

VER PARA VOLVER A VER

“El tiempo es la imagen de la eternidad en movimiento”, Platón

LA FOTOGRAFÍA, a mi manera

● [Primera Parte] ●

Este ensayo trae consigo, un gran ejercicio de memoria, un esfuerzo de creatividad, y un sincero modo trabajo de enorme reflexión. Confío lograr que de todo ello, al menos una parte de todo se traslade al lector empujado por la casualidad de encontrar este proyecto o quizás atraído por su enunciado.

PRÓLOGO

Cualquiera de los aspectos narrados aquí, no está exento de ser juzgado de un modo libre y personal por el espectador, porque la narración tratará de englobar todos los matices por los que, enumerados de un modo lineal, prioritario o cuadrulado dan como resultado las etapas en la secuencia natural de una fotografía, a mi manera. Que no tienen porque ser así, ni seguirse así, ni al revés. No obstante, he de adelantar que lo que también llevan por bandera cada una de esas etapas es la honestidad de su autor.

Dos valores que además de dar seriedad a lo explicado, son consecuencia de un trabajo de auto-reflexión y de decisión personales previos cuyas preguntas y respuestas son necesarias – o así lo veo yo al menos - para cualquier autor, como autor y como obra.

Y cuando cito naturalidad en la secuencia, no me estoy refiriendo a su sentido de poco trabajadas o de poco elaboradas, sino todo lo contrario, al de sencillas pero con la franqueza de estar dentro de una lógica personal y análisis bien estudiadas. Y eso es el propósito de esta redacción, ayudar a mostrar mi método natural de trabajo, para poner en orden del modo más sencillo muchos años de pasión y de instantes robados, eslabonados, como no puede ser de otro modo con otros tantos de un aprendizaje interminable.

El proceso creativo, tanto con el aprendizaje fundamental y su repaso como con el estudio avanzado y su debida comprensión, crecen y se enriquecen, provocan de modo inmediato en el artista, una respuesta automática e inconsciente, en el modo de trabajar para con las subsiguientes obras.

Alrededor de una imagen

En muchos libros o exposiciones sobre la Fotografía y en otros tantos de fotógrafos y sus obras, ha habido siempre, independientemente del asunto principal, dos necesidades imprescindibles para mi manera de entenderlos, a los fotógrafos y a sus fotografías. En un primer lugar, busco como por inercia o por instinto la ficha técnica sobre sus fotografías.

He husmeado siempre a pié de cada imagen o cerca de ellas, tratando de encontrar respuestas con todos los parámetros posibles, por los que el fotógrafo configuró y se inclinó en su momento para apoyarse a capturar la imagen, y en un segundo lugar - aunque no tienen por qué ir en este orden -, **la historia que fluye alrededor de esa obra fotográfica**. La obra de cualquiera, de un autor cualquiera, pero explicada **por él** y por nadie más.

Porque si una imagen vale más que mil palabras, estoy también firmemente convencido que existen otras tantas o más que hablan de una fotografía fuera de sus dos dimensiones, y que tengo por cierto que son igual de necesarias - o más - de explicar y matizar.

Porque en definitiva, ¿quién es capaz de decir que sintió un fotógrafo tan sólo viendo una fotografía suya? y ¿qué impulso le llevó a capturar ese momento y de qué manera?, ¿qué sucedía en su entorno en ese momento, y qué en su etapa de la vida y cual era ya el progreso del artista, incluso su estado de ánimo en aquellos instantes?

Porque yo no soy capaz... y a mí, en realidad me interesa, y **me interesa mucho, tanto como todo lo demás**.

De ahí este ejercicio, no sólo de honestidad sino de explicaciones. Estoy convencido que el hecho de hablar de una obra propia no es un gesto narcisista. Estoy firmemente de acuerdo igualmente que no toda obra necesita de una explicación, ni de detalles, ni quizás siquiera saber sobre su autor y su vida, pero si tienen que ser o tienen que estar, o se tiene que saber, su valor principal reside en el propio autor, única y exclusivamente, jamás en boca de otros, sean eruditos, técnicos especialistas u otros personajes por enormes que sean sus conocimientos en la materia.

Y hablando de conocimientos sobre la materia y ya ceñidos a este larga explicación, si bien es cierto que para que el interés o comprensión de esta lectura sea completa, será conveniente que no imprescindible, el tener cierto grado de conocimientos sobre conceptos básicos atados a La Fotografía – que serán abordados sucintamente aquí o referenciados a otros lugares en los que sí lo están -, pero confío que se disfrute aún lejos de ese lenguaje técnico, pues mi ánimo no es extenderme demasiado en explicaciones teóricas ya conocidas y al alcance de todos por otros medios escritos.

Y si ya eres fotógrafo, y crees que ya tienes esos conceptos básicos o más, no esperes fórmulas exactas en este ensayo, aunque quizás encuentres dudas o sorpresas que puedan enriquecer tus conocimientos.

Y si no eres ni fotógrafo, ojalá te enamore aquí mismo.

Porque únicamente quiero reflejar un método que conduce a una fotografía (o un resultado de un encuentro entre la luz, una forma y una idea con uno mismo) desde un punto de vista muy personal, de principio a fin, tal cual han sido pensadas o encontradas, tal cual las he visionado y vivido, tal cual preparadas, capturadas, y ordenadas. Todas esas fases forman parte del proceso, y todo eso con la misma importancia.

*Importante: “Para que el proceso de una fotografía se pueda dar, dos son los factores clave: **la luz y la sombra**. Y cuando se pretende capturar ese instante, necesitamos otros dos factores fundamentales e indivisibles también: la luz y el tiempo. Nos valemos de dos herramientas ópticas: la técnica y la humana, para conseguir detener la luz y su sombra en el tiempo.”*

(1.) CONFIGURANDO

LA LUZ

Esta etapa de configuración puede resultar lenta y fastidiosa, mas con el tiempo se entenderá que preparar una fotografía es tanto o más gratificante como su resultado. Me atrevo a decir, que una vez encaminados hacia el dominio de la técnica, se deseará saborear el momento con más tranquilidad incluso. Pero si hay algo claro, es que este apartado es tan fundamental como lo puede ser el aprendizaje de cualquier otra materia prima de trabajo, aquella de la que no se puede prescindir si el deseo es comenzar.

Condiciones

La luz es el primer dato básico al que nos tenemos que adaptar, y para ello hay que tratar de conocer y entender su comportamiento, aunque sea a un nivel muy básico. Cuando menos, debemos tener en cuenta de donde viene, a dónde va y como, pues esa luz no siempre será igual. Varias son **las condiciones**:

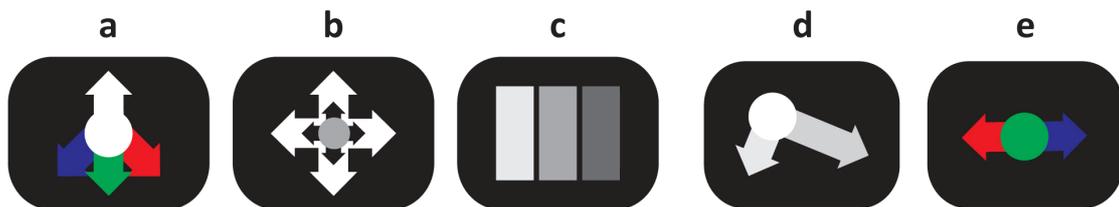
(A) Procedencia: natural o artificial.

(B) Orientación o dirección: superior, inferior, lateral, trasera (contra) o frontal.

(C) Grado de energía, intensidad o cantidad: alta, media o baja.

(D) Naturaleza, calidad o ángulo: contrastada (dura), suave (difusa).

(E) Temperatura de dominancia: que oscila de fría (azulada) a cálida (rojiza).



De todas ellas - dejando el resto que por su nombre poco técnico se podrá adivinar su propia definición, valor y propósito -, la única que no se fundamenta en un capricho o decisión personal en la preparación de un escenario a capturar y que está basado en un principio técnico mucho más complejo que el resto, es la última en la lista: La Temperatura (y su equilibrio).

Equilibrio de luz blanca

Conforme a un estudio técnico laborioso por el que tendremos que pasar, y cuyo asentamiento reside en el espectro visible (e invisible) de la luz - para nuestros ojos, y para nuestro material de registro (nuestro resultado), deberemos ajustar esa luz del modo que nos venga mejor.



La tendencia generalizada es equilibrar al blanco, para indicar que la luz es pura, y que por tanto no hay dominancia en la tonalidad, empleando para ello bien un blanco, bien un gris neutro (este concepto será explicado más tarde), pero las variaciones (o virados) de ese blanco hacia cualquier lado de ese espectro, además de ser resultado de despistes, o de erróneas calibraciones, bien pudieran ser recursos técnicos intencionados del autor.

***Importante:** Es fundamental saber que todas, absolutamente todas las cámaras fotográficas “sueñan”, es decir, “ven” en blanco y negro. Trabajan con el gris y sus dos extremos.*

Porque para lograr este equilibrio - que no el dichoso y tan mencionado balance (*) -, es interesante considerar que tomando el propio blanco u otro color fuera de esas dos referencias (blanco o gris), podemos recurrir tanto a:

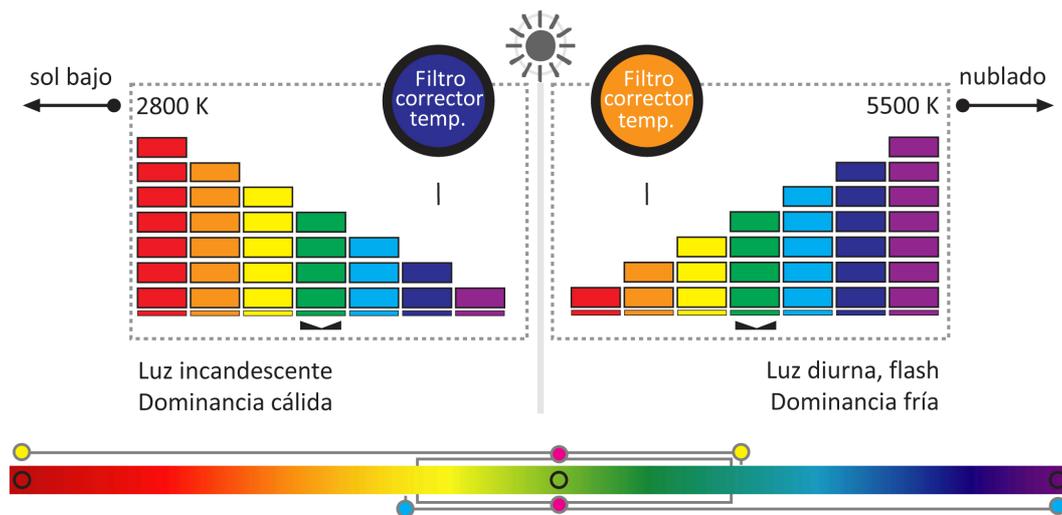
1. Dejar en manos de la propia cámara este proceso evaluativo, sería por tanto una etapa automática y al blanco (awb – Automatic White Balance), siempre que la cámara lo permita, claro está.
2. Enfatizar su opuesto (medir con una cartulina azul otorgará dominancia al rojo)
3. Realizar (en cámaras que nos lo permita) un horquillado o virado a un tono en concreto, es decir, un equilibrio personalizado. (Aunque esto forma parte de una explicación muy extensa que no abordaré, para no desviar ni extender el relato).

() “Balance” (en inglés), en fotografía no hace referencia al aparato que conocemos como balanza o báscula, aunque tengamos en mente que deba ser una representación visual de medición “de peso de luz”, a un lado u otro, pero no. Eso es algo que ha venido para quedarse en el lenguaje fotográfico habitual que muchos han adoptado como convencionalismo, sin embargo la palabra está relacionada con **el equilibrio dentro del espectro** y por consiguiente hace referencia al “aspecto físico” de la luz.*

Lo que sí es útil y fundamental es conocer la temperatura de la luz en sus distintos momentos no sólo diarios, sino en su propia escala de escenarios interiores, porque la temperatura está muy ligada al resto de condiciones que la acompañan.

Recordemos también, que las famosas horas centrales del día ("prohibido" error para muchos por considerar ser **dura** y devolvernos un **alto** contraste entre luces y sombras), es un momento en el que el equilibrio de luz blanca "apenas" podría necesitar ajuste alguno, aunque dichas horas están estrechamente relacionada con las otras **condiciones de luz** - que vimos arriba - (y no sólo de su temperatura) y por tanto como tal, hay que conocer y adaptar.

Fuera de esas horas, a medida que el sol desciende o asciende, es cuando sus rayos que entran de **manera oblicua**, nos devuelven notas **cálidas** y también será inevitable corregir, si así lo queremos, esa dominancia o desviación de temperatura, adaptando nuevamente la temperatura a esas nuevas **condiciones** igualmente.



Temperatura, condiciones y espectro

Ante la duda, desconocimiento o si no se desea experimentar, la mejor alternativa es dejar configurado por defecto (como he citado en el punto 2 anterior) el equilibrio en automático, que es necesario recordar que será un calibrado del gestor de la cámara y que será como ella vea la luz blanca.

Cuando se trabaja en cámara con un archivo digital RAW (o como quiera que sea la crudeza de archivado sin pérdidas, que ya veremos más adelante), esta propia etapa de equilibrio se puede ajustar en el procesado digital posterior.

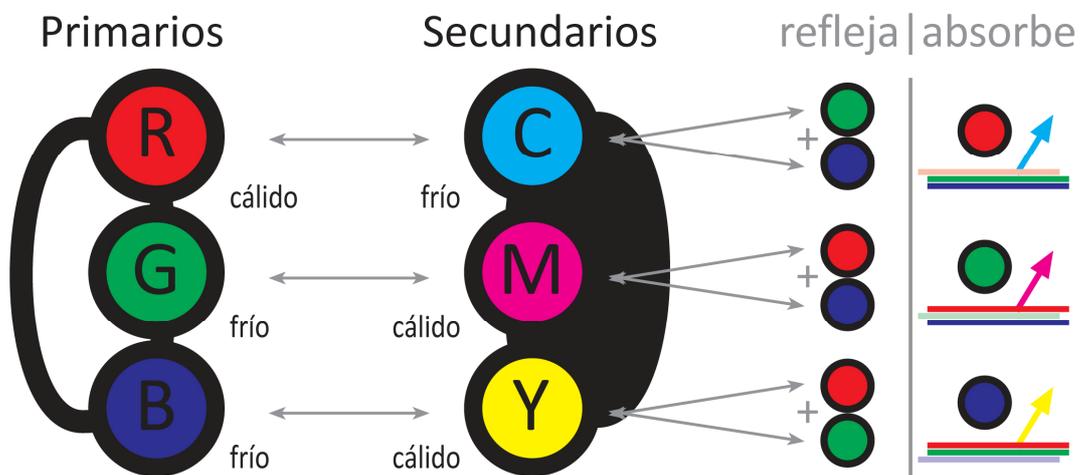
En mi caso particular, en muy raras ocasiones, utilizo los perfiles de temperatura de color que vienen establecidos en las cámaras para las distintas condiciones de luz (nublado, sombra, tungsteno ...). Siempre y cuando la misma condición de luz no varíe (o no lo haga en exceso, vaya), utilizo el equilibrio manual del mejor modo necesario para evitar tocarlo en el procesado posterior (sea químico o digital). Para mis fotografías en blanco y negro, la temperatura de color no pasa a un segundo plano - para nadie debería vaya, de no ser porque deba ser un recurso gráfico o estilístico personal -, porque incluso en ese caso es vital conocerla, tan vital como conocer los colores, pues nos ayudarán con la mayor precisión a distinguir y predecir cómo funcionará la luminosidad en ellos y con ellos.

EL COLOR

Para esa luz blanca, sabemos que sus colores primarios son el Rojo, Verde y Azul - Violeta en realidad -, esto es (R)ed, (G)reen y (B)lue, y que son aditivos porque suman luz entre ellos de dos en dos, dando lugar a sus complementarios o secundarios que son Cian, Magenta y Amarillo, o lo que es lo mismo pero más internacional, (C)yan, (M)agenta y (Y)ellow.

Recordemos que hablamos de color de luz, no de tintas.

Para la luminosidad, cobra importancia conocer que todos estos colores complementarios tienen el doble de intensidad, pues suman y reflejan la luz de sus primarios y absorben su tercero. Todo esto forma parte de la teoría del color, que el lector debería conocer al menos en sus conceptos más elementales por otros medios si así lo desea. Son todos ellos conceptos relacionados con los ojos y la visión humana. Aquí haré una breve referencia gráfica y una breve aclaración.



Los acromáticos blanco (puro, ausencia de oscuridad), negro (nulo, ausencia de luz) y gris (medida entre ambos), y los cromáticos primarios, secundarios y sus correspondientes tonalidades intermedias, tienen todos sus tres valores decimales de 0 a 255 (x variaciones) y su porcentaje de luminosidad de 0 a 100% mucho más conocidos en la fotografía digital y por tanto en sus cámaras dedicadas.

Todo esto lo tengo mucho más desarrollado en otro ensayo aparte sobre "El Proceso Digital" e insisto, el lector debería complementar los conocimientos a su manera.



De igual importancia para la luminosidad de los colores (tal y como viene reflejado en los registros numéricos digitales por casi todos conocidos) es saber que:

- (1.) Hay otros valores decimales intermedios (128) que en el caso de los primarios oscurece (resta luz) y en los secundarios aclara (suma luz) su color correspondiente. Así un (128,0,0) será un rojo más oscuro y un (128,255,255) será su complementario pero más aclarado.
- (2.) Partiendo de los primarios y añadiendo ese valor intermedio a cualquier otro primario, nos dará como resultado otros tonos saturados entre primario y secundario, por ejemplo (255,128,0) es naranja, a medio camino de primario rojo y secundario amarillo.
- (3.) Para diferentes colores o iguales pero con distinta saturación, existe una misma luminancia, por ejemplo un valor azul de (0,0,255), uno verde (0,90,0) y uno rojo (186,0,0) dan como resultado el mismo tono de gris, son colores diferentes pero que tienen la misma luminancia.

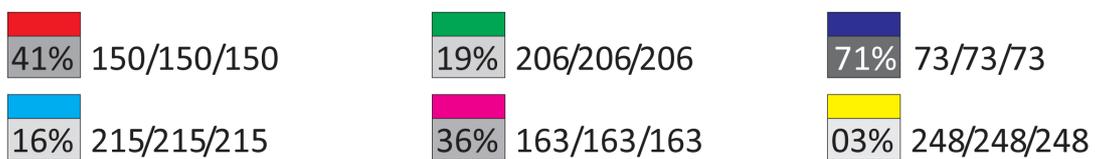
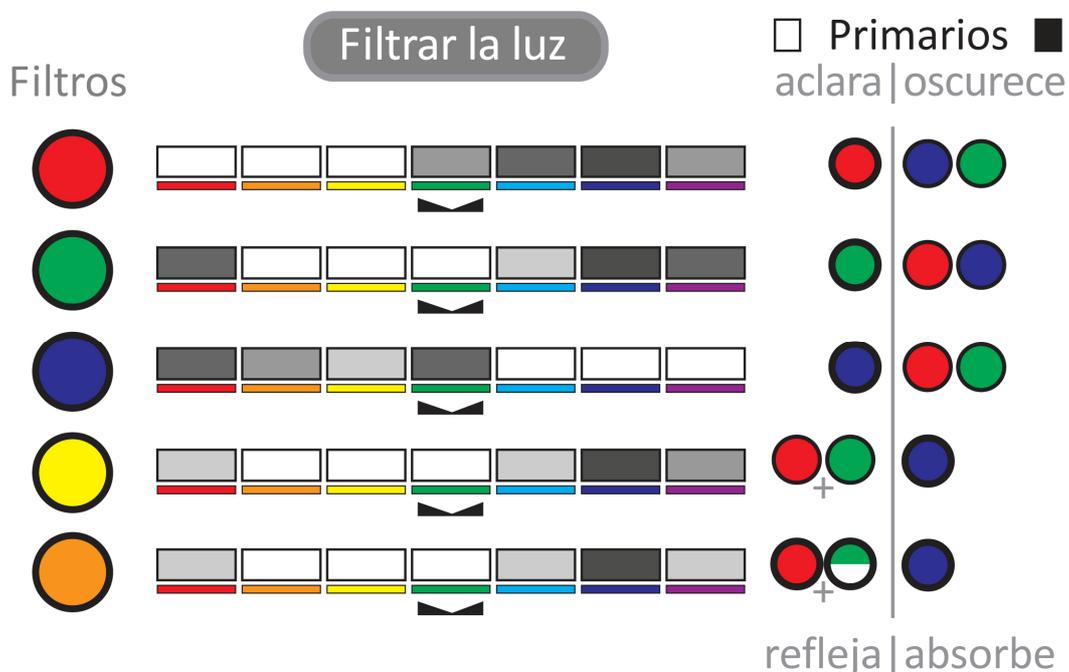


Foto: Seis ejemplos en valores y porcentaje.

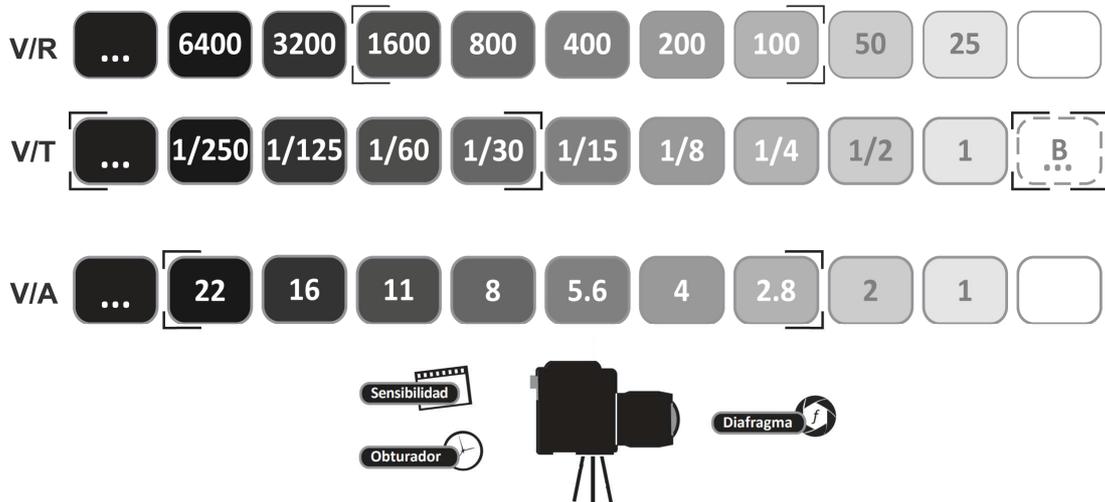
Sin profundizar mucho más en color y luminosidad, diré por último que además estos conocimientos avanzados nos sirven de mucho para saber el comportamiento al filtrar la luz. Es parte fundamental del equilibrio, ajuste o dominancia de la propia luz, para el uso de filtros.



En mi caso, cuando empleo filtros bien de color, o bien los neutros, lo hago para mejorar o eliminar un tono y/o para equilibrar, desviar o reducir la luz, es decir, para controlar mejor el nivel tonal general.

OTRAS TRES VARIABLES

Sea cual sea, pero una vez "clara" y definida la condición, cantidad y el equilibrio de la luz que usaremos, hay que hacérselo saber a nuestra cámara, para ello disponemos de tres variables fundamentales.



Las dos primeras, para indicar el nivel de registro sensible y el tiempo de exposición de dicha luz respectivamente, a configurar en el cuerpo de nuestra caja (cámara), y la tercera, a configurar en la lente (si hubiera), será la amplitud que tendrá esa luz. Las tres, están vinculadas entre sí por valores de pasos enteros, denominados más internacionalmente como "stop".

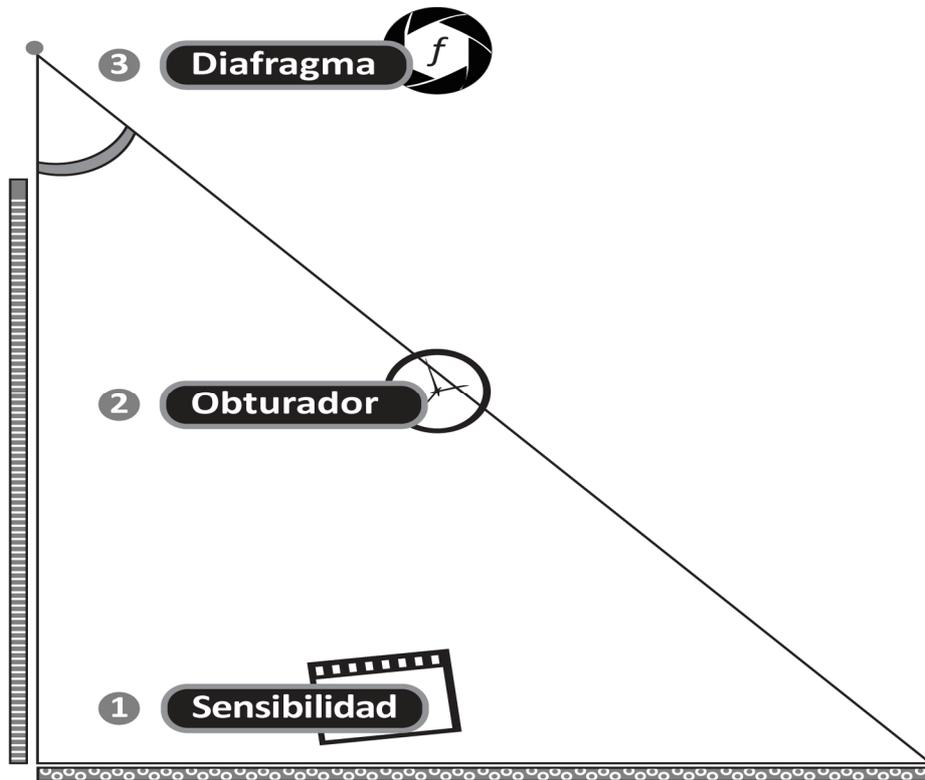
Stop es un término que designa "parar" la exposición. Para cada posible salto de luz o cambio de dirección de cualquiera de las tres variables, se "detiene" bien el doble o bien la mitad (en pasos enteros, que también los hay intermedios), donde quiera que oscile la variación.

Y esas tres variables, forman el ya conocido Triángulo de Exposición, aquel que vincula un elemento de registro sensible (película en fotografía química, sensor en fotografía digital) con los dos valores de intensidad y tiempo de luz, que por sí mismos estos dos últimos tan sólo son una representación de la luz y nos devuelven una combinación llamada Valor de Exposición (VE).

Nos da igual que el registro sensible tenga un valor fijo o variable, pero debe quedar claro que es un tercer elemento fundamental si lo que se desea es fijar o almacenar la imagen. Es por eso que el Valor de Exposición (VE o EV en inglés) siempre va asociada e incluida en ese triangulo completo.

*Sería bueno eso sí, para distinguir ambas referencias, que el valor final no tuviese la misma nomenclatura, por lo que lo haré más comprensible y cómodo abreviando la combinación con el término VE(r) siendo la "r" por tanto un valor de exposición para un **registro** cualquiera, lo*

que completa dicho triángulo. Y no deja de ser curioso que con ello se forme involuntariamente la palabra "VER".



El orden de los factores, de estas tres variables, no altera el producto "en el momento de la captura", si bien es cierto que el orden de configuración lleva la importancia de unas prioridades lógicas que pueden dar con resultados muy distintos. Ese orden prioritario es:

1. Abrir y dejar paso a la luz (diafragma), de obligado primer puesto, pues sin luz los dos pasos posteriores no tienen sentido ni razón de ser.
2. Regular el tiempo (obturador) para esa luz recibida, para completar la luz.
3. Adaptar ambos parámetros al registro (sensible) que lo almacenará.

Cualquiera de los tres no sólo cumple su propia función sino que lleva además otros conceptos incluidos y asociados de igual importancia. Aunque ya hay demasiada literatura escrita sobre todos ellas, veamos brevemente estos tres pilares fundamentales.

"Donde hay más sensibilidad, allí es más fuerte el martirio", **Leonardo Da Vinci**

LA SENSIBILIDAD

Es el Valor de Registro (VR), tanto para película como sensor aunque con matices extensos de detallar (básicamente mientras la cámara digital dispone de un único registro firme, con película ese registro es modificable). En mi ensayo "El Proceso Digital" abordé este tema con mucha más paciencia, dedicación y con las oportunas explicaciones.

El registro, básicamente, es el depósito en el cual la imagen latente quedará almacenada, pendiente de un proceso de extracción posterior. La simbología internacional de su escala de valores adoptada os sonará a ISO, que suele ser por otro lado lo más habitual a la hora de mencionarlo.

Sería nuevamente muy extenso este ensayo si me pusiera a matizar las condiciones y cualidades tanto del registro en película como en digital, pero a modo de explicación básica se puede concluir que “tanto menor es su número de nivel (ISO), cuanto más luz haya en la escena, como baja será su sensibilidad necesaria”, y al revés. Esa es su relación con el resto de valores tanto para un formato como para otro.

ISO: 100 | 200 | 400 | 800 | 1600 | 3200 | 6400

Existe tanto en su numeración en la escala de nivel, como en las posibilidades del fotógrafo, la posibilidad de recurrir o emplear valores intermedios.

Hoy día, al igual que sucede con el equilibrio de blanco, el valor puede dejarse “en piloto automático”, esto es, en las “sabias” manos de la propia cámara (nótese el entrecomillado irónico). En digital las cámaras tienden a evaluar la cifra correcta conforme a la cantidad de luz que el sensor recibe, así de simple, si bien es cierto que la variación en la cantidad de ISO es tan sólo un proceso de aumento de la señal del ruido digital en un registro fijado por fábrica. En película, ese dato cobra una relación inversa, somos nosotros quienes a la vista de la cantidad de luz en la escena estimada, los que debemos configurar e introducir en nuestra cámara esa variable, cuyo registro igualmente viene de fábrica en sus distintos valores independientes. Y el que se opte por trabajar de este último modo sea cual sea el formato de fotografía utilizado es de una rica enseñanza.

Igualmente en digital el autor podrá, bien en la escena, bien en el procesado posterior, recurrir a un efecto granulado con una gran variedad de recursos (tela con textura frente a la lente a la hora de la captura, efecto en edición en el procesado, son dos ejemplos).

El cambio en la numeración de esta variable ISO, no sólo está estrechamente relacionado con la cantidad de la luz (cada paso entero, como he mencionado anteriormente va en la relación doble/mitad), sino con la calidad del registro. A mayor numeración, mayor será el esfuerzo de trabajo con la luz, generando (grano/ruido) en definitiva una información extraordinaria y aportando un aspecto diferente en el resultado tras la interpretación de la intensidad y calidad de la luz necesaria aportada.

*“La cámara fotográfica posee un solo ojo, es bizca, cíclope y daltoniana. No le está permitido interpretar”, **Antoine Desilets***

EL OBTURADOR

Es el Valor de Tiempo (VT) o el segundo párpado externo - unido al que descansamos nosotros en el visor - que permite obtener (con un gesto de abrir/cerrar o destapar/tapar...) el dato de la cantidad de luz que predisponemos a hacer llegar como un total definitivo en nuestra captura.

t: 1/1000 | 1/500 | 1/250 | 1/125 | 1/60 | 1/30 | 1/15 | 1/8 | 1/4 | ½

Al igual que con el nivel de sensibilidad, existe tanto en su numeración como en las posibilidades del fotógrafo, la opción de recurrir o emplear valores intermedios o valores al azar, si por ejemplo empleamos otro modo distinto de abrir/cerrar a la luz de los ya vienen establecidos en la cámaras, sea cual sea, paño, cartulina, gorro, guante ...

La numeración está estrechamente relacionada con la movilidad o estabilidad de la escena (menor tiempo de apertura o exposición a la luz necesaria, mayor deberá ser su gesto al obturar y viceversa) y su medida está basada en unidades y fracciones de segundo, igualmente en la relación ya repetida para las tres variables: cada paso entero arriba o abajo - en este caso basado en el tiempo -, será el doble o la mitad de su cantidad de materia luminosa anterior o posterior.

Cuando se fotografía cámara en mano, normalmente se usan tiempos de exposición altos o intermedios altos (de entre 1/500 y 1/60 - dependiendo del pulso de cada uno y del asentamiento de la cámara) en el momento del disparo, e incluso de la lente montada.

Existe una regla (no muy fiable la verdad, porque depende de varios factores, entre ellos el asentamiento del fotógrafo, su firmeza o fuerza de pulso, su destreza al respirar incluso ...) por la que se tiende a indicar que el Valor de Tiempo, o la velocidad del obturador debe duplicarse con respecto a la distancia focal de la lente con el fin de evitar la trepidación (o borrosidad) en el resultado. Basado únicamente en que, “a mayor cantidad de distancia focal, le suele acompañar una mayor longitud (y peso) de la lente y por consiguiente una menor estabilidad sin apoyo humano externo”.

Es decir, si disponemos de una lente de distancia focal 100 (mm), se recomienda emplear al menos una velocidad de obturación de 200 (1/200 ó 1/250) o superior – siempre y cuando esto sea posible con respecto (y respeto) al resto de variables, claro está.

Para velocidades inferiores a esas intermedias – de entre 1/15 al modo B (o Bulb) o modo Manual y por tanto inferiores sin determinación en el tiempo, se suele utilizar un soporte de fijación, a no ser por supuesto que el autor considere que el movimiento, barrido o borrosidad deba formar parte de su creatividad o arte final.

“Bulb” (de bombilla en inglés) es el modo manual por el cual simulando dicha lámpara, nos hace saber que la misma (obturación) permanecerá encendida mientras no se pulse nuevamente el interruptor).

De entre todas las opciones disponibles, el trípode es el más empleado por permitir estabilidades a distintas alturas y posiciones (aunque también el suelo, un saco, una silla, y un largo etcétera de lugares podrían ser adecuados para inmovilizar la cámara... Dicho trípode, suele ir unido a otros elementos externos que ayudan a un disparo estable en tanto en cuanto estos se prolonguen en el tiempo y mitiguen cualquier sacudida, tales como el levantamiento de espejo (si hubiera en la cámara), un temporizador o retardador, y una posible configuración de disparador remoto, por citar algunos también.

Por último indicar que una gran cantidad de cámaras – y no sólo las modernas - ya incluían la función semiautomática de prioridad a la obturación (así como a la Apertura del Diafragma como veremos a continuación) mediante la cual esa variable (en este caso la velocidad) permanecía inalterable, sabiendo de antemano que se nos daría una situación o un escenario en la que podíamos dejar fijado ese parámetro, dejando pues a consideración los otros dos.

Esta función es especialmente útil si además tenemos la posibilidad de poner la sensibilidad en automático (en digital) o ya tenemos claro (en película) con qué tipo de nivel ISO estamos trabajando, pues de ese modo tan sólo nos ocuparemos de la tercera variable. Son varias las disciplinas fotográficas (deportiva, callejera..., por citar dos de ellas) en las que la velocidad de captura, o la necesidad de atrapar detalles en un escenario cambiante, prima sobre otros aspectos técnicos.

*“Y ¿qué sentido tiene un libro – pensó Alicia – sin imágenes ni conversaciones?”, **Charles Lutwidge Dodgson***

EL DIAFRAGMA

La tercera variable es la que da sentido a todo esto de mirar una imagen. Importante es anticipar que una lente (a la que va “asociada” convencionalmente dicha variable) no es necesaria en absoluto para que este diafragma esté presente.

Es el Valor de Apertura (VA) - o un simple agujero, así dicho de modo muy elemental - y es la variable más importante (como he citado antes, a mi modo lógico de entender) para poder recibir y trabajar con la materia prima. Obviamente, dando por sentado que dispondremos sí o sí de las otras dos variable a posteriori en estrecha relación con ella.

f: 1 | 1.4 | 2 | 2.8 | 4 | 5.6 | 8 | 11 | 16 | 22 | 32

Y al igual que con el nivel de sensibilidad, y de obturación existe tanto en su numeración o escala como en las posibilidades del fotógrafo, la posibilidad de recurrir o emplear valores intermedios o valores al azar.

La numeración en la escala, podría llegar a ser la más compleja de entender de las tres, porque apreciamos que de un valor alto en la misma, obtenemos en contrapartida un cierre de diafragma que se torna en un agujero (estenopo) más pequeño, por lo cual pues no le vemos – a primera vista – una equivalencia “sensata”, pero nada más lejos de la realidad. La relación más elemental en la que hay que pensar (o al menos así lo recomiendo) nos lleva por unos caminos muy cómodos de comprender en esa equivalencia que buscamos, y comenzaré por el camino de una relación de igual a igual que nadie piensa:

Cuanto mayor sea el número de diafragma, mayor será la oscuridad que obtengamos

Y es que ¡no hay que pensar siempre y solamente en la luz!, ¿no?, pero es normal que nadie piense en esta forma de recordar la escala de diafragmas porque muy pocos recuerdan que “Para que se dé una fotografía hacen falta dos elementos: la luz y la oscuridad”.

Este modo de razonar saldría más fácilmente para todos aquellos que tienen más presente, fresca o viva la relación película/negativo. ¿Por qué? Porque en película se fotografía hasta por tres veces la misma imagen: Al obtener la captura con el disparo y obtener la imagen latente, cuando se emplea el revelado con los químicos y obtenemos el negativo, cuando pasamos de negativo a positivo y usamos la ampliadora para obtener la copia. Y es entre estas fases que las luces y las sombras se intercambian.

** En el caso de las transparencias, sería dos pasos, aunque es necesaria una proyección, no tanto una nueva fotografía, pero incluso en la proyección – que sería la tercera fase - igualmente se tiene en cuenta esa relación luz/sombra.*

También podremos pensar para la escala de diafragmas, en utilizar otro razonamiento con una equivalencia más lógica o menos complicada de interpretar:

Cuanto menor sea el valor del diafragma, menor será lo que debemos “cerrar” el agujero.

Y es que el juego de diafragmas (al menos el de las lentes, claro) nunca está cerrado del todo, siempre está abierto en alguna postura, incluso aunque sea el límite de cierre de lente). Sea como sea, y de cualquiera de las vías a las que uno se adapte para recordarlo una relación más sencilla de asimilar, y además cómoda de recordar de igual a igual.

Incluso podemos guiarnos por el camino complicado, ¿por qué no? porque si nos fijamos en su aspecto técnico – más profundo y menos elemental - esos valores de escala salen de la relación estrecha entre diámetro de diafragma y distancia focal (esto último término es muy necesario de comprender), aunque eso, al ser de enorme relevancia, daría con extenderme demasiado en conceptos avanzados, útiles eso sí de conocer y comprender por otro lado, pero por otras vías, no aquí y ahora.

Al igual que con las otras dos variables, tenemos por un lado que cada paso (stop) o parada entera implica – en este caso vinculado a la apertura a la luz - el doble o mitad de información permitida recibida.

Este parámetro de apertura, influye en otros aspectos, que por orden de importancia (que no por orden de uso) son:

1. la reciprocidad (en conjunción con las otras variables).
2. el enfoque selectivo (junto con la decisión de profundidad de campo).
3. la lectura de la propia luz (para determinar valores de luminosidad específicos).

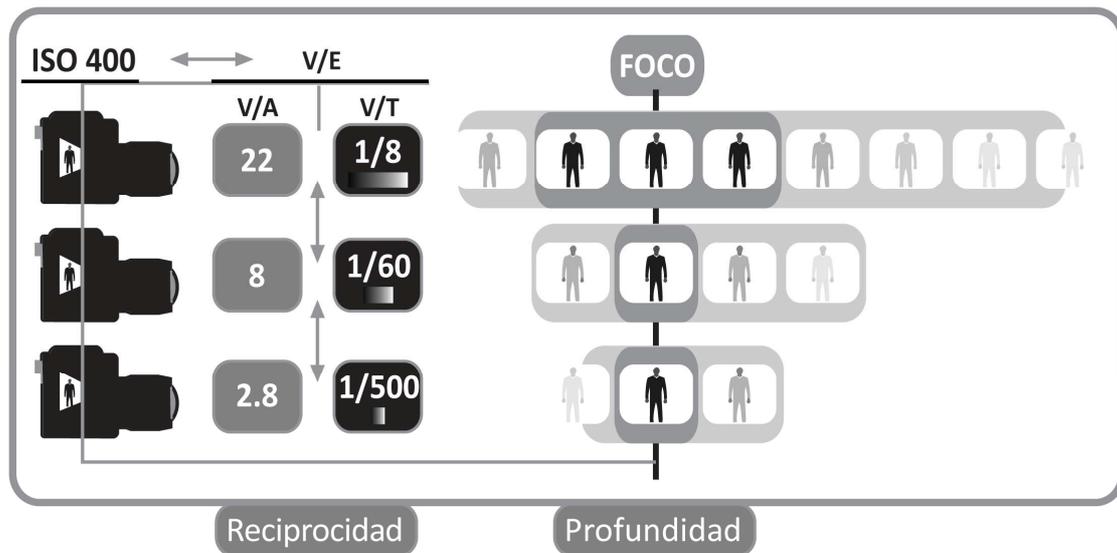
RECIPROCIDAD y PROFUNDIDAD

Veamos los dos primeros así de golpe.

Esas tres variables que acabamos de ver, se pueden combinar de tal modo que el valor de exposición en el registro VE(r) sea recíproco, esto es, que alterando una variable para conseguir alcanzar con ella un propósito, las otras dos se adaptan con el fin de conseguir no variar el resto de condiciones. Con ello se consigue:

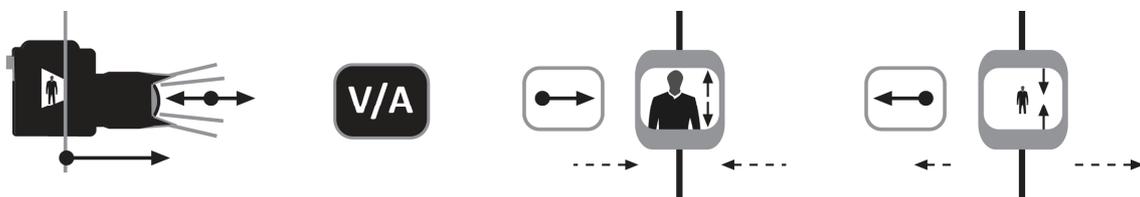
- (a) Poder variar la profundidad de campo (nitidez aparente que se consigue delante y detrás del objeto enfocado).
- (b) Evitar las trepidaciones involuntarias asignando mejores tiempos de obturación.
- (c) Corregir la señal de luz. Todo ello negociando el mismo valor de exposición (para el nivel de nuestro registro).

No obstante, y aunque parezca increíble en los tres supuestos recíprocos, lo más afectado e importante a tener en cuenta es el enfoque, si es que así lo desea el fotógrafo.

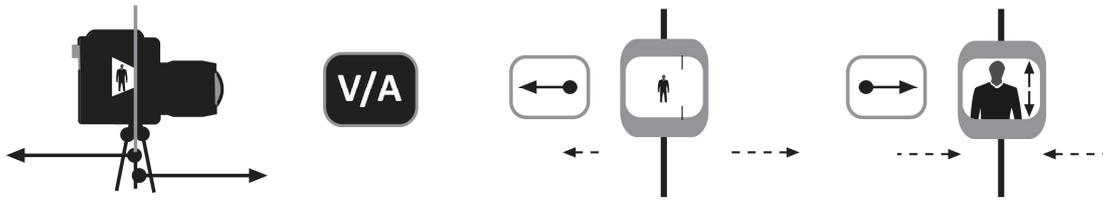


Podemos alterar esa profundidad de campo sin tan siquiera tocar el diafragma, únicamente distanciando lente o cuerpo:

1. Con la distancia focal (¿veis como es necesario saber que es esto?) - es decir, variando la postura de distancias de la lente - la profundidad de campo aumenta al alejarse del sujeto, y viceversa (también la imagen del sujeto disminuirá)



2. Con la distancia cámara/sujeto – es decir, variando la postura de la cámara -, la profundidad de campo disminuye cuando nos acercamos al sujeto, y viceversa.



Ambas cuestiones se pueden combinar, por supuesto.

LEER LA LUZ

Este es el tercer aspecto en dónde el parámetro del diafragma nos viene de perlas. Pero antes me voy a detener y extender un poco en explicar la parte de “leer”.

Mirar e idear

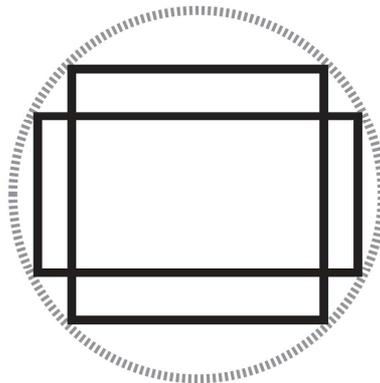
La visión es única e innata en cada uno de nosotros, para ella no hay lecciones por enseñar, no se puede enseñar a ver, pero sí se puede mejorar la mirada con los conocimientos, con la experiencia, solamente viendo y fotografiando, claro. En otro ensayo abordo este asunto con un método práctico (Corte y Confección: Aprender con la mirada).

(2.) LA CAPTURA

Y cuando se trata de “confeccionar” una imagen, múltiples factores entran en juego. Es aquí que surgirá la dichosa palabra “composición” por todos los frentes. Y lo primero y último que se debe saber sobre esa palabreja, es que es igual para todos y cada uno de nosotros ...

¡Que no nos atraigan con otros cantos de sirenas!

Porque la famosa “composición” no es otra cosa que una técnica más, que consiste básicamente en confeccionar, formar o distribuir la gama de luz en todo lo que se va a incluir en la imagen. Combinar lo que vamos aprendiendo en definitiva.



*Vital es recordar en este punto, que en su origen una **fotografía es una proyección circular**, aunque haya sido encerrada en soportes cuadrados y en rectángulos, tanto en su almacenaje cómo en su extracción. Lo que no puede ni debe nadie es encerrar o cuadrar las ideas de los demás o las nuevas perspectivas propias y particulares que tengamos.*

Por otro lado, aunque igualmente no se puede enseñar a idear, tiene mejor explicación porque en este caso, idear surge de tener “formada” la mente de antemano, aunque igualmente con conocimiento y experiencia se puede aprender a ordenar – o desordenar - todas las cosas que tengan luz – o su ausencia más o menos notable – en un escenario atrapado dentro de unos límites..., y ¡fuera de ellos! Y lo que es más importante, crearemos nuestro propio estilo para confeccionar o llenar nuestras miradas e ideas.

Y cuando exclamo “fuera de ellos”, regreso de nuevo al punto quizás de mayor importancia a la hora de contar algo. Me refiero a que es de enorme valor también tener siempre presente, no sólo a la hora de incluir elementos en nuestros resultados o capturas, sino en buscar los motivos por los que hemos excluido otros, y con sus razones. Veamos esto con un ejemplo.



s.1

Estas dos imágenes que siguen a estos párrafos, son un ejemplo muy vago pero muy válido para lo que trato de recalcar desde el prólogo del comienzo: “La historia que fluye alrededor de una fotografía”, y más en concreto con respecto a todo aquello que un autor deja “fuera de su resultado final” y de su importancia.

La primera de las imágenes más arriba (s.1) bien podría ser un resultado o captura definitiva en sí misma, y aunque no lo es (pues es un recorte que me sirve para hacerme explicar), la voy a tratar como tal para poder ampliar el asunto:

Suponiendo que (s.1) es una captura final, con mayor o menor acierto en su confección, que podrá atraer o no contar nada, incluye como cualquier otra obra sus propias razones y sus métodos de trabajo propios detrás, sus consideraciones previas, sus cálculos en ese instante

dorado, etcétera, en definitiva, todo lo que se ha visto hasta ahora en este ensayo y más (que veremos en adelante) pero es que una vez esa imagen se encuentre ante los ojos del espectador, éste únicamente valorará lo visible, lo enmarcado, lo cuadrulado, y a eso se tendrá que ceñir, a la obra final que el autor ha querido mostrar. Si hay suerte y llega apoyada de otra información sobre ella o sus parámetros configurados, etcétera, pues tanto mejor, pero jamás se sabrá lo que acontecía a su alrededor (o ¿por qué así y no de otro modo?) de no ser que el autor lo explique también.

La segunda imagen (s.2) es, digámoslo así, es además esa parte de esa explicación que falta, es ese enorme porcentaje de la historia que se queda fuera del encuadre, fuera también de la proyección circular que rodea toda imagen. Todo ese gran porcentaje de información (que en la imagen está marcado con menor opacidad) está por conocer o por ser explicado, y daría como consecuencia el saber de un entorno, de un escenario más completo (de “se hizo así y no de otro modo”) que de otra manera sería imposible, y con todo ello se podría hacer una valoración mucho más amplia tanto del autor y sus intenciones (o su modo de trabajo) como de la obra (s.1) en sí misma.



s.2

Obviamente, no se me entienda mal, no estoy hablando que el autor tenga que aportar un esqueleto tal cual con una segunda imagen del entorno, ni siquiera que tenga que describir lo que en esa imagen aparece fuera de la obra resultante, estoy hablando de toda esa información o cualquier otra (incluso del estado de ánimo el mismo día de la captura del fotógrafo) que pueda aportar sin que nadie en su ausencia o pasado el tiempo “tenga que suponer o dar a entender nada que no sea por él mismo”.

Final Parte Primera