

TEXTOS Y CONTEXTOS

Walking in the rotten city. ■ **Andar en la ciudad**
The films of ■ **podrida. El cine**
Frank Henenlotter ■ **de Frank Henenlotter**

RECIBIDO • 28 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

HUMBERTO JESÚS MUÑOZ ALVA/DOCENTE E INVESTIGADOR
humberto.j.munoz3@gmail.com ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

cine de explotación ■
caminante ■
Frank Henenlotter ■
horror ■
ciudad ■

Este texto considera la representación de Nueva York de los años ochenta a través de tres filmes de Frank Henenlotter: *Basket Case* (1982), *Brain Damage* (1988) y *Frankenhooker* (1990), caracterizando a los protagonistas de estas películas como peculiares caminantes en la ciudad podrida.

ABSTRACT

KEYWORDS

exploitation cinema ■
walker ■
Frank Henenlotter ■
horror ■
city ■

This text focuses on the representation of New York in the 80's through three Henenlotter films: Basket Case (1982), Brain Damage (1988) and Frankenhooker (1990), characterizing the protagonists of these films as peculiar walkers in the rotten city.

*People...all going somewhere...all with their own thoughts
...their own ideas...all with their own personalities.*

-Bela Lugosi
Glen or Glenda (1953)¹

La ciudad no sólo es la escenografía donde se desarrolla la vida del urbanita, sino una poderosa construcción social y mental que confronta a los sujetos y sus relaciones con los demás. Para Sarah Adhitya,² la ciudad es un organismo dinámico donde confluyen distintos “ritmos urbanos”, interacciones espacio-temporales y de energía, flujos diversos, sean ambientales, de transporte, de movimiento, donde la actividad tangible (trabajo, servicios) y la que no se mira (energía, sonidos), sugiere la noción de la vida en la urbe como una coreografía permanente o una composición musical, como se puede advertir en filmes como *Berlín: Sinfonía de la gran ciudad* (Ruttman, 1927) o *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929).

El tratamiento que de la ciudad hace el cine surge con el mismo invento del cinematógrafo. Promio, Veyre y otros operadores de los hermanos Lumière se lanzan a la aventura andando países y ciudades, sorprendiendo a propios y extraños con sus vistas de estaciones, plazas y calles; pasado el estupor por aquellas imágenes en movimiento, era fácil confirmar (dejando de lado el factor de lo exótico) que en lugares tan distantes como México, Marruecos o Reino Unido, la interacción entre personas a través del espacio público es similar. Porter realiza *The Great Train Robbery* (1903), luego Griffith perfecciona el lenguaje cinematográfico y los rusos teorizan el montaje; en algún momento irrumpe el sonido. De pronto, el cine se complejiza permitiendo una profundidad en las historias, personajes y sus relaciones.

El cine es “un espejo de realidades”³ que a lo largo de su desarrollo ha reflejado la evolución de las sociedades a través de las convenciones de la ficción y la no ficción. Las representaciones de la realidad mostradas por las películas encuentran en la metrópoli la esencia natural para plasmar, sobre todo, los temores y terrores de sus habitantes: los criminales y la sociedad descompuesta a través del *noir*, la paranoia hacia los otros (los comunistas) y el miedo a la energía atómica,⁴ a través del cine

¹ *Glen or Glenda*, dirigida por Ed Wood (Image Entertainment, 2008), 00:04:13, DVD.

² Sarah Adhitya. “A sonified urban masterplan for Paris - The use of sonification in urban representation”, *Invisible places sounding cities. Sound, urbanism and sense of place*, Portugal, 2014, p.169.

³ “Del cine como espejo y el arte como reflexión crítica”. TV UNAM, 4 de enero de 2018, 26:23, <<https://youtu.be/x9OT9589z-U?t=270>>. Consulta: 20 de diciembre, 2021. Capítulo correspondiente a la primera temporada de la emisión semanal Gramáticas de la creación, donde en entrevista, el director Jorge Fons, entre otras ideas, define lo que para él es el cine.

⁴ José Luis Ortega. El terror estadounidense moderno (I): de la paranoia posbélica al rompimiento gore, cuarta sesión del curso en línea *Historia del cine de terror: del periodo silente hasta hoy*. Filmoteca de la UNAM, 2020.

de ciencia ficción y horror de los años cincuenta. Llegan entonces la transición al cine moderno y los legendarios e imposibles monstruos dan paso a los de carne y hueso con *Psycho* (Hitchcock, 1960), *Blood Feast* (Gordon Lewis, 1963), y en particular, *Targets* (Bogdanovich, 1968).⁵ Terror, alienación, oscuridad. Todo insertado en esa idea de armonía y modernidad de las ciudades.

Una de las metrópolis con mayor fascinación y presencia en la cinematografía es sin duda Nueva York. Desde *Herald Square* (Heise, 1896), primer filme para Edison tomado en locación,⁶ pasando por producciones icónicas como *King Kong* (Cooper, Schoedsack, 1933), *The Naked City* (Dassin, 1948), o *Manhattan* (Allen, 1979), la ciudad se muestra y se anda, en particular, desde la calle. Pensar en la calle incluye visualizarla en diversos espacios públicos: la cuadra, el vecindario, el barrio, la colonia, la zona comercial, el centro de la ciudad, la periferia, etcétera.

La calle es el sistema sanguíneo de la ciudad, es el lugar donde todo ocurre, donde la vida del hombre moderno tiene significado. La calle es un escenario hostil que muchas veces segrega, lastima y mata. Pero a su vez es el escape, la emoción, la oportunidad de olvidar, de encontrar algo que no sabríamos esperar ocultos en casa. La dimensión social de los espacios produce y reproduce, para Lefebvre, un espacio abstracto “esencialmente repetitivo y lo que repite a través de todos esos elementos es la reproducción de las relaciones de producción capitalista”,⁷ relaciones que implican, pese a todo, “un uso perpetuo de la violencia. Espacio abstracto y violencia van juntos”.⁸

La zona de Times Square reproduce las relaciones de producción capitalista referidas por Lefebvre de forma espectacular: ofertas, descuentos y promociones de las grandes marcas y tiendas, colorida publicidad en panta-

llas led y carteles con los últimos estrenos de películas y espectáculos en Broadway, luces neón y restaurantes por doquier, en un ambiente controlado para un consumo seguro. No hay descanso para el visitante, que deambula con los sentidos en automático. Sin embargo, durante los años setenta y ochenta este emblemático espacio era muy distinto, un lugar sórdido y peligroso, sin ley.⁹

La ciudad decadente y criminal va a ser el tema de muchas producciones cinematográficas, que en mayor o menor medida también realizan un registro documental de ese momento particular de Nueva York: *Midnight Cowboy* (Schlesinger, 1969), *Shaft* (Parks, 1971), *Death Wish* (Winner, 1974), *Taxi Driver* (Scorsese, 1976), *God Told Me To* (Cohen, 1976), *The Driller Killer* (Ferrara, 1979), *Eaten Alive!* (Lenzi, 1980), *Nightmare* (Scavolini, 1981), *The New York Ripper* (Fulci, 1982) *Variety* (Gordon, 1983), *Friday the 13th Part VIII: Jason Takes Manhattan* (Hedden, 1989), por mencionar algunas. Dentro de la filmografía realizada en la Gran Manzanana (podrida), destaca por su originalidad y desenfado parte de la obra del neoyorquino Frank Henenlotter.

Si bien las películas de Henenlotter se clasifican dentro del género de horror, inclinándose hacia la comedia y el gore, en retrospectiva, el mismo director ha declarado que en realidad no siente que hacía cine de horror, más bien realizaba películas de explotación. “Los filmes de explotación más que nada tienen una actitud, una actitud que no encuentras en las producciones convencionales de Hollywood. Son un poco más rudas, un poco más obscenas, tratan temas que la gente no suele tocar”.¹⁰

⁵ Este filme presenta un encuentro y pase de estafeta simbólico entre el terror clásico y el moderno cuando en el clímax de la historia, Byron Orlok (un viejo actor del género encarnado por el legendario Boris Karloff) enfrenta a Bobby, un joven desequilibrado que se ha pasado la tarde matando personas con su colección de armas; el monstruo del cine contra el monstruo real.

⁶ Michael Pollak. *The First Film Shot in New York City*. The New York Times, 18 de abril de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/04/19/nyregion/the-first-film-shot-in-new-york-city.html>. Consulta: 20 de diciembre, 2021.

⁷ Henry Lefebvre. La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*, 1974, núm.3. <https://es.scribd.com/doc/47404221/Lefebvre-Henri-La-produccion-del-espacio>. Consulta: 21 de diciembre, 2021. p.223

⁸ *Idem*.

⁹ Michael McMenamin. *From Dazzling to Dirty and Back Again: A Brief History of Times Square*. Museum of the City of New York. 14 de julio de 2015. <https://www.mcny.org/story/dazzling-dirty-and-back-again-brief-history-times-square>. Consulta: 21 de diciembre, 2021. El autor traza un deterioro de Times Square iniciado con la Gran Depresión, estableciendo que muchas salas, para sobrevivir, comenzaron a proyectar películas sexualmente explícitas, mientras la prostitución de hombres y mujeres se hacía más común. Durante la Segunda Guerra Mundial, los soldados con licencia acrecentaron el negocio sexual y para los años sesenta aparecen los peep shows, detonando la venta de productos eróticos y la proliferación de cines porno; a finales de la década, la mafia tiene gran presencia en las calles y para los setenta la cantidad de denuncias por delitos era la mayor de la ciudad. Para 1986 llega el crack disparando las tasas delincuenciales hasta 1989.

¹⁰ Matt McAllister. *Frank Henenlotter: Born to be Bad*. Total Sci-Fi Online. 23 de febrero de 2009. <https://web.archive.org/web/20100102050200/http://totalscionline.com/interviews/3153-frank-henenlotter-born-to-be-bad>. Consulta: 21 de diciembre, 2021. Traducción del autor.

Hasta la fecha, el director ha realizado siete películas de ficción y tres documentales; si bien para los fanáticos del horror es bien conocida *Basket Case* (1982), tanto *Brain Damage* (1988) como *Frankenhooker* (1990), destacan por el tratamiento de sus desgraciados personajes sometidos a la violencia corporal, una metamorfosis monstruosa insertada en la mejor tradición del *body horror*. En estas tres películas resulta interesante la figura del caminante en relación con la particular dinámica urbana de Times Square y sus alrededores en los años ochenta; aunque en estos casos se trata de andantes hambrientos de venganza, cerebros o clientes.

“La ciudad es la realización del viejo sueño humano del laberinto. Esta realidad es la que persigue el *flâneur* sin saberlo”.¹¹ Este paseante descrito por Baudelaire y Benjamin se hace presente con los surrealistas y recupera brío con los Situacionistas, al menos, en el sentido de su recorrido, que en la idea de la deriva se opone “en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y paseo”.¹² Los antihéroes de Henenlotter no se identifican con alguna de estas nociones, al menos de forma literal; no buscan perderse en la ciudad para encontrarse, se trata aquí de individuos alienados, desechados socialmente o víctimas de situaciones límite que responden a un objetivo definido. Esta condición está también presente en la escoria que puebla sus calles: traficantes de drogas, pandilleros, ladrones, adictos, mendigos, prostitutas.

En la Nueva York que se nos presenta en estas y otras películas, al igual que ocurre con distintas ciudades, se comparte una imagen particular y colectiva

que más bien no tiene que ver con la realidad cotidiana ahí vivida, pero que expresa cómo se ha decidido mostrar dicho lugar o cómo debería ser esa realidad.¹³ Tanto en *Basket Case* como en *Frankenhooker* se transmite una idea de la calle 42 y de Times Square como espacios inseguros, cloacas urbanas donde la autoridad está ausente. Sin embargo, el propio cineasta ha declarado que en su adolescencia solía pasar mucho tiempo en las salas de cine de esas áreas de Manhattan, sin ser testigo de violencia alguna o sufrirla.¹⁴ Al final el imaginario de la anomia se impone dotando de mayor fuerza una puesta en escena necesitada de una identidad clara.

En *Basket Case*, Duane Bradley arriba a Nueva York junto a su hermano siamés Belial, un ser deforme a quien lleva dentro de una canasta; recorren la calle 42 repleta de tiendas, cines porno y vendedores de droga. Duane se hospeda con su canasta con “ropa” en el Hotel Broslin y desde ahí tomarán camino para encontrar y matar a los doctores que años atrás separaron a los hermanos¹⁵ y así vengar el irreparable daño que les ocasionaron. Para Le Breton, “la ciudad no existe sino por los desplazamientos de sus habitantes”,¹⁶ y los desplazamientos que realizan los hermanos no son los pasos de un urbanita promedio, ya que ni siquiera son habitantes de ese espacio, aquí se perfilan como la presencia silente y cautelosa del asesino a sueldo o del fantasma, un no ser que atraviesa el paisaje urbano sin dejar marca (aunque será imposible que logren la discreción).

¹³ Robert Kolker. *A cinema of loneliness*. New York, Oxford University Press, 2011, p. 195.

¹⁴ Ed Zed. *CB's Exclusive Interview with Frank Henenlotter*. Cigarette Burns, octubre 7 de 2012. <https://cigaretteburnscinema.wordpress.com/2012/10/07/cbs-exclusive-interview-with-frank-henenlotter/>. Consulta: 22 de diciembre de 2021. Menciona el entrevistado: I used to cut high school when I was 15 and take the train from Long Island to Manhattan to go the movies. I knew it was a cesspool but I felt comfortable there. I never was attacked – nothing ever happened to me. All these stories you hear of the incredible violence of the street – how come I never saw any of that? And when I was 15 I looked like I was 12! I had a wonderful time there and I was there all the time.

¹⁵ La madre muere luego del parto, el padre rechaza la aberración nacida y pide a los doctores Lifflander, Needleman y Kutter que separen a los gemelos. Hecho esto, Duane y Belial matan a su progenitor y viven con la tía, la única mujer que muestra amor hacia el desdichado par. Cuando la mujer muere, ellos quedan desprotegidos, por lo que inician su plan de venganza contra los médicos.

¹⁶ David Le Breton. *Caminar: Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014, p. 128.

¹¹ Walter Benjamin. *Libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones Akal, 2005, p.434. El paseante que define Benjamin vagabundea “largo tiempo por las calles sin ninguna meta” (p. 422), aunque en el errabundeo también se puede encontrar que “El «fenómeno de la vulgarización del espacio» es la experiencia fundamental” de esta figura (p.424), y que en términos generales, el autor caracteriza como “el observador del mercado. [...] Es el explorador del capitalismo, enviado al reino del consumidor” (p. 431).

¹² Guy Debord. Teoría de la deriva. *Internationale Situationniste #2*, diciembre de 1958. En *Internacional Situacionista*. Textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969) vol. 1, Madrid, Literatura Gris, 1999, p. 27. El autor establece que al practicar la deriva, una o varias personas “renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios”, para dejarse llevar por el azar del recorrido o por el impacto del medio geográficos (psicogeografía) en la afectividad de los individuos participantes, impacto que facilitará o no el acceso y andar en ciertos lugares.



Duane y Belial recorriendo la Calle 42. Analysis Film Corporation.

Por su parte, *Brain Damage* presenta a Brian, un joven que un día despierta y se siente distinto, el motivo es que se ha convertido en el hospedador de Aylmer, un fálico y antiguo ser, culto y parlanchín que se alimenta de cerebros. Mientras el joven permita sacarlo a comer, el pequeño monstruo le administrará por la nuca una adictiva sustancia azulada que detona luces y colores. Por las noches Brian recorre las calles de la ciudad en busca de alimento para Aylmer, quien cada vez demandará una cuota de sangre más alta. El método empleado por el joven sería lo más cercano que podría entenderse como deriva, ya que sus víctimas son aleatorias, dependiendo del momento y lugar en que la resaca o “malilla” lo sorprenda. Brian se desplaza primero extasiado, para después, aparecer totalmente descompuesto en su ansiedad, gobernado por la voluntad de Aylmer.

En *Frankenhooker* conocemos a Jeffrey, un científico amateur obsesionado con dar vida a lo inanimado. Durante una fiesta familiar en el jardín, en un trágico accidente, la podadora mata a su novia Elizabeth. Devastado, decide revivirla, aunque de ella solo queda la cabeza. Soluciona armar de nuevo a su amada a partir de las partes de cuerpos de prostitutas adictas de Nueva York.¹⁷ Luego de devolverle la vida una noche de

¹⁷ Esto lo hace a partir de desarrollar un “super crack”, que al consumirlo, provoca que el cuerpo de la consumidora estalle en partes.



Brian corre urgido por saciar su adicción y la de Aylmer. Palisades Entertainment

tormenta, Elizabeth/*Frankenhooker* despierta un poco distinta: su objetivo es conseguir clientes, dinero y droga, por lo que se lanza a las calles de Times Square a retomar su oficio.



Elizabeth/*Frankenhooker* atraviesa el terreno familiarmente conocido. Shapiro-Glickenhau Entertainment.

“Toda ciudad contiene innumerables otras ciudades, y para el mismo caminante o el mismo habitante innumerables capas afectivas que no dejan de modificarse según su humor”,¹⁸ en el caso de esta imposible historia inspirada en el clásico de Mary Shelley, resulta claro en la relación de las prostitutas con el entorno urbano previo a consumir la droga creada por Jeffrey: cada historia es una ciudad inserta en el gran relato de Nueva York. Al emerger Elizabeth/*Frankenhooker* desde la fragmentación, es la memoria afectiva de las

¹⁸ Le Breton. *op. cit.* p.129.



El multiverso no es novedad: Duane y Brian se encuentran en el Metro. Palisades Entertainment.



que la componen la que la ancla a las calles andadas tantas veces.

En estas historias, el director presenta la parte más sórdida de Nueva York en un punto bien particular de la historia de esa ciudad y lo hace de una forma descarada pero burlona, siempre guardando la impostura. A su vez, los personajes de estos filmes son extranjeros en la ciudad: para Dwyane es su primera vez en la Gran Manzana; en el caso de Brian resulta evidente que los caminos que recorre no son los suyos; igual caso para Elizabeth/Frankenhooker, aunque la memoria que su cuerpo armado guarda la lleva a las calles controladas por el proxeneta Zorro. Esto nos lleva a la consideración modernista de que, “paradójicamente, los pasos perdidos no están perdidos, y solo los pasos que siguen una trayectoria específica marcada están perdidos”.¹⁹

Por otro lado, además de la calle, y ese plano general lateral que permite apreciar el escenario en relación con el personaje, destacan los motivos urbanos identitarios que las tres películas comparten: el hotel y la habitación como no lugares donde los personajes se refugian para establecer un punto de partida, para escapar del sufrimiento de la adicción o para obtener ganancias a través del cuerpo; también el Metro: Elizabeth/Frankenhooker accede a la calle donde trabaja utilizando este transporte, causando conmoción entre los usuarios. Brian se mueve varias veces en Metro, y en una escena determinante aborda un vagón junto a su aún novia, para en algún momento estar sorpresivamente mirando de frente a Duane

y la canasta que guarda a Belial (cameos muchos, pero este en particular destaca por la sugerencia de una coexistencia entre las historias, una especie de multiverso mortal y perverso).

Basket Case, *Brain Damage* y *Frankenhooker* coinciden en la demarcación del sujeto enajenado, afectado por la ciudad y sus dinámicas. Quizá lo hacen de una forma exagerada y posiblemente repulsiva, pero también la realidad llega a alcanzar un alto grado de violencia, conflicto e incomunicación; un distanciamiento entre los individuos que resulta “indispensable para la forma de vida moderna. Pues el amontonamiento y el abigarrado desorden de la comunicación metropolitana sería sencillamente insoportable sin esa distancia psicológica”.²⁰

Esta actitud de alguna forma garantiza cierta libertad individual en situaciones donde las personas forman parte de la masa urbana que llena las calles y banquetas y satura los espacios públicos. Los caminantes del cine de Henenlotter, sean personajes protagonistas, secundarios o meros extras, representan un componente del ritmo cotidiano de la ciudad, pero uno que se busca invisibilizar, evitar y erradicar por incómodo o peligroso, aunque resulte parte constitutiva de la dinámica citadina. El nervio, la reserva, la indiferencia y por qué no, el miedo y la locura, determinan cierta interacción en la vida urbana y eso es algo que Henenlotter supo plasmar de forma original e irreverente en su obra y que el cine seguirá abordando, porque nos habla, en esencia, del ser humano. ▽

¹⁹ Matthew Beaumont. *El caminante. Encontrarse y perderse en la ciudad moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2021, p.22.

²⁰ Georg Simmel. En Frisby, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, Visor Distribuciones, 1992, p.147.

BIBLIOGRAFÍA

- ADHITYA, Sarah. "A sonified urban masterplan for Paris - The use of sonification in urban representation". En *Invisible places sounding cities. Sound, urbanism and sense of place*, 168-177. Portugal, Jardins Efémeros, 2014.
- BEAUMONT, Matthew. *El caminante. Encontrarse y perderse en la ciudad moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2021.
- BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- DEBORD, Guy. Teoría de la deriva. *Internationale Situationniste #2*, diciembre de 1958. En *Internacional Situationnista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969) vol. 1, La realización del arte. Internationale Situationniste # 1-6 más "Informe sobre la construcción de situaciones"*. Madrid, Literatura Gris, 1999.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid, Visor Distribuciones, 1992.
- HENENLOTTER, Frank. *Basket Case* [Película]. Estados Unidos, Analysis Film Corporation, 1982.
- HENENLOTTER, Frank. *Brain Damage* [Película]. Estados Unidos, Palisades Entertainment, 1988.
- HENENLOTTER, Frank. *Frankenhooker* [Película]. Estados Unidos, Shapiro-Glickenhau Entertainment, 1990.
- KOLKER, Robert. *A cinema of loneliness*. New York, Oxford University Press, 2011.
- LE BRETON, David. *Caminar: Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires, Waldhuter Editores, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. La producción del espacio. *Papers: revista de sociología*, 1974, núm. 3. <https://es.scribd.com/doc/47404221/Lefebvre-Henri-La-produccion-del-espacio>. Consulta: 21 de diciembre, 2021. p.223
- MCALLISTER, Matt. *Frank Henenlotter: Born to be Bad*. Total Sci-Fi Online. 23 de febrero de 2009. <https://web.archive.org/web/20100102050200/http://totalscifionline.com/interviews/3153-frank-henenlotter-born-to-be-bad>. Consulta: 21 de diciembre, 2021.
- MCMENAMIN, Michael. *From Dazzling to Dirty and Back Again: A Brief History of Times Square*. Museum of the City of New York. 14 de julio de 2015. <https://www.mcny.org/story/dazzling-dirty-and-back-again-brief-history-times-square>. Consulta: 21 de diciembre, 2021
- ORTEGA, José Luis. "El terror estadounidense moderno (I): de la paranoia posbélica al rompimiento gore". En curso en línea *Historia del cine de terror: del periodo silente hasta hoy*, cuarta sesión. México, Filmoteca de la UNAM, 2020.
- POLLAK, Michael. *The First Film Shot in New York City*. The New York Times, 18 de abril de 2015. <https://www.nytimes.com/2015/04/19/nyregion/the-first-film-shot-in-new-york-city.html>. Consulta: 20 de diciembre, 2021.
- WOOD, Ed. *Glen or Glenda* [Película]. Estados Unidos, Image Entertainment, 2008. DVD.
- ZED, Ed. *CB's Exclusive Interview with Frank Henenlotter*. Cigarette Burns, octubre 7 de 2012. <https://cigaretteburnscinema.wordpress.com/2012/10/07/cbs-exclusive-interview-with-frank-henenlotter/>. Consulta: 22 de diciembre de 2021.
- "Del cine como espejo y el arte como reflexión crítica". TV UNAM, 4 de enero de 2018, 26:23, <https://youtu.be/x9OT9589z-U?t=270>. Consulta: 20 de diciembre, 2021.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

HUMBERTO JESÚS MUÑOZ ALVA • Sus áreas de producción artística son el video de archivo, el cine B y el arte sonoro. Actualmente investiga el impacto y antecedentes de los video *mixtapes* en México.