



DAVID YAGÜE GONZÁLEZ<sup>1</sup>

Texas A&M University - david.yague.gonzalez@gmail.com

Artículo recibido: 14/11/2016 - aceptado: 10/1/2017

## ANIMALIDAD Y ANIMALIZACIÓN EN AMORES PERROS

### RESUMEN

Este artículo analiza cómo en la opera prima de Alejandro Iñárritu *Amores Perros* (2001) tanto mujeres como perros son bienes de consumo para el hombre. Centrándose principalmente en la primera de las tres historias planteadas por el director mexicano, este artículo examina la complicada comodificación de mujeres y perros como productos que reflejan el estatus de su poseedor en la Ciudad de México descrita en la película, difuminando las líneas entre persona, animal y objeto.

**PALABRAS CLAVE:** Cine mexicano, estudios de trauma, estudios de género, biopolítica.

### ABSTRACT

This article analyzes how in Alejandro Iñárritu's premiere film *Amores Perros* (2001) women and dogs are both goods for the male consumption. Focusing mostly in the first of the three stories proposed by the Mexican director, this article tries to examine the complicated commodification of women and dogs as products that reflect a certain status symbol in the movie's Mexico City, blurring the lines between person, animal, and object.

**KEY WORDS:** Mexican film, Trauma studies, Gender studies, Biopolitics.

---

<sup>1</sup> Dr. David Yagüe González is a 1st year graduate student from Texas A&M University in Hispanic Studies and member of the research group "Estudios de Género en el Ambito de los Países de Habla Inglesa" from the Universidad Complutense de Madrid. He has a PhD in African American literature from the Universidad Complutense de Madrid with a dissertation that mainly focused in Toni Morrison's works and trauma. During his research, he worked at Harvard University as a Teaching Assistant at the Romance Languages and Literatures department as an instructor in Spanish. He has published articles on Morrison and her relationship with space like "House of Fear. Domesticity and Community in Toni Morrison" at the *Revista de Estudios Feministas*.

El año 2001 constituye un resurgir en el mundo del cine mexicano. El éxito tanto nacional como internacional de la película *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, y de *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, marcan una tendencia que perdura hasta hoy, tal y como resalta Joanne Hershfield, con la unión de Guillermo del Toro y su *Laberinto del Fauno* (2006) (Hershfield 171). Los “tres amigos,” como se les conoce en el mundo cinematográfico, continúan cosechando renombre con sus obras desde entonces, con trece nominaciones a los premios Oscar entre los tres directores y seis estatuillas, entre otros muchos galardones internacionales. Con películas situadas entre la vanguardia cinematográfica y el amoldamiento a las tendencias estipuladas por el Hollywood más conservador, los tres cineastas son demasiado internacionales para México y demasiado locales para el mundo, siendo habitualmente “identified as ‘Mexican’ films even though they have little to do with Mexico in terms of subject or institutional affiliations, reveal how the term national functions within the rubric of what has come to be known as a borderless or global cinema” (Hershfield 171). Esta afirmación se ve más claramente reflejada en las obras posteriores de los autores, en las que existe una apabullante ausencia de no sólo temática mexicana sino, también, de su propia realidad lingüística. Prueba de ello es que el idioma en que fueron rodados los films es el inglés. A todo ello se suma, además, la participación de actores norteamericanos de éxito, vinculados a la industria de Hollywood, y cuyo objetivo es alinearse con directores que la crítica sitúa al margen del cine comercial. Cada uno con un estilo claramente marcado –Iñárritu de estética más violenta y rápida, Cuarón con fotografía grandiosa y cuidada, y del Toro con un género más fantasioso y de ciencia ficción– “los tres amigos” han sabido conquistar diferentes nichos del espacio cinematográfico internacional.

No obstante, si bien los tres realizadores poseen el beneplácito de la crítica y de la taquilla, resalta entre ellos la carrera de Iñárritu. Con nueve películas dirigidas desde el 2000 y ganador del Óscar al mejor director durante dos años consecutivos gracias a *Birdman* (2014) y *El renacido* (2015), el estilo tan agresivo como poético plasmado bien en tomas cortas en *Amores perros*, bien en tomas largas en *Birdman*, ha marcado tendencia, situando a los cineastas del otro lado de la frontera estadounidense en el centro de la industria. Con una carrera anterior como publicista en México, la andadura cinematográfica de Iñárritu se catapultó con su ópera prima *Amores perros*. Situada en la Ciudad de México, *Amores perros* es el exponente de cómo la temática local posee lecturas susceptibles de ser globales. Las peleas de animales, la superficialidad de las relaciones amorosas, o la lucha de clases son algunos de los temas que utiliza el director para describir una Ciudad de México testigo del cambio de siglo, si bien muchos de estos temas pueden ser extrapolados a otras grandes urbes en general. Así pues, el objetivo de este artículo es analizar estos temas tintados en la obra de un carácter local para estudiar la visión global de los mismos, utilizando para ello una de las figuras más relevantes de la película: el perro. Con la ayuda de este animal y su representación fílmica delimitaremos

las barreras entre humano y animal, así como entre objeto y sujeto, de acuerdo con la conceptualización de dichas nociones establecida por Roberto Esposito (2014).

*Amores perros* describe la situación social de la Ciudad de México a finales del siglo veinte. Con una estructura tripartita, describe tres historias de parejas pertenecientes a diferentes estamentos sociales. La primera narra la historia de amor entre un hombre, Octavio, y la mujer de su hermano, Susana, centrándose en cómo Octavio usará todo lo que tiene a su alcance –en este caso, las peleas de perros– para poder conseguir el amor de Susana. La segunda es protagonizada por Daniel y Valeria, una pareja burguesa que atraviesa un momento amargo al perder ella la movilidad de su pierna, debiendo renunciar a su carrera como actriz y modelo de renombre. Finalmente, la tercera parte se focaliza en el personaje de El Chivo, un guerrillero que abandonó a su mujer e hija por la causa, reconvertido en asesino a sueldo, y en su hija Maru, figura fantasmal en el film, condenada a una búsqueda perpetua, e infructuosa, de su padre. Las tres historias estarán unidas por un accidente de coche fatídico que marcará el final de la historia de Octavio y Susana y el comienzo de las otras dos.

Una de las fuertes críticas hacia la obra de Iñárritu se sitúa en su uso de la violencia y en el tratamiento de la misma a lo largo de la película. El accidente de tráfico que da comienzo al filme, el oficio de Octavio como entrenador de perros, o la historia de El Chivo como asesino a sueldo, reflejan una situación precaria de toda la capital en tanto que territorio sin ley marcado por el crimen y por actos de violencia explícitos que no contribuyen forzosamente al desarrollo de la trama. El potencial problema reside, por ende, en una representación de la ciudad susceptible de alentar, en el espectador extranjero, una peligrosa generalización, al tomar la capital mexicana como exponente de América Latina como lugar caracterizado por el salvajismo y la violencia. Como recuerda Sánchez Prado

Si bien sería absurdo postular que la violencia no es una situación presente en la vida cotidiana de las urbes latinoamericanas, esta categoría nos dice cada vez menos. [...] Aceptar la violencia como marca identitaria y como signo de representación de nuestros países en el mercado trasatlántico de signos implica, en el fondo, hacerle el juego tanto al neocolonialismo como al neoliberalismo operantes en estos discursos. Toda referencia a la violencia debería ser una crítica de la violencia, una comprensión de sus profundas raíces económicas, sociales y políticas (Sánchez Prado, 2005).

La violencia ilustrada en la película y la rapidez de planos hacen que la violencia forme parte de la estética del director, sin incidir en los temas ilustrados. Como recalca Hershfield “cinematic violence is never innocent or accidental or merely aesthetic; it has political implications and effects” (Hershfield 176). Es decir, si el análisis de la violencia

en la obra de Iñárritu se quedara reducido a un plano meramente estético, con la ausencia del componente político y social de la misma, sería del todo incompleto.

Las tres historias entrelazadas en la película –Octavio y Susana, Daniel y Valeria, El Chivo y Maru–, si bien parecen no tener un denominador común más allá de la ciudad en la que habitan y la violencia que las rodea, poseen un factor que las une: los perros. Ya sea usados para beneficio personal, para decoración o como animal de compañía, las tres líneas argumentales sitúan al animal como actor central de la trama. En una película caracterizada por su música estridente y sus movimientos de cámara que, tal y como describe Poblete, recuerdan a aquéllos de un videoclip musical (Poblete 221), es interesante que se use al perro como leitmotiv entre tres estamentos diferenciados de la capital. Mientras que para Octavio, Cofi, su perro, es la respuesta para conseguir huir de una vida de pobreza, en el caso de Valeria su mascota –Richie– simbolizará un adorno o incluso la felicidad fugaz entre la pareja. La relación que tiene Chivo con sus perros es de diferente naturaleza, dado que él es el líder de una manada en la que la compañía y el respeto mutuo son la clave.

La violencia ejercida hacia los animales es de particular importancia en la primera de las tres subtramas que estructuran la película. En ella, Octavio toma prestado el perro de su hermano, Ramiro, para así participar en peleas clandestinas y ganar el suficiente dinero para escapar con su cuñada Susana, que es víctima de maltrato por parte de Ramiro, tanto física como psicológicamente. Si bien podría analizarse esta historia de odio y celos fraternales siguiendo el mito de Caín y Abel, en el que un hermano codicia el bien –Susana– del otro, Octavio actuaría de acuerdo a un código ético propio, dado que, como sostiene Sánchez Prado, “sus actos siempre se encuentran en fidelidad a la verdad emergida del acontecimiento [...] se arriesga por la posibilidad de proveer a Susana de una vida mejor” (Sánchez Prado, 2005). Octavio usa las peleas de perros para ahondar en la cosificación del animal, el *pitbull* Cofi, utilizándolo como simple instrumento para su beneficio económico. Es más, no sólo usa Octavio a Cofi para obtener dinero sino que, también, lo pone a su servicio para hacerse con otro objeto: el objeto de deseo de su hermano.

A pesar de que se podría interpretar lo anteriormente expuesto como una simple metáfora de la instrumentalización de los animales, es necesario analizar en este punto la situación real de las peleas caninas en Ciudad de México. Dos años después del estreno de *Amores Perros*, el gobierno de la ciudad puso en marcha la Procuraduría Ambiental y del Ordenamiento Territorial (PAOT), ente gubernamental local autorizado para intervenir en respuesta a denuncias ciudadanas (Ramos Moreno, 2015). En el 2005 se inició la Brigada Animal para actuar en casos de maltrato animal. Sus agentes “recibieron capacitación especializada para atender a los animales, e incluso establecieron un protocolo

de actuación” (Jiménez y Contreras, 2015). Aun así, esta brigada, en los últimos años, ha ido decayendo, siendo la protección ofrecida a estos animales cada vez menor —o al menos, menos efectiva (Jiménez y Contreras, 2015). Si bien existen regulaciones en contra del maltrato animal, como por ejemplo las campañas “No + peleas de perros”, las herramientas con las que se cuenta son cada vez menos eficaces.

Mientras tanto, el negocio en torno a las peleas caninas continua en la Ciudad de México. Los dueños de los perros que participan en esta actividad en ocasiones torturan a los animales para así entrenarlos y fortalecerlos de cara al combate, siendo su único fin la rentabilidad que el mismo pudiera proporcionarles. En otras palabras, se centran en el entrenamiento del animal para matar a otro ser vivo. En su estudio sobre las peleas de perros en la capital mexicana, Erik Castillo detalla que:

al igual que un boxeador, los perros requieren de mucho trabajo cardiovascular mediante el trote. La fortaleza del cuello y las mandíbulas se trabajan con cauchos de neumáticos que penden de árboles y de los cuales los perros deben quedarse colgados por minutos. El perro también debe desarrollar reflejos, por lo que el trabajo con la manga de ring francés es imprescindible, pues mientras el perro muerde, se le golpean las patas delanteras para que poco a poco las aprenda a esconder y así evitar posibles mordidas contrarias (Cadena 2015).

La violencia por parte de, y contra, los canes es una de las razones por las cuales los guionistas de *Amores perros* creyeron en un principio que el film no tendría éxito. Uno de ellos, Guillermo Arriaga, recordaba en una entrevista que “[a]ntes de filmarse, hubo un par de personas que decían que era una película que la gente no querría ver, demasiado complicada, que tenía crueldad contra los animales y que en los espectadores había espíritu ecologista” (*El Universal*, 13 abril de 2009). De hecho, tal y como continúa narrando Arriaga, el trabajar con los perros planteaba dificultades. Por ejemplo, y más allá de que la práctica en sí misma pudiera ser considerada una muestra de maltrato animal, aquellas tomas que requerían que los perros fueran anestesiados suponían un desafío a la hora de rodar escenas en las que los cánidos estaban, en teoría, muertos.

El uso de animales en el cine ha sido desde siempre polémico debido al potencial maltrato hacia los mismos. El mensaje ubicuo en las películas actuales que reza “no animals were harmed in the making of this movie”, perpetuado por la American Humane Association (AHA), sirve para asegurar al público de que los animales expuestos en el filme no sufrieron en ningún caso durante el rodaje. Malamud considera que “even AHA assurance that no animals were harmed does not protect against a rhetoric of violence and cannot guarantee an ethically palatable expression of visual culture” (Malamud 71). Si bien la conciencia del espectador queda tranquila por el anuncio de la AHA, el mensaje que conlleva el film es de muy diferente naturaleza en muchas ocasiones. Es más, al hacer de la experiencia de la violencia un hecho estético, el espectador puede generar un

distanciamiento con la realidad, quedando el mensaje político previsto por el autor velado por la propia obra. Además, el hecho de no haber sido maltratados durante el rodaje no implica necesariamente que no hayan sido usados por sus propietarios para beneficio personal, omitiendo, cuando no soterrando, para este fin, las características naturales propias de los animales. Como continua Malamud,

Toward the bottom end of this continuum, there are dancing bears, rabbits pulled out of hats, chimps on parade, stupid pet tricks, and so forth. That is: animals doing silly things for the audience's amusement –things they do not usually do, and have no reason to do. Perhaps viewers are so engrossed in these vaudevillian farces because people are ashamed to look animals in the eye, ashamed to confront what we have done to them. We do not like to think much about wild, natural animals because we have just about extinguished wildness and nature. We prefer our animals framed, domesticated, dressed up for our spectacles (Malamud 72).

Así pues, el espectador prefiere ver al animal como un objeto domesticado, domado, incluso si este representa a un animal violento gracias a su entrenamiento, antes que enfrentarse al animal salvaje que el propio humano define como tal. Este uso del animal como ente dominado viene ilustrado en la película a través de Cofi, el perro de pelea. Octavio utiliza a Cofi para así conseguir beneficios económicos, adiestrándolo para aprender a atacar y matar. Dicha alteración de su naturaleza original se puede ver también en el duro entrenamiento de los perros previamente descrito por Castillo Cadena, basado en el aleccionamiento de los canes en contra de su naturaleza para así lograr el éxito financiero de su amo.

La configuración binaria en torno a las figuras de dominador / dominado, trasladable en la película al dúo Octavio / Cofi, resalta las características entre sujeto y objeto establecidas por la epistemología biopolítica. Por un lado, la conceptualización del “soberano” y el “súbdito” de Foucault en su ensayo “Droit de mort et pouvoir sur la vie” (1976) explica la relación de poder existente entre ambos; por otro, el concepto dual de “persona” y “no persona” de Roberto Espósito, recogido en su estudio *Le persone e le cose* (2014), sirve para comprender la relación capitalista que nace entre ellos. Cuando Michel Foucault expone la relación entre el soberano y el súbdito presente en el Antiguo Régimen europeo recalca la posición de poder del primero sobre la vida del segundo. Es el monarca quien decide quién vive y quién muere al exponer las vidas de sus súbditos ante una amenaza exterior. El soberano en ningún momento arriesga su vida dado que es él quien gobierna y quien representa al estado, por lo que su figura nunca debe peligrar dado que esto significaría el fin de este último. Ahora bien, este modelo viene sustituido en el mundo occidental al caer el Antiguo Régimen y ser sustituido por aquel en el que el gobierno únicamente tiene poder sobre la decisión de matar a quien supone una amenaza para el resto de la sociedad. Si bien en el primer modelo el monarca poseía el poder de decisión sobre la muerte de sus súbditos, ahora el gobierno detenta el poder de evitar

la muerte de sus ciudadanos, por medio de la ejecución de aquellos que constituyen una amenaza para la vida de los mismos. Así pues, siguiendo a Foucault, “one might say that the ancient right to *take life or let live* was replaced by a power to *foster life or disallow it to the point of death*” (Foucault 138).

La relación entre Octavio y Cofi ilustra la primera conceptualización de Foucault sobre el derecho de hacer morir. Octavio utiliza a Cofi como herramienta para asegurar su supremacía en el *ring* canino, usando sus dotes como asesino para poder obtener no solo una ganancia económica sino un status respecto del resto de los “pitilleros” –apelativo argótico que designa coloquialmente a los dueños de los *pitbull* de pelea. En ningún momento Octavio está en peligro de muerte; sólo emplea sus dotes como entrenador/soberano para perpetuar su poder sobre los otros “pitilleros,” utilizando a Cofi como herramienta. Es Octavio quien decide cuándo y cómo debe morir Cofi, exponiéndole de continuo a amenazas de creciente gravedad conforme avanza la película, hasta llevarlo al extremo cuando Jarocho, competidor de Octavio, decide disparar al animal para evitar el dominio de su rival en el inframundo de las peleas caninas de la ciudad. Como soberano, Octavio no tiene en cuenta el bienestar de su súbdito –Cofi– sino que pelea por un ideal, el de conseguir a la mujer de su hermano. En ningún momento la vida del perro peligra porque sea una amenaza ante la sociedad, sino por el hecho de estar al servicio de los deseos de su soberano. Es más, el pelear contra los otros canes va contra la naturaleza del animal, siendo así domesticado para ser utilizado en contra de su condición inicial.

Por otra parte, el hecho de emplear los términos de “soberano” y “súbdito” implica preguntarse si Cofi, en tanto que animal, formaría parte de la categoría de “súbdito”, normalmente reservada para las personas. Según Esposito, “persona” es aquella que puede poseer una “no-persona,” que puede efectuar su dominio sobre ella (Esposito 4). Es la posesión de cosas, según el crítico, aquello que convierte a un ser humano en persona. Por el contrario, la no-persona –o cosa– es aquella que viene poseída. Así pues, la categoría de persona vendría inspirada por un protocapitalismo romano en el que sólo aquel que pueda tener posesiones es considerada persona mientras que los esclavos, que no tienen derecho a poseer objetos, vienen igualados a cosas u objetos que son transferidos de generación en generación. Como resalta Giorgi,

la persona ilumina un dispositivo donde se marcan los cuerpos y el *bios* en general a partir de un principio de dominio y de sujeción de la vida: persona plena será aquella que tiene control sobre su propio cuerpo, quien se declara “dueña” de su cuerpo y capaz de someter y de conducir su “parte animal” (Giorgi 24).

Si bien a simple vista la relación entre Octavio y Cofi, según los parámetros de Esposito, está clara dado que el perro integraría la categoría de no-persona por cuanto es un animal, si se toman en consideración las relaciones de poder y de posesión, la cadena

de inferencias no resulta tan evidente. Es cierto que Octavio domina a Cofi y ejerce su poder sobre él, pero Cofi no es la posesión de Octavio, sino de Ramiro, su hermano. Es más, la mujer de la cual está enamorado Octavio tampoco es su propia esposa sino, también, de su hermano. Además, el dinero que obtiene debe entregarlo a su madre para que esta gestione la economía familiar. Octavio sólo comienza a tener posesiones cuando inicia los robos a su hermano, primero de su perro y después de su esposa. Si bien los actos de Ramiro en la película no motivan que el espectador se posicione a su favor –abusa de su mujer y le es infiel con una colega de su trabajo– todo cuanto Octavio lleva a cabo es intentar suplantar el poder que su hermano ejerce sobre sus “pertenencias” e imponer su propio control; control que por otra parte no ha ganado o comprado. Así, por un lado, Cofi será adoptado por otro dueño durante la colisión de coches con que principia la película y, por otro, Susana abandonará a Octavio. Como expone Sánchez Prado,

la película no hace ningún esfuerzo por problematizar la posición ética de sus personajes, y todo funciona en una suerte de justicia divina en la cual cada quien obtiene los resultados de sus decisiones en términos de una moral en blanco y negro: los adúlteros fracasan, la mujer hermosa queda mutilada y los que abandonan a la familia viven en el purgatorio de la nostalgia (Sánchez Prado, 2005).

Finalmente, al entrar dentro del sistema de valores de Esposito, debemos tener en cuenta la equiparación que se puede establecer entre Cofi y Susana como dos bienes que Octavio desea. Michel Foucault establece el sexo como un tema de dimensiones biopolíticas por cuanto tiene relación con el cuerpo y con la producción de vida. Tal y como se ha establecido anteriormente, el modelo de soberanía clásico por el cual se hacía morir ha sido suplantado, según el crítico, por aquel que busca hacer vivir. Así pues, se busca el conservar y producir vida en vez de destruirla a través de la guerra, lo que conlleva un intento de regular el sexo para así controlar dicha producción. Foucault afirma que “at the juncture of the ‘body’ and the ‘population’, sex became a crucial target of a power organized around the management of life rather than the menace of death” (Foucault 147). La identificación de la mujer con su cuerpo, ya analizada por Simone de Beauvoir en *Le Deuxième Sexe* (1949), es de fundamental importancia aquí, dado que históricamente la asimilación de ambos conceptos ha constituido la herramienta de base para controlar a la mujer. De este modo la mujer quedaba fuera de la jaula de oro que era el espacio doméstico, desposeída legalmente.

La historia de Susana en *Amores Perros* ofrece varios paralelismos con la teoría de Foucault. Salvo en las escenas que tienen por contexto el velatorio y la parada de autobuses, la mujer siempre está situada en el interior de la casa de Octavio y Ramiro. Aún más, aquellos momentos protagonizados por Susana siempre tienen como marco la habitación que Ramiro y aquélla comparten con su hijo, mostrando su subyugación al poder patriarcal abusivo del primero. Si bien la relación con Octavio a primera vista



puede verse como una vía de escape ante una situación de opresión, lo único que éste ofrece es la repetición de un paradigma de opresión en el cual, en vez de ser su hermano Ramiro la persona, el soberano, el ente que posee los bienes –Cofi y Susana–, es el propio Octavio quien los detenta. Así dejaría Octavio de ser un desposeído –y por lo tanto, un no-persona– para llegar a ser alguien dentro de la sociedad de la Ciudad de México. No es el éxito de una relación romántica entre iguales lo que persigue el personaje, sino la perpetuación de un modelo patriarcal en el que Susana se ve atrapada, al ser considerada un objeto de deseo en vez de un ser humano.

En conclusión, la opera prima de González Iñárritu plantea una serie de problemas que a simple vista, y velados por la violencia del film, pasan inadvertidos. Describiendo una realidad actual ambientada en el contexto de las peleas de perros en el seno de la Ciudad de México, al tiempo que la estratificación social dentro de dicha metrópolis, la película ilumina una serie de patrones de comportamiento conservadores perpetuados, sobretodo, a través de la historia de Octavio y Susana. Por una parte, el control que ejerce Octavio sobre Cofi, el perro, recuerdan las dinámicas de poder establecidas por Foucault y Espósito. Por otra parte, la búsqueda de una suerte de amor romántico con tintes de nobleza se ve truncada al reiterarse un comportamiento patriarcal en el que Susana no tiene salida. Los personajes de *Amores perros* se ven, así, condenados a repetir comportamientos legatarios de un capitalismo salvaje sin tener opción a rebelarse ante el sistema, condenados a una violencia que les ha sido impuesta.

## BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- Castillo Cadena, Erik. "Peñas De Perros en La Ciudad De México" *VICE* 18 mayo 2015, [http://www.vice.com/es\\_mx/read/peñas-de-perros-en-la-ciudad-de-mexico](http://www.vice.com/es_mx/read/peñas-de-perros-en-la-ciudad-de-mexico) [-ultimo acceso 3 Febrero 2017]
- El Universal. "A una década, recuerdan cómo se filmó *Amores Perros*", *Zócalo Saltillo*, 13 Abril 2009, <http://www.zocalo.com.mx/seccion/articulo/A-una-decada-recuerdan-como-se-filmo-Amores-Perros> [último acceso 3 de febrero 2017]
- Esposito, Roberto. *Le Persone E Le Cose*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2014.
- Foucault, Michel. "Right of Death and Power Over Life." *The History of Sexuality. An Introduction*. New York: Vintage Books 1990. 135–159.
- Giorgi, Gabriel. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Hershfield, Joanne. "Women's Cinema and Contemporary Allegories of Violence in Mexico." *Discourse* 32.2, Spring (2010): 170–185.
- Jiménez, Gerardo y Cintya Contreras. "Actos de Brigada Animal se Desploman en 2 Años." *Excelsior* 15 abril 2015, <http://www.excelsior.com.mx/comunidad/2015/04/15/1018809> [último acceso 15 noviembre 2016]
- Malamud, Randy. "Film Animals." *An Introduction to Animals and Visual Culture*. Palgrave MacMillan. Houndmills, Basingtoke: 2012. 70–93.
- Poblete, Juan. "New National Cinemas in a Transnational Age." *Discourse* 26.1/2, Mexican Cinema from the Post-Mexican Condition (Winter & Spring 2004) 214–234.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Amores Perros: Violencia Exótica Y Miedo Neoliberal." *Casa de las Américas* 240 (2005) <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/240/ignaciom.htm> [último acceso 3 febrero 2017].