

Orientaciones *queer* y afectos disidentes: apuntes para una lectura del filme *Mosquita y Mari* de Aurora Guerrero

María Teresa Vera-Rojas

Universitat de Lleida

El filme *Mosquita y Mari* (Aurora Guerrero, 2012) es la historia de crecimiento, amistad y amor de dos adolescentes chicanas, cuyas experiencias transcurren en Huntington Park, Los Ángeles, en un barrio mayoritariamente latino, de clase media baja y obrera, donde viven con sus familias y en torno a las cuales giran sus responsabilidades y comportamientos. Hija de una sacrificada y trabajadora familia inmigrante mexicana, Yolanda es una disciplinada estudiante, la mejor de su clase, en quien sus padres han cargado la obligación del éxito y la esperanza del ascenso social. A la acera de enfrente de su casa se muda Mari, una joven rebelde e hija de una madre inmigrante ilegal, que no encuentra en el estudio la motivación de Yolanda, porque Mari ocupa el papel del padre recientemente fallecido, además cuida a su hermana menor y debe trabajar para ayudar a su madre a pagar el alquiler y cubrir un mínimo de necesidades familiares básicas.

A pesar de la posible habitualidad de este escenario, *Mosquita y Mari* no es una repetición más de los filmes que construyen un relato del paso a la adultez entre jóvenes que, en principio, son diferentes entre sí. En esta película, dirigida por la activista LGTB, cineasta y guionista chicana, Aurora Guerrero, el fracaso es el correlato de las experiencias de amor, crecimiento y exploración de la sexualidad para jóvenes que, como Yolanda y Mari, pertenecen a grupos minoritarios e inmigrantes que aspiran a alcanzar la promesa de ascenso social del sueño americano. Sin embargo, lejos de tener un contenido moralista, el fracaso se presenta en este filme como una manera alternativa de aprendizaje. Ante el carácter coercitivo y heteronormativo de la vida familiar y las regulaciones y disciplinamientos que impone la promesa de ascenso social y de la “buena vida”, la película enfatiza las posibilidades de libertad que ofrece la incertidumbre y las formas de aprendizaje alternativas que devienen del amor y la amistad entre jóvenes del mismo sexo.

De acuerdo con Judith/Jack Halberstam, el fracaso puede ser entendido como “una negativa al control, una crítica a las conexiones intuitivas entre éxito y ganancia que se producen en el seno del capitalismo, y como un discurso contrahegemónico de la derrota” (11-12),¹ este rechazo nos ofrece la posibilidad de escapar de las rigurosas normas que disciplinan el comportamiento de los seres humanos y que hacen de estos unos adultos predecibles y moldeables. El fracaso mantiene, según Halberstam, una parte de la anarquía de la infancia y perturba los límites, supuestamente claros, entre adultos y niños, ganadores y perdedores. Este es el sentido que quiero enfatizar en los

¹ “a refusal of mastery, a critique of the intuitive connections within capitalism between success and profit, and as a counterhegemonic discourse of losing”.

apuntes que propongo sobre el filme, porque en *Mosquita y Mari* el fracaso se aleja de cualquier dogma moralizante para ofrecernos una mirada utópica que se resiste a la normatividad de las lógicas capitalistas y nos propone, en su lugar, una utopía *queer* de aprendizaje, de ser y estar en el mundo, capaz de cuestionar las formulaciones dicotómicas que oponen el fracaso a lo que comúnmente se concibe como su lado positivo, es decir, el éxito.

En lo que sigue, reflexionaré brevemente en torno a tres aspectos estructurales del filme que articulan las disidencias asociadas al fracaso: las formas de sociabilidad familiar relacionadas con la sociedad de consumo y su promesa de éxito y buena vida; la reorientación del espacio y el tiempo; y, enmarcando las dos anteriores, el cuestionamiento de las dicotomías que redefinen las orientaciones afectivas.

“We are here”: la amistad como modo de vida

Aclamada en el Festival de Cine Sundance y llevada a cabo a partir de una campaña de *crowdfunding*,² esta película, desde su gestación, propone otra manera de construir y concebir los relatos acerca de la comunidad chicana en los Estados Unidos, y de forma muy elegante y sutil, cuestiona dos de los pilares en los que se sostiene el imaginario de la inmigración latina en Estados Unidos: la promesa del sueño americano, por una parte, y los valores de la familia hispana, por otra.



Imagen 1

De manera muy sugerente, en la primera escena de la película, Yolanda va con sus padres a un fotoestudio del barrio para hacerse un retrato de familia. De camino en el coche, su mano intenta correr con el aire, pero solo lo hace tímidamente, ocupando más el espacio oscuro interior del vehículo que la luz que entra por la ventana (Imagen 1). En el retrato que se hace con su familia, y



Imagen 2

que luego estará junto con otros en la vitrina del local, la madre y el padre posan delante y Yolanda se ubica detrás de ellos. Formando esta trinidad, el retrato no solo escenifica la sacralidad de la familia, sino que además la transforma, de la mano de sus aspiraciones de ascenso social, en un objeto de consumo: el retrato de familia es la materialización de la familia para sí misma pero también de cara a los otros, que la miran (Imagen 2). Anticipándome la importancia que tiene la

familia en la formación de la identidad de Yolanda, esta fotografía fija su historia personal y congela una de las primeras dicotomías que nos marcarán un antes y un después en su vida y cuyo

² La información acerca de la gestación y la campaña para la recolección de fondos para la película, puede consultarse en el siguiente enlace: <<https://goo.gl/fqXEmk>>.

reverso será otra fotografía junto a Mari —a la que haré referencia más adelante—, en la que la actitud de Yolanda cambia por completo.

Inmediatamente después de esta escena, se nos presenta a Yolanda en otro contexto: entre sus amigas y en una fiesta, en la que no se siente a gusto y de la que sale, casi desapercibida, para regresar a su casa sola, siguiendo el camino de los rieles del tren de carga. Una vez en casa, el marco de la vida de Yolanda se completa: lava los platos y hace los deberes, todo esto en silencio, hasta que escuchamos una voz que irrumpe en el equilibrio familiar: es la voz de la hermana de

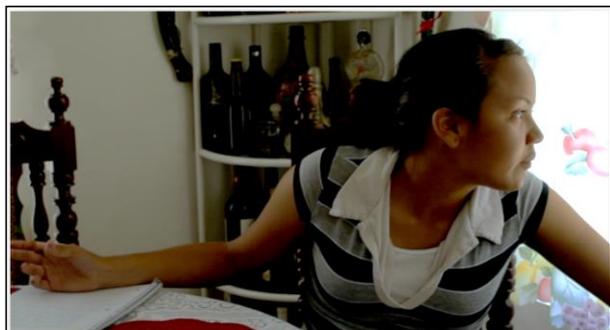


Imagen 3



Imagen 4

Mari, su nueva vecina, quien la llama y le dice que tiene hambre. Yolanda mira por la ventana (Imagen 3) y sonríe ante la imagen de su nueva vecina dando vueltas en una bicicleta (Imagen 4). A partir de entonces, nos encontraremos con una serie de imágenes contrapuestas de la vida de Yolanda: por una parte, sus amigas de siempre, en el colegio, empeñadas en ir a fiestas y en llamar la atención de los chicos. Por otra parte, Mari, buscando trabajo y sin dinero para comer y pagar el alquiler. Entre uno y otro escenario, Yolanda busca llamar la atención de Mari y estar cerca de ella, a pesar, precisamente, de las diferencias que las separan. De hecho, Mari se planta ante el mundo con una aparente seguridad y una actitud desafiante, por eso responde con agresividad a las formas de empatía que busca establecer Yolanda, a quien llama "mosquita", porque su sonrisa y su búsqueda de cariño la hacen, a los ojos de Mari, una persona inocente, alguien de quien desconfiar:

- What? —le pregunta desafiantemente Mari a Yolanda, quien la mira en busca de complicidad.
- Nothing, you're my neighbor, that's all. —responde Yolanda.
- And? Do I owe you something?
- No... I'm just saying...
- You look like a little fly, *pinche mosquita*... —dice Mari a modo de ofensa.

La idea generalizada de que los polos opuestos se atraen viene a la mente luego de estas primeras escenas, y no en vano, porque las orientaciones de los cuerpos no son el resultado de coincidencias o eventos aleatorios. De hecho, tal como explica Sara Ahmed, los seres humanos adquirimos orientaciones no porque nos encontremos cosas aquí o all , más bien lo que ocurre es que ciertos objetos se nos presentan como disponibles debido a líneas que ya hemos tomado: "los cursos de nuestras vidas' siguen cierta secuencia —afirma Ahmed—, la cual, además, tiene que ver

con la continuidad de una dirección o con el hecho de ‘ser dirigido’ en un cierto camino que sigue un curso determinado: nacimiento, infancia, adolescencia, matrimonio, reproducción, muerte” (21).³ En este sentido, la idea de orientación es más que pertinente porque nos permite pensar, siguiendo a Ahmed, cómo la vida es dirigida en unas direcciones y no otras, a partir de los mismos requerimientos de que seguimos las líneas que ya nos han sido impuestas; Yolanda explora formas de subjetivación *queer* cuando elige tomar otra dirección, una que se aleja de lo que socialmente se reconoce como “normativo” y de su promesa de bienestar social.

Luego de un incidente en el colegio, Yolanda espera a que Mari salga de la oficina del director para agradecerle que no la hubiera involucrado. Es allí cuando le ofrece ayuda para los estudios como una manera de enfrentar la desconfianza de quienes la prejuzgan y desestiman anticipadamente su capacidad para aprobar sus asignaturas. A partir del propósito de desafiar el sistema de disciplinamiento escolar y, consecuentemente, de exclusión social y económica, Mari y Yolanda construyen una amistad que se resiste a la lógica normativa de la familia, pero también a la lógica heteronormativa, racializada y clasista del éxito y del ascenso social en la que se sostiene la promesa del sueño americano.

Recordemos que “[e]l sueño americano es la promesa de que se puede conseguir éxito y prosperidad a través de determinación, trabajo duro y coraje —lo que constituye un sistema abierto de movilidad—. Las esperanzas de una vida mejor, de tener mejores oportunidades, trabajo y educación para sus hijos son razones que todavía motivan la decisión de inmigrar a los Estados Unidos” (Hill y Torres 95).⁴ A esto se suma que, en términos generales, para los latinos la educación supone también la formación en valores morales tradicionales, el énfasis en la responsabilidad, el respeto y el buen comportamiento y, muy especialmente para las mujeres, la honra familiar.⁵

³ “our ‘life courses’ follow a certain sequence, which is also a matter of following a direction or of ‘being directed’ in a certain way (birth, childhood, adolescence, marriage, reproduction, death)”.

⁴ “The American Dream is the promise that one can achieve success and prosperity through determination, hard work, and courage—an open system for mobility. Hopes of a better life, greater opportunities, employment, and education for their children still drive decisions to immigrate to the United States”.

⁵ La conservación de valores morales que pretenden controlar y restringir la movilidad social de las mujeres ha sido, desde por lo menos la década del veinte del siglo pasado, uno de los temas recurrentes de la literatura de los hispanos en los Estados Unidos, así como una de las razones que motivó la lucha feminista chicana que emergió en la década de los ochenta. Es paradigmático en este contexto el caso de la obra de teatro *Simply María or the American Dream* (1987) de la dramaturga y guionista chicana Josefina López. En esta obra, cuya temática dialoga, sin duda, con la de la conocida película *Real Women Have Curves* (2002), basada también en una obra de López, el sueño americano es el eje del conflicto entre las aspiraciones de progreso e independencia de María —aspiraciones que, en un primer momento, llevaron a sus padres a emigrar a Estados Unidos— y la imposición por parte de su familia del matrimonio y maternidad como destino de vida. A pesar de las distancias, *Simply María* y *Mosquita y Mari* representan dos respuestas ante las formas de control heteronormativas de la sociedad y cultura mexicanas, pero también responden a dos momentos diferentes en relación con el debate acerca de la identidad chicana y de género. Sin embargo, lo que no deja de ser importante es que en ambos textos la formación de la subjetividad se articula a partir de las tensiones que se producen entre las formas de control familiar y la esperanza de ascenso social y éxito que promete el sueño americano.

Sin descuidar las prácticas y costumbres mexicanas, especialmente la lengua, la familia de Yolanda desea para su hija el acceso a una oferta de mejores posibilidades de vida, mediadas a través de la educación y, como familia, a su vez, se inserta en la lógica de optimismo y progreso de la sociedad norteamericana, pero ¿a costa de qué sacrificios se obtiene el éxito prometido? A partir de la lógica de un optimismo cruel, el éxito está determinado por códigos que refuerzan los valores de la sociedad blanca norteamericana, esto es, individualidad, consumo y confort. En su crítica a estas regulaciones, José Esteban Muñoz señalaba que “la blancura [*whiteness*] es una lógica cultural que puede ser comprendida como un código afectivo que se posiciona a sí mismo como la ley” (206).⁶ En su relación con el modo de vida de la sociedad blanca de clase media y los intereses que esta representa, la “blancura” puede ser comprendida, según Muñoz, como un “juego de la verdad”, ya de por sí amañando porque busca “bloquear el acceso a la libertad a aquellos que no pueden habitar o al menos imitar ciertos ritmos afectivos que han sido decretados como aceptables. Desde la perspectiva privilegiada de este código afectivo nacional, el afecto “Latina/o” parece exagerado y excesivo” (Muñoz 206).⁷ En consecuencia, y tal como nos presenta Guerrero en su filme, el sueño americano se sostiene a costa del fracaso —y blanqueamiento— de unos muchos cuyos sacrificios mantienen el éxito de unos pocos —y aquí la proyección del barrio en la película, como periferia de la modernidad, refuerza precisamente esta idea—. Así, *Mosquita y Mari* no solo trata del encuentro y crecimiento de dos personajes con vidas aparentemente diferentes, sino que propone también una relectura del fracaso desde la óptica de sujetos que, como la comunidad latina en Estados Unidos, se alejan en su gran mayoría del modelo normativo de éxito y ascenso social.

Además de la proyección del barrio como una cartografía geoeconómica del fracaso, es, sin duda, la difícil vida de Mari, el motivo que lleva a un primer plano la naturaleza cruel del optimismo que mantiene activo el deseo de ascenso social de Yolanda y su familia, un optimismo que es cruel porque, tal como ha explicado extensamente Lauren Berlant, la fantasía de la buena vida se sostiene en la imposibilidad del objeto deseado:

El optimismo cruel es la condición de mantener un apego a un objeto significativamente problemático [...] Pero si la crueldad de dicho apego es vivida por alguien o por un grupo, incluso de una manera sutil, el miedo es que la pérdida del objeto prometido acabará con la capacidad de tener cualquier tipo de esperanzas acerca de cualquier cosa. (24)⁸

En este sentido, la ayuda de Yolanda es productiva no porque le permita a Mari conseguir un mayor reconocimiento social, sino porque es la excusa que lleva a explorar otras maneras —

⁶ “Whiteness is a cultural logic which can be understood as an affective code that positions itself as the law”.

⁷ “This game is rigged insofar as it is meant to block access to freedom to those who cannot inhabit or at least mimic certain affective rhythms that have been preordained as acceptable. From the vantage point of this national affect code, Latina/o affect appears over the top and excessive”.

⁸ “Cruel optimism is the condition of maintaining an attachment to a significantly problematic object [...] But if the cruelty of an attachment is experienced by someone/some group, even in a subtle fashion, the fear is that the loss of the promising object/scene itself will defeat the capacity to have any hope about anything”.

direcciones— alternativas de saber y de construir la identidad que pasan por el amor y la amistad, las cuales se orientan hacia un futuro incierto que no retribuye con su vida la inversión de la promesa del bienestar y continuidad de la sociedad, lo cual ha sido concebido como la precondition para la “buena vida” (Ahmed 21).

De hecho, a partir de la relación que se produce entre las jóvenes, ambas comienzan a explorar otras formas de reconocimiento identitario que resignifican el valor de la duda y la comunidad en la formación del sujeto. En las dos opera un cambio que cuestiona el optimismo del presente y la certeza del futuro, por lo que la fantasía de ascenso social deja de ser suficiente en sí misma para legitimar la continuidad del relato individualista del éxito como eje de subjetivación. En el caso de Mari, su relación con Yolanda la lleva a recuperar la nostalgia por su pasado en México y a rescatar el valor de la oralidad y la magia en la construcción del futuro, pero sobre todo, le permite acceder a momentos de infancia, rebeldía e irresponsabilidad, a los que se había superpuesto la presión por conservar y mantener su hogar. En el caso de Yolanda, además de cuestionar el significado del éxito, esta se reconoce en otra imagen de sí misma —un poco más rebelde e independiente— hasta entonces desconocida.

En el filme, la música es presentada como un dispositivo cuyos efectos se traducen en emociones que repercuten en la sexualidad de las jóvenes. Son paradigmáticas dos escenas en este sentido. En una, Yolanda baila frente al espejo llevando en la cabeza un sombrero de su padre (Imagen 5), en una performance que no solo



Imagen 5



Imagen 6

explora el género, sino, además, la prohibición y la censura de su madre, quien cuestiona cualquier distracción que pueda alejarla de sus estudios. En otra escena, Yolanda y Mari bailan (Imagen 6) al ritmo de una canción que dice en palabras aquello que los cuerpos y sus miradas comunican (Gomez 59).⁹ Erica Gomez lee estas escenas, en correspondencia con

⁹ Como expone en una entrevista a Vanessa Erazo, Aurora Guerrero hizo de la banda sonora parte integral del proceso de escritura de la película, así como de su contemporaneidad, en la búsqueda de nuevas propuestas musicales de artistas latinos/as. En la escena a la que hago referencia más arriba, es la canción “Bestia” de la cantante y compositora mexicana, Julieta Venegas, la que invita a las jóvenes a bailar y a los espectadores a anticipar, a través de la letra de dicha canción, el momento de intimidad que se expresa de manera corporal por medio del baile. De hecho, el gesto con el que Yolanda invita a Mari a bailar y el sutil momento de transgresión que en el baile son narrados en los mismo versos de la canción: “Soy transparente / Me puedes oler muy bien / Desde que me presento / No tengo que hablar para darme a entender / Mis ojos te lo dicen todo / Mi boca arrulla lo que pienso / Sabrás que es lo que siento / Con solo tocar mi piel / No muerdo, ni acaricio / Sólo hiberno todo el tiempo / En mi jaula de almohadas / Donde nadie sabe la verdad / No tengo voz para decirlo / Por eso vengo y te lo escribo / He deshonrado a mis principios [...]”.

Sarah Ahmed, a partir de la idea de que la orientación de los cuerpos se presenta como medio de comunicación del deseo y, en el caso del deseo lesbiano, su sociabilidad adquiere forma a través del contacto con lo heteronormativo, incluso cuando este contacto no explica este deseo (Ahmed 105). A través del baile con Mari, Yolanda parte del deseo heteronormativo que era llevado a cabo en el baile de sus padres y se orienta hacia un movimiento de intimidad producto del baile que comparten juntas (Gomez 59), en palabras de Ahmed, podríamos pensar esta “zona de contacto” del deseo lesbiano “no como una fantasía de semejanza (de encontrar otros que son ‘iguales’ a mí), sino como líneas expansivas de conexión entre cuerpos que son atraídos entre sí en la repetición de esta tendencia hacia la desviación de la línea recta” (105).¹⁰

Pero además de permitirnos pensar en el carácter relacional de los cuerpos y la sexualidad, esta película nos obliga a repensar la idea que entiende a los sujetos *queer* como “sujetos fallidos” de la norma heterosexual y su lógica capitalista, y esto lo hace a través de la concepción del fracaso en cuanto cuestionamiento de los discursos heteronormativos que conciben el tiempo y el espacio en términos de la reproductibilidad y el progreso. No es fortuito entonces que, desde el comienzo, la película se sostenga en dicotomías que desafían las diferencias y encuentran un punto de confluencia en un espacio y una temporalidad residuales. Por ejemplo, en las primeras escenas de



Imagen 7

la película, de camino al colegio, cada una anda por aceras paralelas, siguiendo, en principio, el mismo camino, aunque desde lugares diferentes que se miran, pero no se cruzan. Luego, comienzan a caminar juntas, por la misma acera, abrazadas, y hacen de su refugio espacios que otrora representaban la promesa del progreso: los rieles del tren, pero también los desechos de la sociedad de consumo: la chatarra de los coches (Imagen 7).

“Los usos queer del tiempo y del espacio se desarrollan, al menos en parte, en oposición a las instituciones de la familia, la heterosexualidad y la reproducción”,¹¹ afirma Halberstam, quien además señala que

[s]i tratamos de concebir esta extrañeza [*queerness*] como un resultado de temporalidades extrañas, planes de vida imaginativos, y prácticas económicas excéntricas, la desvinculamos de la identidad sexual y nos acercamos a la

¹⁰ “We could think of this ‘contact zone’ of lesbian desire not as a fantasy of likeness (of finding others who are ‘like me’), but as opening up lines of connection between bodies that are drawn to each other in the repetition of this tendency to deviate from the straight line”.

¹¹ “If we try to think about queerness as an outcome of strange temporalities, imaginative life schedules, and eccentric economic practices, we detach queerness from sexual identity and come closer to understanding Foucault’s comment in ‘Friendship as a Way of Life’ that ‘homosexuality threatens people as a «way of life» rather than as a way of having sex”.

comprensión de aquello que Foucault en su texto "La amistad como un modo de vida" vino a señalar, esto es, que "la homosexualidad constituye una amenaza para muchas personas en cuanto 'modo de vida' alternativo, más que en cuanto una manera de tener sexo". (1)¹²

En *Mosquita y Mari* los usos *queer* del espacio y el tiempo proponen un modo de vida *queer* que se distancia de las lógicas del éxito, el progreso y la reproducción. Valiéndose de la intimidad entre las mujeres que propicia la cultura mexicana, la Amistad construye un modo de vida y de saber alternativos, que cuestionan la lógica heteronormativa, blanca y de clase media de la sociedad capitalista norteamericana. De hecho, a partir de esta relación



Imagen 8

que deviene en algo más que una amistad, no solo Yolanda comienza a repensar el futuro que le había sido asignado, sino que también opera en ella una exploración de su identidad mediada por el afecto en la que encuentra otra manera de concebir la libertad y el progreso (Imagen 8). En sus recorridos por lugares periféricos y a partir de la desacralización del éxito, Yolanda y Mari inician su

camino hacia la adultez, a partir de la exploración de formas de conocimiento y sexualidad que no se inscriben en los relatos individualistas del éxito y el ascenso social. Y es justamente una fotografía la que materializa esta transición a través de la posición erguida y de seguridad de ambas, en la que sugerentemente el "I'm here" se convierte en un "We're here" (Imagen 9), un aquí y un presente colectivo con el que Yolanda y Mari protagonizan la utopía que el fracaso promete como modo alternativo de vida.



Imagen 9

¹² En palabras de Foucault: "One of the concessions one makes to others is not to present homosexuality as anything but a kind of immediate pleasure, of two young men meeting in the street, seducing each other with a look, grabbing each other's asses and getting each other off in a quarter of an hour. There you have a kind of neat image of homosexuality without any possibility of generating unease, and for two reasons: it responds to a reassuring canon of beauty, and it cancels everything that can be troubling in affection, tenderness, friendship, fidelity, camaraderie, and companionship, things that our rather sanitized society can't allow a place for without fearing the formation of new alliances and the tying together of unforeseen lines of force. I think that's what makes homosexuality "disturbing": the homosexual mode of life, much more than the sexual act itself. To imagine a sexual act that doesn't conform to law or nature is not what disturbs people. But that individuals are beginning to love one another—there's the problem. The institution is caught in a contradiction; affective intensities traverse it which at one and the same time keep it going and shake it up. [...] Institutional codes can't validate these relations with multiple intensities, variable colors, imperceptible movements and changing forms. These relations short-circuit it and introduce love where there's supposed to be only law, rule, or habit" (136-7).

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham-London: Duke UP, 2006. Impreso.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Durham-Londres: Duke UP, 2011. Impreso.
- Erazo, Vanessa. "Aurora Guerrero on Making *Mosquita and Mari* & Challenging Hollywood's Lack of Diverse Stories". *The Huffington Post*. 5 agosto 2013. Web. 7 mar. 2016 <<https://goo.gl/Cflm1f>>.
- Foucault, Michel. "Friendship as a Way of Life". *The Essential Works of Michel Foucault. 1954-1984. Vol. 1*. Ed. Paul Rabinow. Trad. Robert Hurley et al. New York: The New Press, 1997. 135-40. Impreso.
- Gomez, Erica. "Dancing with Desire: Chicana Lesbians in Contemporary Cinema". *Sightlines: Visual and Critical Studies* (2014): 51-73. Web. 7 mayo 2017 <<https://goo.gl/M1Xt38>>.
- Guerrero, Aurora, dir. *Mosquita y Mari*. Indion Entertainment Group - Maya Entertainment, 2012.
- Halberstam, Judith. *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York-London: New York UP, 2005.
- . *The Queer Art of Failure*. Durham-London: Duke UP, 2011.
- Hill, Nancy E. y Kathryn Torres. "Negotiating the American Dream: The Paradox of Aspirations and Achievement among Latino Students and Engagement between their Families and Schools". *Journal of Social Issues* 66.1 (2010): 95-112. Impreso.
- López, Josefina. *Real Women Have Curves & Other Plays*. Carlsbad, CA: WPR Books, 2011.
- Muñoz, José Esteban. "Feeling Brown: Ethnicity and Affect in Ricardo Bracho's *The Sweetest Hangover (and Other STDS)*". *Gay Latino Studies: A Critical Reader*. Eds. Michael Hames-García y Ernesto Javier Martínez. Durham-London: Duke UP, 2011. 204-19. Impreso.