

## Trata De Mujeres Y Cine Mexicano. *Las Poquianchis* A Través Del Archivo Del Director Felipe Cazals

Felipe Mera Reyes<sup>1(\*)</sup>; Liliana García Rodríguez<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universidad de Guanajuato, ORCID: 000-0002-3137-5492\* - ORCID: 000-0002-3137-5492

**RESUMEN:**La muerte del director mexicano Felipe Cazals en 2021 reactivó la atención crítica sobre una obra cinematográfica caracterizada por su rigor ético, profundidad histórica y un compromiso sostenido con la representación de la violencia, el autoritarismo y la injusticia social. Este artículo examina *Las Poquianchis* (1976), cinta que cierra la denominada “trilogía de la violencia”, integrada también por *Canoa* (1975) y *El apando* (1975). A partir del análisis de los documentos conservados en el recientemente organizado *Fondo Felipe Cazals*, el estudio explora el compromiso de largo aliento del director con el caso de las hermanas González Valenzuela y con la construcción cinematográfica de un relato centrado en la trata de personas y la explotación sexual.

Palabras clave: Felipe Cazals, *Las Poquianchis*, Cine mexicano, Archivo cinematográfico, Hemerografía, Violencia y memoria histórica.

Recibido: 15 de diciembre de 2025. Aceptado: 10 de junio de 2026

Received: December 15th, 2025. Accepted: June 10th, 2026

### Human Trafficking And Mexican Cinema: *Las Poquianchis* Through The Archive Of Director Felipe Cazals

**ABSTRACT:**The death of Mexican film director Felipe Cazals in 2021 renewed critical attention to a body of work characterized by its ethical rigor, historical depth, and sustained engagement with violence, authoritarianism, and social injustice. This article examines *Las Poquianchis* (1976), the film that closes Cazals’s so-called “trilogy of violence,” alongside *Canoa* (1975) and *El apando* (1975). Drawing on documents preserved in the recently organized *Fondo Felipe Cazals*, the study explores the director’s long-term commitment to the case of the González Valenzuela sisters and the cinematic construction of a narrative centered on human trafficking and sexual exploitation.

Keywords: Felipe Cazals, *Las Poquianchis*, Mexican cinema, Film archive, Press sources, Violence and historical memory.

(\*)felipemerareyes@gmail.com

## 1. INTRODUCCIÓN

En el otoño del 2021 supimos la noticia de la muerte del director Felipe Cazals, quien ha sido un referente para toda una generación del cine mexicano. Charlar con él solía convertirse en una lección de cine; compartía sus reflexiones sobre los largos angulares, la paleta de negros que permite el 35 mm y el momento del rodaje en el que todas las personas en el *set* saben que están grabando la toma definitiva. En ocasiones, sus conversaciones se tornaban lecciones de la historia del cine mexicano por su amplia experiencia con diversos modos de producción y el acceso (siempre complicado) al recurso cinematográfico durante casi cinco décadas de trabajo como director y productor. Escucharlo era también una lección de historia nacional, Felipe se sumergía en investigaciones de largo aliento en el proceso de preproducción, conocía a profundidad los momentos históricos que presentó en su cine<sup>1</sup>, así como los casos periodísticos a los que trató con la seriedad de quien escudriña la complejidad social y toma una postura crítica. Una vida dedicada al cine que, tras su muerte, ha quedado registrada en los documentos que conservó en su archivo personal.

Poco tiempo después de su muerte, Eugenia Baez, quien ahora está al frente del legado cinematográfico del director, nos abrió generosamente las puertas de la casa que compartió con Felipe Cazals para revisar los materiales. Tras varios años de organización y catalogación, se ha echado a andar el proyecto “Fondo Felipe Cazals” que alberga documentos que reúnen 44 años de actividad profesional, a través de los cuales

concluyó 27 largometrajes. Estamos ante una carrera cinematográfica de casi medio siglo, la cual también cuenta con numerosos proyectos que no alcanzaron la pantalla de los cines. El Fondo da cuenta de estos momentos de su trayectoria. La mayoría de los materiales que contiene, sin embargo, pertenecen a la última etapa creativa. La organización de este complejo mundo documental sigue y respeta la lógica original del mismo, cada elemento hallado está vinculado con un proyecto fílmico específico, poniendo especial énfasis en aquellos que lograron llevarse a la pantalla. El presente artículo es un acercamiento a la película *Las Poquianchis*, estrenada en 1976 y que cierra la trilogía de la violencia, compuesta por *Canoa* (1975), película que aborda el contexto de la represión militar con los estudiantes en 1968 y *El Apando* (1975), adaptación de la novela de José Revueltas y que anota los abusos del sistema penitenciario en la cárcel Lacumberri. El cierre de dicha trilogía es la historia de una red de trata de mujeres con fines de explotación sexual. Con estas cintas, el director aborda represión, autoritarismo y corrupción, construye una crítica a un estado como el mexicano y que tiene puntos comunes con otros países de Latinoamérica, con quienes compartimos injusticias y críticas. En este artículo, proponemos revisar *Las Poquianchis* a la luz de los documentos del Fondo para dar cuenta del compromiso del director con el tema durante el proceso de creación cinematográfica.

<sup>1</sup> Felipe Cazals abordó diversos temas históricos de México en su filmografía, sobre todo la conquista española, la evangelización, la dictadura

de Antonio López de Santa Anna, la segunda invasión francesa y la Revolución Mexicana.

## 2. DESARROLLO

El Fondo Cazals alberga 162 documentos hemerográficos sobre la película *Las Poquianchis*. El hallazgo de dicha hemerografía tuvo lugar durante los primeros días de indagación. Encontramos notas periodísticas cuidadosamente recortadas y pegadas en hojas blancas tamaño carta dentro de una voluminosa carpeta de archivo color verde. La más antigua es de 1964, año en el que se da a conocer el caso y se convierte en noticia nacional. Se trata de una nota del periódico *Heraldo de León* con fecha del 27 de enero y con el encabezado “Un ingeniero iba a matar a las hermanas González Valenzuela” que enumera cuatro novedades del caso y está acompañada de una fotografía de Delfina detrás de las rejas, otra de una carta y una más de una persona no identificada que asistió a los careos. La última nota periodística que contiene el Fondo es un recorte de las Recomendaciones del diario *La Jornada* del 30 de enero de 1989 que anuncia a la película *Las Poquianchis*, donde leemos: “Cazals plantea una deslustrante cinta donde violencia y crueldad están llevadas hasta sus últimas consecuencias”.

El conjunto hemerográfico dedicado a *Las Poquianchis* contiene tanto notas del caso como de la película: crítica, recomendaciones, reseñas, etc. Es claro que la película forma parte de la historia del caso de las Poquianchis y ha construido una imagen que nos acompaña al pensar los sucesos<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> El otro gran referente simbólico del caso de las Poquianchis es la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Las Muertas*, publicada un año después del estreno de la película y que constituye la base del guion de la reciente serie dirigida por Luis Estrada, que lleva el mismo nombre que la novela y se estrena en 2025 en la plataforma Netflix.

### *El caso periodístico, el expediente judicial y la escritura del guion*

Según la investigación de Luis Miguel Ródas Suárez (2016), la primera mención periodística del caso de las hermanas González Valenzuela data del 16 de enero de 1964 (apenas once días antes de la que se encuentra en el Fondo): es una pequeña nota del periódico *Jalisco Provincial* titulada “Acusadas de matar y encerrar a unas veintiséis mujeres”. Diez días después se publica la primera nota en el semanario *Alarma!* con fotografías de una sobreviviente, la exhumación de los cuerpos y el titular “¡Muerte a las Poquianchis!” con subtítulos llamativos: “Que las quemen en leña verde es el grito popular”, “En León la vida no vale nada!”<sup>3</sup> La nota del 27 de enero del *Heraldo de León* perteneciente al Fondo Felipe Cazals da cuenta del tempranísimo interés por el tema por parte del director.

Estamos ante un caso que llama inmediatamente la atención de las masas y nutre el morbo a través de la prensa amarillista. La revista *Alarma!* es famosa por su tono extremadamente amarillista, el uso de imágenes explícitas, titulares provocadores y detonantes del morbo. Adquiere su fama a partir de este caso y se mantiene durante 46 años. Su primer número es de la primavera del año anterior, 1963, y se mantiene en circulación hasta 1986, para reanudar su actividad en 1991 como *El Nuevo Alarma!*, vigente hasta 2014. La nota roja, al lado del periodismo deportivo y la prensa rosa constituyen la inmensa mayoría del total de las publicaciones en México. Sus

<sup>3</sup> Una clara alusión a la letra de la canción “Caminos de Guanajuato” de José Alfredo Jiménez, los versos a los que refiere son: “Bonito León, Guanajuato / su feria con su jugada / aquí se apuesta la vida / y se respeta al que gana. / Allá en mi León Guanajuato / la vida no vale nada”.

contenidos, sin duda, expresan el interés popular. El caso de las Poquianchis no solo habla de la región del Bajío, la cual se extiende en el centro del país y es caracterizada por su moral conservadora. El caso tuvo resonancia nacional, lo que nos lleva a pensar que el tema acaso expresa una sensibilidad sensacionalista del país frente a la profunda crueldad de las victimarias y la complicidad del Estado.

En 1962, el municipio de León, Guanajuato, clausura las casas de citas, entre las que se encuentra el burdel las “Poquianchis” perteneciente a María de Jesús González Valenzuela. En esas fechas, Delfina, su hermana, se encuentra al frente de dos más: “Guadalajara de noche” ubicado en Lagos de Moreno, Jalisco (estado vecino de Guanajuato, también conservador) y el de la calle Allende de San Francisco del Rincón, Guanajuato. La tercera hermana, María Luisa, no está activa en ese momento, pero se testimonia su actividad en el negocio desde 1950. Al siguiente año, el entonces gobernador de Guanajuato, Juan José Torres Landa, decreta la prohibición de la prostitución en el estado, con lo que se acelera el fin del negocio de las hermanas.

Tras el decreto de prohibición, las encargadas de estos tres burdeles deciden llevarse a las mujeres a un rancho de San Ángel en Purísima del Rincón, Guanajuato, donde permanecen durante 7 meses en condiciones deplorables. Algunas muchachas escaparon y dieron parte a la policía. La gran mayoría estaba en esas casas tras haber sido secuestradas o llevadas con engaños, arrancadas de sus familias. Algunas de ellas fueron secuestradas siendo niñas y la mayoría cuando aún eran menores de edad. Las tres casas de citas pertenecientes a las hermanas

denominadas por la prensa como las Poquianchis están dentro de un circuito de red de trata de mujeres con fines de explotación sexual que extiende sus extremidades a estados vecinos, como Michoacán, San Luis Potosí, Aguascalientes y Colima, lugares de donde fueron raptadas algunas de las sobrevivientes, según rezan sus testimonios en el Expediente Judicial.

El 12 de enero de 1964, la Policía Judicial, con el general Miguel Ángel Mota Ayala al frente, irrumpen en el rancho, capturan a María de Jesús, a Delfina y rescatan a 17 mujeres. Las condiciones en las que son rescatadas, según las partes médicas del Expediente, hablan de un maltrato prolongado. Se reportan contusiones de segundo grado, muchas de las cuales habían sido hechas años atrás; emaciación, que refiere a una malnutrición visible y mortífera; avitaminosis, lo que indica carencia importante de una o más vitaminas esenciales para el organismo; esquimosis en la piel resultante de golpes reiterados; etc. El inmenso expediente reúne los testimonios de las sobrevivientes, sus estados de salud y los resultados de las autopsias de los cadáveres encontrados en el rancho, entre los cuales se encontraban mujeres adultas y bebés. Se reporta, entre otros, el resultado de las autopsias de Bertha Molina y María Flores, las cuales indican desnutrición extrema. El cuerpo de Graciela, niña de 16 años, contenía quemaduras y desnutrición avanzada (Archivo del Poder Judicial de Guanajuato. Juzgado de Primera Instancia de San Francisco del Rincón, Gto., Exp 17/1964, 4 tomos).

La hemerografía reunida en el Fondo da cuenta del tratamiento especializado y profundo de los sucesos por parte del director. El guion está a cargo de Tomás

Pérez Turrent, quien se reúne con Xavier Robles para trabajar en el proyecto *Miserere*<sup>4</sup>, nombre que originalmente tendría *Las Poquianchis*. El guion resulta de una larga investigación<sup>5</sup>. Además de las declaraciones de Robles, están las del propio director en su conversación con Leonardo García Tsao.

FC: Sí, es el gran auge para el cine mexicano, aunque el dinero sigue siendo escaso. Se habla mucho en la prensa, en fin, y es el momento en que quiero retomar el terreno que Tomás [Pérez Turrent] conoce perfectamente, tras una larguísima investigación...

LGT: Aún más complicada que la de *Canoa*, porque los hechos de *Canoa* ocurrieron en una noche, mientras que los de *Las Poquianchis* fueron un proceso larguísimo...

FC: De años. Eso si es un pedísimo, por eso incluimos a Xavier Robles en la investigación y en consecuencia en la colaboración en la estructura del guion... Mucho trabajo, muchos líos, un guion de 214 páginas, la perspectiva de filmar con 36 mujeres [...]. (García, 1994, p. 169)

La presencia de la hemerografía en el Fondo Cazals corrobora los dichos. Una intensa investigación precede a la construcción de la estructura narrativa de la película. Xavier Robles recuerda, en el texto de introducción al guion, que el director supervisa de manera muy cercana el proceso de escritura: “Aprendí una barbaridad de cosas trabajando con él [con Tomás Pérez Turrent] y posteriormente con Felipe Cazals, quien supervisaba nuestra obra y asistía a las lecturas fragmentadas en las que íbamos mostrando nuestros avances” (Pérez & Robles, 2007, pág. 10 y 11).

La base del guion es un libro cinematográfico sobre las Poquianchis elaborado por Xavier Robles, gracias a la investigación que realizó junto a Guadalupe Ortega. Dicha investigación contó con trabajo de campo realizado en 1973 y en el cual se realizaron algunas entrevistas en la cárcel de Celaya, Guanajuato. Entre las personas entrevistadas se encuentra Manuela González Valenzuela, una de las hermanas (para ese año, las otras dos hermanas, Delfina y Eva, ya habían muerto en la cárcel). Pudieron entrevistar a un personaje clave del caso y que tiene un desarrollo importante en el guion: Hermenegildo Zúñiga, Teniente de

<sup>4</sup> “Ayer arrancó el rodaje de ‘Miserere’ -parece ser que no podrán utilizar el título de ‘Las Poquianchis’ porque otra persona ya lo tiene registrado (Alatraste)- en escenarios ubicados entre los pueblos San Pedro y San Pablo, allá por Milpa Alta” (Camarena, 1976 b). Más adelante, en octubre de ese mismo año se registra en el periódico *El Heraldo de México* que la película finalmente llevará el nombre de “Las Poquianchis”: “Y ya que hablé de ‘Las Poquianchis’, ayer me enteré de que la película podrá llevar ese título y no el de ‘Miserere’, que le habían puesto porque ‘Las Poquianchis’ estaba ya registrado por los autores de la ‘obra de teatro’ que se acaba de representar con tan poco éxito...” (Villalobos, 1976). El título completo de la película finalmente

fue: *Las Poquianchis. De los pormenores y otros sucesos de dominio público que acontecieron a las hermanas de triste memoria a quienes la maledicencia así las bautizó*. En su momento el título más largo para una película mexicana (El título más largo..., 1976).

<sup>5</sup> “Se ha informado que el libro cinematográfico de ‘Miserere’ es solo de Tomás Pérez Turrent. Lo cierto es que el trabajo de investigación, que se tomó varios años, lo realizó el joven Xavier Robles, quien también es coautor, junto con el citado Pérez Turrent, de la adaptación. Xavier Robles, que así debuta en los medios fílmicos, es hermano del actor Jorge Humberto Robles” (Camarena, 1976 a).

Caballería del Ejército, conocido como “Caballo Blanco”. Hermenegildo podría ser considerado como un autor intelectual y ejecutor de los secuestros, violaciones disciplinarias, asesinatos y desaparición de los cuerpos de las mujeres. Él, junto al jardinero Salvador Estrada, ideaba diversas formas para deshacerse de los cadáveres, con Francisco Camarena -el chofer- llevaba a cabo los secuestros y también las incineraciones de algunos restos. Los tres ejecutaban las torturas sexuales para disciplinar a las recién llegadas. Amigo de Delfina, Hermenegildo además era el contacto influyente con el gobierno para que se relajaran las condiciones para los establecimientos de las hermanas, particularmente lo relativo a la presencia de menores de edad. El Capitán aparece poco en la narrativa periodística del caso y, desafortunadamente, su presencia en la película queda tan al margen que resulta inadverdito. En el guion, sin embargo, existe un tratamiento mucho más a fondo. Su nombre aparece reiteradamente en los testimonios e interrogaciones de las sobrevivientes, registrado en el Expediente Judicial. En el momento de su entrevista cumplía una sentencia de 35 años por los delitos de homicidio calificado, secuestro y lenocinio. Xavier y Guadalupe entrevistaron, además, a la sobreviviente Adela Mancilla Alcalá, quien al momento de las detenciones tenía 33 años. Ella y su hermana Ernestina fueron secuestradas hacía más de 20 años, Adela tenía 18 al momento del rapto. Las hermanas tienen un lugar importante en la película, son interpretadas por Diana Bracho (Adelina) y Tina Romero (María Rosa). Su historia es, sin duda, de las más estremecedoras del caso. Su familia fue engañada, les propusieron trabajo como empleadas domésticas y las llevaron a las casas clandestinas. Allí estuvieron más de 20 años. Ernestina, a quien también

nombran como María Rosa o Flor en los interrogatorios, fue asesinada durante los días más oscuros del cautiverio. Delfina la acusaba de practicar zoofilia con un perro. Durante los meses que pasaron en el rancho de San Ángel, los cuerpos de las mujeres estaban en un grado de enfermedad generalizada debido a la deshidratación y a la alimentación basada en frijoles y tortilla. La mayoría presentaba casos graves de diarrea y eran castigadas a golpes por ello. Una tarde, Delfina le ordenó a todas que golpearan a Ernestina porque se había hecho del baño y estaba cerca del perro. Era común que las hermanas González Valenzuela ordenaran que las mujeres se pegaran entre sí. La imposición de estas dinámicas rompía con todos los posibles lazos de sororidad entre ellas. Se instaló una atmósfera de sobrevivencia propia de un campo de exterminio. El cambio de nombres, por su parte, abonaba en el proceso de despersonalización. En este ambiente capaz de quebrar todos los lazos, Adela obedeció las órdenes de Delfina de matar a su hermana a golpes. En el interrogatorio de Adela se lee:

... que la primera en dar muestras de enfermedad muy grave fue Ernestina Molina quien también se hacía llamar Flor [su cadáver fue encontrado en el rancho de San Ángel, Adela fue testigo de identidad] y Ernestina Mancilla que era hermana de la declarante quien por órdenes de Delfina la obligaban a coabitar con un perro por la fuerza; que cuando Ma. de Jesús y Delfina la vieron que estaba grave le ordenó Ma. de Jesús y Delfina que la golpearan cosa que hizo por la dicente Pilar que huyó, Tomasa y después golpearon a la de la voz haciendo lo mismo con la hermana de la que habla de nombre

Ernestina y ya cuando estaba muy enferma se la dejaron a la que narra para que la matara, porque ya no la quería en la casa, motivo por el cual con el garrote que se le pone a la vista le dió como tres golpes fuertes en las sentaderas; que ya cuando murió Ernestina la enterraron en el corral del rancho de San Ángel. (Archivo del Poder Judicial de Guanajuato. Juzgado de Primera Instancia de San Francisco del Rincón, Gto., Exp 17/1964, tomo 1, fajo 73)

El asesinato de Ernestina (en la película María Rosa) es narrado por varias sobrevivientes durante el proceso judicial. Todas mencionan el incidente con el perro. El guion de la película contiene el suceso, se trata de uno de los momentos más duros de la historia. Las mujeres están en un estado insostenible: sucias, hambrientas, agotadas. María Rosa, como puede, se acerca al perro para darle de comer y Delfa, al verla, advierte a Adelina: “¡Son sus porquerías las que tráin mala suerte, perra! ¡Pero eso se acaba ahora mismo!” Tras lo cual ordena que saquen a todas al corral y golpeen a María Rosa:

*En el corral*, MARÍA ROSA recobra el conocimiento. Está totalmente manchada de diarrea: fondo, piernas, zapatos. Un garrotazo cae sobre ella: luego una verdadera lluvia de golpes con zapatos y palos. CÁMARA se retira para ver a todas las MUJERES, vestidas o desnudas, darle golpes a MARÍA ROSA, a quien no se ve, pues la tapan las otras con sus cuerpos. DELFA y el CHAPARRO observan.

CORTE. (Pérez & Robles, 2007, pág. 234)

La cercanía del guion con el Expediente Judicial nos lleva a pensar que el equipo de creación de la película debió tener acceso al mismo. El asesinato de Ernestina a manos de su hermana Adela (en la película Adelina) y el tono siniestro relacionado con el perro están presentes en varias interrogaciones. Adela, quien fue entrevistada por Robles y Ortega en el proceso de preparación del libro cinematográfico que fue base del guion, cumplía una sentencia de 26 años de prisión por los delitos de homicidio calificado, secuestro, lesiones, e inhumación clandestina en agravio de Ernestina. También entrevistaron a Guadalupe Moreno Quiroz, otra sobreviviente procesada como responsable. Guadalupe, originaria de León, tenía 45 años al momento del rescate y llevaba 20 años en cautiverio, durante los cuales fue testigo de muchos delitos. Declaró en contra de las hermanas González Valenzuela, acusándolas -como el resto de las sobrevivientes- de maltratos en una amplia gama de acciones: golpes, encierros, castigos físicos, ayuno forzado... es decir, una interminable lista de atentados contra las condiciones mínimas de sobrevivencia. Guadalupe también fue testigo de los asesinatos de Ernestina, Bertha, Irma, Graciela y Santa; declaró que el cadáver de Margarita fue enterrado en la casa de la calle Allende y posteriormente su cuerpo fue incinerado por Salvador Estrada y Adela. Las declaraciones de todas las sobrevivientes hablan de la participación de muchas personas en los actos criminales; imposible pensar en términos maniqueos que dividan a las inocentes de las culpables. El caso reta al juicio ético y la película acepta tal reto, a diferencia de la prensa y el juicio penal, quienes lo abordaron con la simplicidad del amarillismo y la torpeza insensible del apuro político por cerrar la investigación.

El personaje de Guadalupe cristaliza la complejidad de pensar en términos de víctimas y victimarias. Guadalupe cumplía una sentencia de 26 años por homicidio calificado, plagio, lesiones, violación a las leyes de inhumación y violación sexual. El personaje de Guadalupe tiene, desde nuestra perspectiva, el tratamiento más interesante. Es una de las mayores, comadre de Delfa por haberle bautizado a un niño dios. La dejaban -como a Adela- encargada del negocio dado que contaba con más experiencia. Y fue Guadalupe, en la historia construida por la película, quien estando al frente del negocio, dejó salir a las muchachas. Este personaje tiene una agencia que no se observa en las demás y constituye acaso el único indicio de resistencia y cuidado dentro de las condiciones de tortura y cautiverio. Es interpretado por María Rojo, quien cuenta que tras escuchar la entrevista que le realizan Robles y Ortega a Guadalupe, le impresionó que, al final, ella les dice que dejaran de preguntar tantas cosas y mejor le llevaran cigarros. María encontró allí una estrategia para hablar con ella. Viajó a la cárcel de Guanajuato diciendo que era su sobrina y que le llevaba sus cigarros. Allí hablaron del Tepo, hijo de Delfina, asesinado en uno de los negocios de la madre y cercanísimo a la sobreviviente (Canal Once, 2012). María escuchó de Guadalupe algunas de las torturas a las que fue sometida y le mostró heridas en los labios. Durante el rodaje, Rojo improvisó alejándose del guion y repitió lo que Guadalupe le había contado de viva voz, dichas líneas quedarán en el corte final. El personaje crece enormemente con el paso del guion a la película y valdría la pena realizar un análisis del mismo más a fondo.

Además de estas entrevistas, Robles y Ortega realizaron trabajo de campo en prostíbulos abandonados. En estas

indagaciones encontraron que una de las sobrevivientes, tras ser exonerada, puso un burdel clandestino con apoyo de las autoridades, lo que constituye el final de la película. Esta investigación se complementó con la indagación hemerográfica por parte de Pérez Turrent, quien contaba con una colección completa de la revista *Alarma!*, la cual fue cuidadosamente revisada y un referente importante para la escritura del guion. La crítica a la prensa amarillista es una de las columnas narrativas de la película.

El guion, finalmente, propone tres líneas narrativas. La primera de ellas sigue la historia de las hermanas González Valenzuela y la corrupción. Incluye la historia de Adelina y María Rosa, compradas por las Poquiachis, quienes, años más tarde regresaron por Amparo - la hermana menor- para los mismos fines de explotación sexual. Xavier Robles se encarga de la escritura de este hilo narrativo. La segunda línea narrativa, a cargo de Pérez Turrent y Robles, sigue el juicio contra las hermanas, abunda en las irregularidades del mismo, el caos, los intereses políticos y la imposición de resolución, así como el papel de la prensa amarillista que se enriquece con el caso. La tercera línea narrativa es escrita fundamentalmente por Tomás Pérez Turrent y aborda la historia de Rosario, padre de las tres hermanas víctimas de trata, Rosario es un campesino que está siendo despojado de sus tierras por parte del gobierno y resiste al lado de sus compañeros. La estructura narrativa del guion asume una mirada que penetra en el caso para observar la crueldad en su dimensión profunda. Sin disculpar la responsabilidad personal de las hermanas, problematiza sobre las condiciones de posibilidad que sostienen a una red de trata como esta. La historia de Rosario da cuenta de la espesura del despojo, la

relación del sector campesino con la tierra está en una etapa avanzada de enajenación forzada por parte del estado. Hay en esta historia una condensación que hace sonar los ecos de la reforma agraria y de la manera como el cine nacional, especialmente el cine de oro, celebra los logros revolucionarios<sup>6</sup>. *Las Poquianchis* lo hace de una manera sutil pero contundente al mostrar el rapto de la tercera hija, quien está en su casa, en un ambiente campesino, suspirando frente a un álbum de recortes que contiene a estrellas rancheras como Pedro Infante. Mientras tanto su padre está siendo reprimido, sus hermanas en trabajo sexual forzado, y ella, a punto de ser también explotada. La historia del juicio señala los hilos que unen a algunas de las personas encargadas de la investigación del caso con clientes habituales: servidores públicos, políticos y miembros del ejército participando activamente en el consumo de los cuerpos de las mujeres. Ellos también toman parte de las ganancias que generan. Así, la historia de las condiciones en las cuales llegan las mujeres a esas casas de explotación -lo que constituye la otra línea narrativa- se sitúa en medio de la enajenación de la tierra, la participación de las autoridades y la explotación de los cuerpos que llegan a un juicio con una larga estela de maltrato.

### *La película: una construcción crítica*

El guion contiene una secuencia de inicio de cuatro páginas<sup>7</sup> que especifica el formato de pantalla: antiguo de 1.33 y la película a blanco y negro. La escena se

desarrolla en un cuarto de hotel, donde acontece una interacción violenta entre una mujer y un padrote. Golpes, explotación, llantos y ruegos. Él se lleva todo el dinero, incluso aquel que ella guarda celosamente para la escuela de su hija. Es una secuencia inicial que condensa muchos de los motivos de las películas de arrabaleras del cine de oro: la madre explotada por un padrote malvado, el maltrato físico de un villano, el sufrimiento específico de ella. Una narrativa que identifica al origen del problema en el alma malvada del villano y soporta la injusticia sobre la bondad de la víctima. Esto es, una perspectiva sobre las condiciones del trabajo sexual forzado frente a la que Felipe Cazals se distancia ferozmente. La secuencia, que claramente propone una pista de crítica a la representación de las mujeres de la noche en las pantallas del cine mexicano, es editada en el corte final como muchas otras partes del largo guion, imposible de llevar a cabalidad a la pantalla. La película, finalmente, inició con una secuencia que sostiene una sintaxis de acción. Cortes ágiles de planos que se mueven apresuradamente: es el momento del rescate de las sobrevivientes y el hallazgo de los cuerpos enterrados clandestinamente. Llegan policías, prensa, familiares de las mujeres secuestradas y un puñado de personas curiosas. Allí están Delfa y Chuy, también se acerca el campesino Rosario a buscar a sus hijas. Resalta el caos y la ausencia de contención. La prensa trasngrede los espacios de rescate, se exhuman cuerpos

<sup>6</sup> Entre 1936 y 1956, aproximadamente, el cine mexicano vive un auge considerable denominado "cine de oro mexicano". Uno de los temas predilectos de esta etapa fue narrar el triunfo de la Revolución Mexicana. Para ello véase, por ejemplo, *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1948) dirigidas por Emilio Fernández. Una de las estrellas de este cine es Pedro Infante. De hecho,

el fin de la etapa del cine de oro se marca con su muerte.

<sup>7</sup> En un guion cinematográfico, cada página equivale a un minuto de metraje. Desconozco si la edición Molinos de Viento, contempla este rasgo en la publicación del guion. En todo caso, podemos pensar que la secuencia no ocuparía más de tres minutos en pantalla.

sin tratamiento adecuado, las personas se amontonan en gritos y empujones. Abundan las fotografías, se les pide a las sobrevivientes que posen para las cámaras de la prensa, se esquivan miradas al reconocerse. Llamen la atención los movimientos de la cámara, con uso de grúas, paneos impacientes, movimientos casi inestables; el montaje, por su parte, construye con enorme eficacia el espacio de la intemperie y contrasta con los interiores del encierro. La sintaxis de la película expresa el ansia frente al descubrimiento del caso. El morbo se desnuda ante la mirada cinematográfica que se distancia de la de la prensa.

Tras el planteamiento inicial sobre el abordaje del caso, la película propone un cambio temporal mediante la inserción en negro de la fecha 1951, 13 años antes del arresto de las Poquianchis. La película se mueve, así, en las tres líneas narrativas y temporales descritas desde el guion<sup>8</sup> y que tienen la intención de mostrar el fondo contextual histórico, político y económico que hay en la explotación sexual: los raptos y la vida de las mujeres, la historia de Rosario y el juicio. El propio director declara esta intención durante el proceso de construcción de la película, como podemos leer en la nota hemerográfica que guarda el Fondo y data de 1974:

“Por qué un campesino mexicano tiene que vender a sus hijas”, es la interrogante que se busca presentar en la película “Las Poquianchis” y no el enfoque descriptivo de un prostíbulo provinciano, dijo el cinedirector

Felipe Cazals, quien se encargará de la realización de este filme. Lo que aconteció, agregó el cineasta, nos interesa solo parcialmente, porque lo que realmente apasiona es el saber “por qué un campesino mexicano tiene que vender a sus hijas”. (Casals: la cinta “Las Poquianchis” tratará..., 1974).

La película se interesa por los contextos de sobrevivientes y familiares. Notas periodísticas como la de 1964, de *El Heraldo de León*, pudieron servir para observar el pulso de los sucesos. Deben tener la misma intención la serie de recortes de la revista *Alarma!* cuidadosamente anexos a la carpeta de archivo que analizamos. Llama la atención la ausencia de datos hemerográficos que permitan identificar fechas de publicación, lo cual parece indicar que no tienen un interés archivístico sino más bien creativo.

A la falta de datos de identificación se imponen las interesantísimas inscripciones a mano sobre las notas de *Alarma!* que parecen huellas del trabajo de creación de personajes. Tal es el caso de la fotografía de la revista de doce mujeres detrás de un alambre de púas, se trata, según reza el pie de la foto, de las mujeres rescatadas: “Estas son las rescatadas. No se advierte en sus rostros ni un asomo de alegría. De tanto sufrir, ya no saben lo que es la alegría. Son muertas en vida.” Por encima de cada una de las figuras hay anotaciones, líneas que borran lo puesto con anterioridad y nombres, se identifican al menos dos tintas de pluma azul, dice: Nicolasa, Gloria Morales, Lucila, Teresa Rivera, Catalina, Ana Ma, se alcanza a distinguir Manuela Mejía

<sup>8</sup> “FC: eran dos películas y, a la vista, siguen siendo dos películas. Nuevamente quise jugar con el tiempo, la historia va para atrás, para adelante, para atrás, para adelante, lo que siempre nos ha gustado, de 1951 a 53, 61, 63, a 62. En *El Apando*

la gente lo admite, pero aquí el público comienza a perderse porque es mucho más complicado, porque hay tantas historias juntas...” (García, 1994, pp.173-175).

destrás del rayón, Trino, Ma Altagracia, Ernestina Mercado, Ma de Jesús Bejarano y Jovita. Esta fotografía da cuenta de una de las dificultades claras de la película: el profuso número de sobrevivientes y la búsqueda de un carácter para cada una.

El otro personaje importante es Rosario, interpretado por Jorge Martínez de Hoyos. Llama la atención, en este sentido, un recorte de una nota periodística profusamente subrayada con color negro, que dice: “Durante la inspección ocular en la Granja, un campesino llegado de las inmediaciones y confundido con los curiosos, tiró un tajo con una hoz a Delfina. Iba a repetir el golpe, pero la policía lo impidió...” (Sánchez, 1964, p.7). Y en la nota de *El Heraldo de León* titulada “Un ingeniero iba a matar a las hermanas González Valenzuela”, el redactor Antonio Ibáñez aseguró haber entrevistado a un hombre que pidió mantener el anonimato y que acudió hasta la cárcel de San Francisco del Rincón, Guanajuato, donde se encontraban en ese entonces las imputadas María de Jesús y Delfina González Valenzuela. Dicho hombre al enterarse de que ellas estaban acusadas de secuestro y asesinato, y que entre las víctimas se encontraba una joven con el mismo nombre y características que su hija, “Consuelo N”, acudió hasta la cárcel con pistola en mano para tomar venganza:

Lo que me han hecho no tiene nombre, no conformes con secuestrar a mi hija y luego obligarla al vicio, la matan, ¡quiero verlas...! Quiero verlas, aunque sea por unos momentos... Irrumpió en llanto, eran lágrimas de un hombre que reflejaba en su rostro una ira indescriptible... sus manos temblaban... su frente sudaba... (Ibáñez, 1964)

Estas dos notas dan cuenta de los padres de las víctimas. En el inicio de la película aparece Rosario buscando a sus hijas entre el bullicio. Con machete en mano intenta acercarse a las hermanas González Valenzuela, pero es rechazado. El aparato de la trata de mujeres y sus complicidades con el gobierno parecen aplastarlo otra vez. Rosario es padre de Adela, Ernestina y Amparo, las primeras dos fueron vendidas a las Poquianchis y la última fue raptada por el capitán. En el confinamiento muere una y dos sobreviven. El padre despojado de tierras e hijas le reclama a Adela, frente a la exhumación del cadáver de Ernestina, no haberla defendido. Y es que Rosario está derrotado desde antes por la lucha agraria que lleva a cabo con sus compañeros campesinos frente al despojo de sus tierras. Esa otra línea narrativa de la película explora las injusticias contra los trabajadores del campo y cualquier otro gremio que se organiza para defender sus derechos. Las trabas burocráticas para reconocer la validez de sus documentos de propiedad son las mismas que dan largas a las familias de las muchachas desaparecidas que también se observan en la película. El funcionario que detiene cualquier investigación era cliente asiduo de los negocios de las Poquianchis, y el secretario agrario defiende el proyecto de la crianza de toros de lidia en las tierras de los campesinos.

Rosario, encarcelado por reclamar sus tierras, conversa con presos pertenecientes a otros gremios en la misma situación. La relación entre el despojo de la tierra y la explotación de los cuerpos de las mujeres sugerida en la película, la convierte en una expresión única en su tipo. Es un abordaje con intenciones de profundizar en el caso y caminar en dirección contraria al morbo,

siempre superficial y con vocación ocultante.

La caracterización de los personajes de *Las Poquianchis* también debió inspirarse en las fotografías que acompañaron a las numerosas notas hemerográficas que circularon en México sobre el caso y cuyas imágenes fueron coleccionadas en este mismo expediente<sup>9</sup>. En los primeros minutos de la cinta, aparecen dos mujeres enfundadas en negro. Mientras una de ellas fuma (interpretada por Malena Doria) y observa con desdén cómo la policía desentierra los cadáveres, la otra (Lionel Llausás), llena de ira se sienta en el suelo y se lleva la mano a la boca, tratando de reprimir su enojo<sup>10</sup>. Un gesto similar fue captado en una imagen de la revista *Alarma!*: una mujer identificada como Delfina González Valenzuela está sentada en el suelo con el mismo gesto de ira y cubierta con un rebozo negro. El pie de foto indica:

MIENTRAS LA POLICIA EXCABA, DELFINA SE SENTÓ. La arpía mayor, Delfina González, no soportó el cansancio y se sentó en el suelo de su rancho. Su perro 'Doby' que es sumamente bravo, fue el único que la acarició en su corta estancia. El fiel animal la anduvo acompañando en todo el recorrido... (Sánchez, 1964, p.24)

En otra imagen de *Alarma!* encontrada en el mismo expediente hemerográfico, se observa a una de las hermanas González Valenzuela levantar una mano mientras habla. En la revista se las denomina como "fieras humanas" y el pie de foto anota:

Mientras la sociedad protege y les da cariño a las víctimas de "Las Poquianchis", estas las maldicen y las injurian desde su fétida celda en donde se encuentran recluidas. Es tanta la maldad de las fieras humanas que no conforme con haber hecho tanto mal en todos los años de su miserable vida, todavía tras las rejas quieren destilar ponzoña sobre las jóvenes rescatadas de la tenebrosa granja de San Ángel. (Sánchez, 1964)

La construcción de la película observa y expone el tono de la redacción de la revista *Alarma!*, estilo efectista que busca garantizar las ventas<sup>11</sup>. En el guion original se indica un epígrafe de la revista, que no aparece en el corte final:

Ni Edgard (sic) Allan Poe, ni otro escritor de mente fecunda para la fantasmagoría truculenta habría escrito nunca un episodio tan lleno de maldad y perversión como el que han redactado con sangre, lágrimas y ponzoña, las increíblemente bestiales hermanas del diablo, mejor conocidas en el

<sup>9</sup> Indica el investigador Luis Javier García Roiz: "Todo el número [de la revista *Alarma!*] de esa fecha [1964] se dedicó al caso [de las Poquianchis] [...] Se lee a pie de foto: 'Los enviados especiales de ALARMA! Jesús Sánchez Hermosillo y Belisario Torres Serratos, con la cámara' comen 'los platillos que preparan las víctimas de Las Poquianchis'. En la película de Cazals se muestra esta escena. Para el número 42 de la revista del 15 de febrero de 1964, aparece en portada el cintillo 'circulación mínima garantizada: 470, 000 ejemplares'. El número 43 con fecha del 26 de

febrero, 490, 000 ejemplares. Para el número 44 del 3 de marzo de 1964, 520, 000 ejemplares" (García, 2016, p. 29).

<sup>10</sup> Cazals (dir.), *Las Poquianchis*, 1976, minuto 3:29

<sup>11</sup> "Tomás llegó armado de su colección de *Alarmas* y yo de mis cassettes con entrevistas, mi libro cinematográfico y las notas que había investigado. La idea definitiva apreció pronto..." Relató Xavier Robles sobre el proceso de redacción del guión de *Las Poquianchis* en Cuautla, Morelos (Pérez & Robles, 2007, p.9)

mundo del hampa como “las poquianchis”. Revista *Alarma!*, 25/01/74. Texto sobre fondo negro: todos los textos y titulares están sacados de publicaciones de época. Fade in. (Pérez & Robles, 2007, p.17)

Según Alicia Muñoz, la revista *Alarma!* no fue el único medio que utilizó este tipo de redacción sensacionalista para tratar el caso, también lo hicieron otros periódicos como *Excelsior* (Muñoz, 2008, p. 80). Sin embargo, desde su punto de vista, *Alarma!* no se preocupó por ahondar en el contexto de pobreza, misoginia y corrupción que acompañó la vida de las imputadas; por el contrario, se apresuró a condenarlas antes de ser sentenciadas.

La narración de la revista atribuye los crímenes al terreno personal, es decir, a la maldad inmutable de las Poquianchis<sup>12</sup>. Es importante añadir que con esto se desdibuja la naturaleza estructural de los sucesos. La insistencia en el carácter de las hermanas y su maldad casi metafísica despolitiza la trata de mujeres con fines de explotación sexual. El morbo ante su carácter siniestro ayuda a velar el aparato

de corrupción necesario para sostener redes de trata.

Es interesante reparar en la relación entre imagen fotográfica y descripción a pie de foto: mujeres viejas, tapadas con rebozos negros, con cruces colgando del pecho y gesto de profunda incomodidad. Imágenes que remiten a la figura de la bruja y son reiteradas por las descripciones que aluden constantemente a lo diabólico, bestial y sobrenatural. Tal como Muñoz señala (2008, p. 82).

La revista marcó cierto pulso popular frente al caso y se colocó en el centro del proceso judicial<sup>13</sup>. El poder simbólico que esto representa no puede ser tratado con desdén. La película, insistimos, critica la gravedad de la promoción del morbo frente a casos de corrupción tan escandalosos como este. El propio director declaró para el periódico *Novedades* el 22 de octubre de 1976:

Quando fueron descubiertas sus actividades ilícitas se produjo en México un escándalo de proporciones mayúsculas, acrecentado notablemente por el “amarillismo” con que fue manejado

<sup>12</sup> “Alarma’s extreme language allows its readers to displace culpability from their society onto the immutable nature of the Poquianchis [El lenguaje extremo de *Alarma!* Permite a los lectores desplazar la culpabilidad de su sociedad a la naturaleza inmutable de las Poquianchis]” (Muñoz, 2008, p. 82).

<sup>13</sup> Ignacio Navarro sugiere que el reportero Jesús Sánchez Hermosillo, enviado especial de *Alarma!* se encontraba convenientemente en la Comandancia de la Policía de León, Guanajuato, cuando una de las víctimas de las hermanas González Valenzuela acudió a denunciar los hechos. Para Navarro la presencia de la prensa facilitó que la denuncia fuera efectivamente atendida, ya que la policía no podía negarse a realizar las averiguaciones pertinentes debido a la gravedad de los hechos relatados por la víctima. Una especie de “exclusividad” surgió en esos

momentos, entre el caso de las Poquianchis y la revista *Alarma!* (Navarro, 2012, p. 107). Previo a la presencia de Sánchez Hermosillo en Guanajuato, Navarro comenta la existencia de otro reportero que publicó y denunció en la misma revista un caso de trata de mujeres, venta clandestina de alcohol y de drogas, en Lagos de Moreno, Jalisco, en octubre de 1963 (Navarro, 2012, p.116). Se trata de Enrique Estrada Barrera, sobre este reportero se encontró una imagen suya entre los recortes hemerográficos de Felipe Cazals. La imagen fue publicada en la misma *Alarma!* y contiene un pie de foto que confirma lo dicho por Navarro: “Enrique Estrada Barrera, corresponsal de *Alarma!* en León, Guanajuato, a quien corresponde un alto porcentaje de mérito en el descubrimiento de las actividades de ‘Las Poquianchis’ y socios, y el fin de su imperio criminal (Sánchez, 1964).

el asunto en algunos medios informativos, que no se detuvieron ante nada para explotar el morbo popular. (Con “Miserere” -Las Poquianchis-..., 1976)

La película, así, propone una crítica al exponer el carácter utilitarista de la prensa a través del Reportero Amarillo, personaje interpretado por Salvador Sánchez,<sup>14</sup> y que tiene un tratamiento profuso en el guion y la película. El reportero se dirige constantemente a la cámara de su colega fotógrafo y con ello se propone un ejercicio de la mirada interesantísimo. El reportero coloca dentro del cuadro a las sobrevivientes, las hace posar para la revista y, a veces, él mismo está al lado de ellas con una sonrisa hipócrita. Estas acciones frente a la cámara son captadas por otra: la cinematográfica, que se distancia mediante la exposición de la falseación y utilizarismo de la primera. Tal como señala el director: “Las Poquianchis son explotadas por el ministerio público, por el presidente municipal, después por los reporteros. Nuevamente volvemos a lo que habíamos visto en *El apando*, todos son víctimas”.<sup>15</sup>

La explotación de los cuerpos de las mujeres va en aumento vertiginoso, ahora enriqueciendo a la prensa amarillista. Pero sucede otra cosa al mismo tiempo, esos cuerpos constituyen también una amenaza de descubrimiento de la red de corrupción. La prensa contribuye a esconder el fondo del problema. La crítica al amarillismo propuesta por la película es una postura política frente al sistema de corrupción y despojo que enmarca el suceso. La historia de Rosario explora la lucha campesina por la tierra al mostrar la violencia institucional en la negación de

los servidores públicos de atender a los campesinos que acuden a sus oficinas para regularizar los papeles de sus tierras. Explora también las campañas políticas en busca del voto popular con la promesa de la repartición de la tierra. Los precios miserables por la cosecha. La migración forzada. Y, finalmente, la matanza de campesinos. Se trata de la explotación de la tierra y la explotación de los cuerpos de las mujeres en una misma lógica capitalista que aprovecha las ganancias descaradamente. La película, sin embargo, se cuida muy bien de no caer en un romanticismo victimista. Rosario no es el campesino bondadoso del cine mexicano de la época de oro: se emborracha, golpea a su esposa y vende a sus hijas. Nada, en el mundo que construye *Las Poquianchis*, es simple o proporciona una conclusión. Este cine no ofrece respuestas, se niega a presentar algo que no sea una postura política. Frente a ello, acaso toca posicionarnos, a partir no solo de lo que podemos pensar, sino también del sentir tras la sacudida que representa la experiencia de ver la cinta.

### 3. A MANERA DE CONCLUSIÓN

En este artículo citamos diversas notas periodísticas de un total de 162 documentos hemerográficos revisados concernientes a *Las Poquianchis*. Lo cual revela el vasto mundo que comprenden los textos hallados en el Fondo Felipe Cazals. Anexo a esta hemerografía se debe mencionar que utilizamos una serie de imágenes encontradas en un expediente aparte, organizadas en un *block* de dibujo de tamaño grande (31 x 44

<sup>14</sup> “El reportero amarillo” con ese nombre se asentó en la ficha técnica de la película, en el libro

de Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine* (1994, p. 170).

<sup>15</sup> García, 1994, p.175.

cm.) con 14 láminas blancas. Dichas imágenes estaban pegadas y no contenían información sobre su procedencia, la mayoría son recortes de la revista *Alarma!*<sup>16</sup> y algunas otras fotografías (en blanco y negro) probablemente tomadas durante las diligencias judiciales en torno al caso de las hermanas González Valenzuela. Ahí también se encontró una fotografía de la actriz Malena Doria, así como una serie de notas manuscritas que sugieren que dichos materiales fueron utilizados dentro del proceso creativo de elaboración del guion cinematográfico.

Este artículo es una primera aproximación a *Las Poquianchis* a través de los documentos encontrados en el Fondo Cazals, el guion y el Expediente Judicial del caso. Nos interesa abordar el análisis del cine con ayuda de materiales que formaron parte de la creación cinematográfica, como parte de un proyecto de investigación más amplio que procura estudiar al cine desde su historia material.

En *Las Poquianchis* interesa valorar su compromiso crítico no solo frente al caso periodístico sino ante un sistema

explotador. La explotación a la que refiere es abordada en un sentido profundo: la explotación de la tierra y la de los cuerpos de las mujeres como una lógica continua. La película cierra la trilogía de la violencia con un tratamiento complejo de crítica a la violencia estructural con una vigencia dolorosa. Estudiar hoy *Las Poquianchis* revela que el arte con compromiso social sostiene también un compromiso con la verdad. Mucho se ha dicho sobre las hermanas González Valenzuela, el morbo rodea hasta el día de hoy al caso. La película corta de golpe con el cosquilleo morboso y, en cambio, propone una imagen implacable de la violencia con todos sus colores. Para lograrlo se requirió de una ardua investigación que se encuentra en la base de la construcción cinematográfica, como se ha visto en este artículo.

<sup>16</sup> Notas que han sido identificadas en la Hemeroteca Nacional de México como pertenecientes al año de 1964, entre los meses de enero a marzo (clasificación: HMID A200). En cuanto a la autoría de los textos se encontraron dos nombres, el de Jesús Sánchez Hermosillo, principalmente, y el de Enrique Estrada Barrera, ambos periodistas fueron enviados por *Alarma!* a Guanajuato. En el artículo de Alejandro Lámbarry “El caso criminal de las Poquianchis: crítica sociocultural en la novela de Jorge Ibarquengoitia y en la película de Felipe Cazals” se indica, siguiendo a la investigadora Alicia Muñoz, que: “Durante el juicio y encarcelamiento de las hermanas González Valenzuela el periódico *Alarma!*, especializado en la nota roja, aumentó sus ventas de 140 000 a 5000 000 [sic] ejemplares. A ellas las representó como ‘hermanas del diablo’,

‘hienas’, ‘hiena que echaba espuma por la boca’. El encabezado de una foto en la que aparecen detrás de las rejas, lee: ‘Encerradas como lo que son: ¡ratas!’ Sus víctimas, en cambio, eran ‘florecitas silvestres’, ‘encarceladas en un moderno campo de concentración’. La frontera de lo profano se cruzó con los relatos que sugerían prácticas de zoofilia a las que las prostitutas eran obligadas, y con el horror de haber encontrado ‘pedazos de cuerpos de niños de varios meses de edad’ guardados en botellas de refrescos. Las hermanas implicadas en los crímenes fueron condenadas a cuarenta años de prisión; dos murieron antes de salir, sólo la menor cumplió su condena para perderse después en el anonimato. El *Alarma* mezcló los hechos con los rumores con el fin de narrar una clara historia de horror.” (Lámbarry, 2019, p.2).

#### 4. REFERENCIAS

Archivo del Poder Judicial de Guanajuato. (1964). *Juzgado de Primera Instancia de San Francisco del Rincón, Gto., expediente 17/1964* (4 tomos).

##### Artículos de prensa y revistas

Camarena, A. (1976a, 15 de julio). Ya está listo el elenco de *Misere*. *Esto*.

Camarena, A. (1976b, 27 de julio). En acción: *Las Poquianchis*. Allá por Milpa Alta. *Esto*.

Con *Miserere –Las Poquianchis–*, el cine mexicano no teme exponer nuestras lacras. (1976, 22 de octubre). *Novedades*.

El título más largo de una cinta mexicana. (1976, 7 de agosto). *Esto*.

Ibáñez, A. (1964, 28 de enero). Un ingeniero iba a matar a las hermanas González Valenzuela. *El Heraldo de León*.

Sánchez, J. (1964, febrero). *¡Alarma! Únicamente la verdad* (C. Samayoa Lizárraga, Ed.). Publicaciones Llergo, 1–24.

Villalobos, V. (1976, 19 de octubre). Diana Bracho... *El Heraldo de México*.

##### Libros, tesis y artículos académicos

García, L. (1994). *Felipe Cazals habla de su cine*. Universidad de Guadalajara.

García, L. J. (2016). *La revista Alarma!: Análisis formal de su diseño editorial y su repercusión en la cultura visual* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TES01000751606/3/0751606.pdf>

Ibargüengoitia, J. (2019). *Las muertas*. Booket.

Lámbarry, A. (2019). El caso criminal de las Poquianchis: Crítica sociocultural en la novela de Jorge Ibargüengoitia y en la película de Felipe Cazals. *Revista Digital FILHA*, (20), enero–julio. <https://www.redalyc.org/journal/6737/673777176008/>

Muñoz, A. (2008). The language of female violence in Jorge Ibargüengoitia's *Las muertas*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 12, 79–92. <https://www.jstor.org/stable/20641899>

Navarro, I. (2012). *La verosimilitud en Las muertas de Jorge Ibargüengoitia* [Tesis de maestría no publicada, Universidad de Guanajuato].

Pérez, T., & Robles, X. (2007). *Las Poquianchis*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Rodas Suárez, L. M. (2016). *Horror, violencia y tremendismo en diferentes formas narrativas acerca del caso de las Poquianchis* [Tesis de maestría, El Colegio de San Luis].

##### Fuentes audiovisuales

Canal Once. (2012, 13 de octubre). *TAP María Rojo* [Archivo de video]. YouTube. <https://youtu.be/21Jp3Xtj2tg>

Cazals, F. (Director). (1976). *Las Poquianchis* [Película].

Estrada, L. (Director). (2025). *Las muertas* [Serie de televisión]. Netflix.

Fernández, E. (Director). (1946). *Enamorada* [Película].

Fernández, E. (Director). (1948). *Río escondido* [Película].

Jiménez, J. A. (Compositor). (s. f.). *Caminos de Guanajuato* [Canción].