

La representación de la vida obrera en las imágenes de Harun Farocki. Una propuesta de contravisualización

Fabiola Alcalá Anguiano

Universidad de Guadalajara, México

RESUMEN:

Harun Farocki ha trabajado sobre el tema de la vida obrera y su representación en pantalla en varias de sus películas y de sus instalaciones. En un par de ocasiones de forma directa, reorganizando escenas de la historia del cine en las que aparece la vida obrera, o la salida del trabajo. Y de forma periférica, reflexionando sobre distintos ejercicios del trabajo y sus implicaciones en la forma de organizar y entender el mundo laboral. Sus películas invitan siempre a la reflexión y a la construcción de nuevas miradas o como se entiende desde los estudios visuales: crean contravisualidades, es decir, nuevas formas de reorganizar y entender las imágenes que rompan con las visualidades oficiales y autoritarias. Este texto pretende entender de qué forma este artista alemán ofrece, a través de algunos ejemplos puntuales -directos o periféricos- una reflexión sobre la vida obrera en su obra, y una contravisualidad sobre el tema y sus repercusiones.

PALABRAS CLAVES: Documental, obreros, Farocki, estudios visuales, contravisualidad

ABSTRACT:

Harun Farocki has worked with the subject of the working life and its representation on the screen in several of his films and installations. In a couple of occasions directly, reorganizing scenes from film's history where the working life is represented, or the leaving from work. And peripherally, reflecting about different exercises of work and its implications in the way of organizing and understanding the working world. His films always invite to the reflection and construction of new looks or how it is understood from the different visual studies: he creates counter-events, meaning, new ways of reorganizing and understanding the images that break with the official and authoritarian visuals. This text intends to understand in which way the German artist offers, through some specific examples – direct o peripheral – a reflection about working life in his work, and a contravision about the subject and its repercussions.

KEY WORDS: Documentary, workers, Farocki, visual studies, visuality

En la escena de la fábrica, la simbólica apertura de las puertas de par en par al final del día, seguida por un ordenado desfile de tranquilos trabajadores de regreso a casa, suponía nada menos que una representación visual del triunfo de la disciplina laboral (Mirzoeff, 2015:125).

El cine de ficción ha filmado poco el trabajo. Las jornadas laborales suelen transcurrir en el fuera de campo de los relatos cinematográficos. El día a día del obrero parece no interesar a la gran pantalla, según Comolli por las mismas razones:

...por las cuales se ha filmado tantas veces el amor o la seducción. El primer film, nos aporta la primera de esas razones: es saliendo de la fábrica Lumière, una vez terminada la jornada de trabajo, es cuando las obreras se libran al cine, cuando accedan a la vez al estatuto de actrices y al de próximas espectadoras. Alejándose del trabajo entran en el mundo encantado de la diversión. Porque el mundo del trabajo tiene muy poco encanto y resulta poco susceptible de ser encantado por el cine sino bajo la forma de pesadilla – *Metropolis*, *Tiempos modernos*– (Comolli, 2002:260).

Las historias en el cine están hechas para romper con la monotonía y así precisamente dar un respiro a la jornada laboral. ¿Por qué pagar para ver eso que se quiere olvidar o dejar suspendido? El trabajo sólo aparecerá como castigo, como punto de partida para la rebelión o como escenario marco para que de ahí devenga un acontecimiento extraordinario. Al menos en el cine *mainstream* “de ahí que las más de las veces el trabajo sea pasto de elipsis, sea objeto de esa forma de censura que intenta eliminar los tiempos muertos, los momentos en los que ‘no pasa nada’, cuando menos nada que parezca relevante narrativa o dramáticamente” (Monteverde, 1997:11).

En el cine documental la vida obrera cobrará un poco más de relevancia, pero también, buscará el acontecimiento extraordinario para explicar sus historias: la huelga, el despido injustificado, el cierre de la fábrica, las injusticias salariales, etc. Salvo en piezas de corte más vanguardista –dónde el trabajo se concibe como un tipo de coreografía junto con la máquina y sus

ritmos–, la jornada laboral no resulta tan trascendental como para ser filmada¹.

Sin embargo, una interesante alternativa sobre cómo mirar y reflexionar acerca de la representación de la jornada laboral en el cine documental, de sus dinámicas y dimensiones sociales y políticas, se encuentra en el trabajo de Harun Farocki, quien hace del movimiento y de la práctica obrera un eje central en su obra.

Este texto pretende analizar de qué forma este cineasta alemán incluye la reflexión sobre el trabajo y el peso de éste, en su cine y en sus instalaciones. Develando las tensiones entre la máquina y el hombre, la cámara y el trabajo, el mundo real y el virtual; y haciéndolo desde los estudios visuales: marco teórico-metodológico que mejor se ajusta a este tipo de cine. Ya que como se verá más adelante, la propuesta reflexiva de Farocki puede leerse como una contravi-sualidad.

Apuntes previos

Harun Farocki nació en 1944 en la ciudad checa de Nový Jicín –en ese entonces parte de Alemania– y murió en Berlín en 2014. A lo largo de su vida realizó más de 120 filmes e instalaciones en las que reflexionó, de distintas maneras, sobre las imágenes y su poder. Comenzó a hacer cine en el marco del Nuevo Cine Alemán, aunque con el tiempo se desmarcó del grupo y siguió su propio camino, realizando un cine más político, crítico y por supuesto de izquierda. Dirigió la revista *Filmkritic* de 1974 a 1984, y desde entonces escribió ensayos y crítica, indistintamente. Además de producir cine, siempre al margen del cine comercial, trasladó su obra al museo porque encontró en la videoinstalación una forma más

1. Por supuesto dejando fuera el cine militante y hablando exclusivamente del documental de cartelera.

eficaz de expresar sus ideas.

Su cine se caracteriza por el montaje, le interesaba recuperar las imágenes de los otros y resignificarlas en un ejercicio de *found footage*, que como afirma García-Martínez es una “mezcla de fascinación y deconstrucción, de admiración por el metraje recuperado y de intención crítica en su re-ubicación” (García-Martínez, 2006:72). Para Farocki las imágenes no habían sido lo suficientemente vistas, es decir, comprendidas en su relación con el mundo social, político y económico al que pertenecen, por eso es imperante volver a mirarlas.

Además de que con este ejercicio de apropiación buscaba claramente expresar su indignación por la “violencia del mundo”, como explica Didi-Huberman: “algunos cineastas han intentado mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un *montaje crítico* de las imágenes: un montaje del pensamiento acelerado al ritmo del enojo que busca mejorar, que busca denunciar tranquilamente la violencia del mundo” (Huberman, 2013:27). Para Farocki repensar las imágenes tiene un claro sentido reivindicativo y por supuesto, revolucionario.

El concepto de contravisualidad como marco teórico-metodológico

Pensar en la obra de Harun Farocki es reconocer un proceso reflexivo sobre las imágenes y sobre el poder que éstas ejercen en quien las mira. Exponer de nuevo y en otro contexto las imágenes de los noticieros, de las cámaras de seguridad o incluso las creadas digitalmente –materiales que reapropia–, obliga a pensar en quién está detrás de la elaboración de estas imágenes, para qué fueron creadas y cómo modifican las ideas o las emociones de quienes las observan. Por lo que se puede hablar del proceso de contravisualidad, con todo lo que conlleva.

La visualidad como concepto, extraído del marco de los estudios visuales, se entiende como un hecho social y no sólo como el acto de ver. Para Mirzoeff la visualidad es “una vieja palabra para un proyecto nuevo” (Mirzoeff, 2011:2). El térmi-

no surge del cambio de paradigma del siglo XVIII al XIX como una forma de visualizar la historia.

Ésta es una práctica que comprende información, imágenes e ideas y que dota de autoridad al sujeto capaz de articularla... La visualidad se caracteriza así desde sus comienzos como una articulación entre el poder y la autoridad, con las correspondientes estrategias de naturalización de tal alianza. Siguiendo este marco conceptual nos encontramos con que la visualidad es el producto de un conjunto de prácticas de visualización que hacen legibles y perceptibles para la autoridad los procesos históricos, sociales y culturales (Martínez-Luna, 2012).

La visualidad permite reconocer un proceso más complejo que el de la visión, en el que intervienen una estructura y un discurso social relacionado íntimamente con la autoridad. Por ejemplo, en la obra de Farocki las escenas protagonizadas por obreros ponen de manifiesto una serie de tensiones entre lo legal, lo social y lo político del ejercicio obrero. Su visualización conlleva una clara lectura de autoridad: el obrero es visto como parte de un grupo y dentro de unos márgenes de control, no como individuo libre. La propuesta de Farocki de volver a mirar esas imágenes exige una contravisualidad, tal como lo explica Mirzoeff:

...la visualidad, que surgió como una táctica militar y más tarde se convirtió en una forma de poder para validar su autoridad. En la vida cotidiana es común para nosotros escuchar a un policía decir frente a un acontecimiento: “No te detengas, no hay nada que ver aquí”. Por supuesto que hay algo que ver, ellos lo saben y nosotros también. La pregunta es ¿quién tiene derecho a mirar? Cuando exigimos libertad para “ver” cómo está organizado el terreno de lo social creamos una forma de “contravisualidad”. El primer cambio que yo observo en la visualidad es que la gente de todo el mundo –desde Egipto y Brasil hasta Nueva York, con el movimiento de Occupy Wall Street–, ha comenzado a reclamar su derecho a mirar y crear “contravisualidades”. En la actualidad existe una crisis de visualización y una crisis de autoridad que están directamente relacionadas: si los Estados y los gobernantes buscan recuperar la autoridad entonces tendrán que crear una nueva forma de visualizar (2012).

El ejercicio de reapropiación de las imá-

genes, así como el montaje crítico con el que se organizan los filmes y las instalaciones de Farocki, se suman a la propuesta de crear contravisualidades del mundo, en primer lugar, porque rompen con la visualidad anterior, al cuestionarse sobre los significados de las imágenes y proponer lecturas nuevas, en segundo, por el sentido revolucionario de su trabajo en el que no se puede separar el proceso reflexivo del reivindicativo. Pensar con el cine, según Farocki, debe llevar a la acción, como los ejemplos que cita Mirzoeff.

Los obreros y la fábrica a lo largo de 100 años

En 1995, cien años después de la primera película de los hermanos Lumière, Farocki realiza un documental de 36 minutos con el mismo nombre **Obreros saliendo de la fábrica** (*Arbeiter verlasssen die Fabrick*). Durante 12 meses se dedicó a buscar en los archivos de cine y televisión escenas similares a la primera película de la historia, en la que se muestra a los obreros abandonando su lugar de trabajo después de la jornada laboral. Para el montaje final decidió descartar el material proveniente de la televisión y de la publicidad porque pensaba que se desviaba de la reflexión que deseaba obtener, sobre todo porque para la publicidad no hay nada menos grato que hablar de muerte o de trabajo fabril, y también porque el material televisivo era demasiado extenso. Por lo que se centró en reorganizar las imágenes del cine.

El montaje incluye la tomavista Lumière, que se repite en tiempo real y ralentizada a lo largo del filme. Escenas de los trabajadores y empleados de Siemens (Berlín, 1934). Imágenes de trabajadores haciendo ejercicios de entrenamiento en el marco de la República Democrática Alemana en 1963. Escenas de un sindicalista que invita a los obreros de la Volkswagen a una reunión en contra del traslado de la fábrica a Estados Unidos (República Federal Alemana, 1975). Secuencias tomadas en Detroit (1926) en las que obreros bajan los escalones de un puente peatonal que llega a la Ford Motor Company.

Así como escenas de los siguientes filmes: **The Killers** (1946) de Robert Siodmak –en la que cuatro gánsters se disfrazan de obreros para robar el dinero de los sueldos–. De **Metropolis** (1927) de Fritz Lang, de **El hombre de hierro** (1981) de Andrzej Wajda, de **Intolerancia** (1916) de Griffith y de otras películas protagonizadas por grandes estrellas de Hollywood como Charles Chaplin, Marilyn Monroe o Ingrid Bergman.

El resultado es un filme de corte expositivo que organiza estas escenas a través de una voz en *off* que guía la reflexión sobre el cine y la vida obrera que ha sido retratada en él. Y a pesar de que, en teoría, ésta no había sido objeto de interés de la gran pantalla, la sensación del montaje final es otra, como lo explica el propio Farocki:

El montaje del film tuvo sobre mí un efecto totalizador: una vez que tuve el montaje a la vista, me asaltó la idea de que el cine había trabajado durante 100 años sobre un único tema. Como si un niño repitiera la primera palabra que aprendió a decir durante 100 años para inmortalizar la alegría de poder hablar (Farocki, 2013:201).

A lo largo de estas escenas, ya organizadas y comentadas, se puede reconocer cómo el cine ha dado cuenta de las grandes revoluciones obreras, pero también, de cómo éstas se libran en un escenario diferente al de la fábrica. Se puede intuir, por las fechas de las imágenes, qué está sucediendo en términos históricos, pero las imágenes sólo nos muestran el quehacer cotidiano: la revolución está en otra parte.

Las puertas resguardan la realidad laboral y casi nunca dejan entrar a la cámara. La mayoría de los acontecimientos suceden en el marco de las puertas, en la frontera entre la fábrica y el otro mundo. Desde la primera película de la historia hasta ahora, las puertas representan un marco físico, al igual que metafórico, en esa frontera hay más historias que contar que dentro o fuera de ella, parece que para entender el mundo obrero basta con situarse a las puertas de la fábrica.

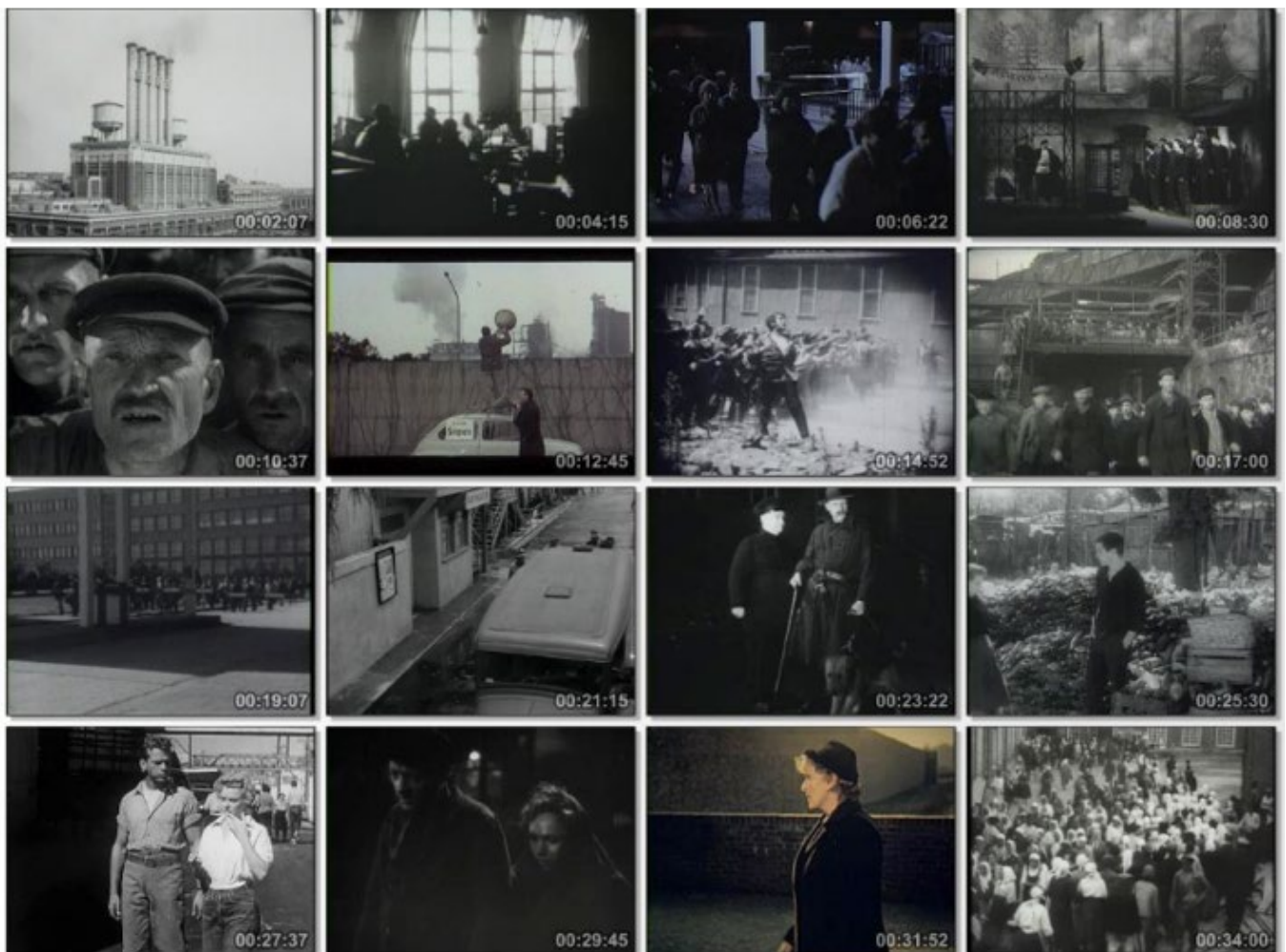
Otra de las reflexiones que este proyecto de apropiación sugiere, es la de identidad, ¿quié-

nes son esos obreros que cruzan las puertas de las fábricas? ¿son personajes anónimos o son rostros conocidos? y ¿qué sucede cuando las estrellas del cine también van al trabajo y por tanto le dan cara al obrero anónimo?

Charles Chaplin aceptó un trabajo en la cadena de montaje y la policía lo echó de la fábrica durante una huelga... Marilyn Monroe estuvo frente a la cadena de montaje de una fábrica de pescado en un filme Fritz Lang... Ingrid Bergman estuvo un día en la fábrica y cuando ingresó apareció en su rostro una expresión de terror sagrado, como si estuviera entrando al infierno... Las estrellas de cine que llegan el mundo proletario son gente importante al estilo feudal. Su experiencia es similar a la de los reyes que se apartan del camino en las cacerías y aprenden qué es el hambre. En la película de Antonioni *El desierto rojo* 1964, Monica Vitti quiere participar de la existencia proletaria y le arrebató a uno de los huelguistas un pedazo de pan mordido (Farocki, 2013: 199-200).

Resulta muy interesante cómo las estrellas del cine sólo cruzan las puertas de las fábricas en actitud de turista, sabiendo de antemano que están ahí por corto tiempo, sus cuerpos se reconocen fuera de lugar, sus gestos son incómodos, impostados. Las divas de Hollywood visitan mejor el vestido de noche que el mono de trabajo.

Resulta interesante que años más tarde, en 2006, Farocki realizara una videoinstalación reutilizando el material de su documental de 1995. En ella coloca las escenas de los 12 filmes en monitores distintos, permitiendo que el visitante recorra el espacio como si estuviera recorriendo la historia del cine a la vez que se pregunta por el mundo obrero, cuáles son las historias de los trabajadores, cómo pelean por sus derechos, qué pasa dentro de la fábrica, qué atrae tanto a los “turistas”, etc. Las preguntas se parecen mucho



Escenas de obreros

a las que suscita el documental –son las mismas escenas– pero la interactividad condiciona la lectura.

El habitual montaje cinematográfico se trasladada al espacio museístico; la ‘expansión del montaje’ le permite a Farocki crear una videoinstalación multicanal que exhibe de manera simultánea las once décadas del trabajo obrero con la intención de reflexionar en torno al modo en que la sociedad industrial rige la vida de los trabajadores, y también, cómo el cine es un medio de registro, y al mismo tiempo, de construcción de imágenes (Galván, 2014).

La recepción cambia del filme lineal a la instalación, ya que el visitante decide qué mirar primero, a diferencia del espectador del documental. La instalación permite al visitante recorrer libremente los doce monitores, creando así un montaje activo y personal. Ambas piezas plantean una reflexión sobre volver a mirar y tienen una resonancia entre ellas muy interesante debido a que pasan 10 años para volver al tema. El paso del tiempo modifica la forma de interpretar y eso pretende el autor, comparar las diferentes lecturas.

El discurso sobre la vida obrera ya está impreso en las imágenes encontradas, tanto en el documental como en la instalación, pero el nuevo sentido, el que se le da con la reapropiación será una contravisualidad, es decir, una propuesta de mirada diferente y desde una postura de poder-autoridad distinta: reflexiva y reivindicativa.

Otras fábricas: discursos sobre laboratorios, ladrillos y capitalismo

Además de su documental sobre obreros o de su instalación con el mismo tema, diez años después, a Farocki le ha interesado desde siempre poner la cámara en la fábrica o reflexionar sobre la vida proletaria, ya desde su primer documental *Fuego inextingible* (*Nicht lösches Feuer*, 1969), –después de la famosa escena del ciga-



Clash by Night (1952)

rrero²–, la reflexión de los efectos del Napalm se logra en los pasillos de la fábrica y en los laboratorios en los que se produjo el “arma”. Farocki interroga a los obreros y ellos explican que no sabían qué estaban creando y mucho menos para que se utilizaría. El poder de las acciones obreras está en los dueños de las fábricas, parece que quien maquila y simplemente obedece a sus superiores puede librarse de la responsabilidad.

En 2009 realizó un documental de 61 minutos titulado *En comparación* (*Zum Vergleich*), en el que retrató distintas estrategias laborales en el terreno de la construcción, centrándose en el ladrillo. Su objetivo era entender el concepto de trabajo de una sociedad tradicional como la africana en contraste con una industrializada

2. Farocki sentado en una mesa, evocando el estilo puramente informativo de la televisión de la época, nos relata los alcances del napalm. En tono pedagógico nos explica el daño que puede hacer este material gelatinoso y nos comenta también quiénes lo fabrican. El relato es austero y contundente, en un momento señala: “Si te mostráramos imágenes de víctimas del napalm, cerrarías los ojos. También vas a cerrar los ojos a las fotografías. Entonces tendrás que cerrar los ojos también a la memoria. Y entonces cerrarás los ojos a los hechos”. Para remarcar su discurso, y de forma absolutamente inesperada, se apaga un cigarro en el dorso de la mano, vemos la quemadura, mientras que la voz en *off* nos explica qué lejos está este daño comparado al producido por el Napalm. No es necesario ver imágenes de los ataques, sólo reflexionar y ponerse en la piel del que lucha y del que es alcanzado por la maquinaria de la guerra (Fabiola Alcalá, “El cine de lo real. La huella de Alexandre Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”, en *Cine de Pensamiento*, ed. de Josep María Català, España: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2014, 115).

como la europea o la japonesa, preguntándose cómo construyen casas.

Farocki muestra diferentes lugares donde se producen ladrillos, con sus colores, movimientos y sonidos. La quema de ladrillos, el transporte de ladrillos, la colocación de ladrillos, ladrillos sobre ladrillos, sin comentarios en *off*. Veinte intertítulos en sesenta minutos nos indican algo acerca de la temporalidad del proceso productivo. El film demuestra que ciertos modos de producción requieren de una duración particular y que las culturas se diferencian en torno al tiempo del ladrillo (ARSO, 2013).

No estamos dentro de la fábrica, pero sí en el terreno de lo laboral, la pieza permite reflexionar sobre lo más básico y elemental de una civilización sedentaria, y pone de relieve cómo el trabajo varía de una zona a otra determinando el tipo de sociedad que se construye.

En 2012 realiza *Un nuevo producto* (*Ein neues Produkt*), un documental de 37 minutos en el que sigue con la cámara, a lo largo de un año, a la empresa corporativa Quickborner Team. El filme retrata las discusiones sobre cómo crear un producto nuevo:

Farocki revela con una austera reserva una serie de situaciones que suelen ser opresivas, incluso cuando pueden volverse humorísticas, y sólo interviene en ellas a través de cambios de escena o de orden. Deliberadamente, excluye todo tipo de comentarios. El resultado es un documental acerca de las discusiones fundamentales en torno a la relación con el trabajo en el mercado capitalista, en el que todo tiene que mejorar constantemente de un modo más rápido y eficiente (ARSO, 2013).

Estas tres piezas documentales hablan sobre el trabajo, invitan al espectador a reflexionar sobre el mundo laboral y sus implicaciones sociales, económicas y políticas. Dentro de la fábrica, en la construcción o en la empresa, porque el sentido de ser obrero también se puede diversificar y extender a un mundo laboral caótico y muchas veces injusto del que hay muchas nuevas miradas o contravisualidades que extender y difundir.

Conclusiones

Farocki crea contravisualidades en su obra, formas de mirar alternativas a la mirada de orden y poder reinante. Para crear estas contravisualidades se vale de distintas estrategias, una de ellas es el *found footage* con montaje crítico, ya que volver a mirar las imágenes del otro requiere un proceso de análisis y de apropiación que sienta sus bases en el cine de pensamiento. Crear un discurso nuevo con imágenes ya vistas exige conocer el contexto de origen, así como el nuevo, y deconstruir la ruta de apropiación.

Se reconoce como contravisualidad porque su cine es reivindicativo y revolucionario, de ahí que se de a la tarea de, por ejemplo: montar las escenas del cine en las que ha aparecido el mundo obrero y reordenarlas para con ellas pensar sobre temas de visibilidad, orden, poder, identidad, representación cinematográfica, etc. Y lo hace 10 años después y en otro formato – video instalación– permitiendo que se dé esta reflexión, pero con criterios actualizados y recordando que el tema no está cerrado, que se puede y debe volver a él para entender los cambios.

Toda la obra de Farocki habla sobre las imágenes y el poder, y en esta relación el mundo obrero, la empresa o los servicios públicos están presentes, recordando que queda mucho por hacer en un mundo capitalista donde el trabajo muchas veces es injusto y en el que el trabajador obedece a fines que muchas veces desconoce.

Bibliografía

- Alcalá, Fabiola. “El cine de lo real. La huella de Alexandre Kluge, Werner Herzog y Harun Farocki”. En *Cine de Pensamiento*. Editado por Josep María Català, pp. 105-120 España: Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra, Universitat de Valencia, 2014.
- ARSO. “Ciclo de cine / Harun Farocki: Cuando la imagen se revela. PROA” *Arso* (blog), 05 de febrero de 2013, <http://www.arsomnibus.com.ar/arsoblog/?p=2694>

- Farocki, H., & Elsässer, T. (2004). *Harun Farocki: Working on the sightlines*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Comolli, Jean-Louis. "Cine contra espectáculo". En *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Editado por Jorge La Ferla, - Buenos Aires: Ediciones Simurg /Cátedra La Ferla, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. "Cómo abrir los ojos" Prólogo a Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes. Traducido por Julia Giser, 13-35. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- Galván, Luis Fernando. "Harun Farocki". *ENFILME. Cine todo el tiempo* (07 de agosto de 2014). <http://enfilme.com/ciniciados/alta-voz/harun-farocki>
- García-Martínez, Alberto. "El film de montaje. Una propuesta tipológica". *Secuencias. Revista de historia de cine*, no. 23 (Universidad Autónoma de Madrid, 2006): 67-82.
- Martínez Luna, Sergio. "La visualidad en cuestión y el derecho a mirar". *Revista Chilena de Antropología Visual* No. 19 (jul. 2012): 20-36. http://www.rchav.cl/img19/imprimir/martinez_luna_imp.pdf
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2015.
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Mirzoeff, Nicholas. "Visualidad, contravisualidad e imagen digital" entrevistado por Código. *Revista Código*. 26 de Julio de 2013, <http://www.revistacodigo.com/entrevista-con-nicholas-mirzoeff/>
- Monterde, José Enrique. *La imagen negada: representaciones de la clase obrera en el cine*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1997.

Ficha de autor

Fabiola Alcalá Anguiano

Fabiola Alcalá Anguiano, es mexicana, doctora en Comunicación Audiovisual por la Universitat Pompeu Fabra, de Barcelona. Es profesora investigadora del Departamento de Comunicación Social del CUCSH, en la Universidad de Guadalajara. Su principal línea de investigación es el Análisis Social Visual y Audiovisual. Su institución de adscripción laboral es la Universidad de Guadalajara. El título de su publicación más reciente es “La representación del dolor y la pérdida en el cine documental. El caso de Geografía del Dolor”, en Fotocinema revista científica de cine y fotografía. Su contacto es: f.alcala79@gmail.com