor negro ni macabro ni de ningún tipo. Tiene pasajes humorísticos, pero éstos se dan cuando los personajes —víctimas del gobierno, la pobreza y la desigualdad de género— responden a estas injusticias con rabia y luego con resignación. No es una resignación funesta, en la que el destino se presenta como algo inamovible e inevitable. Vemos aquí un mecanismo social patriarcal y clasista, que hasta entonces florecía prácticamente invisible tanto en la vida pública como en la privada, y frente al cual las protagonistas se posicionaban como agentes y luego, cuando ya no les fue posible, con resignación activa. Esto es lo que nos interesa analizar ahora.

## Las muertas

Trabucco estudió la manera en que un mecanismo social regula, estructura y condiciona el comportamiento de una persona. Existe un balance entre la libertad y el determinismo, entre el personaje y su contexto. Estudiar un caso criminal sin estos dos criterios es pecar de ingenuidad. Cada caso y cada analista decide inclinar la balanza hacia uno u otro lado. Las mujeres matan por rabia y la rabia —escribe Trabucco— es apuntar con el dedo una injusticia. Si bien los personajes de las Baladro no son asesinas confesas, sí son criminales y están apuntado con el dedo.

Veamos, en primer lugar, el funcionamiento del sistema que se vuelve en su contra y genera su caída. Un testimonio de la novela nos dice que Arcángela Baladro se vuelve madrota por azar. Recibe una cantina en pago de una deuda; ella misma la regentea y después, según entendemos,

la convierte en burdel debido a una amistad con un político.<sup>11</sup> Las autoridades legales son, por lo tanto, quienes le dan el derecho a emprender el negocio que luego le quitan. De acuerdo con el testimonio de una de sus pupilas —la Calavera—, su labor fue siempre justa y eficiente.<sup>12</sup> Además de esto, sabemos que ejecutaron en algunos casos las tareas asignadas al gobierno. Al comentar la clausura de uno de sus burdeles, el narrador anota: “Una mujer del pueblo se acercó a Serafina y le dio las gracias, a nombre de los vecinos, por haber pagado lo que costó la banqueta” (2003: 53). Un conflicto a todas luces banal con un personaje importante del gobierno causa el cierre de uno de sus negocios y para enfatizar la arbitrariedad del hecho, se revela la causa: “la ventana de los excusados de hombres tenía ochenta centímetros de ancho, en vez de uno veinte, como marca la ley” (66).

Cuando las Baladro son arrestadas, la justicia se alinea en su contra. Dividieron a las pupilas en víctimas y en victimarias. Las Baladro no tuvieron abogado y antes de que les ofrecieran uno de oficio, respondieron ellas solas, sin ningún defensor legal, a un interrogatorio. Al verlas tras las rejas, las pupilas les gritaron y las insultaron —nos dice el narrador— por primera vez. Descubrimos en el último apartado de la novela que la policía y el gobierno fueron cómplices mediante sobornos del negocio de las Baladro. En el libro de contabilidad de Arcángela están todas las autoridades políticas y judiciales divididas en los apartados de “Deudores” y “Entregas”. Es decir, el mecanismo que las mantuvo con vida es el mismo que las destruye. De ahí su rabia, cuando apuntan con el dedo imaginario a todos aquellos que forman el coro de los escandalizados por sus crímenes. Su desgracia fue hilvanándose con acontecimientos que escaparon de su control y por un mecanismo machista y clasista que las hundió.

Veamos ahora el concepto de “resignación activa”. Para Schopenhauer la experiencia estética nos permite liberarnos momentáneamente de la vo-

---

<sup>11</sup> “Años más tarde, gracias a la amistad que tuvo con un político del Estado de Mezcala, le dieron licencia de abrir un negocio en San Pedro de las Corrientes” (Ibar-güengoitia 2003: 39).

<sup>12</sup> “Las señoras no tuvieron queja de mí ni yo la tengo de ellas, porque me dieron todo lo que me hacía falta, por eso digo que son mujeres legales y que si la policía nos trajo a la cárcel fue por mala suerte” (2003: 44).

luntad de poder. El género de la tragedia griega nos revela, por ejemplo, el mecanismo ineludible que oprime la voluntad de un individuo al extremo de causarle la muerte o el suicidio. Frente a esto, el público lector responde con compasión y resignación estética. Este último concepto implica un conocimiento de las fuerzas desproporcionadas que, en ocasiones, nos oprimen. La voluntad de poder, tan importante para Schopenhauer, no es suficiente en una sociedad y naturaleza cruel e injusta. Por ello es importante que la persona experimente un cierto grado de pérdida de ego; en este sentido, la resignación estética tiene claras reminiscencias budistas.<sup>13</sup> Con un objetivo muy distinto, Kierkegaard llega a la misma conclusión con su concepto de resignación infinita.<sup>14</sup> Para ambos pensadores la resignación es un acto que empodera. Con esta idea en mente desarrollamos nuestro concepto de “resignación activa”.

Cuando un héroe trágico descubre su destino —la *anagnórisis*— suele arrancarse los ojos, matar a sus hijos o a sus padres, o suicidarse. La “resignación activa” se alza de hombros y dice: pudo ser peor. No somos héroes, somos seres humanos en todo nuestro patetismo: esta idea es la que genera la risa. Claro que no es una risa exhilarante ni tampoco macabra, es más bien la risa de quien se creía en libertad, pero que se enfrenta al determinismo de una situación distinta. Frente al infortunio, la respuesta de los personajes de la novela es la resignación activa. Veamos algunos ejemplos de esto en la novela.

---

<sup>13</sup> “Schopenhauer believes that a person who experiences the truth of human nature from a moral perspective—who appreciates how spatial and temporal forms of knowledge generate a constant passing away, continual suffering, vain striving and inner tension—will be so repulsed by the human condition and by the pointlessly striving Will of which it is a manifestation, that he or she will lose the desire to affirm the objectified human situation in any of its manifestations. The result is an attitude of denial towards our will-to-live that Schopenhauer identifies with an ascetic attitude of renunciation, resignation, and will-lessness, but also with composure and tranquillity. In a manner reminiscent of traditional Buddhism” (Shapsay).

<sup>14</sup> Para su pensador Johannes de Silentio es importante renunciar a los bienes materiales en favor de los espirituales: “Specifically, Silentio illustrates the distinction between faith and infinite resignation through a story of two different versions of a young lad who falls in love with an unattainable princess (FT 34ff./SKS 4, 136ff.). Infinite resignation—the first move in the “double movement” of faith—involves the renunciation of important goods or commitments in favor of those considered to be “higher”. This sacrifice, while painful, contains a certain “peace and rest and consolation” (Lippit y Evans).

Cuando cuatro mujeres se dan a la fuga en el rancho de Los Ángeles, Teófilo toma un fúsil —que él afirma le dio su cuñada— y les dispara. Mata a dos. Arcángela es informada de lo sucedido. Pierde la compostura y pide un té para calmar los nervios. “Le dije que las cuidara, que las atendiera, que no dejara que se fueran, pero no que las balaceara” (2003: 122). Esta primera reacción es de rabia. Pero luego sigue la resignación activa. Arcángela se da cuenta de que su futuro será adverso. Después de este diálogo, el narrador anota: “En la actualidad [Arcángela] se refiere a Teófilo invariablemente como ‘el pendejo de mi cuñado’” (122). Teófilo fue y seguirá siendo parte de su familia. Por su culpa pagarán una condena mayor en la cárcel. Ella habría deseado seguramente castigarlo, hasta matarlo, como hacen los héroes trágicos. Pero sólo le queda la queja patética que todo mexicano ha escuchado miles de veces contra una persona despreciada u odiada: el pendejo de tal por cual.

Después del suceso que da inicio a la novela, la balacera en la panadería de Simón Corona, el inspector de policía se ve obligado a arrestar a Serafina y a entrar al Casino del Danzón para inspeccionar el local. Este hecho desata la caída de las Baladro. A pesar de que el inspector las previene de sus pesquisas para que ellas tengan tiempo de huir y pagarle un soborno, Arcángela repara en ese momento que están perdidas. Tiene razón. El inspector busca y encuentra los entierros clandestinos. Cuando Arcángela le reclama a su hermana ser la causa de su caída, Serafina le responde: “¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?” (132). La respuesta, a manera de pregunta, es patética. Pero le permite enfrentar la desgracia de forma activa. Serafina seguirá luchando contra ese destino que no controla, como tampoco controla su supuesta pasión innata.

Esta resignación activa no sólo la vemos en las madrotas, también se da en sus empleadas. El ejemplo más claro es el de Blanca. Las circunstancias de su muerte son terribles porque señalan un mecanismo social machista y clasista que condena el aborto y mantiene a buena parte de la población en la total ignorancia. Sus compañeras la quieren curar con tragos de Coca-Cola y planchas ardientes. Sabemos que sufrió también en vida la injusticia de haber nacido mujer y pobre. El narrador escribe: “[Blanca] Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años” (82). Estos son hechos desa-

fortunados. Vengarse, pero ¿contra quién?, ¿el sistema, una fuerza ulterior, uno mismo? Esta sería la respuesta del héroe trágico. Pero las personas suelen encontrar otras maneras de luchar con las situaciones trágicas. El narrador concluye la descripción de su carácter así: “y, sin embargo, todo parece indicar que fue feliz” (82). En Blanca tenemos como solución de su vida, de nueva cuenta, la resignación activa. Es claro que esta afirmación no se refiere a una felicidad plena, pero sí a una manera de sobrellevar el funesto destino que al final la destruye. Su lucha como individuo fracasa, pero hizo todo lo posible para que esto no sucediera alcanzando en vida una precaria felicidad.

Tenemos ahora el caso de Rosa. A ella la atacan sus compañeras porque sospechan que las delató ante las matronas Baladro. Esta sospecha está justificada porque se sugiere que Rosa no era atractiva y, de todas las empleadas, era la que menos atraía a los clientes. Por ello mismo, acumulaba más deudas con las madrotas. Estas la toleraban por disciplinada y delatora. Frente al hecho de ser una prostituta pobre que no atrae clientes, la respuesta de Rosa es claramente patética: “su tema de conversación predilecto era lo mal que la había tratado el destino —‘la vida me jugó chueco’, decía con frecuencia” (108). Podemos imaginar que sin estas conversaciones Rosa habría actuado de otra manera. Quizá habría atacado a alguien, pero tolera la vida al resolver su infausto destino con frases coloquialmente patéticas y autoconmiserativas.

Si bien nuestro interés se centra en los personajes femeninos, no queremos terminar sin mencionar a otra de las víctimas: Simón Corona. En el interrogatorio que lleva a cabo la policía después del ataque a su panadería, él responsabiliza a Serafina. Confiesa que eran pareja, aunque él no estaba convencido de la relación. El problema era que cada vez que intentaba abandonarla, lo apresaban los soldados y lo encuarteraban —Simón era desertor. A punto de resignarse a su destino con su amante, Simón descubre que es justamente Serafina la que, mediante un contacto en el ejército, lo castiga con el cuartel. Aquí se da el descubrimiento de su infortunio, la anagnórisis. Corona hubiera podido responder con violencia, ya sea contra su persona o contra su victimaria. En cambio, la abandona en Acapulco. Y en su testimonio a la policía, suaviza el hecho desafortunado (su encarcelamiento por manos de su amante), con una expresión de re-

signación activa. Corona afirma “haber comprendido entonces que [ella] no era digna de su amor” (13).

Estos son algunos de los pasajes de *resignación activa* que encuentro en la novela. Hemos querido comprobar que en *Las muertas* no se trata, como se ha señalado con anterioridad en diversas ocasiones, de un humor negro ligado a personajes caricaturescos que actúan como marionetas. Por el contrario, podemos apreciar que los personajes son muy humanos y no pueden responder a sus situaciones desafortunadas e irremediables como lo harían los héroes clásicos. Responden ante sus desgracias con una actitud que los lleva a actuar resignadamente. Hay momentos en que el individuo se comporta de manera que la balanza se incline irremediablemente contra él. Entonces, se alza de hombros y dice lo que ya hemos escuchado: la vida me jugó chueco, nací apasionada, el pendejo de mi cuñado, esa persona no era digna de mí, a pesar de todo fui feliz.

## Conclusión

Afirmaba Karim Benmiloud que el culpable de los crímenes en la novela era el dinero. Alicia Muñoz identificó que la prensa mexicana condenó de antemano a las Poquianchis por ser supuestamente mujeres asesinas. Es cierto que el dinero y el machismo forman parte de un mecanismo represor. En *Las muertas* hay, como en *Las homicidas* de Trabucco, una denuncia de este mecanismo. Pero en Ibargüengoitia hay algo más todavía. Sus personajes no se hunden en su desdichada situación o, como hacen las homicidas chilenas, en el silencio. Conservan su voz.

Para Ibargüengoitia fue muy importante encontrar las voces de sus personajes. Desde su primer borrador, *El libro de las Poquianchis*, apuntó la necesidad de escucharlas: “Voz de las prostitutas” (Notebooks: s/p). Al dejar este primer proyecto de crónica para convertirla en novela, apuntó en un cuaderno: “la historia se vuelve plural, muchas voces” (Notebooks: s/p). Le importaba que las víctimas y las supuestas victimarias hablaran para revelar la complejidad de su carácter. Lejos de ser caricaturas, su intención era volverlas personajes complejos. En otro apunte de su cuaderno, escribe: “Hay que inventar (importante) una forma que permita

presentar diferentes posibilidades en los motivos de los personajes. Y también presentar las diferentes versiones de un mismo acto" (Notebooks: s/p). Ibargüengoitia se aleja así de la figura del héroe y de la malvada. Sus personajes son memorables debido a sus motivos variados y, muchas veces, contradictorios. Otra característica que buscó en ellos fue que su voz fuera original en cuanto al lenguaje coloquial. Tenemos, por último, en otro apunte: "Entre el viaje a la costa y la vida de Beto [...] se abre un capítulo intitulado 'Almanaque de las Baladro' que contendrá frases notables dichas por las hermanas, y sucesos de sus vidas, contados con mucha brevedad, que nos permitan esclarecer su personalidad" (Notebooks: s/p).

En definitiva, sus voces fueron para Ibargüengoitia un valioso recurso donde pudo concentrar sus personalidades. Ibargüengoitia inició su vida literaria escribiendo teatro. En este género no hay otra manera de revelar la psicología del personaje más que con el diálogo. Eso es lo que Ibargüengoitia buscó en sus personajes: voces de rabia que señalaran el mecanismo represor y la injusticia; voces de una resignación activa que asumieran —sin rendirse— la derrota. Sus crímenes fueron horribles. Quizá no asesinaron a sus empleadas, pero sí las utilizaron como mercancía. Imposible exonerarlas por estos actos, en los que había además otros cómplices incluso más poderosos. Pero con la novela de Ibargüengoitia logramos al menos comprenderlas en su contexto vital.

## Bibliografía

- BENMILOUD, KARIM. "Las muertas de Jorge Ibargüengoitia: contraintes, violences et maisons closes", en *crimic*, Sorbonne (2007).
- DE LA COLINA, JOSÉ. "Las muertas de Jorge Ibargüengoitia", en *Vuelta*, vol. I, núm. 12, (noviembre de 1977).
- DOMENELLA, ANA ROSA. "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*. Comp. Norma Angélica Cuevas et al. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2005.
- FOUREZ, CATHY. *Les traitements du genre policier chez Jorge Ibargüengoitia: Une écriture en flagrant délit*. Sarrebruck: Editions universitaires européennes, 2010.
- GARCÍA, VIRGINIA. "Las muertas: diferencias clave entre la serie de Netflix y la historia real de Las Poquianchis", en *Infobae* (20 de septiembre de 2025).

- GONZÁLEZ, PALOMA. "Las Muertas: la serie más mexicana (y brutal) de Netflix", en GQ (13 de septiembre de 2025).
- HIRIART, HUGO. "Reseña sobre *Las muertas*", en Suplemento *Sábado*, *Unomásuno*.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE. *El libro de las Poquianchis*. Inédito, en "Papeles". Marzo-abril 1965. Caja 5, folder 2.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE. *Las muertas*. México, Joaquín Mortiz, 2003.
- IBARGÜENGOITIA, JORGE. "EN PRIMERA PERSONA: MEMORIAS DE NOVELAS", en *VUELTA*, vol. 3, núm. 29 (abril de 1979).
- LANGE, CHARLOTTE. "The 'Truth' behind a scandal: Jorge Ibargüengoitia's *Las muertas*", en *Neophilologus*, vol. 93, núm. 3 (2009): 453-464.
- LIPPITT, JOHN AND C. Stephen Evans. "Søren Kierkegaard", en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2024 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). En línea.
- MUÑOZ, ALICIA. "The Language of Female Violence in Jorge Ibargüengoitia's *Las muertas*", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 12 (2008): 79-92.
- ORTEGA, ROBERTO DIEGO. "Jorge Ibargüengoitia: la realidad es esa cosa ridícula y corrupta", en *La Cultura en México de Siempre!*, núm. 924 (diciembre 5 de 1979).
- PACHECO, CRISTINA. *El Día* (domingo 7 de agosto 1977).
- PAZ, OCTAVIO. "Una novela de Jorge Ibargüengoitia" [*Las muertas*], en *México en la obra de Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. 334-335.
- PÉREZ SÁNCHEZ, FERNANDA Y MIGUEL VICENCIO. "*Las muertas*: reparto, historia real y capítulos de la serie de Netflix", en *Vogue, México y Latinoamérica* (10 de septiembre de 2025).
- RAMA, ÁNGEL. "Jorge Ibargüengoitia. Un Posada de la narrativa mexicana", en *Sábado*, 59 (30 de diciembre de 1978): 10-11.
- SHAPSHAY, SANDRA, "SCHOPENHAUER'S AESTHETICS", en *THE STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY* (FALL 2023 EDITION), EDWARD N. Zalta & Uri Nodelman (eds.). En línea.
- SHERIDAN, GUILLERMO. "*Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia", en *Revista de la Universidad de México* (agosto de 1977): 41.
- TRABUCCO ZERÁN, ALIA. *Las homicidas*. México: Lumen, 2022.
- ARCHIVO DE PRINCETON  
Early draft; Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Special  
Collections, Princeton University Library.  
Notebooks; Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Special  
Collections, Princeton University Library.

---

ALEJANDRO LÁMBARRY

Desde 2013 es profesor-investigador en el Departamento de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Es autor del libro de ensayos *Las ruinas de Babel. Escritores extranjeros en México* (inbal/Morelos, 2023), de las biografías *El viajero. Sergio Pitol (1963-1988)* (unc Press, 2024), *Jorge Ibargüengoitia: un escritor entre ruinas* (Universidad de Guanajuato, 2022) y *Augusto Monterroso, en busca del dinosaurio* (Bonilla Artigas, 2019), y el libro de crítica literaria *El otro radical. La voz animal en la literatura hispanoamericana* (Universidad Iberoamericana, 2015). Ha publicado más de treinta capítulos y artículos académicos sobre la literatura hispanoamericana del siglo xx y xxi desde la teoría biográfica, la sociología literaria y los estudios animales. Obtuvo el Premio Bellas Artes de Ensayo Literario Malcolm Lowry en 2023. Es miembro del sni, nivel II.