



FOTOGRAFÍA DE CALLE

DESCUBRE TU FORMA DE MIRAR Y FOTOGRAFIAR

Jota Barros



Foto Ruta

2*

Edición

[14 años]

*A la gente buena que me rodea —mi red— por estar cerca, incluso en la
distancia, y contribuir a que mi vida sea tan bella y tan plena.
A mis maestros y alumnos, por ser a menudo más que eso y enseñarme tanto.
Y con un recuerdo especial para él, que lo entendió todo:
"É tolo pola fotografía." Papá Pepe.*

Jota

FOTOGRAFÍA DE CALLE

DESCUBRE TU FORMA DE MIRAR Y FOTOGRAFIAR

FotoRuta
COLECCIÓN

FOTOGRAFÍA DE CALLE

Jota Barros

© JdeJ Editores, 2020
© Juan Carlos González Pozuelo, 2020
© de los textos, Jota Barros
© de las fotografías, fotógrafo indicado en cada pie de foto.
Cuando no se hace referencia, Jota Barros.
© de la fotografía del autor en la solapa, Aitana Tubío (@aitanatubio).

Editor:

Javier de Juan y Peñalosa

Diseño y maquetación:

Juan Carlos González Pozuelo

www.juancarlosgonzalez.es

Coordinación editorial:

María Dolores Bagudá

JdeJ Editores

Sauces 7, Chalet 8. Montepíncipe

28660 - Boadilla del Monte (Madrid)

www.jdejeditores.com

Más información de la Colección FotoRuta:

www.FotoRuta.com

ISBN: 978-84-122329-0-5 , edición en papel

ISBN: 978-84-122329-4-3, edición digital

Todos los nombres propios de programas, sistemas operativos, equipos de *hardware*, etc., que aparecen en este libro son marcas registradas de sus respectivas compañías u organizaciones.

Reservados todos los derechos. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

FOTOGRAFÍA DE CALLE

DESCUBRE TU FORMA DE MIRAR Y FOTOGRAFIAR

Jota Barros

FotoRuta
COLECCIÓN

[JdeJ Editores]

Índice

13 | Introducción a la fotografía de calle

14 | Para quién es este libro

15 | Quién escribe

17 | De qué hablamos

23 | Cómo hemos llegado hasta aquí

24 | Cuando y quién

38 | Un género, incontables enfoques

41 | Colectivos de fotografía de calle

41 | Libros de fotografía callejera

45 | Equipo

46 | La cámara

57 | El objetivo

60 | Factor de recorte

61 | Accesorios

66 | El secreto para hacer más fotos

68 | Limitate y crece

70 | Empieza con lo que tienes

73 | Técnica

74 | El triángulo de exposición

86 | Fotografías correctamente expuestas, subexpuestas y sobreexpuestas

87 | Modos de funcionamiento

92 | Medición de la luz (fotometría)

94 | El histograma

97 | El equilibrio de blancos

OK



*A la gente buena que me rodea —mi red— por estar cerca, incluso en la
distancia, y contribuir a que mi vida sea tan bella y tan plena.
A mis maestros y alumnos, por ser a menudo más que eso y enseñarme tanto.
Y con un recuerdo especial para él, que lo entendió todo:
"É tolo pola fotografía." Papá Pepe.*

Jota





- 99 | Longitud focal
- 101 | Domina (de verdad) la profundidad de campo
- 104 | Enfoque
- 109 | Configuración de cámara para fotografía de calle

115 | Composición

- 116 | Reacción, preparación, anticipación
- 117 | La intención lo cambia todo
- 118 | Tu cámara y tus ojos no ven lo mismo
- 120 | La luz
- 125 | Todo cuenta
- 126 | Elementos de composición
- 134 | Yuxtaposición y contraste
- 135 | El fondo
- 137 | Marcos dentro del marco
- 138 | Orientación del encuadre
- 140 | Regla de los tercios
- 140 | Equilibrio
- 143 | Punto de vista y ángulo de disparo
- 145 | Llenar el encuadre
- 146 | Vaciar el encuadre
- 147 | Usar la profundidad de campo
- 148 | Capas y más capas
- 149 | Reflejos
- 150 | Sombras y siluetas
- 151 | Métete en tus fotos
- 152 | Abstracción y fricción cognitiva
- 154 | Color o blanco y negro

165 | Moverse en la calle

- 166 | Consejos para fotografiar la calle
- 176 | Errores comunes
- 179 | No siempre puedes hacer una gran fotografía
- 181 | Miedos (y cómo superarlos)
- 188 | Una actitud para fotografiar en la calle

197 | Revelado digital de fotografías

- 198 | Edición
- 201 | Revisa tus hojas de contacto
- 202 | Alternativas para el revelado digital
- 203 | De la cámara a la fotografía acabada

231 | Fotografías de calle paso a paso

- 232 | Cómo hice esta foto en la playa
- 234 | Cómo hice esta foto frente a una ventana
- 236 | Cómo hice esta foto en unas escaleras mecánicas
- 240 | Cómo hice esta foto sin pensar
- 242 | Cómo hice esta foto en Londres

245 | Aspectos legales y éticos

- 246 | Fotografía de calle y la legislación
- 250 | La importancia de una postura ética



Introducción

La actitud es importante.

Mientras leo los archivos digitales con los textos de lo que será esta publicación comienzo a sentir eso que llaman sinestesia: me llega el muy agradable olor a papel satinado que emanan las páginas de un libro con fotografías. Es, lo sé, una evocación de mi pasado: vuelvo a ser el adolescente que, hace ya muchos años, daba sus primeros pasos en el mundo de la imagen de la mano de un clásico, *La fotografía paso a paso* de Michael Langford.

Si el de Langford era un volumen básico para introducirse en la fotografía analógica del siglo XX, el de Jota Barros lo es para disfrutar con la captura de imágenes callejeras en plena era digital. Este libro del fotógrafo y comunicador gallego es el necesario en un siglo donde el espacio virtual de la pantalla (postproducción, socialización del trabajo a través de las redes sociales) solo tiene sentido tras una intensa y comprometida toma de fotos sobre el terreno.

La fotografía de calle es una oportunidad renovada para la interrelación con personas reales, algo necesario en una época en la que pasamos demasiadas horas delante de la pantalla de un ordenador. También es una potente herramienta para dejar un testimonio gráfico de momentos y lugares que cambian constantemente. Para ello es importante contar con conocimientos técnicos y cultura visual, pericia y experiencia con el uso de la cámara. No menos necesaria es una buena predisposición emocional, guiada por la atención y el respeto. En la fotografía de calle, tal como nos señala Jota, la actitud es importante.

Tengo el honor y el placer de conocer al autor de este libro en persona. Si cierro los ojos, lo primero que me viene a la cabeza es su mirada atenta y clara. Una mirada que delata tanto su interés como su respeto por el entorno que le rodea. También escucho su voz, suave y segura, de alguien que se expresa con fundamento pero que, sobre todo, escucha a la persona con la que conversa. Así es también el libro que tienes entre tus manos: una extensión de su autor quien, generoso, no se guarda ningún secreto ni pretende imponer criterios, sentar cátedra. Él nos abre muchas puertas, señalándonos diferentes vías, para que nosotros elijamos aquellas que más nos convengan.

Jota Barros propone muchas opciones, y para eso se ayuda de la exposición de sus extensos conocimientos sobre técnicas en la toma, el revelado, el equipo y las estrategias para seguir a pie de calle; o cuáles son nuestros derechos y deberes legales como ciudadanos y amantes de la fotografía. También, no menos importante, nos introduce sobre la cultura visual presentándonos a los grandes autores y autoras que han dignificado la fotografía callejera a lo largo de ya casi cien años. Él nos ofrece un amplio abanico aportando, además, sus espléndidas fotos que utiliza como ejemplos ilustrativos. Y por si fuera poco incluye, por primera vez en un libro impreso, una selección de las mejores imágenes de los fotógrafos de calle más notables de nuestro país. Todo un lujo que redondea una publicación destinada a convertirse en un referente de la fotografía en España.

El libro que tienes entre manos es el que me hubiera gustado escribir, pero, sobre todo, el que me hubiese gustado leer cuando comenzaba a tomar fotos. Está orientado hacia un género, la *street*, que contiene uno de los valores fundamentales de la fotografía: es tremendamente democrática, la puede realizar quien así lo desee. No es necesario ser un profesional ni disponer de un gran equipo, ni contar con un medio de comunicación o galería de arte que respalde el trabajo realizado. Solamente hace falta una cámara sencilla, una actitud positiva y muchas ganas de introducirse y dejarse llevar por el río de la vida. Tal como hace Jota Barros cada día, cámara en mano, mostrando su mejor sonrisa.

Rafa Badia

La luz baja de la mañana se combinaba con las sombras para crear un marco en torno a esta chica que esperaba por una amiga en el patio interior del Museo Reina Sofía. Tuve tiempo de hacer varias fotografías y así elegir el gesto más sugerente.

Madrid, 1/250 f/8 ISO 100 -1EV 28 mm.



Introducción a la fotografía de calle

En este capítulo me presento y te cuento cómo he acabado escribiendo este libro. También conocerás algunas definiciones de fotografía callejera, un género no precisamente fácil de encasillar.

Una mañana de domingo durante un curso advertí que la niebla que de tanto en tanto cubre el estanque del Museo Guggenheim rodeaba a un operario de mantenimiento. Preparé la cámara, esperé a que se dispase ligeramente y disparé en vertical para eliminar distracciones.

Bilbao, 1/1600 f/8 ISO 200 -1/3EV 35 mm.

Para quién es este libro

Durante todos estos años escribiendo en jotabarro.com y celebrando cursos, interactuando y conociendo en persona a mucha gente, he descubierto que para una gran mayoría la fotografía es mucho más que simplemente hacer fotos. También he sido testigo de cómo tomar la cámara en las manos y empezar a crear imágenes ha cambiado las vidas de algunas de esas personas.

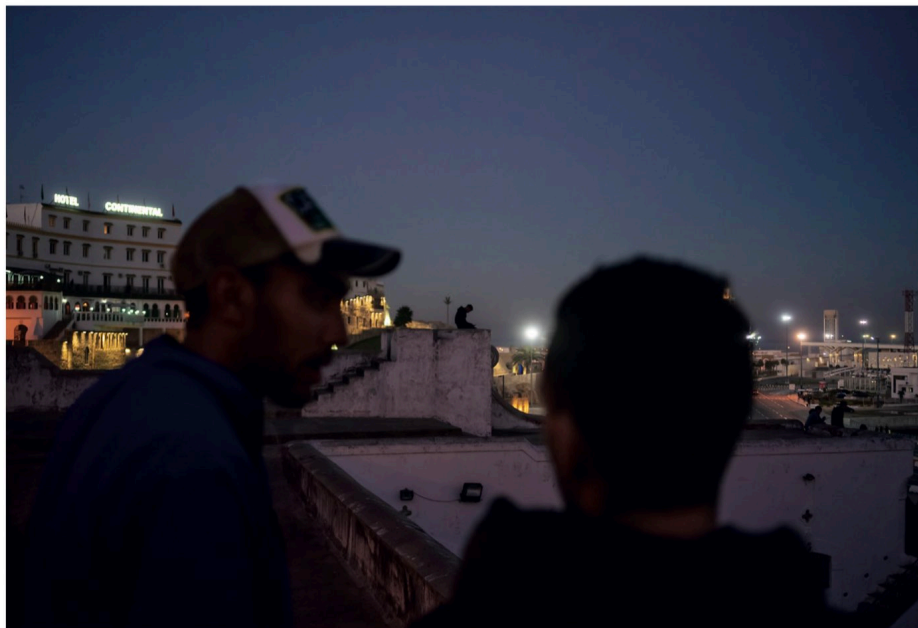
En mi caso estoy en la intersección de ambas situaciones: la fotografía ha acabado por convertirse en algo que va más allá de capturar imágenes y también ha cambiado por completo mi mundo.

Mi intención al escribir este libro es contagiarte mi pasión por la fotografía de calle para que descubras tu propia forma de mirar lo que te rodea. Aunque hablaré extensamente sobre ellos no voy a decirte qué recursos técnicos o compositivos debes usar, tampoco voy a convencerte de qué fotos tienes que hacer; a cambio me concentraré en compartir lo que he aprendido hasta ahora sin guardarme nada, con la esperanza de que te ayude a descubrir qué fotógrafo de calle eres, a buscar las fotos que puedes llegar a hacer.

Si hay algo que me apasiona de la fotografía callejera es que nos enseña a ver de una forma diferente aquello que miramos todos los días. Esa característica tan especial es lo que me ha empujado a escribir este libro, con el que voy a tratar de inspirarte y espolearte tanto si ya te mueves con soltura en la calle o en otras disciplinas —incluso de forma profesional— como si solo sientes curiosidad por este género y no sabes muy bien por dónde empezar o qué camino seguir.

Imagen tomada al anochecer, durante uno de mis talleres de fotografía de calle en Marruecos. El desenfoque entre el primer plano y el fondo crea sensación de profundidad y guía la vista hacia la parte central de la fotografía; verás por qué y cómo conseguirlo en diferentes partes de este libro.

Tánger, 1/125 f/2,8 ISO 1600
-1/3EV 35 mm.



He tratado de hacer el libro que me hubiese gustado encontrar cuando empecé a fotografiar la calle, mucho antes de saber ni siquiera que había un nombre para definir lo que hacía. Y he querido aprovechar la oportunidad para mostrar al lado de mis imágenes el trabajo de autores y autoras a los que admiro; este libro es, gracias a su generosidad, mucho más rico e interesante y quiero empezar dándoles las gracias por ello. Esta es mi forma de corresponder, al menos en parte, a todo lo que me han hecho disfrutar y aprender con sus capturas.

Quiero agradecer a mi editor, Javier de Juan, su apuesta por mí y que en todo momento haya primado la calidad del proyecto por delante de cualquier otro factor. Gracias también a Juan Carlos González por su implicación y su magnífico trabajo en el diseño y maquetación. Trabajar mano a mano con ambos ha sido un auténtico placer.

En los cursos y clases magistrales de algunos de los mejores fotógrafos a los que he asistido aprendí que solo enseñas de verdad si no te guardas nada, así que aquí está todo lo que sé. Ojalá te ayude a crecer como fotógrafo pero, sobre todo, ojalá te empuje a salir de tu casa con la cámara en la mano dispuesto a capturar la vida en toda su grandeza.

Quién escribe

Me llamo Jota y nací en 1976 en Ourense, aunque en mi DNI pone que lo hice en A Gudiña, el pueblo natal de mi padre. La verdad es que me siento mucho más de allí y también de Tameirón, la aldea donde nació mi madre y en la que pasé los veranos de mi niñez y adolescencia.

Una imagen tomada a pocos metros de la casa de mis abuelos. Siempre ha habido —y seguramente seguirá habiendo— debate sobre si la fotografía de calle debe incluir necesariamente gente; creo que es mucho más importante concentrarse en, sencillamente, hacer fotos.

Tameirón, 1/340 f/11 ISO 200
35 mm.



En 2014 trabajaba como Director de Producción de una fábrica de contenedores plásticos para la industria pesquera y alimentaria, tras haber pasado por una fábrica de paneles solares, otra de ambulancias, una empresa de instalación de sistemas de seguridad y de extinción de incendios y una mesa de teleoperador desde la que vendía material de oficina recibiendo cientos de llamadas cada jornada.

De un día a otro me encontré sin trabajo y eso me dio la oportunidad de reflexionar sobre lo que había hecho profesionalmente hasta entonces. Mis puestos me habían enseñado mucho y me habían dado la oportunidad de hacer un puñado de amigos de esos que van a estar ahí el resto de mi vida, pero ni me sentía realizado ni estaba especialmente orgulloso de mi contribución al mundo, así que decidí apostar por lo que de verdad me gusta hacer.

A finales de 2011 había arrancado un blog llamado rubixephoto.com (ahora puedes encontrarlo como jotabarros.com) y en abril de 2013 había empezado a dar cursos de fotografía de forma esporádica e informal, el primero a un grupo de amigos en la trastienda de la tienda de cómics de Simón, otro viejo amigo y antiguo compañero de *call center* o centro de atención telefónica.

Mi primer recuerdo con la fotografía viene de la infancia, sentado en el salón al lado de mi padre devorando las imágenes del suplemento dominical mientras leía el periódico. Tengo grabadas en mi retina fotos de grandes autores como Cristina García Rodero, Don McCullin, Helmut Newton... No son fotógrafos de calle, pero no importa, ellos abrieron la puerta que me acabaría trayendo hasta aquí.

Para aprender y practicar por mi cuenta acabé apoderándome de la cámara de papá, primero una preciosa Yashica FX-3 Super 2000 que todavía tengo muy cerca mientras escribo esto y después una Canon EOS (ambas analógicas, claro). Me pasaba horas en la biblioteca y en casa engullendo cada libro que caía en mis manos. Llené un buen montón de libretas con apuntes, incluso recuerdo haber hecho unas fichas que siempre llevaba encima para apuntar los datos de las tomas y comprobar cómo los ajustes cambiaban su aspecto.

Llegó la carrera y los primeros trabajos y la fotografía prácticamente desapareció de mi vida, aunque nunca dejé de hacer fotos ya no le dedicaba el tiempo y la energía de antes.

Cuando puse en marcha el blog allá por octubre de 2011 mi objetivo era que sirviese como una excusa para hacer fotos, un pretexto para asegurarme una mínima continuidad y una herramienta para aprender y mejorar. Con el tiempo, de manera muy natural, fue adquiriendo un enfoque didáctico y pronto me vi profundizando en temas concretos para compartir lo que aprendía con el puñado de lectores que me seguían entonces, pocos, pero muy fieles.

Los cursos fueron la evolución natural. En ellos descubrí, contra todo pronóstico, que me apasiona enseñar y que tengo alma de maestro, y eso que cuando estudiaba Física era lo último que me planteaba. Hoy por hoy no podría prescindir de esas horas en las que, frente a un grupo de apasionados, comparto lo que he ido aprendiendo por el camino.

De algún modo, cuando me despidieron la fotografía ya se las había apañado para volver a ocupar un lugar muy importante en mi vida. A veces creo que estaba a la espera para reclamar su sitio en el momento adecuado.

En 2014 mi proyecto fue elegido el mejor blog de fotografía en la X Edición de los Premios Bitácoras y en 2018 superé el centenar de talleres dentro y fuera del país, en ciudades como Madrid, Barcelona, Oporto, Roma, Londres, Berlín o Tánger, entre muchas otras. Últimamente también he dado el salto a la formación *online* a través de *El Club de Fotografía Callejera*, una sección dentro de *jotabarros.com* en la que ofrezco contenidos para mejorar desde cualquier lugar del mundo y sin horarios.

Y así, casi sin darme cuenta, he acabado haciendo este trabajo que tienes entre manos. Es algo muy importante para mí porque, aunque llevo muchos años escribiendo en un medio digital, los libros han supuesto la verdadera diferencia en mi proceso de aprendizaje. Siempre he pensado que para profundizar de verdad en un tema lo mejor es alejarse de la pantalla y sumergirse en el papel.

Esta es mi contribución, espero que la disfrutes tanto como yo lo he hecho escribiendo.

De qué hablamos

No es imprescindible encuadrar en una definición estricta lo que hacemos al salir con nuestra cámara; las etiquetas pueden llegar a limitarnos. Sin embargo, desde un punto de vista práctico y pensando sobre todo en quienes se inician, tener algún tipo de referencia puede resultar de ayuda, aunque con el tiempo acaben traspasando esos límites en su búsqueda personal de un estilo y un lenguaje propios.

En lugar de recopilar todos los intentos que ha habido para definir la fotografía de calle a lo largo de la historia he optado por compartir aquellos con los que conecto más, de modo que esta esta sección debería tomarse como una referencia bastante flexible.

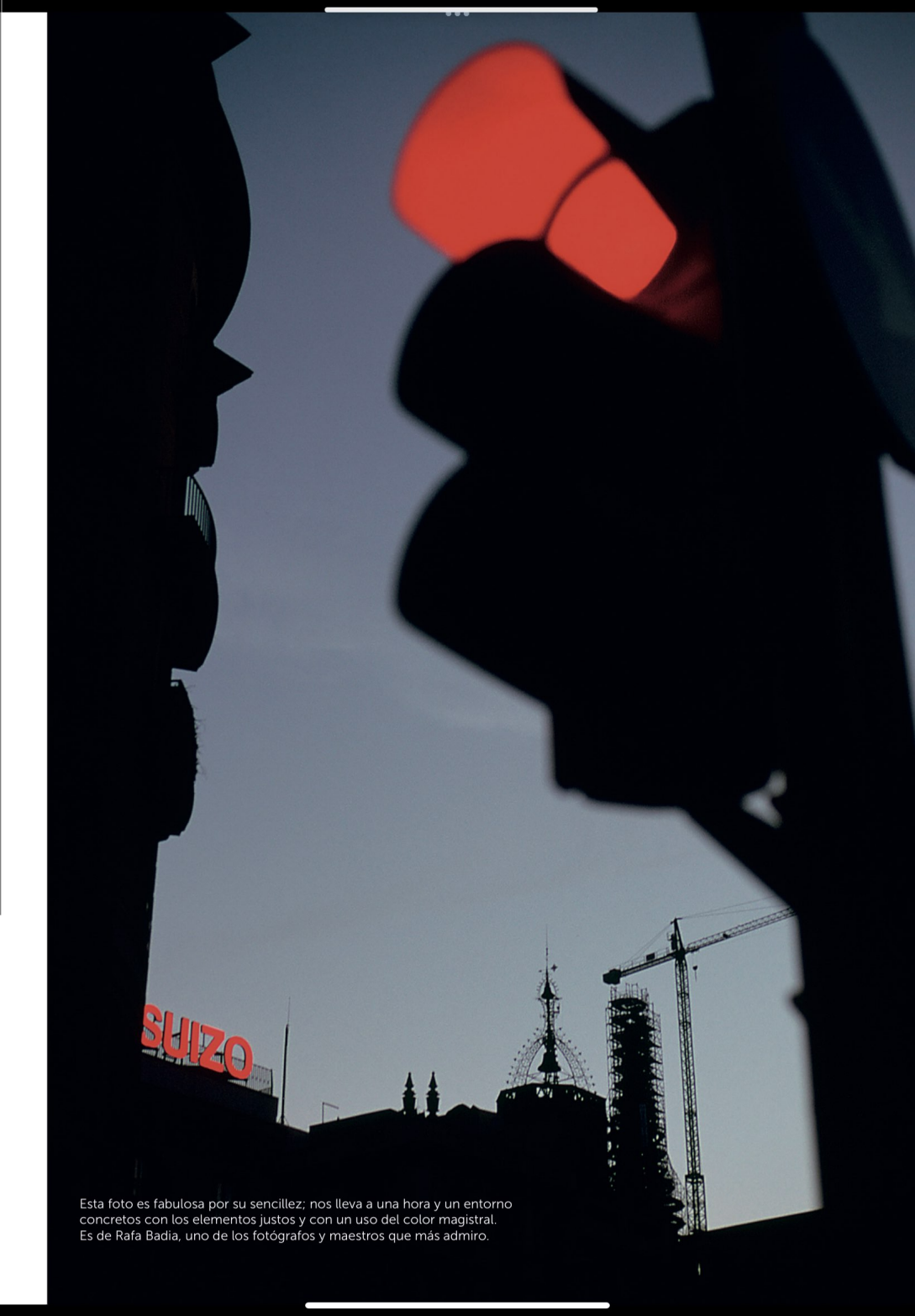
■ ALGUNAS DEFINICIONES

"Por fotografía de calle entiendo la toma no escenografiada en espacio público, en la que el marco (el entorno urbano) sea relevante, no un mero fondo.

Tras unos años de debate, la distinción de fotografía "de" calle frente a la fotografía "en" la calle me sigue pareciendo relevante, pero prefiero no ser taxativo al respecto, en tanto que en muchas fotografías esta distinción es difusa.

Así, por ejemplo, las fotos de Bruce Gilden, que se autodefine y es considerado por el público general como un fotógrafo callejero, son esencialmente retratos en los que el contexto, la calle en sí, es gráficamente marginal.

Creo la foto de calle es más bien una actitud, que no un género. Ello, como fotógrafo, me sirve para incluir dentro de la definición a



Esta foto es fabulosa por su sencillez; nos lleva a una hora y un entorno concretos con los elementos justos y con un uso del color magistral. Es de Rafa Badia, uno de los fotógrafos y maestros que más admiro.

autores muy variados que admiro, que han ido aportando sus imágenes desde inicios del siglo XX cuando Edward Stieglitz comenzó a darle vueltas a la idea de la fotografía directa”

Me encanta el planteamiento de Rafa porque pone el acento en la preposición, distinguiendo muy claramente la fotografía “en” la calle de la fotografía “de” calle, en la que el entorno es un protagonista más de las imágenes. Siempre trato de tener en cuenta ese matiz, en apariencia menor y que sin embargo lo cambia todo.

Rafa Badia es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense, fotógrafo, editor gráfico y profesor de fotografía. Actualmente reside en Barcelona. Tuve el placer y la suerte de conocerlo en persona en un Taller de Edición de Fotografía de Calle celebrado en Banco Editorial (bancoeditorial.com) que cambió mi forma de ver la *street photography*. Rafa es uno de mis referentes y además de firmar el prólogo de este trabajo, me ha ayudado a afinar el texto con sus valiosas aportaciones, así que he contraído con él una deuda difícil de saldar.

También es uno de los fundadores de Calle 35 —colectivo de foto de calle de referencia— y explica su relación con la imagen así:

“La fotografía es una de mis herramientas para intentar comprender y relacionarme con el mundo que me rodea. Me entiendo a mí mismo como una persona que ha encontrado en la ciudad su espacio de trabajo visual, el escenario perfecto para reinterpretar cómo interactúan las personas en un entorno en transformación permanente. La fotografía es, además de un placer estético, un ejercicio de empatía e integración con mis semejantes.”

En rafabadia.net encontrarás mucha más información sobre Rafa y su trabajo. También te recomiendo su magnífica galería en Instagram: [@rafabadia64](https://www.instagram.com/rafabadia64).

En una carta dirigida a Agnès Sire, editora de Magnum Photos y directora artística de la Foundation Henri Cartier-Bresson, Sergio Larraín esboza una definición que siempre me ha parecido especialmente bella:

“(...) en nuestro trabajo, de cazadores de milagros, tenemos la felicidad de la magia, pero también la imposibilidad de controlarla...”

Sergio Larraín

Me siento identificado con lo que dice Larraín porque trato de salir a la calle dispuesto a que la vida me sorprenda y con la esperanza de ser capaz de reaccionar y atraparla, consciente de que una vez que el instante ha desaparecido lo hace para siempre; no puedo pedir que el truco se repita.

Sergio Larraín fue un fotógrafo chileno que, en la cima de su éxito, cuando formaba parte de la prestigiosa agencia Magnum por invitación del mismísimo Henri Cartier-Bresson, abandonó la fotografía comercial para retirarse a un rincón apartado del mundo. Sus fotografías rebosan poesía y *Valparaíso* es su trabajo más conocido.

Un pionero de la fotografía de calle en color y también un magnífico comunicador, Joel Meyerowitz, la ve así:

"Las fotografías suceden espontáneamente, no puedes predecir qué va a suceder, y de hecho lo mejor de la *street photography* es que lo impredecible ocurre. La fotografía está hecha de vida y sin embargo es invisible. Todo está presente, pero es invisible. Solo la cámara lo hace visible."

Joel Meyerowitz

El gran Meyerowitz aporta otra clave: al disparar en la calle tenemos la oportunidad de capturar breves instantes que se despliegan ante nuestros ojos y que no se van a repetir nunca. Al fotografiar lo que solo nosotros vemos lo hacemos visible para los demás. ¿No es maravilloso?

Esta coincidencia entre el color del suelo y el del abrigo de la chica duró solo unos segundos, el tiempo justo de apuntar y disparar. Estaba a punto de tomar un tren hacia el aeropuerto y había guardado la cámara en la mochila (un error que ahora trato de evitar a toda costa); por suerte tenía el móvil a mano.

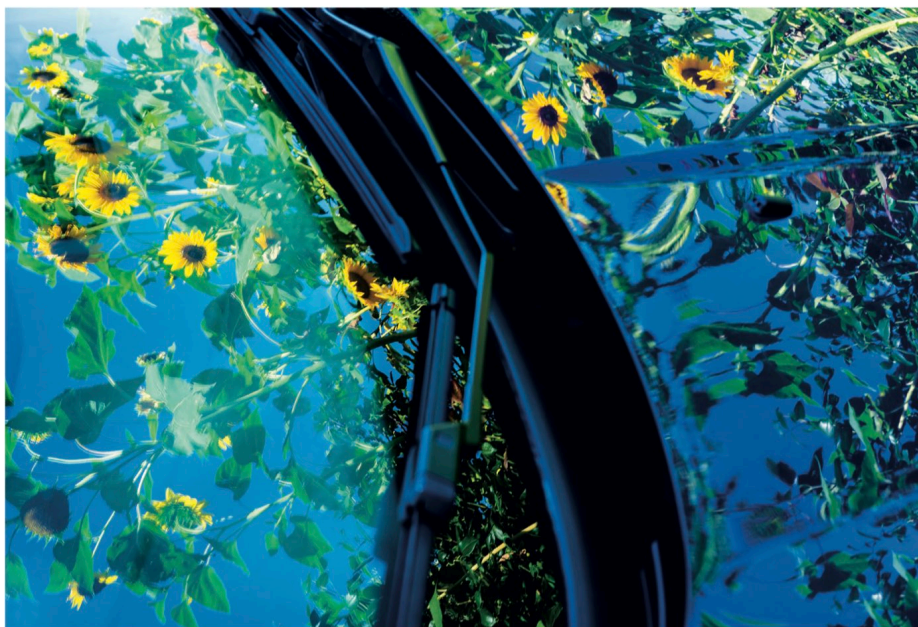
Varsovia, 1/340 f/2,2
ISO 25 29 mm.



■ QUÉ ENTIENDO POR FOTOGRAFÍA CALLEJERA

Tras horas de práctica y reflexión he llegado a una especie de definición propia que parte de las que te he contado hasta aquí.

Tal y como yo la veo, la fotografía de calle consiste en capturar imágenes en el espacio que compartimos con los demás —ya sea urbano o no— sin orquestar su contenido. Es decir, sin modificar la disposición de los objetos ni el comportamiento de las personas que aparecen en ellas, contando únicamente con nuestra cámara y nuestras decisiones.



Significa la oportunidad de preservar instantes efímeros repletos de belleza, complicidad, felicidad, hilaridad o extrañeza —entre tantas otras posibilidades— al extraerlos de un flujo continuo de sucesos. Pulsamos el botón de disparo y esos momentos perduran ya para siempre.

Intento que mis fotos funcionen por cómo han sido hechas y no tanto por dónde las he hecho. He tomado muchas de mis imágenes favoritas en localidades muy pequeñas y otras, aunque han sido realizadas durante mis cursos y viajes, no se apoyan en el lugar concreto donde me encontraba; los mismos elementos hubiesen funcionado igual en cualquier otra ciudad.

Es verdad que en sitios como Madrid o Nueva York hay mucha gente, cosas y oportunidades que fotografiar, pero eso no significa que tengamos que renunciar a crear imágenes a la vuelta de la esquina o en los lugares que frecuentamos, al contrario. De hecho, puede resultar mucho más desafiante e igual de divertido.

La fotografía callejera también es mucho más: una forma de mirar y de estar en el mundo; al hacer un esfuerzo consciente por ver de otra manera acabamos percibiendo cosas que en otras condiciones no veríamos.

Es a la vez reacción y anticipación, depende tanto o más de cómo miramos que de lo que sucede a nuestro alrededor, significa salir al mundo dispuesto a que éste te sorprenda y decidido a inmortalizarlo en imágenes que valga la pena conservar.

¿Es fotografía de calle si no hay personas? Siempre y cuando el propio espacio y los elementos fotografiados sean protagonistas de la toma mi respuesta es sí. Aquí ves girasoles reflejados sobre el capó de un coche durante un viaje por Montenegro, pero podría ser cualquier otro lugar.

Sveti Stefan, 1/60 f/8 ISO 200
55 mm.



Cómo hemos llegado hasta aquí

Aunque la fotografía de calle ha experimentado un resurgimiento en los últimos años no se trata de una moda ni de un género reciente. De hecho, si bien su denominación llegó después, ha estado ahí desde el principio.

Conocer sus orígenes y cómo los avances técnicos han ido cambiando la forma de fotografiar en los espacios públicos, posibilitando imágenes que al principio eran sencillamente imposibles, nos da una base amplia y sólida sobre la que apoyar y hacer crecer nuestra práctica. De paso, nos permite saber quiénes dieron forma a lo que hoy conocemos como fotografía callejera.

Este capítulo hace un pequeño repaso por la historia y los grandes nombres del género. Quizás quieras usarlo como un punto de partida para conocer qué se ha hecho durante el último siglo y medio. Al acabarlo habrás aprendido:

- Los orígenes de la fotografía callejera.
- Cómo los avances técnicos han condicionado su evolución.
- Algunos de los nombres que han contribuido a engrandecer el género.

La luz cálida a última hora de la tarde combinaba a la perfección con los tonos tierra del fondo, la piel de la turista y las flores, así que decidí integrarlo todo en una imagen. Me encanta que la sombra sobre la pared enmarque a la mujer.

Varsovia, 1/400 f/11 ISO 400 -2/3EV 35 mm.

Cuándo y quién

¿Cuándo y dónde nació la fotografía de calle? Se trata, claro, de una pregunta a la que no es fácil contestar por al menos un par de buenas razones.

Tal y como entendemos la foto de calle hoy solo puede ser practicada con herramientas capaces de congelar el movimiento con tiempos de exposición muy cortos (más información sobre este concepto en el Capítulo 4) y las primeras cámaras se basaban en técnicas que requerían justo todo lo contrario.

En segundo lugar, según el libro *Bystander* de Colin Westerbeck y Joel Meyerowitz, considerado por muchos la Biblia de la *street photography*, el término "fotógrafo de calle" (*street photographer*) nació para describir el trabajo de quienes hacían retratos a cambio de dinero, nada que ver con lo que hoy consideramos foto de calle.

Así y todo vale la pena hacer un pequeño repaso del género y esbozar su origen, para lo que tenemos que ir bastante atrás en el tiempo.

■ ANTES DE LA FOTOGRAFÍA DE CALLE

En 1877 el fotógrafo escocés John Thomsom publica un libro titulado *Street Life in London* (disponible en versión digital en la web digital.library.lse.ac.uk) compuesto por imágenes tomadas mediante la técnica de colodión húmedo, que requiere que los sujetos posen durante minutos enteros para aparecer registrados de manera nítida.

Más o menos por la misma época Samuel Coulturst se dedica a documentar la vida en las calles de Manchester ocultando su cámara, disfrazado como si comprase ropa y muebles usados. Coulturst es muy consciente de que con sus imágenes está construyendo un archivo que adquirirá un enorme valor con el paso de los años al registrar una forma de vida condenada a desaparecer.

Sin embargo, hay un cierto acuerdo en que el verdadero precursor de la fotografía de calle fue el francés Eugene Atget (1857-1927) quien, armado con una pesada cámara de cajón, fotografía rincones en las calles de París y las vende a otros artistas para que las usen como referencia. Las tomas de Atget no se limitan a registrar los espacios y edificios de la capital francesa, están empapadas de su propia visión de la ciudad.

Al otro lado del Atlántico Alfred Stieglitz presenta una fotografía tomada durante una ventisca ante los miembros de la New York Society of Amateur Photographers. *Winter - Fifth Avenue* (1893) cosecha duras críticas por mostrar movimiento y porque no está perfectamente enfocada. Unos años después, en 1907, firma *The Steerage*, una toma realizada de camino a Europa en el *Kaiser Wilhelm II*, el trasatlántico en el que viaja. La composición enfatiza la aglomeración de pasajeros en dos cubiertas separadas por la pasarela que da título a la captura. La factura de esta imagen, que el propio Stieglitz describe como una fotografía de formas bajo la que subyace una nueva visión, rompe definitivamente con el pictorialismo. Había nacido una nueva manera de hacer fotografía.

■ LA REVOLUCIÓN DE ÓSCAR BARNACK

Hubo un tiempo en que la única manera de registrar imágenes consistía en colocar un trípode con una enorme caja encima y permitir el paso de luz hacia su interior durante interminables minutos. Eso condicionaba no solo su aspecto; todo lo que se había movido durante el tiempo de exposición aparecía borroso o directamente no aparecía, sino también el tipo de capturas que se podía conseguir (olvida la posibilidad de fotografiar a alguien sin que sea consciente de que lo estás haciendo).

Oskar Barnack, ingeniero en la compañía Ernst Leitz Optische Werke, había planteado la posibilidad de reducir el tamaño de los negativos para, una vez expuestos, aumentar el de la imagen mediante una ampliadora (hasta entonces las dimensiones del negativo se correspondían con las de la fotografía).

En aquel momento —primeros años del siglo XX— el negativo de cine mide 24 x 18 milímetros y la película avanza verticalmente tras el objetivo. Barnack hace que se desplace de forma horizontal y eso le permite duplicar una de las dimensiones creando el estándar actual de 36 x 24 milímetros. Con la ayuda de Max Berek, que desarrolla el primer objetivo de longitud focal adecuado para ese negativo (el Elmax 50 mm f/3,5), crea la Ur-Leica en 1913. Hay cierta discusión sobre si la primera unidad nace como un prototipo para probar película de cine o para facilitar el transporte de una cámara durante los viajes de Barnack, pero no hay dudas respecto a su impacto en el medio: a partir de los años 20, con la Leica ya en producción, es posible llevar en la mano una cámara fiable, duradera, con objetivos intercambiables y una excelente calidad de imagen.

La Leica es discreta y manejable incluso en lugares atestados de gente y el negativo de 35 milímetros lo suficientemente sensible como para disparar en condiciones de poca luz. Además, equipa un visor a través del que se apunta en línea recta (en lugar de hacerlo de arriba hacia abajo) lo que facilita disparar en la calle. Esos detalles lo cambiarán todo.

En el periodo entre las dos grandes Guerras Mundiales surgen los primeros nombres de fotógrafos de calle que no deben faltar en ningún listado (aunque ellos nunca se referían a sí mismos como tal):

- Alfonso. Tras de ese nombre hay, en realidad, cuatro fotógrafos españoles que trabajaron en España desde la década de 1910 hasta finales de los años ochenta. Alfonso Sánchez García (1880-1953) y sus tres hijos (Alfonso, Luis y José) dejaron un archivo de más de cien mil negativos que incluyen imágenes de guerra (África, el Rif), retratos a algunas de las personalidades más relevantes de la época, hitos como la proclamación de la Segunda República y, claro, la vida en las calles.
- André Kertész (Hungría, 1894-1985) supuso una influencia enorme en todos los que vinieron después. Fotografió París de forma incansable con un estilo próximo e inadvertido que no se había usado antes. En 1971 se publicó por primera vez su libro *Leer*, lleno de imágenes de gente leyendo en todo tipo de lugares y posturas; la foto de la portada muestra a una mujer vestida con un enorme abrigo y una chistera, completamente absorta en las páginas del libro que sostiene entre las manos (Nueva York, 1943).

- Berenice Abbott (estadounidense, 1898-1991). A menudo se habla de su obra como un puente entre la vanguardia del viejo continente y la creciente escena artística de la costa este de Estados Unidos. Su cámara registró la transformación de Nueva York (entre muchos otros motivos, como los experimentos del Instituto de Tecnología de Massachusetts, el MIT).
- Brassai (nacido Gyula Halász en Hungría, 1899-1984) también fotografió la capital francesa y es especialmente conocido por sus imágenes nocturnas de la ciudad publicadas bajo el título *Paris de Nuit* (1933), tomadas con una Voigtländer de gran formato.
- Weegee (seudónimo de Arthur H. Fellig, Ucrania, 1899-1968), tenía pinchada la emisora de la policía neoyorquina y era el primero en llegar al lugar del crimen armado con una cámara. Sus fotografías, a menudo tomadas de noche e iluminadas con flash, mostraban la cara más sórdida y perturbadora de la ciudad.
- Walker Evans (Estados Unidos, 1903-1975). Influido sobre todo por Atget, dirigió su cámara hacia la cotidianidad de su país tanto en el ámbito urbano como en el rural fotografiando paisajes y compatriotas, especialmente los más humildes.
- Bill Brandt (Alemania, 1904-1983). Este británico nacido en Hamburgo aprendió al lado de Man Ray y bajo la influencia de Kertész y Atget. Empezó fotografiando la sociedad de su país de adopción (que plasmó en varios libros) y colaborando en prensa, aunque sobre todo es conocido por sus desnudos femeninos al borde del mar.

Esta imagen de Lilian Alcántara es puro instante decisivo, pero hay más. Al gesto —que hace que el niño parezca suspendido en el aire— se suma el atractivo del color y la composición; el mismo espacio por delante y por detrás del protagonista acentúa la sensación de pausa (a pesar del movimiento que intuimos). Puedes profundizar en el trabajo de Lilian en su web (lilianalcantara.com) y en su perfil de Instagram: [@_lilianalcantara](https://www.instagram.com/_lilianalcantara).



- Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908-2004), admirador de Kertész, considerado por muchos el fotógrafo callejero por excelencia y autor de un buen puñado de imágenes absolutamente inolvidables. Llevó su Leica a lo largo y ancho del mundo durante cinco décadas y fundó, junto a Robert Capa, David Chim Seymour, George Rodger, Maria Eisner y Rita Vandivert la mítica agencia fotográfica Magnum Photos en 1947. Su influencia en el género (y en la fotografía en general) es sencillamente descomunal y algunas de sus imágenes, como la del hombre saltando un charco en París (1932) o la de la niña subiendo unas escaleras a la carrera en las Islas Cícladas (Grecia, 1961), forman parte del imaginario colectivo.

Henri Cartier-Bresson y el instante decisivo

Si hay un término que se ha asociado de forma prácticamente indisoluble a la fotografía de calle es “el instante decisivo”. Aunque se atribuye a Henri Cartier-Bresson él mismo desveló que lo había sacado de las memorias del cardenal de Retz (“No hay nada en este mundo que no tenga un momento decisivo”) para adoptarlo como título de la edición norteamericana de *Images à la sauvette*. Desde entonces se ha usado para referirse al momento cumbre en el que los sucesos y los elementos de una escena se conjugan de forma visualmente interesante o en palabras —esta vez sí— del propio Cartier-Bresson: “La fotografía es, en un mismo instante, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas, percibidas visualmente, que expresan y significan en ese hecho.”

A menudo se convierte en un fin en sí mismo y se limita a una cuestión puramente compositiva, pero la idea que el propio Cartier-Bresson tenía del instante decisivo abarca no solo el tiempo y la composición (lo puramente formal), sino también el propio suceso fotografiado.

El concepto resulta tan atractivo que a lo largo de los años innumerables fotógrafos (en realidad, generaciones enteras) han salido a la calle a la caza de ese tipo de instantes, pero no hay olvidar que muchos otros la han fotografiado buscando precisamente lo opuesto, los momentos menos relevantes, para así dotarlos de un significado nuevo.

■ LOS AÑOS DORADOS

Las décadas que siguen a la Segunda Guerra Mundial suponen la época dorada de la fotografía callejera. Tanto en Estados Unidos como en Europa aparecen figuras que, armadas con pequeñas cámaras telemétricas cada vez más rápidas y fiables, convierten a los transeúntes y a las ciudades en protagonistas de un género que, por primera vez, llegará a las paredes de los museos.

En 1953 Edward Steichen comisiona una exposición en el prestigioso Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA) titulada *Cinco fotógrafos franceses* con imágenes de Henri Cartier-Bresson, Robert

Doisneau, Wily Ronis, Izis y Brassai. Su sucesor en el cargo, John Szarkowski, seguirá apostando por la fotografía callejera y dotándola de credibilidad.

En España surgen movimientos y colectivos que remueven la visión más ortodoxa de la fotografía; el trabajo de algunas de las figuras más importantes de nuestra historia empieza a obtener reconocimiento e incluso a traspasar fronteras.

- Lisette Model (nacida Élise Amélie Félice Stern, Austria, 1901-1983). Sus fotografías en Sammy's Bar de Nueva York, en Coney Island o en el Lower East Side forman parte destacada de la historia de la fotografía de calle. Además de fotógrafa fue profesora y entre sus alumnos, a los que repetía que "hay que fotografiar desde el estómago", destacan nombres como los de Diane Arbus, Larry Fink o Bruce Weber.
- Manuel Álvarez Bravo (México, 1902-2002). Puede establecerse una correlación entre Walker Evans, que fotografió la cotidianidad norteamericana, y Manuel Álvarez Bravo que hizo lo mismo con la mexicana, demostrando además una inusual capacidad para evitar los tópicos. Sus fotografías se adentraban a menudo en el terreno de lo surrealista.
- Willy Ronis (Francia, 1910-2009). Al igual que Doisneau, Ronis fotografió la cara más amable de la posguerra, creando algunas imágenes icónicas y contribuyendo definitivamente al ideal de París como la ciudad romántica por excelencia.
- Robert Doisneau (Francia, 1912-1994). La famosa foto del beso de una pareja en plena calle de París le deparó fama internacional, y eso que acabó admitiendo que había sido preparada (los jóvenes cobraron por besarse apasionadamente frente a la cámara). Así y todo, Doisneau hizo verdaderas fotos de calle que describen a la perfección el resurgimiento y los cambios en la sociedad de París tras la ocupación alemana.
- Helen Levitt (Estados Unidos, 1913-2009). Admirada por los más grandes (como Evans o Szarkowski) e ignorada por el gran público, Levitt comenzó fotografiando las calles en blanco y negro para posteriormente reinventarse en color. Son famosas sus primeras fotografías de niños jugando en las calles que contrastan con las de su última época, un Nueva York completamente cambiado, más moderno y mucho menos humano donde, sin embargo, era capaz de crear imágenes tan divertidas como la del niño peleando por entrar en una cabina telefónica en la que ya no cabe nadie más (1988).
- Joan Colom (España, 1921-2017). "Yo hago la calle", eso decía Colom para explicar cómo y por qué fotografiaba, y añadió "Con mis fotografías busco ser una especie de notario de una época". Sin duda lo consiguió; sus magníficas imágenes muestran cómo era la vida en las calles de España durante la segunda mitad del siglo XX.
- Ernst Haas (Austria, 1921-1986). El mismísimo Robert Capa lo invitó a formar parte de Magnum Photos tras ver su primer trabajo en *LIFE*, la mítica revista ilustrada. Ese mismo año (1949)

comienza a experimentar con el color y se convierte en uno de sus pioneros. Aunque sigue fotografiando en blanco y negro, sus imágenes en color llenas de contrastes le valen un lugar destacado en la historia del género.

- Francesc Catalá-Roca (España, 1922-1998), al igual que Joan Colom se consideraba un documentalista centrado en captar una cotidianidad; era plenamente consciente de que presenciaba una realidad abocada a desaparecer y la inmortalizó dotándola de una irresistible belleza. Sus fotografías cuentan la evolución de la sociedad a lo largo de varias décadas y siempre tienen a las personas como protagonistas.
- Saul Leiter (Estados Unidos, 1923-2013). Leiter quería ser pintor y se fue a Nueva York a perseguir su sueño, allí entró en contacto con la fotografía y se labró una carrera en el mundo de la moda. Cuando no estaba haciendo encargos para las revistas más prestigiosas fotografiaba los alrededores de su apartamento, inventándose una forma completamente nueva de crear imágenes que a veces recuerdan a pinturas. Si bien su trabajo en color es el que más reconocimiento ha alcanzado (especialmente tras su muerte), también vale la pena explorar el blanco y negro de su juventud, en el que abundan los retratos. A Leiter le bastaban las cosas más sencillas para crear imágenes inolvidables: un hombre caminando entre carteles y frente a un camión (*Harlem*, 1960), una mano masculina en el asiento de atrás de un coche (*Taxi*, 1957), una mujer bajo un paraguas rojo en un día de nieve (*Footprints*, 1950) ... Los ejemplos no acabarían nunca.
- Robert Frank (Suiza, 1924-2019). En 1955 y gracias al apoyo de nada más y nada menos que Edward Steichen, Walker Evans y Alexey Brodovitch (el legendario director de arte de *Harper's Bazaar*), Frank obtiene una beca de la John Simon Guggenheim Foundation y se dedica a viajar a lo largo y ancho de Estados Unidos. A su vuelta las 27.000 fotografías de un periplo de dos años acaban reducidas a solo 83 y acompañadas de un prólogo de Jack Kerouac. El libro *The Americans* retrata la sociedad norteamericana como nadie lo había hecho antes, superando todas las convenciones estéticas y descubriendo la cara menos amable del sueño americano. Si se puede decir que Cartier-Bresson sentó las bases del documentalismo, Frank lo puso todo patas arriba con una mirada diferente.
- Gabriel Cualladó (España, 1925-2003) participó en AFAL y fue parte de *La Palangana*, un colectivo nacido al abrigo de la Real Sociedad Fotográfica que contribuyó definitivamente a cambiar el rumbo de la fotografía en España. Se centró en su entorno más próximo (su familia, los espacios que frecuentaba) y lo convirtió en imágenes sugerentes, poéticas y llenas de sombras profundas como *Cervecería Alemana* (1960). Se le atribuye una frase que me encanta: "No interfiero en la actitud de los sujetos que fotografío. Más bien es al revés: es la actitud de ellos lo que me da la clave de si la imagen me interesa o no."
- Vivian Maier (Estados Unidos, 1927-2009) es una de las figuras más destacadas de la fotografía callejera a pesar de haber pasado completamente desapercibida en vida. Nunca trabajó

como fotógrafa (era niñera), pero cuando alguien compró su archivo en un mercadillo saltó a la primera página por su talento para capturar la vida en las calles, primero en blanco y negro y finalmente en color, mi época favorita. Me encantan muchas imágenes de Maier, pero recuerdo especialmente la de dos mujeres y dos niños —el rubio sonriendo a cámara, el más pequeño llorando desconsoladamente— en un cruce (1977).

- William Klein (Nueva York, 1928). Iconoclasta, radical e inclasificable, Klein hizo un poco de todo y todo con una libertad apabullante, llevando la fotografía a territorios inexplorados hasta entonces.
- Carlos Pérez Siquier (España, 1930) fue uno de los fundadores del grupo AFAL que, entre 1956 y 1962, publicó una revista con una estética radicalmente opuesta a la impulsada por la dictadura. El grupo editó el *Anuario de la Fotografía Española* (1958), cuya repercusión alcanzó al mismísimo Edward Steichen, que incluyó algunas de sus imágenes en la colección del MoMA. Pérez Siquier comenzó fotografiando el barrio más humilde de Almería, *La Chanca*, primero en blanco y negro y ya después en color. A finales de los años sesenta recibe el encargo de fotografiar las costas para el Ministerio de Información y Turismo para fines publicitarios, y aprovecha esa circunstancia para hacer el que es seguramente su trabajo personal más conocido, *La playa*, en el que usa el color para crear imágenes visualmente impactantes que todavía hoy, con el paso de los años, resultan rabiosamente modernas.
- Sergio Larraín (Chile, 1931-2012). Henri Cartier-Bresson le propuso entrar en Magnum y aceptó para poco después dejarlo todo y retirarse a una cabaña a escribir y meditar, cansado de las presiones del mercado que habían empezado a tener efecto sobre su mirada. Las imágenes de Larraín invitan a recorrer las calles de una forma pausada y contemplativa.
- Ramón Masats (España, 1931). Empezó a fotografiar durante el servicio militar obligatorio y decidió apostar por dedicarse profesionalmente a ello en lugar de heredar el negocio familiar. Entró en contacto con Xavier Miserachs, Ricard Terré, Oriol Maspons y Francisco Ontañón con quienes compartía una visión de la fotografía más espontánea y libre, se integró en el grupo AFAL y en *La Palangana*. Aprovechaba los encargos para hacer fotografías personales, con las que realmente se divertía. Su imagen más conocida es la de los seminaristas jugando al fútbol, pero te recomiendo que vayas más allá e investigues el resto de su trayectoria en blanco y negro y en color (mi debilidad es la mujer pintando la línea de una casa en Tomelloso, en 1960).
- Fan-Ho (China, 1931-2016), conocido como *El Gran Maestro*. Huye con su familia a Hong-Kong y allí hace las imágenes más bellas de la ciudad, plagadas de sombras, claroscuros y figuras humanas. Además de conseguir reconocimiento internacional por su fotografía, (llegó a ganar más de trescientos premios) fue director de cine. A menudo se le compara con Cartier-Bresson, pero las imágenes del maestro chino son más poéticas y delicadas.



■ UN CAMBIO EN LA MIRADA

Como consecuencia de la irrupción de autores como Lee Friedlander, Joel Meyerowitz y Garry Winogrand (considerado por Szarkowski “el fotógrafo más importante de su generación”) la segunda mitad del siglo presencia una auténtica revolución: la mirada se vuelve mucho menos académica, más espontánea y libre.

En 1967 el propio John Szarkowski lleva a cabo la exposición *New Documents* en el MoMA con imágenes de Diane Arbus, Friedlander y Winogrand. En sus palabras: “Han redirigido la técnica y la estética de la fotografía documental hacia fines más personales. Su objetivo no ha sido mejorar la vida sino conocerla”. Esta muestra cambia para siempre la percepción de la fotografía documental y a menudo se habla de ella como el punto a partir del que los fotógrafos pasan a ser considerados artistas y no meros observadores objetivos.

El foco de la fotografía callejera se ha desplazado claramente desde Europa hacia Norteamérica. Mientras tanto al otro lado del mundo, en Japón, la revista *Provoke* supone el nacimiento de una estética mucho más radical y áspera, llena de grano y de sombras empastadas. Solo se publican tres números en el espacio de un año y medio pero su influencia llega hasta nuestros días.

- Garry Winogrand (Estados Unidos, 1928-1984). En solo cincuenta y seis años de vida a Winogrand le da tiempo de exponer en el MoMA y en el George Eastman House de Rochester, recibir tres becas Guggenheim, impartir clases en algunas de las universidades más importantes de su país, convertirse en uno de los fotógrafos más influyentes de la historia y dejar unos doce mil carretes de película sin revisar. Sus imágenes ejemplifican a la perfección la frase de Meyerowitz:

Las fotografías de calle de María Moldes (@mariamoldes en Instagram, su web es mariamoldes.com) han colgado en las paredes de galerías europeas y estadounidenses y han sido parte de la programación de PhotoEspaña; obedecen a las preguntas que se hace sobre la sociedad en la que vivimos y a menudo están tomadas con un teléfono móvil.



Andrea Ratto utiliza la fotografía callejera como una herramienta para investigar y desarrollar los temas que más le interesan. Para crear su libro

Europa — al que pertenece esta imagen — recorrió y fotografió 26 países, a la búsqueda de la identidad de la sociedad europea. Su perfil en Instagram es @andreratto y su web andrearatto.com.

"Difíciles de apreciar, difíciles de ver, difíciles de hacer, difíciles de entender", y sin embargo (o quizás precisamente por eso) resultan irresistibles. Algunas de sus fotografías captan momentos tan efímeros y con tanta potencia que parece increíble que hubiese sido capaz de reaccionar ante ellos (como la mujer bailando y riendo de forma siniestra en *El Morocco*, Nueva York, 1950) mientras otras, como la de las tres chicas pasando frente a un hombre en silla de ruedas (Los Ángeles, 1969) parecen apuntar con el dedo hacia la sociedad que hemos creado.

- Elliott Erwitt (Francia, 1928) nace en París de padres rusos, se cria en Italia y emigra con su familia a Estados Unidos. Trabaja para medios como *LIFE*, fue presidente de Magnum Photos y sigue realizando encargos comerciales. Sus fotografías de calle rezuman ironía y humanismo.
- Lee Friedlander (Estados Unidos, 1934). Tras trabajar con algunas de las revistas ilustradas más prestigiosas comienza a fotografiar a los grandes de la época dorada del jazz y a realizar portadas para el sello Atlantic. Pero esa es solo una parada más de una carrera muy extensa y prolífica. Entre tanto no cesa de fotografiar a lo largo y a ancho de su país, y de paso se inventa algunos de los autorretratos más imaginativos que hemos visto hasta la fecha.
- Constantine Manos (Estados Unidos, 1934) es hijo de inmigrantes griegos y ha trabajado para medios como *Esquire*, *LIFE* y *Look*. De vuelta en el país de sus padres durante un par de años publica *A Greek Portfolio* y con él obtiene reconocimiento internacional, llegando a colgar sus imágenes en algunos de los museos más relevantes del mundo. Comenzó en blanco y negro, aunque ha llegado más lejos con sus imágenes en color.

- Xavier Miserachs (España, 1937-1998). Abandonó sus estudios de medicina durante el último año para dedicarse en cuerpo y alma a la fotografía; abrió un estudio y compaginó los encargos con una fotografía más personal que acabaría plasmando en libros emblemáticos de la vanguardia fotográfica en los años sesenta. Algunas de sus imágenes, como la del joven girándose y gritando al paso de una mujer (Vía Layetana, 1962) o la del hombre llevando un carro rebosante de cajas de madera (El Born, 1962) son verdaderos clásicos.
- Josef Koudelka (Checoslovaquia, 1938) fotografía la invasión de Praga y aunque esas fotos se mantuvieron en el anonimato para evitar represalias a su familia, le acaban valiendo reconocimiento internacional y la entrada en Magnum Photos. Sus trabajos más destacados son *Gypsies* y *Exiles*, publicados en forma de libro en la década de los 70.
- Daido Moriyama (Japón, 1938) no forma parte del grupo fundador de Provoke pero sus fotografías se convirtieron en el paradigma del movimiento; muestran un Japón dramático, oscuro e inquietante sumido en las sombras, en la línea de la estética *are-bure-boke* (grano, barrido, desenfoque) impulsada por la publicación.
- Joel Meyerowitz (Estados Unidos, 1938) trabajaba como director artístico junior en una agencia de publicidad y dedicaba sus ratos libres a pintar. En 1962 se acerca a una sesión fotográfica para uno de los catálogos que había diseñado y al ver a Robert Frank trabajando su vida da un vuelco: deja el trabajo y partir de entonces recorre las calles para mostrarlas como espacios llenos de oportunidades y magia. Una de mis imágenes favoritas de

Esta fotografía de Irene Fabregues transmite a la perfección la atmósfera del lugar y su estética responde en parte al uso de película. Entre el trabajo de Irene (que puedes ver en su web www.irenefabregues.es y en su perfil de Instagram @irenefabregues) encontrarás capturas de aire clásico —como esta— al lado de otras mucho más contemporáneas, tanto en color como en blanco y negro.



Meyerowitz está tomada en una esquina atestada de gente, la figura de un tigre en el interior de un escaparate parece a punto de saltar sobre alguno de los viandantes que pasan completamente ajenos a su presencia (Nueva York, 1975). Su capacidad para contagiar pasión y amor por la fotografía está a la altura de lo que logra con la cámara.

- Tony Ray-Jones (Reino Unido, 1931-1972) murió demasiado joven y dejó un legado que documenta la vida diaria de sus compatriotas, a menudo mediante fotografías atestadas de gente que funcionan de manera genial y que también están llenas de sentido del humor.
- Richard Kalvar (Estados Unidos, 1944) decide convertirse en fotógrafo tras un viaje por Europa. Funda la agencia Viva y se une a Magnum Photos, compagina sus proyectos personales a lo largo y ancho del mundo con encargos comerciales y periodísticos. Muchas de sus imágenes combinan lo absurdo y lo cómico de forma magistral.

■ LA CALLE SE LLENA DE COLOR

En los años setenta el color entra en escena. Hasta este momento solamente la fotografía en blanco y negro había tenido la consideración de arte, pero con la llegada de gente como William Eggleston y Stephen Shore plasmando la realidad sin artificios la cosa empieza a cambiar. En sus fotografías lo cotidiano alcanza cotas inimaginables, aunque el reconocimiento llegará solo tras feroces críticas.

- William Eggleston (Estados Unidos, 1937) sacude el mundo fotográfico al exponer sus imágenes en color de la mano de Szarkowski, en un momento en el que para que una fotografía sea considerada arte tiene que mostrar algo “académicamente” bello. A pesar del revuelo inicial aquella exposición de 1976 acaba revelándose como un hito fundamental. Eggleston sigue empeñado en enseñarnos la belleza de lo banal.
- Martine Franck (Bélgica, 1938-2012) pasa por algunas de las publicaciones y agencias de fotoperiodismo más prestigiosas del mundo, para las que hace fotografías en blanco y negro con un enfoque eminentemente humanista.
- Martha Cooper (Estados Unidos, 1940). Comienza como fotógrafa de prensa, es testigo del nacimiento del grafiti y el *hip hop* en las calles de Nueva York y consagra su vida a documentar ese mundo (al principio marginal y limitado a los barrios más humildes de la ciudad) contribuyendo de forma definitiva a que se considere una verdadera cultura. Por el camino nos ha dejado magníficas estampas urbanas no necesariamente vinculadas a ese ámbito, como la de dos niñas caminando de la mano con las Torres Gemelas de Nueva York al fondo (*Trade Towers seen from New Jersey*, 1981).
- Mark Cohen (Estados Unidos, 1943) alcanza reconocimiento con sus imágenes en blanco y negro, pero también se convierte en un referente en color cuando da el salto. Sus fotografías, tomadas principalmente en Pensilvania, se caracterizan por la proximidad y lo radical del encuadre que a menudo corta elementos relevantes.

- Cristóbal Hara (España, 1946). Tras diecisiete años trabajando en blanco y negro viajando incansablemente por España sintió que su fotografía, limitada por la estética imperante, le aburría. En un intento casi desesperado decidió probar el color como último recurso y a partir de ahí todo cambió. Ese paso le permitió desarrollar un lenguaje propio basado en la cultura y el imaginario españoles. Sus imágenes —a menudo tomadas en celebraciones populares— son difíciles de explicar y de encuadrar dentro de un género determinado, pero a muchos nos resultan completamente irresistibles. Afortunadamente no tengo por qué elegir solo una (no podría hacerlo) pero sin duda la de los dos críos en un remolque (Navalón, 1992) y la de los tres toreros en Motilla del Palancar (1989) están entre mis favoritas.
- Stephen Shore (Estados Unidos, 1947). Aprende al lado de Szarkowski y de Andy Warhol y expone de forma individual en el MoMA a los veinticuatro años. Adopta definitivamente el color, que usa magistralmente para fotografiar la cotidianidad estadounidense, plasmada en imágenes engañosamente simples que muestran mucho más de lo que podría parecer a simple vista.

Raúl Barroso no busca el instante decisivo y sin embargo sus fotografías son pura calle. Su galería en Instagram (@raulbarroso.es) y su web (raulbarroso.es) están repletas de capturas que consiguen que mire el espacio que me rodea de una forma diferente, buscando constantemente la belleza ahí fuera.



■ ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Con la fotografía en color establecida de pleno derecho en el ámbito artístico llegan algunos de sus exponentes más importantes dentro del género. En estas décadas lo que entendemos por *street photography* no deja de expandirse, abarcando cada vez más ámbitos y visiones.

- Bruce Gilden (Estados Unidos, 1946) se ha hecho mundialmente famoso por sus fotos a bocajarro, armado con un flash de mano y a solo unos centímetros de los sujetos en las calles de Nueva York. Un vistazo en profundidad a su carrera revela muchos otros motivos y enfoques.

- Martin Parr (Reino Unido, 1952) ha convertido en su sello personal la fotografía de lo grotesco y lo *kitsch*. Documenta el día a día de las sociedades teóricamente más avanzadas, enfrentándonos al consumismo exacerbado y a nuestro comportamiento en público, a menudo absurdo y grotesco. Su trabajo *The Last Resort* (1985) es un buen ejemplo de esa forma de mirar. Parr es un destacado miembro de Magnum Photos, autor y editor de libros.
- Alex Webb (Estados Unidos, 1952) es uno de los fotógrafos de calle más admirados de la actualidad (y también uno de los más imitados). Abraza el color tras uno de sus viajes a Haití, al comprobar que el blanco y negro no le permite plasmar la riqueza de matices de aquel país. Sus fotos a menudo están repletas de información distribuida en múltiples capas y su uso del color para recrear atmósferas es sencillamente magistral (las imágenes *Bombardopolis, Haiti*, 1986 y *Grenada*, 1975, ambas incluidas en su libro *The Suffering of Light* son dos buenos ejemplos de lo que es capaz de hacer).
- Rebecca Norris Webb (Estados Unidos, 1956) es poeta y fotógrafa; sus imágenes son la mezcla perfecta de ambos mundos. También llenas de color como las de su pareja y compañero creativo, resultan todavía más delicadas y sugerentes, si cabe. Para hacerte una idea echa un vistazo, por ejemplo, a su trabajo *My Dakota*, que puedes encontrar en la web que comparte con Alex: webbnorriswebb.co.
- Jeff Mermelstein (Estados Unidos, 1957) es un curtido fotógrafo de prensa que lleva décadas capturando la vida en las calles de Nueva York otorgando a sus habitantes un papel protagonista. Sus fotos están llenas de curiosidad y humanidad. Tengo una de sus imágenes grabada a fuego en mi cabeza: la de una chica con gafas rojas de espejo que se vuelve en dirección a cámara; no importa que sepa cómo ha conseguido que el reflejo en las gafas aparezca nítido y ella esté completamente desenfocada, cada vez que la veo me parece estar presenciando un truco de magia.

■ HOY, MAÑANA

En los últimos años la fotografía de calle ha seguido sumando adeptos a lo largo y ancho del mundo, profesionales y aficionados que ahora tienen (tenemos) muchas más facilidades para documentar el mundo que habitamos.

En la actualidad los fotógrafos callejeros nos encontramos ante nuevos desafíos, entre los que destacan un creciente celo por la privacidad (incluso en el espacio compartido) y la proliferación de imágenes que compiten por la atención de un público cada vez más saturado.

Mientras tanto siguen surgiendo nombres que engrandecen el género y que nos hacen vislumbrar un futuro prometedor, que además ya no está ni mucho menos ligado a los lugares donde nació. Suma a estos nombres los de los compañeros y compañeras que han colaborado en este libro para hacerte una idea de lo que se está creando hoy en día (en algunos casos desde hace ya bastantes años).

- David Gibson (Reino Unido, 1957). Fue miembro de la primera hornada del colectivo *In-Public* (al igual que otros integrantes de esta lista) y es autor de libros de referencia.



- Siegfried Hansen (Alemania, 1961). Muchas fotografías de este alemán consiguen que me quede pasmado tratando de entender no solo cómo han sido hechas sino sobre todo cómo ha podido imaginarlas.
- Tatsuo Suzuki (Japón, 1965). Si tuviese que elegir una palabra para definir el trabajo de este tokiota sería "cerca". Las fotos de Tatsuo son a menudo ásperas e incómodas, pero siempre resultan emocionantes.
- Melanie Einzig (Estados Unidos, 1967). Esta neoyorquina lleva décadas trabajando como fotógrafa *freelance* para publicaciones y ha sido incluida en *Bystander* (el libro de referencia de *street photography*).
- Narelle Autio (Australia, 1969). Tras trabajar para distintas publicaciones en Reino Unido volvió a su país natal para encontrar una mirada propia que se traduce en imágenes vibrantes y llenas de color, como la de un "ángel" entrando en un taxi (*George Street*, 2001). También ha colaborado con su pareja Trent Parke en trabajos en blanco y negro como *The Seventh Wave*.
- Boogie (Vladimir Milivojevic, Serbia 1969). Comienza a fotografiar durante la guerra de los Balcanes para posteriormente establecerse en Estados Unidos; además de trabajar como fotógrafo publicitario para algunas de las marcas más importantes del país y practicar foto de calle documenta la vida en los barrios marginales.

Las imágenes de Antonio E. Ojeda se caracterizan por una composición muy potente, a menudo apoyada en grandes masas de color y sombras profundas. Además, me dan la oportunidad de atisbar su entorno más próximo, que no podría ser más distinto al mío. Su cuenta de Instagram es @antonioeojeda.

- Trent Parke (Australia, 1971). Su libro *Minutes to Midnight*, nacido tras un viaje de 90.000 kilómetros a lo largo y ancho de su país natal, demuestra que la fotografía de calle puede servir para documentar la realidad desde un punto de vista absolutamente personal a la vez que se expanden sus límites.
- Swapnil Jedhe (India). Ha sido reconocido en multitud de festivales internacionales y no es para menos, sus fotos de calle están llenas de intención y nos muestran instantes que a menudo parecen imposibles. También tiene la capacidad de plasmar su día a día con una maestría y sensibilidad envidiables.
- Vineet Vohra (India, 1973). Vineet es un maestro en el difícil arte de la yuxtaposición (tienes más información sobre este recurso en el Capítulo 5), con ella nos muestra su país natal a través de imágenes repletas de información y capas.
- Dirty Harry (Chalarampos Kydonakis, Grecia). Ha conseguido algo sumamente difícil: reinventarse constantemente y que, a pesar de todo sus fotografías, siempre crudas y viscerales, sigan siendo reconocibles.
- Matt Stuart (Reino Unido, 1974). Dotado de un ojo especialmente capacitado para localizar situaciones absurdas y cómicas, muchas fotos de este británico tienen la capacidad de arrancarnos una sonrisa y otras hacen que levantemos las cejas con incredulidad (¿un armíño colgado sobre la espalda de alguien a punto de cruzar un paso de cebra?).
- Eric Kim (Estados Unidos, 1988). Una lista de fotógrafos de calle contemporáneos nunca podría estar completa sin incluir a Kim, que mantiene un blog de referencia e imparte talleres a lo largo y ancho del mundo.

Siento mucha curiosidad por cómo va a ser la evolución de la fotografía de calle en el medio y largo plazo. Estoy convencido de que las redes sociales seguirán jugando un papel destacado (ya han tenido una enorme influencia en su expansión) y me pregunto en qué medida los avances técnicos cambiarán la manera en la que fotografiamos.

Nos esperan años muy interesantes, de eso estoy seguro.

Un género, incontables enfoques

Hay muchas maneras de aproximarse a la fotografía de calle y aunque la enorme influencia que han supuesto determinadas figuras puede condicionar nuestro enfoque no estamos obligados a imitar a nadie. De hecho, lo deseable es precisamente no hacerlo.

Nos ha pasado a muchos; entramos en contacto con este tipo de fotografía maravillados por las imágenes de gente como Henri Cartier-Bresson y adoptamos un estilo similar (o lo intentamos), al menos en un principio y no siempre de forma consciente.

A base de estudio y práctica (sobre todo como consecuencia de lo segundo) vamos a ir encontrando una manera propia de mirar.



Con las imágenes de Ernesto P. Sanz me sucede algo que pasa muy pocas veces: las veo y sé que son suyas antes de ver quién las firma. Encontrar una forma propia de mirar y además lograr que evolucione sin estancarse es tremendamente complicado; la galería de Ernesto en Instagram demuestra que es posible: @e_rnst. También es miembro del colectivo *Urban Disorder*.

Basculo constantemente entre imágenes con pocos elementos y "fáciles" de leer —con una buena extensión de espacio negativo (la parte no ocupada por ningún elemento)— y otras más complejas y llenas de información como esta, tomada en el exterior del aeropuerto de Londres. Para hacerla localicé un lugar con potencial, llené el primer plano (más bien lo desbordé) con parte de la señal y esperé hasta que algunos viajeros rellenaron los huecos.

Londres, 1/3200 f/8 ISO 800
28 mm.

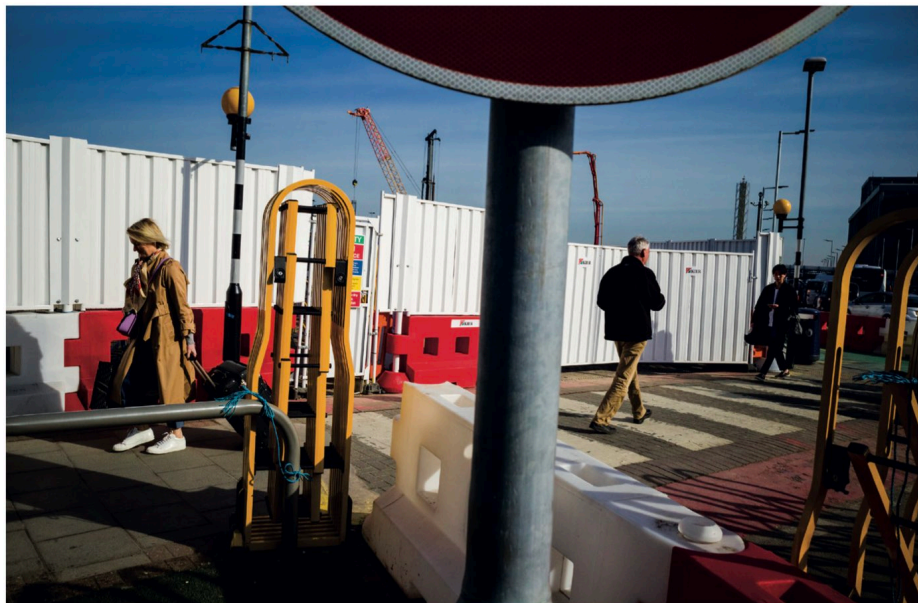
Había hecho las últimas fotos en condiciones de poca luz y no recordé cambiar el ISO; de ahí esa velocidad de obturación tan alta (más detalles en el Capítulo 4).

No resulta fácil porque ha habido y hay tan buenos fotógrafos de calle que es imposible permanecer ajenos a su influjo, pero vale la pena intentarlo y confiar. Lo contrario (empeñarse en hacer lo que ya se ha hecho antes) es una receta infalible para el aburrimiento y la acumulación de imágenes prescindibles. Al final todo se reduce a encontrar inspiración en el trabajo de los mejores, sin permitir que la grandeza de su obra nos desanime a encontrar nuestro propio camino.

No se trata únicamente de una cuestión estética; aunque puedes hacer fotografías con la única pretensión de capturar la belleza de las calles, tu actitud también puede ser la de alguien que documenta el mundo tal y como lo ve, como si tomases apuntes en una libreta. Con el tiempo esas fotografías no solo tendrán valor por su aspecto sino también como registro de un lugar (o varios) en un determinado momento de la historia. No es imprescindible que despierten en interés en alguien más, basta con que sean importantes para ti.

Ten presente que si hoy nos hacemos una idea de cómo era, por ejemplo, Estados Unidos en la década de los cincuenta es en parte gracias a las fotografías de Robert Frank; había otros fotógrafos, pero la visión de Frank era diametralmente opuesta y documenta hechos y situaciones muy diferentes, fuera de los cánones estéticos y técnicos que imperaban entonces.

En cualquier caso, mi consejo es que no te obsesiones por desarrollar un estilo propio. Se dice que la forma más segura de no ser feliz es obligarse a serlo todo el tiempo; creo que de la misma manera lo peor para encontrar un "sello personal" es empeñarse en construirlo. Hace un tiempo daba tantas vueltas a la necesidad de encontrar una forma propia de fotografiar que durante una temporada incluso me



planteé dejar de hacer fotos. Las cosas empezaron a fluir y encajar precisamente cuando olvidé esa frustración.

Actualmente no estoy seguro de tener un estilo propio, pero sé que no me preocupa: además, así dejo espacio para que tome forma. Mientras tanto, simplemente fotografío y me divierto.

Colectivos de fotografía de calle

Aunque las características de la fotografía de calle la convierten en una actividad eminentemente solitaria (conviene vagar sin rumbo, de manera discreta y permanentemente concentrado en lo que sucede alrededor), desde el principio surgieron grupos que aglutinaban a practicantes del género.

Formar un equipo favorece la generación de sinergias, fomenta el desarrollo de proyectos conjuntos y aumenta el alcance del trabajo, tanto del grupo como de los miembros por separado. Como contrapartida requiere compromiso, flexibilidad y esfuerzo para mantener la cohesión y la continuidad más allá de los intereses individuales. Algo especialmente complicado si los integrantes del grupo no son fotógrafos a tiempo completo, con sus propios horarios y compromisos ajenos a la fotografía de calle.

Quizás ese sea uno de los motivos por los que muchos de los colectivos existentes hace solo unos años se hayan quedado por el camino.

Afortunadamente hay honrosas excepciones que se mantienen activas, mientras a la lista se siguen sumando propuestas muy interesantes:

- *Burn my Eye* (www.burnmyeye.org).
- *Calle 35* (calle35.com).
- *In-Public* (in-public.com); el grupo se disolvió tras una polémica entre Nick Turpin y Blake Andrews para refundarse a mediados de 2020 con una lista más reducida de fotógrafos.
- *La Calle es Nuestra* (lacalleesnuestra.com).
- *Observe* (observecollective.com).
- *Strange.rs* (www.strange.rs).
- *Un-Posed* (un-posed.com).
- *Urban Disorder* (urbandisorderblog.wordpress.com).

Libros de fotografía callejera

Llevo muchos años creando y consumiendo contenidos digitales pero me confieso perdidamente enamorado de los libros, sobre todo si son de fotografía.

Tocar y abrir la cubierta, descubrir la maquetación y la tipografía, oler y pasar las páginas, sentir la textura de un tipo de papel concreto, ver

las fotografías impresas con todo lujo de detalles y seguir una secuencia que alguien ha planificado con cuidado es una experiencia absolutamente diferente a la que vivimos frente a una pantalla. Esta última es más práctica, eficiente y rápida pero también mucho más fría y limitada; además, se expone a todo tipo de distracciones en forma de enlaces, publicidad y notificaciones.

Sería imposible enumerar todos los libros que de una forma u otra han influido en la evolución de la fotografía callejera, pero no puedo resistirme a compartir contigo mis favoritos, (puedes leer reseñas en profundidad de estos y muchos otros en el apartado *Recomendaciones* de jotabarros.com).

- *American Color* (Constantine Manos).
- *Bystander, a History of Street Photography* (Joel Meyerowitz y Colin Westerbeck).
- *Color Correction* (Ernst Haas).
- *Early Black and White* (Saul Leiter).
- *Early Colour* (Saul Leiter).
- *Life's a Beach* (Martin Parr).
- *Minutes to Midnight* (Trent Parke).
- *Subway* (Bruce Davidson).
- *The Americans* (Robert Frank).
- *The Decisive Moment* (Henri Cartier-Bresson).
- *The Suffering of Light* (Alex Webb).
- *Valparaíso* (Sergio Larraín).
- *Vivian Maier Street Photographer*.
- *William Eggleston's Guide* (William Eggleston).

■ ESTUDIA A LOS GRANDES

A alguien que quiere escribir un libro nunca le recomendaríamos que deje de leer. Por el mismo motivo, aunque aspiremos a encontrar nuestra propia manera de fotografiar evitando repetir lo que ya se ha hecho, es importante conocer el trabajo de los grandes del pasado y del presente. No dejas de leer los clásicos de la literatura porque pretendas escribir algo propio.

Hoy en día tenemos más fácil que nunca el acceso a miles, millones de fotografías tomadas en cualquier momento de la historia y en cualquier lugar del mundo. A golpe de clic y en solo unos minutos podemos ver cientos de imágenes en las redes sociales, publicaciones *online* y otras webs. Muchas de estas fotografías tienen una gran calidad, pueden inspirarnos y enseñarnos cosas, pero la gran mayoría no.

Para aprender a escribir debes empezar leyendo informaciones bien escritas; con la fotografía pasa exactamente lo mismo. Mi consejo es que comiences por los grandes, que te empapes de lo que han hecho y que sigas las pistas que encontrarás por el camino (un fotógrafo te llevará a otro, ese a otro y así sucesivamente).

Que no te preocupe si te topas con trabajos que no entiendes o que no te gustan; confía en que si han alcanzado reconocimiento se debe a su calidad, ya tendrás ocasión de revisarlos y replantearte lo que piensas de ellos a medida que tu visión vaya madurando. Nuestro criterio se construye y cambia con el tiempo, por eso es perfectamente normal que imágenes propias o ajenas que antes nos gustaban ya no lo hagan, y al revés.

Crea tu propio archivo de referencias (digital o en papel) con las imágenes y los autores que más te inspiran y vuelve a él de tanto en tanto. No dudes en sumar referentes y en quitarlos cuando ya no encajen con lo que te emociona, deberías mantenerlo vivo.

La lista de autores que te he dado en el apartado *Cómo hemos llegado hasta aquí* de este mismo capítulo es un buen punto de partida, pero si prefieres empezar por un listado más breve y con nombres no necesariamente vinculados a la fotografía callejera que también tienen mucho que enseñarnos, aquí tienes una propuesta muy personal:

- Abbas.
- Bruce Davidson.
- Cristina García Rodero.
- Diane Arbus.
- Emmet Gowin.
- Eve Arnold.
- Harry Callahan.
- Imogen Cunningham.
- Mary Ellen Mark.
- Raymond Depardon.
- Richard Avedon.



Equipo

Al contrario de lo que sucede en otras disciplinas, para hacer fotografía de calle solo necesitas una cámara, cualquier cámara. Olvídate de cargar con accesorios específicos y de montar y manejar complejos y caros sistemas de iluminación.

De todas formas, la herramienta con la que trabajamos influye tanto en los resultados que podemos obtener que conocerla a fondo es absolutamente imprescindible; solo así lograremos sacarle todo el partido.

En este capítulo aprenderás:

- Que en realidad una cámara es un dispositivo más sencillo de lo que parece.
- Los distintos tipos de cámaras, sus ventajas e inconvenientes para hacer fotografía de calle.
- Que solo necesitas un equipo mínimo, ligero y que ocupa muy poco espacio.
- El único secreto para hacer más y mejores fotos de calle.

Una cámara relativamente pequeña con la pantalla trasera activada en combinación con un objetivo angular me permitió hacer esta fotografía con un ángulo de disparo bastante extremo. Busqué hasta que la figura del hombre leyendo se enmarcase dentro del edificio del fondo, con el que comparte tonos.

Varsovia, 1/400 f/5,6 ISO 800 35 mm.

La cámara

■ QUÉ ES EN REALIDAD UNA CÁMARA

A pesar de su aparente complejidad, sobre todo en los modelos de gama media y alta, una cámara fotográfica es una herramienta que esencialmente funciona de una manera muy sencilla.

Todas son dispositivos con un elemento fotosensible que permanece protegido de la luz en su interior. Al pulsar el botón de disparo la cámara deja pasar una cierta cantidad de luz que incide sobre esa superficie fotosensible dando lugar a una fotografía.

Así que en realidad y a pesar de su aspecto, una cámara fotográfica no es más que una caja negra que contiene un sensor o una película fotosensible. Hacer una foto significa permitir el paso de cierta cantidad de luz en dirección a esa superficie para que se transforme en una imagen.

Tanto la cantidad de luz que entra como la forma en la que lo hace influyen de forma determinante en el aspecto de las fotografías y la apariencia de nuestras cámaras está muy lejos de la de una simple caja con un orificio que se abre y se cierra, pero aun así vale la pena recordar en todo momento que su funcionamiento consiste básicamente en esto.

Volveremos sobre esta parte en el Capítulo 4 dedicado a la técnica, para incidir en el paso de la luz y en cómo cambia el aspecto de las fotografías.

■ TIPOS DE CÁMARAS

Podemos categorizar las cámaras fotográficas en función de factores como el tipo de superficie en el que se registran las imágenes (la parte fotosensible a la que hacía referencia antes), el tamaño de ese soporte o la forma en la que están construidas. En cualquier caso, tanto lo que te he contado respecto a su funcionamiento como la técnica que hay que conocer son comunes.

Vamos a hacer un repaso rápido por los distintos tipos de cámaras disponibles, con especial hincapié en las cámaras digitales.

Cámaras analógicas

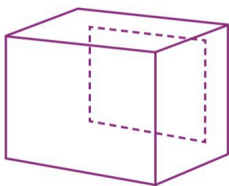
En las cámaras analógicas el soporte que capta la luz para ser convertida en una fotografía es una película cubierta de una emulsión que avanza mecánicamente para ser expuesta por secciones, o una placa que se extrae del respaldo tras la exposición.

Cada porción de película da lugar a una imagen latente que se protege de nuevas exposiciones a la luz en el interior de un carrete, hasta que se revela mediante un proceso químico para después ser positivada (la imagen latente es un negativo de la que hay frente a la cámara).

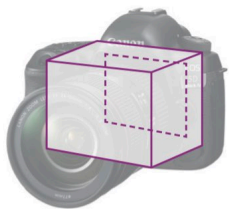
Los carretes contienen una extensión de película limitada que condiciona el número de disparos que puede hacerse con ellos (normalmente 12, 24 o 36). Tras cada disparo la película se arrastra



Una cámara digital profesional, con un tamaño respetable, funciona según los mismos principios que un modelo mucho más modesto y barato. Cualquiera de las dos sirve para hacer fotografía de calle pero, como veremos en este capítulo, más no siempre significa mejor.



Una caja con una superficie sensible a la luz en su interior, el símil que tienes que recordar cuando pienses en tu cámara.



Por muy sofisticada que sea tu cámara, para entender y dominar su funcionamiento puedes imaginar que en el fondo solo es una caja negra.



La Leica MP para película de 35 mm.

en el interior de la cámara accionando una palanca de forma manual o automáticamente mediante un motor.

El tamaño del formato más extendido es el del negativo de 35 mm, con unas dimensiones de 24 x 36 milímetros y una diagonal de unos 43 mm. La denominación de 35 milímetros se debe al ancho total de la película.

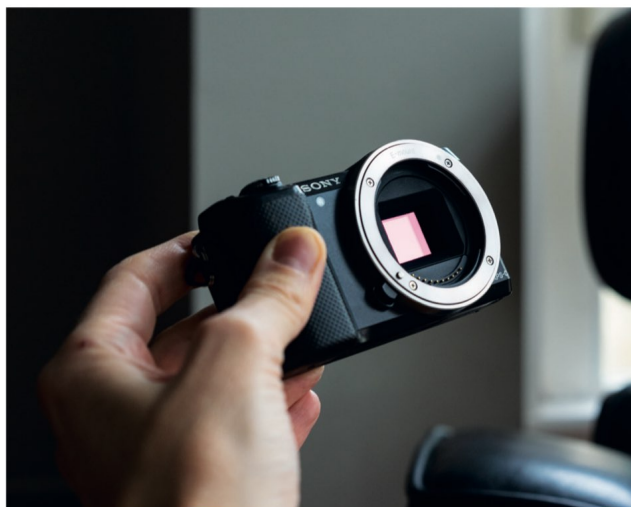
Pese al auge de lo digital, desde hace unos años, las cámaras y la fotografía analógicas están viviendo una segunda juventud y ya no resulta complicado encontrar película ni laboratorios en los que revelarla.

Cámaras digitales

La superficie fotosensible de las cámaras digitales consiste en un sensor electrónico dividido en celdas que captan los fotones de la luz, estos son convertidos en una señal eléctrica que se digitaliza y se almacena como un archivo informático en una memoria.

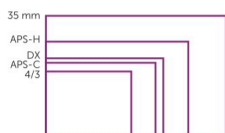


Carrete con una película de 35 mm enrollada en el interior.



Ese rectángulo brillante es un sensor en el interior de una cámara digital.

Equipo



Comparación de tamaño de sensores respecto a uno de formato completo, con el mismo tamaño que un negativo de 35 mm.

Hice esta fotografía con una cámara compacta de sensor APS-C disparando a través de un escaparate, buscando que los reflejos, el exterior y el interior se superpusiesen de forma interesante y no demasiado obvia.

Ourense, 1/60 f/4 ISO 1250
-1EV 28 mm (veremos qué significan estas cifras en el Capítulo 4).

En la actualidad las tecnologías de fabricación de sensores más extendidas son CCD (*Charge Coupled Device*) y CMOS (*Complementary Metal Oxide Semiconductor*), esta última está presente en la mayoría de las cámaras del mercado.

La referencia de tamaño de los sensores es el negativo analógico de 35 mm; los sensores con unas dimensiones equivalentes a aquel se denominan de formato completo (*full frame* o FF en inglés). En el caso de sensores más pequeños se habla de factor de recorte (o *crop factor*): la relación entre el tamaño del sensor de formato completo y el resto. Te explico en profundidad ese concepto y sus implicaciones un poco más adelante.

Tipos de cámaras digitales

Partiendo de las más sencillas, vamos a hacer un repaso muy rápido por los distintos tipos de cámaras digitales mencionando sus ventajas e inconvenientes desde el punto de vista de la fotografía de calle.

La mayoría de estas categorías se aplican también a las cámaras analógicas, pero dado que como he mencionado antes, tanto la técnica como el resto de nociones que exploramos en este libro se pueden aplicar indistintamente a los dos tipos; de ahora en adelante y para simplificar me referiré a las digitales mientras no indique lo contrario.



Cámaras compactas

Normalmente dotadas de un sensor de pequeño tamaño (lo que limita la calidad de las imágenes), la gran ventaja de estas cámaras es su portabilidad; por lo general caben en un bolsillo de nuestra ropa y pueden manejarse con una sola mano, lo que las hace muy cómodas y a la vez discretas.



Cámara compacta digital.

Algunas cámaras compactas carecen de funciones manuales y semiautomáticas con lo que las opciones creativas se ven bastante limitadas.

Cámaras bridge

También suelen equipar sensores pequeños, pero por lo general ofrecen la posibilidad de operar de forma manual y semiautomática.

Aunque su tamaño suele ser menor que el de las réflex no son tan portables y discretas como las compactas, pero en cambio suelen contar con un zoom que permite llenar el encuadre con personas y objetos distantes.



Dos cámaras *bridge* digitales.

Cámaras réflex

Al contrario de las dos categorías anteriores en las cámaras réflex los objetivos son intercambiables, es decir, puedes quitar uno y poner otro más adecuado a la fotografía que quieres hacer en cada momento.

Equipo

Cámaras réflex digitales o DSLR (*Digital Single Lens Reflex*).



Recorrido de la luz en el interior de una cámara réflex.

Se llaman réflex porque la luz entra a través del objetivo y se refleja en un espejo para, después de rebotar en el interior de un pentaprisma que les da esa forma tan característica en la parte superior, salir a través del visor óptico. Así podemos ver la imagen directamente antes de pulsar el botón de disparo; cuando lo presionamos el espejo se levanta dejando pasar la luz hacia el sensor.

Las cámaras réflex cubren desde la gama de iniciación hasta los ámbitos profesionales más exigentes. Además del modo automático cuentan con modos manual y semiautomáticos que permiten controlar todo el proceso de la toma, y equipan sensores de formato completo o más pequeños (con factor de recorte).

Su tamaño es mayor que el de las compactas y también suelen ser más grandes que las *brigde*. Por eso, aunque nos hemos acostumbrado a verlas en la calle, las réflex tienden a atraer más miradas, sobre todo si montan objetivos voluminosos.

Cámaras sin espejo de objetivos intercambiables

Estas cámaras se denominan así porque, al contrario que en las réflex, la luz pasa directamente hacia el sensor sin rebotar en un espejo. Dado que no tienen que alojar una superficie inclinada para dirigir la luz hacia la parte superior su tamaño suele ser menor (al menos el espesor del cuerpo).

Cámara sin espejo.



Pueden montar sensores *full frame* o más pequeños, también hay modelos pensados para principiantes, usuarios avanzados y profesionales (cada vez más) y acostumbran a contar con modos manuales y semiautomáticos.

En cuanto a su uso en la calle, las “sin espejo” (también reciben los nombres *mirrorless*, EVIL o CSC entre otras denominaciones) pueden resultar más discretas por su menor tamaño, especialmente si llevan montado un objetivo pequeño.

Cámaras telemétricas

El visor de las cámaras telemétricas muestra dos imágenes superpuestas que se hacen coincidir moviendo el anillo de enfoque hasta dejar nítido aquello que queremos fotografiar. Si hay una marca de cámaras mítica en fotografía de calle es Leica, cuyas telemétricas han sido utilizadas por maestros del género como Henri Cartier-Bresson, Joel Meyerowitz, Robert Frank o Alex Webb.



Una Leica telemétrica.

Cámaras digitales de formato medio

Al igual que en el ámbito analógico hay cámaras digitales con sensor más grande que el equivalente de 35 mm; se denominan de formato medio y dado su mayor tamaño y su especialización no voy a detenerme en ellas.

Podemos usar una cámara de formato medio para hacer fotografía de calle, pero por sus características no es la herramienta más adecuada y manejable.



Cámara de formato medio.

Teléfonos móviles

Hoy prácticamente todos llevamos encima en todo momento un dispositivo que, si bien no es una cámara en el sentido estricto de la palabra, tiene capacidades fotográficas que harían palidecer a los mejores modelos de hace solo un par de décadas.

Los teléfonos inteligentes o *smartphones* se han vuelto un elemento consustancial a nuestro día a día, los utilizamos para muchas cosas más que comunicarnos y han convertido tomar una foto en algo tan habitual que lo hacemos de forma prácticamente inconsciente.

Equipo

Las cámaras de nuestros teléfonos han ido ganando importancia y prestaciones hasta convertirse en uno de los principales motivos para optar entre un terminal u otro.

La imagen es de Rodrigo Rivas, fotógrafo y formador que lleva muchos años reivindicando el *smartphone* como una herramienta de trabajo más. Puedes seguir su trabajo en Instagram (@rodrigorivasph) y en su web www.rodrigorivas.es.



Las cámaras que equipan nuestros teléfonos no dejan de sumar capacidades y megapíxeles; podemos tomar una fotografía, editarla y compartirla con el mundo en unos pocos segundos y hay fotógrafos que las emplean como su herramienta principal o, como mínimo, como una parte importante de su flujo de trabajo en muchos entornos diferentes, incluida la calle.

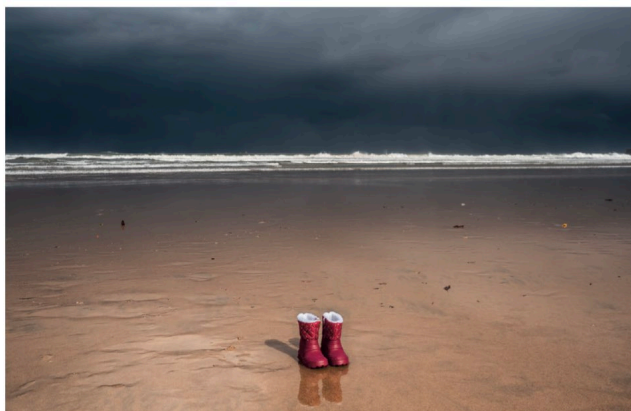
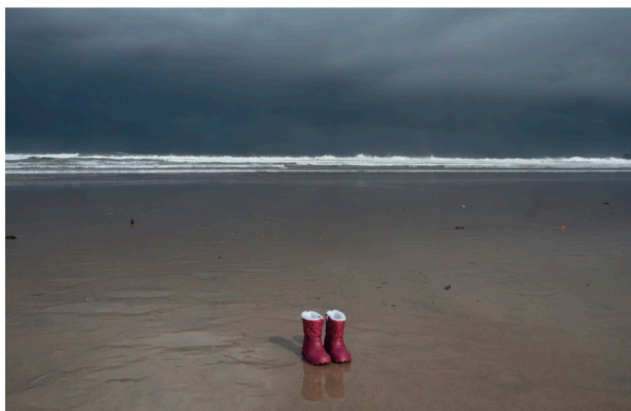
No obstante, y ya que sigue siendo mi primera opción a la hora de hacer una fotografía, he preferido orientar este libro hacia el uso de la cámara. A pesar de todo, la inmensa parte de los contenidos también son aplicables a la fotografía móvil (desde la composición de la escena a la selección y revelado de las imágenes), aunque no hayan sido desarrollados pensando en esa herramienta.

■ RAW Y JPEG

Las cámaras digitales almacenan las fotografías en una memoria en forma de archivos informáticos. Todas pueden escribir las imágenes como ficheros JPEG y muchas, cada vez más, en un tipo de fichero llamado RAW (en inglés el término *raw* se traduce como "crudo" o "en bruto"), accediendo a la opción *Calidad* de su menú.

Equipo

Una imagen RAW antes y después de ser revelada digitalmente con Adobe Lightroom; el Capítulo 7 está dedicado a este apartado de nuestro flujo de trabajo. Dejé a la niña y a su madre fuera del encuadre para que resultase más sugerente. Está hecha en la playa de San Lorenzo de Gijón justo tras una tromba de agua y con una cámara sin espejo, 1/900 f/11 ISO 400 -2/3EV 35 mm.



Aunque hay que ser consciente de las contrapartidas (por ejemplo, comprando tarjetas de memoria de mayor capacidad) la opción de trabajar con todo el margen posible los negativos digitales —mediante un *software* de revelado— es una ventaja enorme que compensa con creces los inconvenientes.

Solo se me ocurre un motivo por el que podrías no querer disparar en RAW: que no estés dispuesto a aprender y a dedicar tiempo a revelar tus fotografías. Si quieres que tus fotos estén prácticamente acabadas en el momento de apretar el botón de disparo seguramente no querrás complicarte la vida con otra cosa que no sea un JPEG (en ese caso recuerda seleccionar su calidad más alta en el menú de tu cámara).

No obstante, incluso en ese supuesto te sugiero que optes por un camino intermedio: configura tu cámara para que dispare en los dos tipos de archivo (RAW + JPEG) en el apartado *Calidad* de su menú; conserva las fotografías que más te gustan tanto en el formato no comprimido como en JPEG, y en aquellas que solo quieres guardar sin más quédate únicamente con los JPEG. Si en el futuro cambias de idea y aprendes a revelar tus fotografías (el Capítulo 7 puede ser tu

punto de partida) todavía podrás dedicar tiempo a las mejores imágenes que habías hecho antes de ese momento. Aprovecharás lo mejor de ambos tipos de archivo: el menor espacio ocupado por los JPEG y toda la información de los RAW.

■ LA CÁMARA IDEAL PARA FOTOGRAFÍA CALLEJERA

No existe la cámara ideal para fotografía de calle. Cada categoría e incluso cada modelo concreto tienen ventajas e inconvenientes.

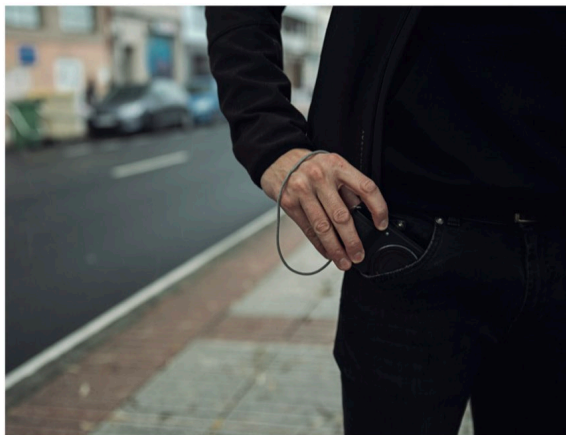
Algunas son sumamente rápidas y fiables pero voluminosas y pesadas, otras son muy portátiles pero tienen un sensor de calidad mejorable, las hay rápidas, pequeñas y con grandes prestaciones a cambio de un precio demasiado elevado, etcétera.

Por lo general cada punto fuerte tiene su contrapartida en forma de inconveniente, como en todo. Solo tú puedes encontrar la cámara con la que te sientes cómodo al salir a la calle. Aun así, deja que te de un consejo a la hora de optar por un modelo u otro, por una marca u otra: hazte con una máquina que te apetezca tener cerca el mayor tiempo posible. Todo el tiempo, si puede ser.

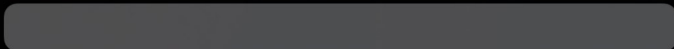
Lo que va a marcar la diferencia no es el número de megapíxeles del sensor, la rapidez del enfoque automático o que las imágenes tomadas con poca luz se vean casi como si hubiesen sido hechas bajo el sol de mediodía. En determinadas circunstancias esas y otras características pueden conseguir que te enfrentes con más ventaja a una determinada situación, pero lo único verdaderamente importante es que puedas hacer la fotografía.

Una cámara pequeña y ligera invita a ser llevada encima en todo momento. Fotografía de Jesús Caballero, de BANCO Editorial (www.bancoeditorial.com).

La cámara que llevo siempre conmigo cabe en un bolsillo, una ventaja a la que hoy por hoy no estoy dispuesto a renunciar.



Hay imágenes tomadas hace décadas con cámaras que no se pueden comparar con la más sencilla de las actuales que nos dejan boquiabiertos, y que seguirán causando ese efecto dentro de muchos años. Así que si vas a comprarte una cámara no pienses tanto en las prestaciones y hazte con una que quieras llevar encima siempre. Si eso significa tener una compacta de solo unos cientos de euros, adelante; si te vas a sentir más cómodo con una réflex profesional y puedes permitirte, adelante también. Solo asegúrate de que no vas a dejártela en casa porque es demasiado grande, pesada... O cara.





Una cámara pequeña y discreta puede carecer de las prestaciones de una más grande y "profesional", pero a cambio te permite acercarte mucho y fotografiar sin ser advertido.

Madrid, 1/250 f/8 ISO 320 -1/3EV 28 mm.



Hice esta fotografía en el lugar más insospechado gracias a que llevaba la cámara encima y a su pequeño flash incorporado.

Valencia, 1/40 f/5,6 ISO 1600
-1/3EV 28 mm.

De todas formas, si ya tienes cámara te aconsejo que empieces con ella, sea la que sea; ya tendrás tiempo de descubrir si es o no la más adecuada para ti. Es mejor comenzar con una cámara sencilla e ir avanzando poco a poco que hacerse con una tan exigente que solo aumente nuestra frustración por no saber sacarle partido.

Necesitamos una cámara; de hecho, es lo único que de verdad necesitamos para hacer fotografía de calle, y sí, sus características influyen en las fotografías que hacemos, pero recordemos en todo momento que solo es la herramienta; lo verdaderamente importante es lo que hacemos con ella. Es decir, las imágenes que tomamos.

El objetivo

El objetivo es esa parte de tu cámara con forma de cilindro que se extiende por delante del sensor. En algunos modelos puede intercambiarse mientras que en las compactas y en las *bridge* está unido de forma indivisible al cuerpo. Aunque no voy a detenerme en todos y cada uno de los componentes de nuestras cámaras el objetivo tiene tanta influencia en el aspecto de las fotografías que merece ser la excepción.

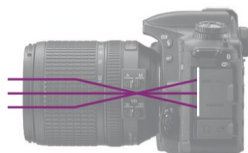


Objetivo para una cámara réflex.

Equipo



Recreación aproximada del interior de un objetivo. Los rayos de luz atraviesan las lentes de su interior y convergen en el plano focal, tras pasar por el centro óptico.



La distancia focal es la separación en milímetros entre el centro óptico y el sensor.

Un objetivo angular de 35 mm.



Zoom con distancia focal variable de 24 a 70 mm.

Dentro del objetivo (que normalmente está fabricado en metal o plástico) hay una serie de lentes alineadas que permiten el paso de la luz. Su función es la de enfocar la imagen de lo que hay delante de la cámara sobre el plano focal, donde se encuentra el sensor.

■ DISTANCIA FOCAL

La característica más importante de los objetivos es la longitud o distancia focal (o simplemente focal), que no es otra cosa que la separación en milímetros entre su centro óptico y el plano focal.

Los objetivos con una distancia focal corta se llaman angulares y aquellos con mayor longitud focal son teleobjetivos o simplemente teles. Los objetivos que permiten modificar su distancia focal se conocen como *zoom* o de longitud focal variable.

Al aumentar la longitud focal también aumenta el tamaño de la proyección de los objetos en el sensor, por eso en las fotografías hechas con una distancia focal alta todo aparece más grande, como si estuviese más próximo a la cámara. Además se estrecha el ángulo de visión y se comprime la perspectiva. Como consecuencia los objetos fotografiados con una longitud focal grande aparentan estar más próximos entre sí de lo que realmente están.



Si reducimos la distancia focal sucede justo lo contrario: el ángulo de visión aumenta y el tamaño de los objetos fotografiados se reduce. Además, la separación aparente entre ellos se incrementa (dan la sensación de estar más alejados unos de otros de lo que realmente están).

Al hacer una fotografía desde cerca con una longitud focal muy corta puede aparecer una cierta distorsión, mayor cuanto menor es la focal y la separación entre cámara y sujeto.



Una fotografía tomada con una distancia focal de 55 milímetros.

1/1000 f/4 ISO 400 +2/3EV
55 mm.



La misma escena captada con otra cámara dotada de un objetivo de 28 milímetros.

1/2500 f/4 ISO 800 28 mm.

En fotografía de calle suele optarse por objetivos angulares, es decir, con distancias focales por debajo de 50 milímetros —el de 35 mm e incluso el de 28 mm son muy usados porque permiten abarcar una buena extensión de espacio— pero no hay ninguna regla que establezca que eso tenga que ser así. De hecho, ha habido y hay grandes fotógrafos de calle que disparan con longitudes focales altas obteniendo resultados fabulosos; Saul Leiter y Ernst Haas son dos buenos ejemplos.

Al tomar una fotografía con un objetivo de 28 mm desde una distancia corta se aprecia una cierta distorsión (a), 1/350 f/4 ISO 800 -1/3EV. Basta con alejar la cámara para que desaparezca (b), 1/350 f/4 ISO 800 -1/3EV.

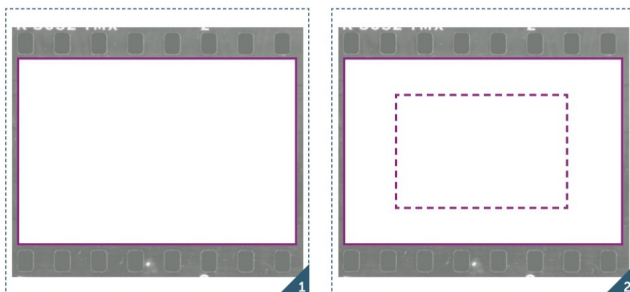


Factor de recorte

Hay cámaras digitales con un tamaño de sensor equivalente al del negativo de 35 mm analógico (denominadas de formato completo o *full frame*), y otras con tamaños de sensor más grandes y más pequeños. Dado que las cámaras de formato medio son probablemente las menos adecuadas para hacer fotografía de calle vamos a centrarnos en las de sensor igual o menor.

1. El sensor de formato completo (línea continua) tiene el mismo tamaño que el negativo de 35 mm.

2. Hay sensores de menor tamaño, en el ejemplo la línea discontinua cubre la superficie de un sensor de tipo APS-C.

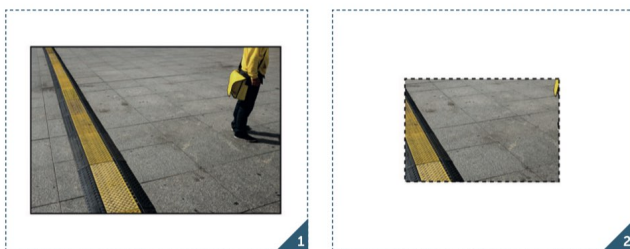


En las cámaras con un sensor más pequeño se registra solo una porción de la imagen que captaría un sensor *full frame*. Por ejemplo, imaginemos que hacemos una fotografía con una cámara de formato completo y un objetivo de 35 mm.

Ahora hacemos la misma fotografía desde el mismo punto con una cámara de sensor más pequeño (por ejemplo, con un sensor APS-C) y con el mismo objetivo. La primera fotografía abarca más espacio que la segunda porque el sensor también es mayor.

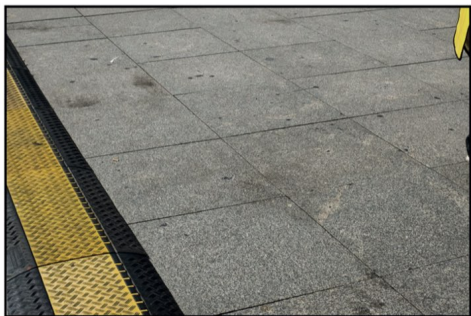
1. Simulación de una fotografía tomada con un sensor de formato completo.

2. La misma escena como si hubiese sido tomada con un sensor más pequeño (APS-C).



Para obtener la imagen 2 con la cámara *full frame* tenemos que aumentar la longitud focal del objetivo hasta 56 mm.

Así que si montamos un objetivo de 35 milímetros en una cámara APS-C obtenemos la misma foto que montando un objetivo de 56 mm en una cámara *full frame*. Por eso a veces hablamos de distancia focal equivalente en las cámaras con factor de recorte: la longitud focal de los objetivos que montamos en ellas equivale a una focal mayor en una cámara de formato completo. La relación entre esas dos distancias focales es el factor de recorte del objetivo, en este ejemplo: $56/35 = 1,6$. El factor de recorte depende del tamaño del sensor; te dejo una tabla de equivalencias entre distintos tipos de sensor con sus dimensiones y el correspondiente factor de recorte.



Disparando de nuevo con la cámara de formato completo, pero con una distancia focal de 56 mm.

Tabla con los distintos tamaños de sensor y sus factores de recorte

Tamaño de sensor	Ancho (mm)	Alto (mm)	Factor de recorte	Equivalencia de longitudes focales					
Formato completo o full frame	36	24	1	24	28	35	50	85	135
APS-H	28,7	19	1,3	31	36	45	65	110	175
DX	23,6	15,7	1,5	36	53	52	75	165	262
APS-C	22,2	14,8	1,6	38	45	56	80	136	216
4/3	17,3	13	2	48	56	70	100	170	270

Distancia focal equivalente

Los datos EXIF que acompañan a mis fotos en este libro incluyen la longitud focal del objetivo; esa cifra siempre se corresponde con la distancia focal equivalente en una cámara de formato completo, aunque la mayoría hayan sido hechas con cámaras de sensor APS-C.

Accesorios

La fotografía de calle es una de las disciplinas menos exigentes en cuanto a la cantidad de equipo necesario. Como te decía anteriormente, en realidad y al contrario de otros géneros como el retrato de estudio, el paisaje o la fotografía nocturna nos basta con una cámara y prácticamente nada más.

Hace mucho tiempo que solo me preocupo de comprar lo realmente imprescindible, esas pocas cosas que me permiten pasar más tiempo haciendo fotos. Así que voy a detenerme únicamente en los accesorios que o bien son imprescindibles o que pueden hacernos la vida un poco más fácil.

■ TARJETAS DE MEMORIA

Si las cámaras analógicas usan carretes de película, las cámaras digitales almacenan las imágenes en tarjetas de memoria hasta que son transferidas a un nuevo soporte de almacenamiento, normalmente un disco duro.

Hay tarjetas de diferentes tipos, si bien los más empleados actualmente son Compact Flash (CF) y Secure Digital (SD), sobre todo este último. Dentro de esa clasificación hay diferentes tecnologías que mejoran las prestaciones; al comprar una memoria no basta comprobar que puede insertarse en la ranura correspondiente, conviene asegurarse de que su tecnología es compatible con la lectura y escritura de imágenes en nuestra cámara.

Tarjetas de memoria CF y SD.



Las tarjetas de memoria tienen capacidades expresadas en *gigabytes* (GB), de forma que cuanto mayor es esa cifra mayor es el número de imágenes que pueden contener. En el momento de escribir este libro hay tarjetas que alcanzan 1 terabyte (1TB) (lo que significa espacio para miles de fotografías) y con toda seguridad esa cifra no dejará de aumentar con el tiempo.

Pero la capacidad no es el único factor que debemos tener en cuenta a la hora de comprar una tarjeta; la velocidad de escritura y lectura influye en el tiempo que se tarda en guardar y descargar una fotografía en y desde ella.

Tarjetas CF con diferentes capacidades (32 y 8GB) y velocidades (120 y 60MB/s).



Aunque nos tiene la posibilidad de comprar tarjetas de la mayor capacidad es preferible tener varias tarjetas rápidas con menor espacio de almacenamiento. De esa forma no estamos confiando todas nuestras fotografías a un único medio y podemos dejar las imágenes que ya hemos hecho en casa o en el hotel si estamos viajando, mientras fotografiamos con otra unidad.

Consejos para aumentar la vida útil de las tarjetas

A bote pronto solo recuerdo que me hayan fallado dos tarjetas de memoria, no es mucho si tenemos en cuenta que llevo ya unos cuantos años usándolas, pero eso demuestra que de tanto en tanto puede suceder. Ahí van algunos consejos para reducir ese riesgo, una serie de buenas prácticas muy sencillas que pueden evitarnos un mal rato:

- Expulsa adecuadamente la tarjeta: apaga la cámara antes de retirarla y selecciona la opción *Expulsar* antes de extraerla de tu ordenador.
- Evita borrar demasiadas fotos en la cámara: las tarjetas tienen una vida útil que depende del número de ciclos de lectura y escritura. Es mejor escribir con la cámara, descargar en el ordenador y borrar todos los archivos de nuevo en la cámara.
- Formatea siempre la tarjeta en la cámara donde la usarás: una vez que has descargado las imágenes y hecho un par de copias (para reducir el riesgo de pérdida), vuelve a introducir la tarjeta en la cámara y formateala allí. Evita usar la misma tarjeta en dos cámaras diferentes entre borrados.
- Lleva y guarda tus tarjetas protegidas: normalmente las tarjetas de memoria vienen con un pequeño estuche de plástico; consérvalo para transportarlas en la mochila o en los bolsillos y para guardarlas mientras no las estás usando.
- Ten cuidado dónde las pones: evita dejar las tarjetas de memoria expuestas al sol (por ejemplo, en el salpicadero del coche durante los días más calurosos) o en sitios demasiado húmedos.
- Compra marcas especializadas y reconocidas.

■ BATERÍAS

Las cámaras digitales (y muchas de película) dependen de una batería para su funcionamiento. Al contrario de lo que sucedía con las primeras analógicas si aquella se descarga por completo es imposible registrar imágenes.

La duración de las baterías depende del tipo de cámara, del modelo concreto y del uso que hagamos de ellas. Por lo general en las réflex es mayor que en el resto dado que su consumo cuando no estás disparando es prácticamente nulo, al contrario de lo que sucede en, por ejemplo, las cámaras compactas y sin espejo, en las que el visor electrónico y la pantalla consumen energía constantemente.

Independientemente de la duración de nuestras baterías conviene llevar como mínimo una de repuesto que nos permita seguir disparando en la calle cuando la primera se ha agotado. Si nuestra cámara gasta mucha energía o si vamos a pasarnos muchas horas fotografiando podemos aumentar ese número tanto como sea necesario (normalmente el peso y el tamaño de las baterías son mínimos).

Batería original y clónica (no fabricada por la marca de la cámara) de una cámara sin espejo.

Además, vale la pena tener algún tipo de sistema para no mezclar las baterías cargadas y descargadas, por ejemplo llevar las completas en un bolsillo (en mi caso el derecho) y guardar las que vamos retirando de la cámara en otro (el izquierdo).



Otro accesorio muy interesante es un cargador externo; algunas cámaras (normalmente compactas) vienen únicamente equipadas con un cable con el que la cámara se conecta a un enchufe para cargar las baterías. Eso hace que, aunque tengamos repuestos, haya que elegir entre cargar o seguir usando la cámara. Si nos hacemos con un cargador y necesitamos bastantes baterías vale la pena considerar la compra de uno que pueda alimentar más de una simultáneamente.

Cargadores de baterías y hoteles

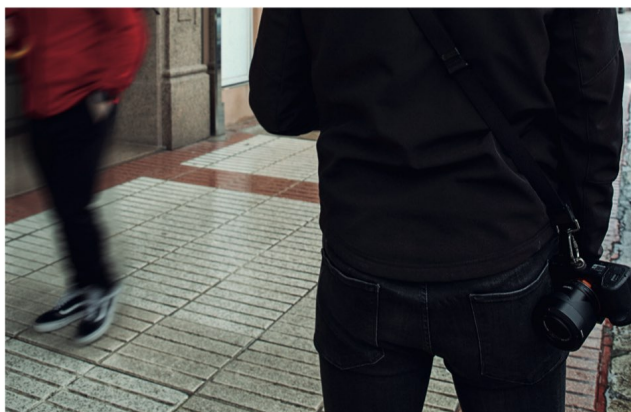
Cuidado al dejar las baterías cargando en el hotel; si las luces se activan con la misma tarjeta con la que entramos en la habitación; en cuanto hayamos salido por la puerta el cargador podría dejar de funcionar. Pide una segunda tarjeta en Recepción y déjala puesta para asegurarte de que al regresar las baterías estarán a tope.

■ CORREA

Cuanto mayor y más pesada es tu cámara más importante es la forma en la que la llevas; es una lástima, pero a veces podemos volver a casa antes sencillamente porque estamos cansados de cargar con ella. Por eso, y porque además siempre debería estar sujeta de alguna forma que impida que caiga al suelo, la correa también es una parte importante del equipo.

Todas las cámaras traen en la caja algún tipo de cinta que no suele ser la más cómoda ni discreta (muchas llevan la marca y el modelo en enormes letras de colores).

Si tu cámara y objetivo forman un conjunto pesado te recomiendo una cinta que puedas llevar cruzada sobre el pecho en lugar de colgada del cuello, algunas tienen una especie de mosquetón que te permite llevar el visor al ojo rápidamente sin mover la cinta para después dejar la cámara en la misma posición; en el pasado ese tipo de correa hizo que sacase mi réflex muchas más veces de las que había pensado en un principio.



Una correa para llevar cruzada sobre el pecho y la espalda hace que transportar una cámara pesada sea mucho más cómodo. Fotografía de Jesús Caballero.

Para modelos ligeros sirve tanto una correa estrecha y amplia cruzada sobre el tronco como una de muñeca, sobre todo si tu cámara cabe en un bolsillo de tu ropa y puedes liberar la mano cuando lo necesites.



Si la cámara es pequeña una correa de muñeca puede ser lo más cómodo, esta me la hice yo mismo. Fotografía de Jesús Caballero.

■ BOLSA

Aunque muchas veces el equipo que llevo encima cabe en los bolsillos de mi pantalón o chaqueta no siempre lo tenemos tan fácil para guardar la cámara cuando la transportamos.

Hay tantos tipos de bolsa disponibles en el mercado y las preferencias personales juegan un papel tan importante en esto que no me atrevo a decirte si es mejor una mochila con una o dos asas,

una bandolera o una bolsa para llevar la cámara en el pecho; todo va a depender de lo cómodo que te sientas con una opción u otra. No obstante, te aconsejo algunas cosas a la hora de elegir bolsa:

- Escoge un modelo lo más discreto posible. Tengo debilidad por las mochilas que no gritan a los cuatro vientos que contienen una cámara de cientos de euros, por eso hace mucho tiempo que no uso bolsas específicas de fotografía.
- Que te resulte cómoda; evitarás las excusas y podrás llevar la cámara a todas partes.
- Que cuente con la capacidad justa para el equipo estrictamente imprescindible. La experiencia me dice que si escogemos una bolsa con espacio para muchas cosas, incluso para las que aún no tenemos, acabamos cargando con demasiados accesorios "por si acaso".

De cualquier forma, aunque uses una bolsa para transportarla, tu cámara debería estar a mano el mayor tiempo posible. Y aquí "a mano" es completamente literal; en la calle no abundan las segundas oportunidades y si tienes que pararte a buscarla dentro de tu mochila, bandolera o incluso bolsillo probablemente más de una foto se desvanecerá ante tus ojos.

El secreto para hacer más fotos

Hubo un tiempo en el que cada vez que salía a hacer fotos cargaba con una cámara equipada con una empuñadura acoplada al cuerpo para disparar en vertical, un par de objetivos, un flash, varias baterías de repuesto con sus correspondientes cargadores y un trípode.

Es verdad que eso me permitía abordar muchas situaciones distintas, pero también originaba al menos dos problemas: por una parte tendía a pensar constantemente en que necesitaba más equipo (para enfrentarme con garantías a todavía más circunstancias) además —lo que era aún más grave— en ocasiones la pereza ante la idea de cargar con tanto peso acababa haciendo que me preguntase si realmente me apetecía sacar la cámara de casa.

Con el tiempo mi obsesión por aumentar y llevar a todos lados el equipo empezó a tener las peores consecuencias: hacía menos fotos y, dado que pensaba que únicamente podía mejorarlas a base de comprar más herramientas, mis resultados eran cada vez peores.

Y aunque es cierto que para determinados géneros fotográficos se necesitan herramientas específicas nosotros estamos de suerte: cuando hablamos de fotografía de calle se cumple a rajatabla eso de "menos es más". Solo necesitamos una cámara y aquello que nos permita seguir haciendo fotos el mayor tiempo posible: tarjetas de memoria (o carretes si optas por la fotografía analógica) y baterías.

Así que ahora cuando bajo a la calle, salga o no con la intención de hacer fotos, solamente (pero siempre) llevo una cámara con un único objetivo, una o dos tarjetas de memoria y un par de baterías. Es un equipo lo suficientemente reducido como para tenerlo

Equipo

El equipo mínimo e imprescindible puede ocupar (y pesar) realmente poco.



Todo esto cabe en una bolsa pequeña (o incluso en los bolsillos de tu ropa si tienes una cámara compacta) y pesa poco. Es verdad que hay situaciones que no se afrontan igual que con una mochila repleta de objetivos y accesorios, pero a cambio nunca lamentarás no haber cogido la cámara. Ese es el único secreto para hacer más fotos de calle.

Limítate y crece

Aunque en esencia las diferencias entre una cámara analógica y una digital se limitan a la superficie sensible a la luz y a la forma inicial de las imágenes (en la primera es una imagen latente sobre una película y en la segunda un archivo informático almacenado en una memoria), fotografiar con una y otra son experiencias completamente distintas.

Antes el número de disparos estaba limitado a solo unas cuantas exposiciones por carrete; cambiar la película llevaba al menos un par de minutos y para ver las imágenes había que esperar a revelarlas en el cuarto oscuro o a que el laboratorio nos devolviese los negativos y las copias.

La fotografía digital lo ha vuelto todo más inmediato y ahora el proceso es mucho más práctico, rápido y aparentemente sencillo. Hacemos fotos a todas horas y en solo unos minutos; podemos almacenar cientos para comprobar de inmediato cuáles queremos conservar, borrando el resto con solo un par de pulsaciones de botón o en la pantalla. Guardamos miles de fotografías a un coste muy bajo y las revelamos nosotros mismos, con la posibilidad de conseguir resultados muy diferentes y de mostrarlos al mundo en unos segundos.

A pesar de todas esas ventajas las limitaciones que nos impone fotografiar en película pueden ser una gran fuente de aprendizaje; al privarnos de las ayudas a las que estamos tan acostumbrados y cambiar por completo *el tempo* elevan el listón de exigencia y nos empujan a mejorar y a crecer como fotógrafos.



Puedes configurar tu cámara digital para que no sea tan diferente de una analógica. En la foto ves una de las primeras cámaras de mi padre —una preciosa Yashica FX-3 Super 2000 que sigue operativa— y una sin espejo de formato completo. Aunque suelo usar la segunda para hacer retratos (en la imagen monta un objetivo de 55 mm) a veces, y para obligarme a salir de mi zona de confort, bajo a la calle únicamente con ella.

Y lo bueno es que no necesitas una cámara analógica ni dejarte el sueldo en carretes para imitar el proceso y aprender mucho más en cada sesión: es posible recrear muchos aspectos con nuestra cámara digital para aprovechar lo mejor de ambos mundos.

- Desconecta la previsualización automática de las fotos. Apuesto a que cada vez que fotografías esperas a que en el visor aparezca una vista previa del resultado o separas instintivamente tu cara para ver el aspecto de la imagen en la pantalla trasera. Nos pasa a todos, es normal: ¿cómo resistir la tentación de ver “cómo lo hemos hecho”? Prueba a desconectar la visualización automática o tapa la pantalla trasera de tu cámara, una vez que superes la frustración de no poder comprobar el resultado inmediatamente, empezarás a concentrarte más en lo que ves a través del visor y en sacarle todo el jugo a la situación sin distraerte.
- Pon un límite al número de disparos que vas a hacer. Cuando sabes que en tu tarjeta caben 450, 600 o 1200 imágenes te lo tomas de otra manera, es inevitable. Sabes que si la primera no es como esperas puedes seguir intentándolo hasta la saciedad, o activar el modo ráfaga y disparar sin pausa... Fotografiar así puede asegurarte que en una serie de 30 o 40 fotos alguna se acercará a lo que habías imaginado, pero ¿en qué habrás mejorado? ¿Te ha dado la oportunidad de anticipar el momento que buscabas o simplemente has cubierto el suficiente lapso de tiempo como para atraparlos? Prueba, de tanto en tanto, a salir a la calle imponiéndote un número máximo de capturas durante un determinado tiempo (por ejemplo 36 fotos en un par de horas); verás cómo cada disparo se convierte en un pequeño acontecimiento y te hace ser consciente de cada milímetro cuadrado de tu visor.
- Deja que las fotos reposen. Cuando acabas un carrete de película y tienes que dejarlo en el laboratorio o meterte en el cuarto oscuro a revelarlo por ti mismo los resultados no llegan hasta pasado un buen tiempo. Además de la emoción de tener que esperar para comprobar qué has conseguido, eso tiene otra gran ventaja: pone distancia entre las fotos y tú, lo que te ayuda a valorarlas por lo que muestran y no por lo que recuerdas de la



situación en las que las hiciste. Alejarte de tus imágenes es tan difícil como necesario, una buena manera de conseguirlo es dejar que reposen en la tarjeta durante una temporada como si se tratase de un carrete de los de antes, en lugar de descargarlas en cuanto llegas a casa. Si te preocupa que se borren accidentalmente hazte con tarjetas de menor capacidad y ponlas a buen recaudo hasta que llegue el momento de pasarlas al ordenador o haz un par de copias antes de importarlas a tu programa de revelado. Más adelante hablaremos en detalle de la conveniencia de que nuestras fotos reposen.

No voy a tratar de convencerte de que te decantes por la fotografía analógica en detrimento de la digital ni al revés. De hecho, te recomiendo justo lo contrario: si tienes oportunidad alterna de vez en cuando una sesión de fotografía con película para descansar de la inmediatez del mundo digital. Además, cuando hagas fotos en digital prueba a ponerte alguno o todos los límites que te sugiero para obligarte a trabajar un poco más los resultados.

Empieza con lo que tienes

Esta fotografía fue tomada a solo un par de minutos de la que era mi casa, un día cualquiera de verano. Elegí una velocidad de obturación rápida para congelar el salto del chico y aproveché la pareja para llenar el primer plano.

La Coruña, 1/200 f/14 ISO 400 35 mm.

Si contase con otra cámara... si tuviese un objetivo más adecuado... si viviese en un lugar más interesante... si tuviese más tiempo... si hubiese empezado antes...

Todos nos hemos dicho cosas como esas en un momento u otro de nuestra relación con la fotografía. Lo malo de ese tipo de frases es que justifican esperar hasta que todo encaja a la perfección para comenzar a hacer algo que queremos hacer. Al repetírnoslas corremos un riesgo demasiado alto de no empezar nunca.





Si te gusta la fotografía de calle no puedes permitirte poner excusas. Da igual la cámara que tengas, no importa si no vives en una gran ciudad en la que suceden cosas a todas horas, da igual si únicamente puedes aprovechar un rato a la semana o al mes para sacar la cámara y disparar con ella. Mi consejo es que no te centres en lo que falta sino en lo que ya puedes hacer.

Empieza con lo que tienes ahora. ¿Dispones de una vieja compacta y media hora el domingo por la mañana? Es más que suficiente para arrancar. Cada minuto que le dediques a la fotografía de calle te ayudará a hacer mejores fotos en el futuro. Las buenas imágenes llegarán antes si empiezas a sumar minutos hoy mismo.

Solo necesitas tres cosas: una cámara (la que sea), aprender y practicar. Concéntrate en conocer a la perfección lo que puedes hacer con tu herramienta – aunque no sea el último modelo – y dedica el mayor tiempo posible a mejorar tus habilidades con estudio y práctica, las buenas fotos irán llegando poco a poco.

He ideado y escrito este libro pensando en acompañarte y ayudarte durante ese proceso, para que empecemos a sumar minutos juntos.

Empieza a practicar cuanto antes con el equipo que ya tienes, aunque no te parezca idóneo para hacer fotografía de calle. Recuerda: lo verdaderamente importante son las fotos. Esta imagen de Manuel Ibáñez está hecha con una réflex profesional y un flash separado del cuerpo conectado a través de un cable. No parece el equipo más cómodo para acercarse a un estanque lleno de patos y cisnes y a la gente que les da de comer; sin embargo, el resultado es fabuloso. Sigue el trabajo de Manuel en manuelibanez.com y en su perfil de Instagram ([@manuel_ibanez_t](https://www.instagram.com/manuel_ibanez_t/)).



Técnica

La técnica es una herramienta más, como la cámara que usamos. Precisamente por eso es importante conocerla y dominarla tan bien como el resto de nuestro equipo.

A pesar de saber que una fotografía técnicamente excelente no basta para despertar interés, conviene alcanzar un punto en el que controlamos tanto los aspectos técnicos que podemos permitirnos no pensar en ellos y concentrarnos únicamente en lo que pasa frente a nuestro objetivo.

Por suerte, a pesar de lo que pueda parecer, no hay tantos factores para considerar y la práctica de la fotografía callejera no se apoya en una técnica específica.

En este capítulo aprenderás:

- Los ajustes más importantes de tu cámara y el efecto que tienen en el aspecto de tus fotografías.
- A controlar de verdad la profundidad de campo y dirigir la atención hacia donde te interesa.
- Una configuración de cámara que te permitirá estar preparado ante cualquier situación que suceda en la calle.

Elegí un tiempo de exposición corto para congelar el movimiento de los autobuses y aproveché que con una focal reducida no es necesario un diafragma excesivamente pequeño para lograr una profundidad de campo aceptable.

Londres, 1/250 f/5,6 ISO 800 -1/3EV 28 mm.

El triángulo de exposición

■ CÓMO FUNCIONA TU CÁMARA

El triángulo de exposición es la base de toda la técnica fotográfica; una vez que lo comprendes y lo has practicado lo suficiente puedes llegar a manejarlo sin tener que pararte a pensar, abordando cualquier situación por complicada que parezca con el resultado deseado (al menos en lo cuantitativo).

Para introducir este concepto volvemos a dirigir la mirada hacia nuestra cámara. Aunque en el capítulo anterior te contaba que en el fondo no es más que una caja negra, contiene tres elementos en los que se apoya el triángulo de exposición y que tenemos que conocer muy bien.

Esquema simplificado de una cámara.



Pensemos en el recorrido de la luz hasta convertirse en una imagen:

1. Antes de hacer una fotografía dirigimos la cámara hacia lo que queremos registrar.
2. La luz entra a través del objetivo (formado por una serie de lentes transparentes) y atraviesa un orificio contenido en él. Ese orificio de forma aproximadamente circular que siempre está abierto y que tiene tamaño variable se llama diafragma. Cuando el diámetro del diafragma es grande permite el paso de una gran cantidad de luz y viceversa.
3. En su camino la luz sale del objetivo por el extremo opuesto y se topa con una barrera física: el obturador. El obturador mecánico es parecido a una puerta cerrada con una persiana que puede abrirse durante un tiempo más o menos grande. Si el tiempo que permanece abierto es elevado pasa una gran cantidad de luz y viceversa.
4. Cuando pulsamos el botón de disparo el diafragma adopta un determinado tamaño y el obturador se abre durante un lapso de tiempo, eso permite el paso de una cierta cantidad de luz en dirección al sensor o a la película, que la registran en forma de imagen fija.

Así que el proceso muy simplificado es el siguiente: la luz entra a través del objetivo y atraviesa el diafragma para toparse con el obturador cerrado. Cuando pulsamos el botón de disparo el diafragma se cierra hasta un determinado diámetro y el obturador se abre un cierto tiempo, la luz pasa a través de ambos y se convierte en una fotografía.

Los tres vértices del triángulo de exposición son:

- La apertura del diafragma.
- El tiempo durante el que el obturador está abierto (llamado tiempo de exposición).
- La sensibilidad del sensor o la película.

Los dos primeros determinan la cantidad de luz que entra hacia el interior de la cámara y el último cuánta luz necesita la superficie fotosensible para registrar la imagen de forma satisfactoria. Pero estamos adelantándonos, mejor vayamos paso a paso.

Obturador mecánico y electrónico

Hasta aquí he hablado del obturador como una barrera física que se opone al avance de la luz hacia el sensor, de forma que la fotografía tiene lugar cuando se aparta de su camino permitiendo que lo alcance. Ese es el funcionamiento de los obturadores mecánicos, pero hay otro tipo de obturador, el electrónico, que consiste en que el sensor no está protegido de la luz por ninguna barrera física, sino que permanece inactivo hasta que se pulsa el botón de disparo; en ese momento se activa durante el tiempo de exposición registrando la imagen.

La teoría fotográfica (el triángulo de exposición) funciona exactamente igual, aunque los dos tipos de obturadores lo hagan de forma muy distinta. Sin embargo, el obturador electrónico tiene una gran ventaja en fotografía de calle: al carecer de partes móviles puede ser (y a menudo es) completamente inaudible, lo que permite disparar entre la gente o muy cerca de ella sin que nadie se percate.

■ OBJETIVO Y LONGITUD FOCAL

El objetivo es ese cilindro que se extiende por delante del cuerpo de tu cámara. Contiene una serie de lentes y su función es la de recoger la luz que hay en el exterior para dirigirla hacia el sensor o la película. Apuntamos nuestra cámara y la luz entra a través del objetivo en dirección a la superficie fotosensible, pasando a través de las lentes y el diafragma.

El ángulo de visión de la cámara y el tamaño de los objetos en la fotografía dependen de la longitud focal del objetivo, la separación en milímetros entre su centro óptico y el plano focal (donde se sitúa el sensor).

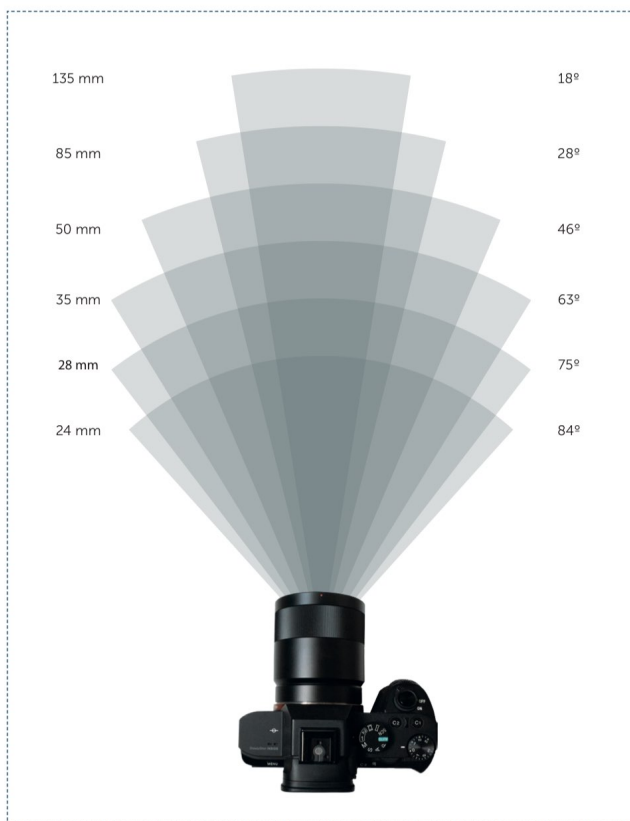
Técnica

Esquema de un objetivo con el centro óptico indicado.



- Cuanto menor es la longitud focal menor es el tamaño de la imagen de los objetos y mayor el ángulo de visión cubierto por la cámara.
- Y viceversa, a mayor longitud focal mayor tamaño de los objetos y menor ángulo de visión.

Longitudes focales y ángulos de visión. En la imagen, algunas focales típicas de fotografía de calle (24, 28, 35, 50, 85, 135 mm) y los ángulos cubiertos por cada una de ellas.



Hay objetivos, denominados *zooms*, que permiten modificar la longitud focal entre dos valores (por ejemplo 20-70 mm o 18-55 mm) y objetivos con una única focal (llamados fijos).

La longitud focal tiene tanta importancia en el aspecto de nuestras imágenes que le dedico un apartado específico en este mismo capítulo.

■ APERTURA DE DIAFRAGMA Y PROFUNDIDAD DE CAMPO

Volvemos a seguir el recorrido de la luz hasta que alcanza el sensor y se convierte en una fotografía. Una vez que ha entrado en el objetivo atraviesa el diafragma, un orificio prácticamente circular de diámetro variable.



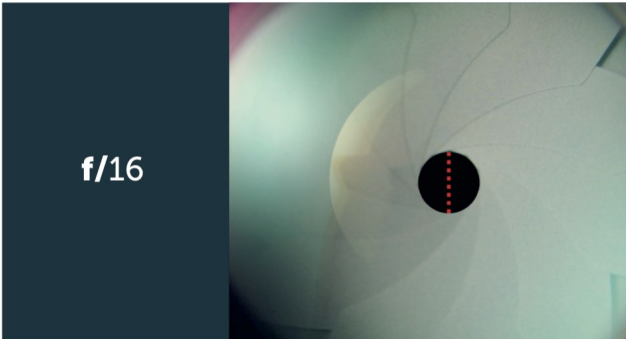
Diafragma en el interior de un objetivo.

Apertura de diafragma

El diámetro del diafragma se expresa como una fracción de un valor llamado "f". Por ejemplo, son aperturas de diafragma los siguientes valores: f/5,6, f/8, f/2,8, etc.

Como se trata de fracciones y el numerador siempre es "f", el resultado solo depende del denominador (el número tras la barra "/"). De este modo la apertura de diafragma es más pequeña cuanto más grande es el denominador. Con un ejemplo lo veremos mucho mejor.

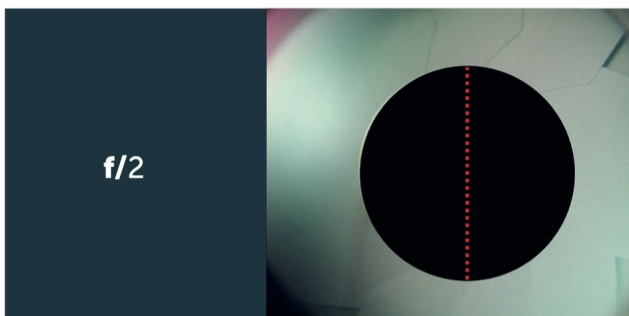
Imagina que seleccionas en tu cámara una apertura de diafragma de f/16.



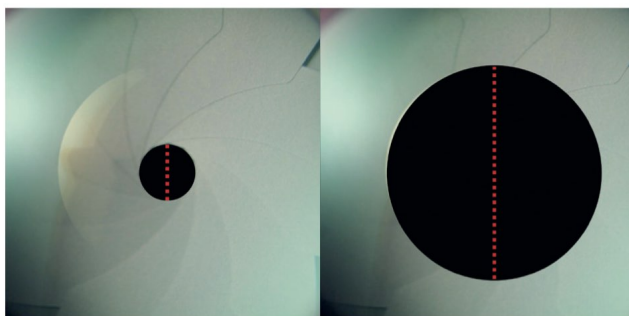
Apertura f/16.

Si ahora cambias la apertura a $f/2$ el diámetro del diafragma es mucho mayor, porque en lugar de ser la $1/16$ parte de "f" es la mitad ($1/2$ de f).

Apertura $f/2$ para el mismo objetivo.



Comparación de ambas aperturas de diafragma.



Es decir, la apertura es mayor cuanto menor es el número por el que dividimos "f" y viceversa.

Resumiendo. La apertura del diafragma se expresa como una fracción de f ($f/4$, $f/5,6$, $f/11$, $f/2$, ...). Cuanto mayor es el número tras la barra menor es la apertura de diafragma. A menudo a esa cifra se le llama "número f": un "número f" igual a 2 equivale a una apertura $f/2$, para una apertura $f/11$ (que es mucho menor) el número f es 11.

Profundidad de campo

Una apertura de diafragma mayor o menor influye en algo más que en la cantidad de luz que entra en dirección al sensor: modifica la profundidad de campo.

La profundidad de campo en una fotografía es la extensión de espacio por delante de la cámara que aparece nítida. Si el resto de las variables permanecen constantes una apertura de diafragma menor origina una profundidad de campo mayor. Por ejemplo, la profundidad de campo va a ser mayor con $f/16$ que con $f/4$.

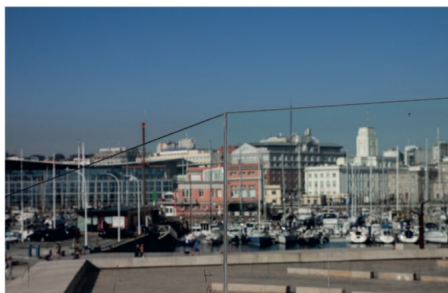
Para no confundirse es conveniente pensar en términos de número f en lugar de hacerlo sobre la base de la apertura: cuanto menor es el número f menor es la profundidad de campo. Pero cuidado, lo anterior puede hacernos pensar que una foto hecha con un número f bajo siempre va a tener una profundidad de campo escasa y eso no tiene por qué ser así.



La razón es que la profundidad de campo no se ve afectada únicamente por la apertura de diafragma, hay más factores que la cambian incluso aunque no se modifique el número f . Paso a enumerárelos.

- A igual número f , la profundidad de campo es menor cuanto mayor es la longitud focal. Dos fotos hechas a $f/5,6$ pero con una focal de 17 y una focal de 80 milímetros pueden tener una profundidad de campo mayor y menor respectivamente.
- A igual número f , la profundidad de campo es menor cuanto menor es la distancia a cámara. Aunque no cambiemos la apertura, un cambio en la distancia a la que enfocamos modifica la profundidad de campo.

La misma escena fotografiada con $f/4$ y $f/16$; fíjate en la diferencia de profundidad de campo (menor en la primera foto), que se nota sobre todo en los edificios del fondo y en el coche en primer plano.



La profundidad de campo se reduce a medida que aumenta la longitud focal (28 mm y 80 mm); en ambas fotografías enfoqué sobre la valla de cristal y elegí una apertura $f/5,6$. En la primera imagen (28 mm de focal) la profundidad de campo es mayor y los edificios del fondo se ven nítidos.



La profundidad de campo es menor cuanto menor es la distancia de enfoque; en ambas fotos enfoco sobre la valla, en la primera estoy a 3 metros de distancia y en la segunda a solo 1 metro, la apertura de diafragma es de $f/8$ en ambas.

En definitiva, si cambiamos la apertura de diafragma, la longitud focal y la distancia al objeto enfocado podemos cambiar cómo se ve el espacio en nuestras fotografías, logrando que solo una pequeña extensión o un espacio mayor aparezcan nítidos.

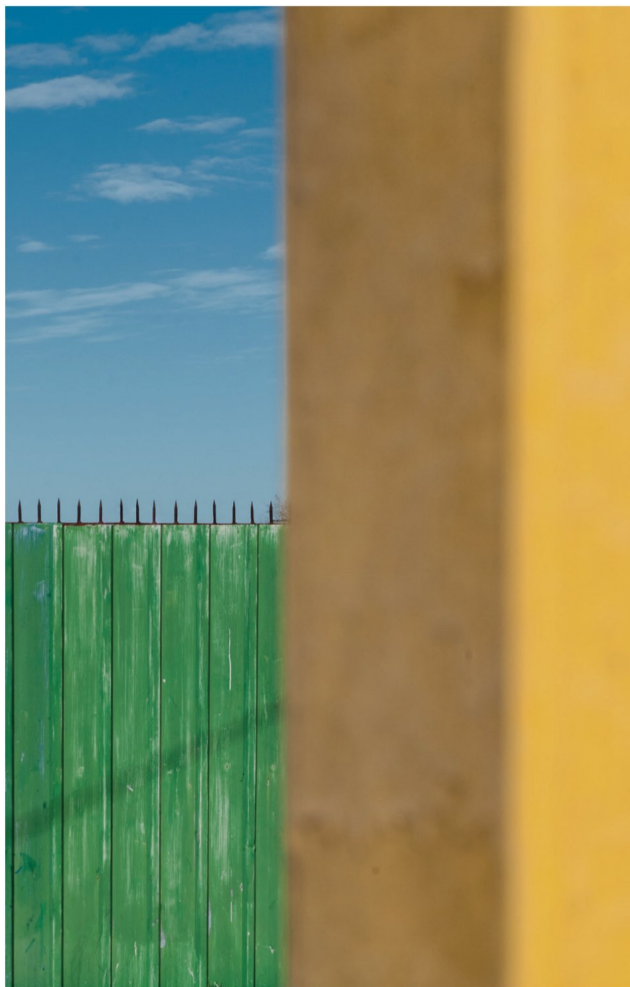
Resumiendo: para hacer fotografías con una profundidad de campo pequeña:

- Usa un número f pequeño.
- Aumenta la longitud focal.
- Acércate al sujeto que quieres que aparezca nítido y enfócale (o acércate a un sujeto y enfoca sobre otro lejano para que el primero aparezca desenfocado).

La superficie amarilla está muy próxima; Antonio enfoca sobre la valla verde, consciente de que así la primera aparecerá desenfocada. La foto juega con las masas de color, las sombras y una escasa profundidad de campo que separa los planos.

Aunque el número f es alto ($f/18$), la cercanía a la superficie amarilla y una distancia focal elevada (84 mm) consiguen que el desenfoque sea muy evidente. Antonio Gutiérrez es fotógrafo comercial y profesor de fotografía, y el suyo es uno de los perfiles de Instagram más imaginativos que he encontrado (@antonio_gutierrez_fotografia).

Esta es su web: antoniogutierrezfotografia.com.



Para hacer fotografías con una profundidad de campo grande:

- Usa un número f grande.
- Reduce la longitud focal.
- Aléjate de aquello que enfocas.

■ TIEMPO DE EXPOSICIÓN Y MOVIMIENTO

La luz deja atrás el diafragma y sigue su avance hacia el sensor (o la película). En un determinado momento se encuentra el obturador, una barrera física que le impide seguir avanzando.

Si el diafragma adopta un tamaño mayor o menor (permitiendo el paso de más o menos luz y modificando la profundidad de campo), el obturador se abre durante un tiempo largo o corto llamado tiempo de exposición que condiciona la cantidad de luz que alcanza el sensor y algo más: cómo se registra el movimiento en nuestras fotografías.

Si delante de nuestra cámara hay personas u objetos que se desplazan podemos congelar su movimiento haciendo que se vean perfectamente nítidos en nuestras imágenes (como si no se estuviesen moviendo) o sugerirlo para que sea evidente. Para lograr una cosa u otra cambiamos el tiempo de exposición.

Ese tiempo se mide en segundos o en fracciones de segundo (1/125 de segundo, 2 segundos, 1/30, 1/500...). De nuevo cuanto mayor es el número tras la barra "/", menor es el resultado: 1/500 de segundo es un tiempo mucho menor que 1/5 de segundo. Para congelar el movimiento de algo o alguien moviéndose en la calle acortamos el tiempo de exposición, para hacer que ese movimiento sea evidente lo aumentamos.

No siempre necesitamos el mismo tiempo de exposición para lograr el mismo efecto: si el sujeto se mueve muy rápidamente (alguien corriendo en lugar de caminando, por ejemplo), si lo hace muy cerca o de forma perpendicular a la cámara el tiempo para congelarlo en la imagen tiene que ser mucho más corto. Por el contrario, cuanto más lejos y lento sea el movimiento o si es en dirección al objetivo, podremos detenerlo con un tiempo mayor.

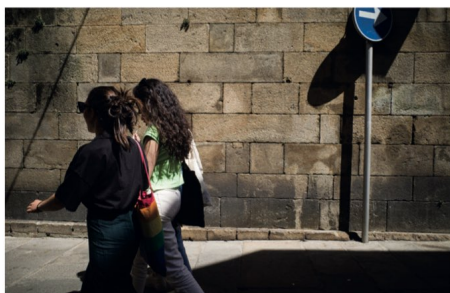


Recorrido de la luz en el interior de la cámara.

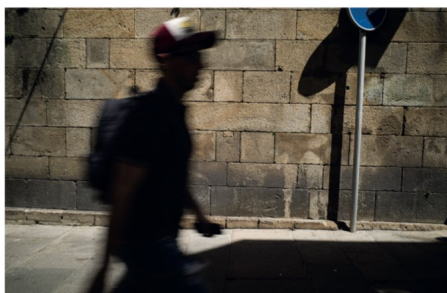
Tiempo de exposición y velocidad de obturación

El tiempo que el obturador permanece abierto puede llamarse también velocidad de obturación, ambas nociones se refieren a lo mismo, pero son inversas.

- Un tiempo de exposición corto (1/500 de segundo, por ejemplo) es una velocidad de obturación rápida.
- Un tiempo de exposición largo (1/5 de segundo) corresponde a una velocidad lenta.



Movimiento congelado
(tiempo de exposición 1/800
de segundo) y sugerido (1/30 s).



Velocidades y aperturas "clásicas"

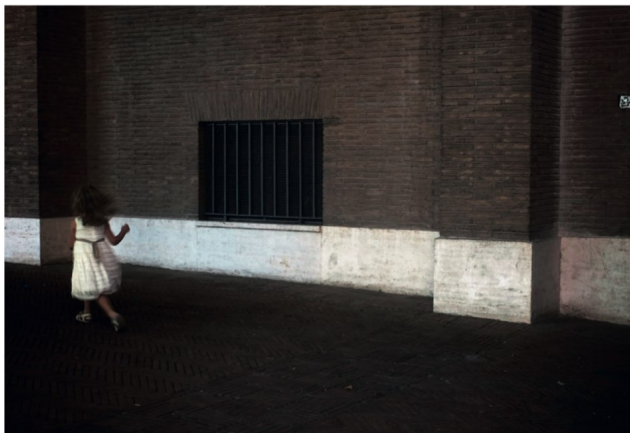
Hay aperturas de diafragma y tiempos de exposición que se han venido usando como referencia desde hace mucho tiempo. Si hablamos de apertura son estas: $f/1$, $f/1.4$, $f/2$, $f/2.8$, $f/4$, $f/5.6$, $f/8$, $f/11$, $f/16$, $f/22$... Tienen la particularidad de que cada vez que pasamos de una a otra la luz se duplica o divide a la mitad. Por ejemplo, si pasamos de $f/4$ a $f/5.6$ el diafragma tiene justo la mitad de tamaño y deja pasar la mitad de luz, si cambiamos de $f/4$ a $f/2.8$ el diafragma se abre al doble y lo atraviesa el doble de luz.

En cuanto a los tiempos de exposición, estos son los valores típicos: 30", 15", 8", 4", 2", 1", 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500... De nuevo al movernos de uno a otro pasa el doble de luz (de 1/30 a 1/15, por ejemplo) o justo la mitad (de 1/30 a 1/60).

Tanto en la escala de tiempos como en la de aperturas podemos encontrar valores intermedios que dependen del modelo concreto de cámara o de objetivo:

...1/60, 1/80, 1/100, 1/125, 1/160, 1/200, 1/250, ...
 $f/2.8$, $f/3.2$, $f/3.5$, $f/4$, $f/4.5$, $f/5$, $f/5.6$, ...

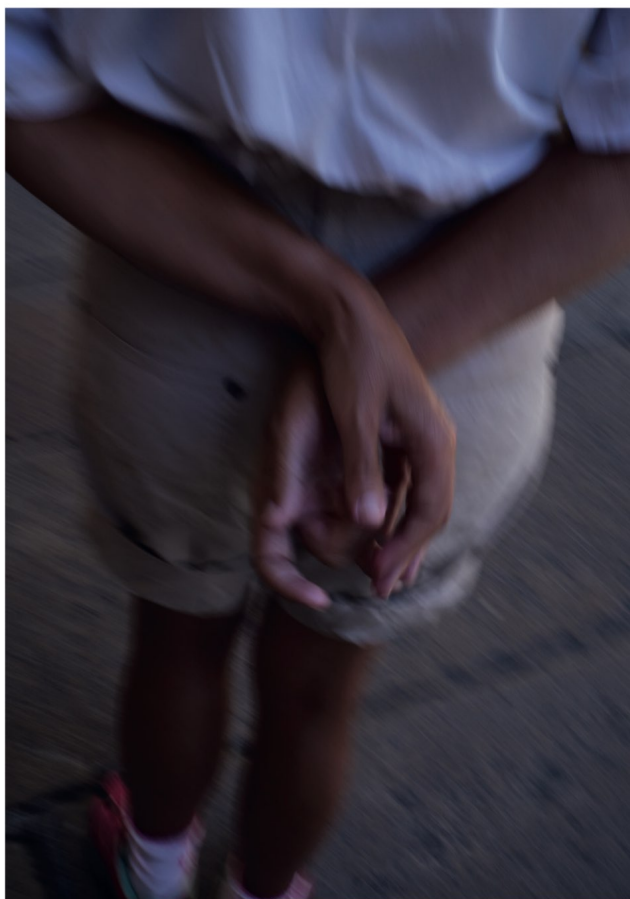
Un tiempo de exposición relativamente largo (1/30) permite que podamos ver el movimiento de la niña. Su ubicación en el encuadre enfatiza la sensación de que se ha desplazado de derecha a izquierda y la línea blanca en el fondo parece su estela. La fotografía es de Orietta Gelardin; su galería en Instagram (@orietta.gs) está llena de imágenes que casi puedo sentir.



Tiempo de obturación y trepidación

Si el tiempo de exposición es largo podemos registrar el movimiento de lo que se mueve delante de la cámara, pero hay otro movimiento que debemos tener en cuenta, el nuestro. Con una velocidad de obturación lenta nuestras imágenes podrían evidenciar el movimiento de la propia cámara; por muy bueno que sea nuestro pulso es imposible hacer una fotografía con un tiempo de 4 segundos sin que la imagen aparezca trepidada.

Para evitar las fotos borrosas podemos usar un trípode (a costa de perder mucha movilidad en la calle) o subir la velocidad de obturación. ¿Cuánto? Toma como referencia la longitud focal de tu objetivo y llévala al tiempo de exposición: si fotografías a 50 mm márcate como límite 1/50 y no bajes de ahí, si usas un teleobjetivo de 135 mm no bajes de 1/125, etcétera. Si quieres estar más seguro o si tu pulso no es demasiado bueno dobla ese valor (a 50 mm no fotografíes por debajo de 1/100, etcétera).



Fotografía movida o trepidada como consecuencia de un tiempo de exposición alto.

Santiago de Compostela, 1/30 f/14 ISO 100 28 mm.

■ SENSIBILIDAD ISO

Cuando pulsamos el botón de disparo la luz atraviesa el diafragma y el obturador y el sensor recibe una cantidad de luz que depende de la apertura del primero y del tiempo de exposición.

Para entenderlo de forma gráfica imagina una jarra llena de agua que tiene un orificio de tamaño variable.



Hacer una fotografía es como llenar un vaso usando una jarra con un orificio variable.



Hacer una fotografía es como llenar por completo un vaso; el agua es la luz, el orificio de la jarra es el diafragma y el tiempo durante el que vertemos el líquido es el tiempo de exposición.

Si la abertura en la jarra es pequeña el tiempo necesario para llenar el vaso será grande. Y al revés, si el orificio es grande el tiempo durante el que tenemos que verter agua será menor.



Si llenamos el vaso con una abertura pequeña en la jarra el tiempo necesario es mayor que si el orificio es grande.



De la misma manera al hacer una fotografía con un diafragma pequeño el tiempo de exposición necesario es mayor y viceversa; a medida que aumenta la apertura del diafragma el tiempo de exposición necesario disminuye.

La cuestión es llenar el vaso y su capacidad condiciona cuánta agua (luz) tenemos que dejar pasar. De forma similar, el valor ISO indica la sensibilidad del sensor; cuanto mayor es el valor ISO la superficie fotosensible (sensor o película) necesita menos luz para registrar una fotografía.

La sensibilidad ISO (cuando se trata de película hablamos de valores ASA) se mide en una escala que normalmente empieza en ISO 100 y se va duplicando sucesivamente: ISO 100, ISO 200, ISO 400, ISO 800, ISO 1600, ISO 3200... Cada vez que pasamos de un valor a otro la sensibilidad se duplica (de ISO 400 a ISO 800) y hace falta la mitad de luz para lograr la misma exposición, o se divide a la mitad (de ISO 400 a ISO 200) y hace falta el doble de luz.

Volviendo al ejemplo de la jarra el ISO se corresponde con el tamaño del vaso; cuanto mayor es el valor ISO el vaso a llenar es más pequeño, es decir, se necesita menos agua (luz) para llenarlo.

Al igual que pasa con la apertura y el tiempo, la escala ISO cuenta con valores intermedios:

...ISO 800, ISO 1000, ISO 1200, ISO 1600, ...

¿Cómo usar el ajuste ISO?

Esto es todo lo que necesitamos recordar: a medida que aumenta el valor ISO nuestra cámara necesita menos luz para registrar una fotografía.

Incrementa ISO en estos casos:

- Cuando la cantidad de luz disponible disminuye.
- Para usar una apertura de diafragma o un tiempo de exposición más pequeños.

Y reduce el valor ISO:

- Cuando la cantidad de luz disponible aumenta.
- Para usar una apertura de diafragma o un tiempo de exposición mayores.

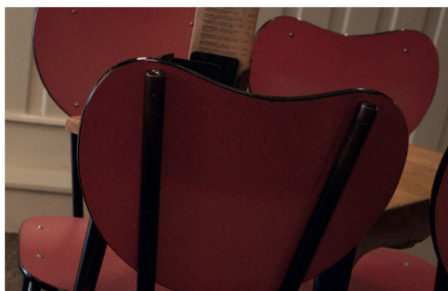
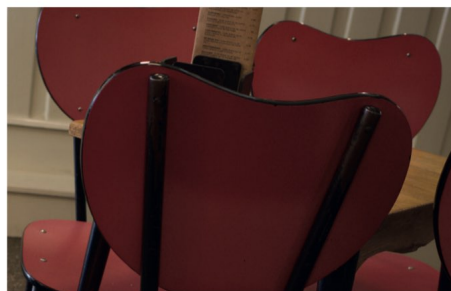
Sensibilidad y ruido

Aumentar el valor ISO nos permite hacer fotografías aun contando con menos luz porque el sensor es más sensible, pero usar valores elevados tiene una contrapartida: la aparición de ruido (en las películas se habla de "grano" y normalmente tiene un aspecto más atractivo que el ruido digital).

Aunque los sensores se comportan cada vez mejor al aumentar la sensibilidad, no es extraño que una fotografía disparada por encima de ISO 800 presente un aspecto rugoso, sobre todo si la ampliamos.

Siempre se ha dicho que hay que hacer la fotografía con el menor ISO posible para minimizar la aparición de ruido, pero mi consejo es que no te obsesiones y que lo veas solo como el factor que te permitirá hacer la fotografía que quieres hacer. Empieza decidiendo qué es más importante —la profundidad de campo, el aspecto del

Con el aumento de sensibilidad puede aparecer ruido digital en la imagen. (Recorte al 100% de fotos hechas con ISO 400 e ISO 3200; ambas imágenes carecen de la reducción de ruido que Lightroom aplica por defecto).



movimiento o ambas cosas— y solo después de ajustar la apertura o el tiempo según la respuesta a esa pregunta, selecciona el ISO que te permita lograr el resultado que buscas.

Si por ejemplo necesitas un tiempo corto para congelar movimiento y además quieres que la apertura sea pequeña para obtener una profundidad de campo alta, en condiciones de poca luz el ISO será necesariamente alto.

Ahí va otro argumento para que el ISO no te preocupe en exceso: hay fotografías tomadas hace décadas que nos dejan con la boca abierta a pesar de que el grano es muy evidente, estas imágenes seguirán causando el mismo efecto dentro de mucho tiempo. (Revisa el trabajo de Josef Koudelka sobre los gitanos, las fotos de Robert Frank en *The Americans* o las de William Klein en *New York 1954-1955*).

En este libro verás muchas fotos de calle en las que el ISO es más alto de lo que esperas (imágenes a plena luz del sol con ISO 800 o incluso más); se debe a que primo el tiempo de exposición o la apertura sobre la sensibilidad del sensor para que la foto tenga el efecto sobre el movimiento o sobre la profundidad de campo que me interesa en cada momento.

Fotografías correctamente expuestas, subexpuestas y sobreexpuestas

Volvamos un momento al ejemplo de la jarra. Hacer una fotografía es como llenar un vaso con agua: la abertura de la jarra es la apertura del diafragma y el tiempo durante el que vertemos líquido es el tiempo de exposición.

Podemos llenar el vaso con la apertura máxima y un tiempo corto, con la apertura mínima y un tiempo largo y con todas las combinaciones intermedias siempre que acortemos uno de los factores en la misma medida en que aumentamos el otro.

Cuando la combinación de apertura y tiempo hace que el agua llegue hasta el borde del vaso hablamos de una fotografía correctamente expuesta (el sensor ha recibido la cantidad “correcta” de luz).

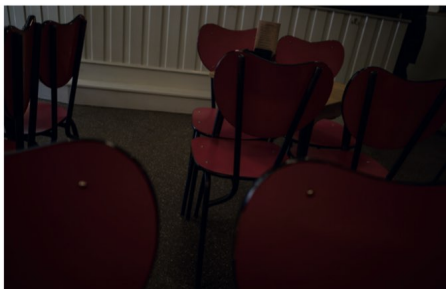
Cuando el vaso se llena por completo tenemos una fotografía correctamente expuesta.



Si la combinación de tiempo y apertura es insuficiente y el vaso no se llena por completo (entra menos luz de la "necesaria") estamos ante una fotografía subexpuesta.



Cuando la combinación de tiempo y apertura origina que caiga más agua de la que puede contener el vaso (entra más luz de la "necesaria") el resultado es una fotografía sobreexpuesta.



Si se vierte menos agua de la necesaria la fotografía resulta subexpuesta.

Por defecto y en relación a la lectura de la luz de la escena, nuestra cámara busca conseguir siempre lo que considera una fotografía correctamente expuesta, pero conviene saber que en determinadas condiciones la cámara toma decisiones equivocadas y otras veces nosotros perseguiremos un resultado diferente al que propone, aunque para ella no sea "correcto".



En los dos casos la única forma de cambiar el aspecto de la fotografía es asumir el control de los ajustes. Justo lo que vamos a ver a continuación.

Si vertemos más agua de la que puede contener el vaso la fotografía resultante tiene un exceso de luz.

Modos de funcionamiento

Es posible dividir el funcionamiento de la mayoría de las cámaras en tres tipos de modos: automáticos, modos semiautomáticos (*Prioridad*) y modo manual. Por lo general se puede alternar entre ellos girando un dial en el cuerpo, aunque a veces es necesario acceder a través del menú.

■ MODOS AUTOMÁTICOS

En los modos automáticos la cámara toma todas o la mayoría de las decisiones. Puede haber más de uno dependiendo de la marca y el modelo y su funcionamiento también puede ser ligeramente distinto.

- Completamente auto. La herramienta lo decide todo, a veces interpretando la escena que tiene delante y otras simplemente midiendo la luz que entra a través del objetivo. La apertura, el tiempo y a menudo el ISO y si se dispara o no el flash dependen de ella, así que todo lo que podemos hacer es cambiar la longitud focal y decidir cuándo pulsar el botón de disparo.
- Escenas. Algunas cámaras, aun funcionando de forma automática, nos permiten indicar qué tipo de fotografía queremos hacer para adaptar sus decisiones y ofrecer unos ajustes *a priori* más adecuados. Para ello elegimos la escena más parecida a la situación que deseamos fotografiar (paisaje, retrato, acción...) y ella hace todo lo demás: fijar tiempo, apertura, etc. Todavía no he encontrado una cámara que incluya entre sus opciones una dedicada a la calle, lo que demuestra hasta qué punto se trata de un entorno en el que es posible perseguir resultados muy diferentes e impredecibles.
- Modo P. En el modo P la cámara sigue decidiendo, pero nos permite alternar entre combinaciones de apertura y tiempo (para que podamos influir sobre la profundidad de campo y el aspecto del movimiento), también podemos cambiar el ISO y activar el flash si lo consideramos necesario. Es un modo especialmente adecuado para hacer la transición desde un uso completamente automático hacia un mayor control.

■ MODOS PRIORIDAD

En los modos semiautomáticos puedes modificar a tu antojo el parámetro más relevante según la fotografía que quieres conseguir (la apertura de diafragma para controlar la profundidad de campo o el tiempo de exposición para sugerir o congelar el movimiento) y la cámara se encarga del resto, adaptando el otro ajuste hasta conseguir una exposición correcta.

Prioridad a la apertura

Si lo más relevante es cómo se verá el espacio selecciona el modo *Prioridad a la apertura* y elige un diafragma que te asegure la profundidad de campo (PdC) que quieres conseguir: un número *f* bajo para una PdC baja o un número *f* elevado para una gran PdC (no olvides adaptar también la longitud focal y la distancia de enfoque como te contaba algunas páginas antes).

La cámara leerá la luz y adaptará el tiempo a la apertura que has escogido para que la exposición sea correcta (al menos según su criterio). Si no te gusta la velocidad de obturación solo tienes que cambiar el valor ISO (más sobre esto en el apartado *Cómo estar preparado para todo*).

Este modo normalmente se indica con A o Av en el dial de tu cámara.

Prioridad a la velocidad

Como te imaginarás este modo funciona justo al revés que el anterior; si lo más importante es cómo se ve el movimiento, selecciona el modo *Prioridad a la velocidad* y elige un tiempo de exposición corto para congelarlo o largo para sugerirlo (recuerda que no solo influye la velocidad del sujeto sino también la dirección en la que se mueve y la distancia a la que lo hace).

La cámara leerá la luz y adaptará la apertura de diafragma al tiempo que has escogido para conseguir lo que ella considera una fotografía bien expuesta. Si quieres cambiar el diafragma solo tienes que modificar el ISO (al igual que antes, encontrarás más información en el último apartado de este capítulo).

Para seleccionar este modo escoge *S* o *Tv* en el dial.

■ MODO MANUAL

En *manual* (que se activa en la posición *M* de la rueda de modos) todo depende de ti; tendrás que acertar con la combinación de apertura, tiempo y sensibilidad para que el resultado sea una fotografía bien expuesta. La cámara no tomará ninguna decisión, pero a cambio te indicará, llevando el indicador del exposímetro al centro, si con los parámetros seleccionados la exposición es correcta (de acuerdo a su criterio, que no siempre coincidirá con el tuyo).

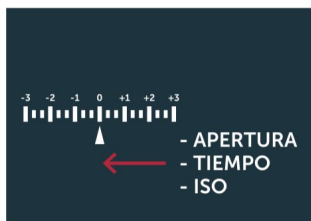
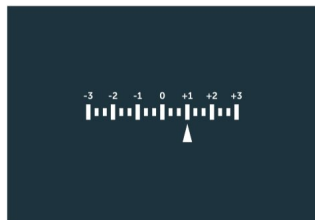


Cuando el exposímetro se sitúa en el centro la cámara considera que la fotografía resultará bien expuesta.

Si el exposímetro indica subexposición podrás solucionarlo aumentando el tiempo, la apertura y/o la sensibilidad. Si marca sobreexposición reduce uno o varios parámetros.



Si el exposímetro de la cámara indica valores negativos es porque considera que la fotografía resultará subexpuesta (aumenta apertura, tiempo y/o ISO si quieres solucionarlo).



Si indica valores positivos espera una foto sobreexpuesta (reduce apertura, tiempo y/o ISO).

■ COMPENSANDO LA EXPOSICIÓN

En los modos de *Prioridad* tú eliges el valor de un parámetro (el más relevante para lograr el resultado que buscas) y la cámara decide el otro, de forma que la exposición sea correcta (tratando de que el vaso no se desborde ni quede a medio llenar).

Aun así, tenemos la opción de cambiar el aspecto de las fotografías, modificando la decisión de la cámara y subexponiendo o sobreexponiendo deliberadamente el resultado.

Busca un botón en el que aparezca un símbolo con los signos +/- dentro de un cuadrado dividido por una diagonal o un dial con una escala de valores positivos y negativos (típicamente de -3 a +3 o de -2 a +2). Al accionar ese mando podrás sobreexponer la fotografía (llevando el indicador del exposímetro hacia valores positivos) o subexponerla (hacia valores negativos).

Cuando sobreexpones la cámara aumenta el valor del parámetro que depende de ella incrementando la cantidad de luz que llega al sensor, cuando subexpones hace justo lo contrario.



La compensación de exposición se activa a través de un botón con los símbolos + y - dentro de un cuadrado o mediante una rueda con una escala de valores negativos y positivos. En la segunda foto se ha elegido una subexposición de -1EV (un paso).



Por ejemplo, imagina que seleccionas el modo *Prioridad* a la apertura, eliges un número $f/8$ y la cámara opta por un tiempo de $1/125$, al sobreexponer un paso (lo que se expresa como +1EV) la velocidad de obturación pasará al doble ($1/60$) y la imagen será más luminosa; si subexpones en dos pasos (-2EV) el tiempo de exposición se reducirá cuatro veces (de $1/125$ a $1/250$ y de ahí a $1/500$) y la imagen será mucho más oscura.

La compensación de exposición es un cambio permanente, si desplazas el exposímetro hacia valores negativos (-EV) o positivos (+EV) recuerda volver a llevarlo a 0 para que las fotos que hagas después no se vean afectadas por esa corrección.

Si una vez que empiezas a conocer tu cámara descubres que tiende a hacer las imágenes más o menos luminosas de lo que te gustaría, puedes seleccionar una leve subexposición o sobreexposición antes incluso de comprobar el resultado, en mi caso casi siempre llevo fijada una pequeña subexposición (de solo -1/3EV).



La diferencia entre compensar la exposición y modificar ISO

En mis cursos hago mucho hincapié en la diferencia que hay entre cambiar el ISO y compensar la exposición dado que a veces esos dos conceptos se confunden y se mezclan.

Si estamos en un modo *Prioridad*:

- Elegimos el parámetro que nos interesa (el número f en *Prioridad a la apertura* o el tiempo de exposición en *Prioridad al tiempo*).
- La cámara elige el otro valor en función de la luz existente (el tiempo de exposición o la apertura de diafragma respectivamente).
- Si aumentamos ISO la cámara necesita menos luz, así que reducirá el tiempo de exposición o la apertura en la misma medida en la que cambiamos la sensibilidad y la imagen resultante tendrá la misma luminosidad.
- Si sobreexponemos sin cambiar ISO (moviendo el indicador del exposímetro hacia valores positivos) la cámara aumentará el tiempo o la apertura y la imagen será más luminosa; si subexponemos reducirá la velocidad o la apertura y la imagen será menos luminosa. Al no modificar ISO la cámara sigue necesitando la misma cantidad de luz, por tanto, cuando aumenta o reduce el parámetro que depende de ella la fotografía es, respectivamente, más o menos luminosa.

Hice esta fotografía en modo *Prioridad* a la apertura e ISO 800, seleccioné un diafragma $f/5,6$ porque no buscaba una profundidad de campo extrema y subexpose ligeramente ($-2/3EV$). La cámara eligió el tiempo de exposición teniendo en cuenta la apertura y la compensación de exposición; como consecuencia la imagen resulta un poco más oscura de lo que ella proponía con el exposímetro en 0 pero a cambio se ajusta más a lo que yo quería lograr.

Oporto, 1/400 $f/5,6$ ISO 800
-2/3EV 28 mm.

Al cambiar el ISO en modo *Prioridad* la cámara lo compensa modificando el parámetro que depende de ella y la exposición de la fotografía no cambia; sin embargo, al compensar la exposición sin cambiar la sensibilidad obligamos a que deje pasar más o menos luz y la foto resulta más o menos expuesta.

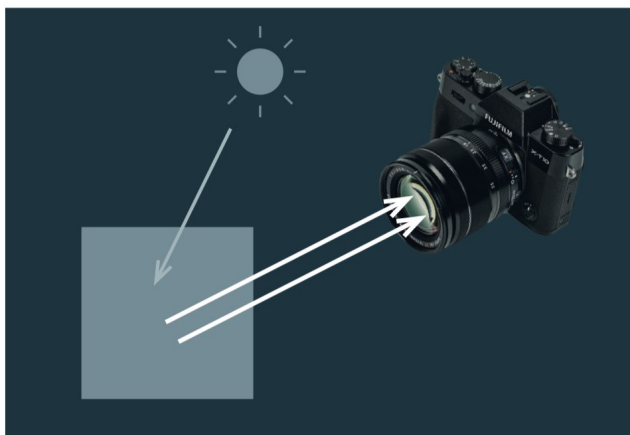
En modo manual no compensamos la exposición ya que la cámara no toma ninguna decisión; modificar ISO tiene como consecuencia que la imagen es más luminosa (si lo aumentamos) o más oscura (si lo reducimos).

Medición de la luz (fotometría)

Cuando hacemos una fotografía nuestra cámara mide la cantidad de luz que se dirige hacia su interior (esto es, la luz que alcanzará el sensor en el momento en el que se abra el obturador). Para ello recurre al fotómetro, un dispositivo que evalúa cuánta luz reflejada proviene del punto hacia el que estamos apuntando.

La cámara no sabe cuánta luz incide sobre los objetos, sino únicamente cuánta luz reflejan en su dirección.

Luz reflejada hacia el interior de la cámara.



El fotómetro ha sido calibrado para dar una exposición correcta cuando lo que hay frente a la cámara refleja en torno al 18 % de la luz que recibe. Esa cifra se debe a que un gris que refleja el 18 % de la luz (por tanto, absorbe el 82 %) se corresponde con un punto intermedio entre el blanco (una superficie que en teoría refleja el 100 % de la luz) y el negro (una superficie que la absorbe completamente).

En cualquier caso, lo importante es saber que el fotómetro «espera» que los objetos a los que apuntas reflejen aproximadamente el 18% de la luz que reciben (el valor exacto depende del modelo de cámara y de otros factores que no veremos aquí, como el rango dinámico), así que las escenas muy brillantes o muy oscuras lo confunden y pueden quedar mal expuestas si confiamos ciegamente en su criterio. Recuerda que para cambiar la decisión de la cámara —en los modos *Prioridad* o *Semiautomáticos*— solo tienes que

subexponer o sobreexponer tu fotografía tal y como vimos en el apartado anterior.

La lectura del fotómetro es la causante de la combinación de tiempo y apertura elegida en el modo *automático*, del valor del parámetro que decide la cámara en los modos de *Prioridad* y de la indicación del exposímetro en el modo *manual*.

■ MODOS DE MEDICIÓN DE LA LUZ

Los tipos y nombres de los modos de medición de la luz varían de una marca de cámara a otra, pero hay algunos que podemos encontrar en prácticamente todas:

- Medición evaluativa/matricial/multisegmento. El encuadre al completo se divide en zonas en las que la luz reflejada se mide de forma independiente. La cámara realiza un promedio de todas las mediciones para evaluar la exposición; algunas de estas zonas pueden tener más peso que otras en el cálculo final.
- Medición ponderada al centro. Se mide la luz reflejada en las diferentes zonas del encuadre de forma independiente, pero a la hora de evaluarla se da más importancia a la parte central.
- Medición puntual. A la hora de medir la luz la cámara solo tiene en cuenta una pequeña parte en el centro del encuadre ignorando el resto, la exposición de toda la imagen depende de la lectura en esa zona.

En el apartado *Cómo estar preparado para todo* te cuento cómo configuro mi cámara (incluyendo el modo de medición de luz que empleo por defecto).

La misma escena evaluada con diferentes modos de medición de luz puede dar lugar a fotografías diferentes. Estas imágenes están tomadas en modo *Prioridad* al tiempo eligiendo una velocidad de obturación de 1/125, en la primera seleccioné la medición evaluativa y la cámara decidió una apertura f/16 (1/125 f/16 ISO 100).



Técnica

Al cambiar al modo de medición de luz ponderado al centro la cámara expone de forma prácticamente idéntica, eligiendo una apertura solo ligeramente menor (1/125 f/18 ISO 100).



Sin embargo, al seleccionar medición puntual la cámara considera únicamente la luz reflejada desde el centro del encuadre e ignora el resto, como esa parte es muy brillante elige una apertura mucho menor y la fotografía resulta mucho más oscura (1/125 f/25 ISO 100).

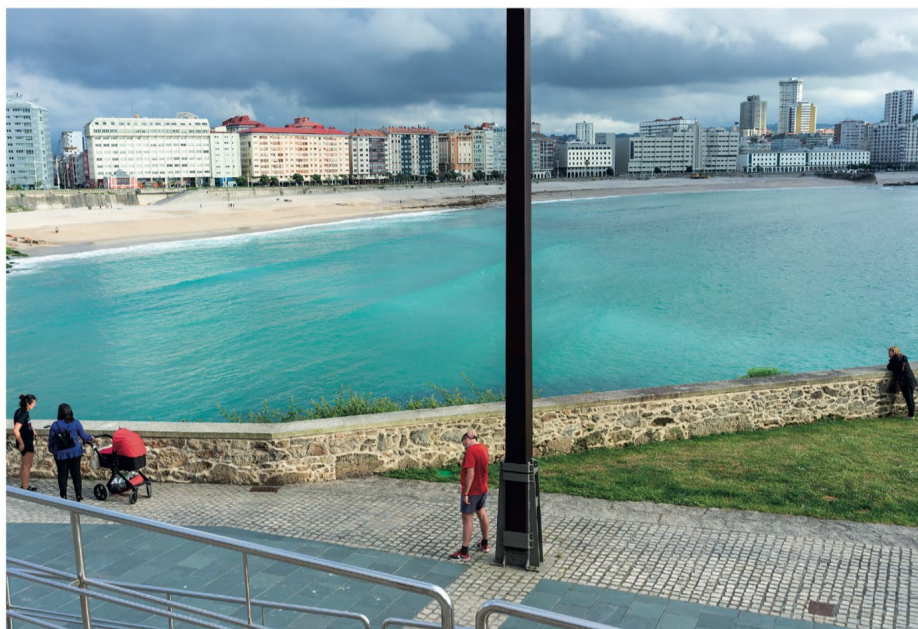


En cualquier caso, e independientemente del modo de medición que uses, recuerda que en última instancia la exposición solo depende de la combinación de tiempo, apertura y sensibilidad, y que mediante la compensación de exposición puedes influir sobre el aspecto de la imagen sin que importe el modo de lectura seleccionado. Además cuentas con el histograma, una magnífica herramienta para evaluar la exposición de tus fotografías.

El histograma

El histograma es ese gráfico con picos y valles que ves acompañando a tus fotografías digitales cuando las visualizas en la pantalla trasera o en el programa que usas para revelarlas. En algunas cámaras es posible verlo en tiempo real durante la toma.

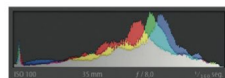
A veces vemos el histograma como compuesto por tres histogramas de diferentes colores, esto es así porque una fotografía digital es la suma de tres canales independientes (rojo R, verde G y azul B).



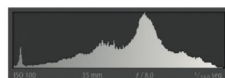
La suma de los histogramas correspondientes a cada uno de los canales es el histograma del canal *luminosidad*, con el que vamos a trabajar a partir de ahora.

El histograma es la representación gráfica de un recuento:

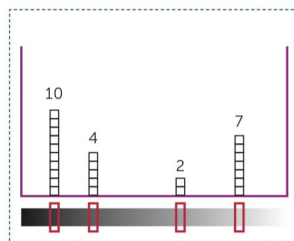
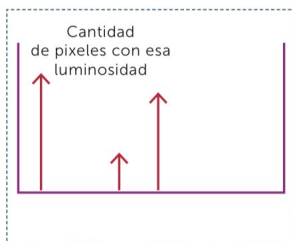
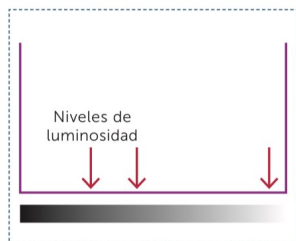
- El eje horizontal representa los distintos niveles de luminosidad (a la izquierda el negro o ausencia total de luz, a la derecha el blanco o nivel máximo de luminosidad). Entre ambos están todos los valores de menor a mayor brillo.
- La altura del histograma en cada punto representa la cantidad de píxeles de la imagen con un determinado nivel de luminosidad. Cuanto más alta es una columna más extensión del sensor ha recibido esa cantidad exacta de luz.
- La unión de todas las líneas verticales da lugar al histograma, cuya forma depende de la luminosidad de la escena.



Una fotografía y el histograma correspondiente. La Coruña, 1/160 f/8 ISO 100.



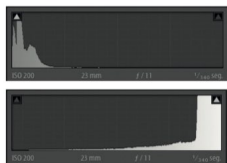
El histograma del canal luminosidad es suma de los histogramas de los canales R, G y B.



Así se interpreta el histograma.



El histograma de esta bella y sugerente fotografía ocupa la parte central e izquierda porque está compuesta básicamente de tonos medios y oscuros. La imagen es de Silvia Pombo (@silvia.pombo en Instagram y www.silviapombo.com).



El histograma recortado por la izquierda y por la derecha.

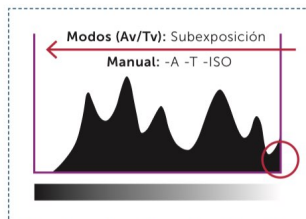
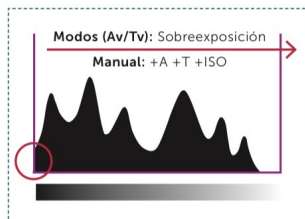
Al sobreexponer o subexponer en realidad estamos desplazando el histograma hacia los valores positivos (derecha) o negativos (izquierda).

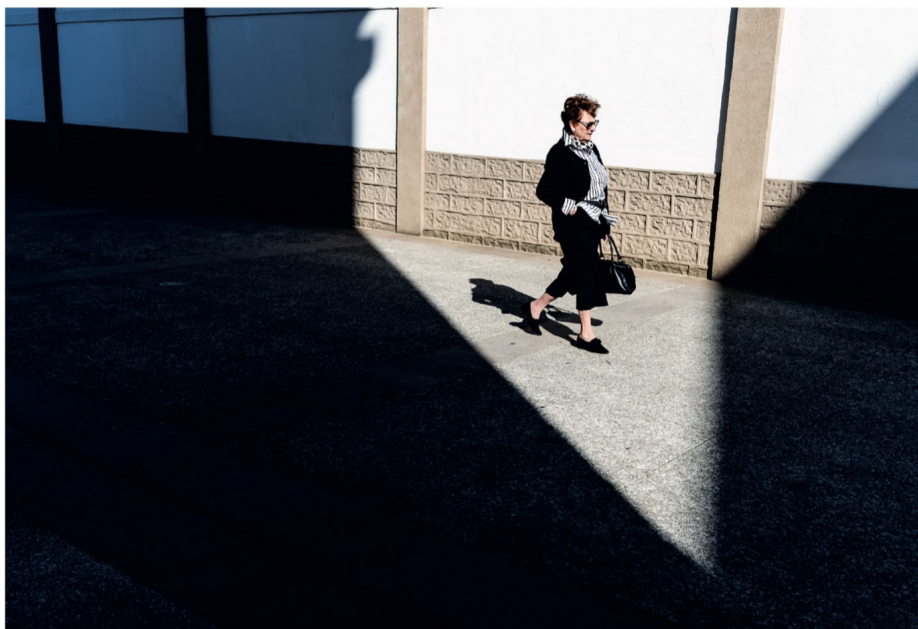
El histograma sirve esencialmente para evaluar la exposición de una fotografía. Si se recorta por la izquierda significa que hay zonas de la imagen tan poco expuestas que no hay detalle en ellas (se suele decir que los negros están empastados); si se recorta por la derecha, que hay áreas de la imagen que han recibido tanta luz que se han saturado (blancos quemados).

Si el histograma se recorta por uno de sus extremos puedes solucionarlo en el momento de la toma compensando la exposición:

- Sobreexpón para desplazar el histograma hacia la derecha y recuperar detalle en las sombras.
- Subexpón para moverlo hacia la izquierda y recuperar detalle en las luces.

También podemos desplazar el histograma de una fotografía digital en el programa de edición que usamos para revelarla, pero ahí el margen es menor.





Dado que el histograma es un recuento de la información de la imagen es el mejor método para evaluar objetivamente la exposición de una fotografía, mucho mejor que simplemente visualizarla en la pantalla de la cámara.

Cuando la medición de la luz es complicada apoya tus decisiones sobre la base que dice el histograma, pero nunca olvides que la exposición es una decisión creativa —no puramente cuantitativa— y que la última palabra siempre debe ser tuya (puedes buscar deliberadamente una fotografía con los negros empastados, por ejemplo, para conseguir siluetas en situaciones de alto contraste).

Una fotografía con recorte en las sombras (las zonas más oscuras carecen de detalle) que sin embargo funciona. Para lograrla subexpuse en cámara compensando la exposición en $-2/3EV$; posteriormente en el programa de revelado acentué el contraste e hice las sombras todavía un poco más profundas.

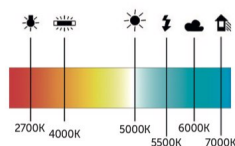
La Coruña, 1/2000 f/4 ISO 200 $-2/3EV$ 35 mm.

El equilibrio de blancos

Modificar el equilibrio de blancos en nuestra cámara nos permite cambiar el aspecto de los colores de las fotografías para que se ajusten a la realidad (a no ser que busquemos precisamente todo lo contrario).

Las distintas fuentes de luz tienen una determinada temperatura de color medida en relación con la de la luz blanca (aproximadamente 5000K). Esa temperatura de color afecta al color con el que se ven los objetos.

Cuando vemos una superficie blanca bajo una luz cálida (2700K) la percibimos como blanca a pesar de que está reflejando luz amarillenta; sin embargo, a veces las cámaras tienen problemas para hacer lo mismo y por ejemplo esa superficie podría aparecer amarilla en una fotografía.



Las distintas temperaturas de color.

Técnica

Una fotografía bajo luz diurna tomada con un equilibrio de blancos erróneo (temperatura de color de luz de tungsteno).

Santiago de Compostela, 1/125
f/16 ISO 250 28 mm.



Para solucionar ese problema debemos gestionar el equilibrio de blancos seleccionando la temperatura de color entre una serie de opciones que nos ofrece la cámara (luz diurna, sombra, nublado, fluorescente, tungsteno, manual...). Qué opción escoger depende del tipo de archivo que estemos empleando (encontrarás más información sobre los diferentes formatos en el Capítulo 7):

- Al grabar una fotografía en JPEG la cámara descarta información y el margen para corregir posteriormente un equilibrio de blancos incorrecto se reduce mucho, así que conviene seleccionar la temperatura de color más adecuada a la fuente de luz con la que estamos fotografiando.
- Sin embargo, al disparar en RAW el archivo contiene toda la información de color y podemos modificar por completo el equilibrio de blancos en nuestro programa de revelado digital. La opción más cómoda en este caso es seleccionar un equilibrio de blancos concreto (por ejemplo, *luz diurna*) o la opción automática (*WB Auto*) en nuestra cámara.

La fotografía anterior tras corregir el equilibrio de blancos en Adobe Lightroom. El resultado es plenamente satisfactorio porque la imagen de partida fue registrada como un archivo RAW.



Longitud focal

Cuantitativamente la longitud o distancia focal es la separación entre el centro óptico del objetivo y el plano focal donde se encuentra el sensor o la película. A medida que la focal aumenta también lo hace el tamaño de los objetos en nuestras fotografías y se reduce el ángulo de visión que cubrimos.

Si la distancia focal es igual a la diagonal del formato en el que estamos fotografiando hablamos de un objetivo normal o estándar, en el que el ángulo de visión es de unos 46° . A menudo la longitud focal de los objetivos normales se redondea a 50 mm (en formato completo, o *full frame*, tal y como te contaba en el Capítulo 3) aunque la diagonal de un negativo de formato completo mide 43 mm. Un objetivo con focal por debajo de 40-50 milímetros se llama angular (o gran angular si es muy "corto") y si está por encima se denomina teleobjetivo (o simplemente "tele").

Cuando miramos la calle a través de un objetivo normal el tamaño aparente de los objetos y las personas es comparable al que vemos a simple vista.



Fotografía hecha con una focal normal o estándar (48 mm); el tamaño de las personas y los objetos es similar al que percibimos a simple vista.

Por el contrario:

- Cuando reducimos la longitud focal (usando un angular o un gran angular) el tamaño de los sujetos disminuye y aumenta la separación aparente entre ellos, de forma que en una fotografía hecha con, por ejemplo, un objetivo de 24 milímetros, la separación entre los diferentes planos parecerá mucho mayor de la que hay en realidad.
- Al hacer lo contrario, aumentando la longitud focal por encima de los 50 milímetros con un teleobjetivo, el tamaño de los sujetos aumenta y la separación aparente entre ellos se reduce; de forma que, por poner un ejemplo, en una fotografía hecha con un 135 mm los diferentes planos parecerán mucho más próximos de lo que realmente están. Las fotografías del gran

Saul Leiter, en las que a menudo jugaba comprimiendo la perspectiva mediante teleobjetivos, haciendo que las personas y objetos alejados pareciesen estar en el mismo plano, pueden servir para ilustrar este caso.

La longitud focal utilizada no solo influye en el tamaño de los objetos y en la proximidad aparente entre los diferentes planos de la calle; como consecuencia de esa compresión o expansión del espacio emplear una distancia focal más o menos grande origina sensaciones muy diferentes.

Fotografía hecha con una focal corta (28 milímetros); las personas aparecen más pequeñas de lo que veríamos a simple vista y su separación aparente aumenta.



Fotografía hecha con una longitud focal larga (80 milímetros); los sujetos se ven más grandes que a simple vista y se reduce su separación aparente.



Las focales cortas, si nos acercamos lo suficiente a lo que fotografiamos, consiguen que el espectador sienta que está viviendo la escena en primera persona, rodeado del entorno y los personajes (si los hay); por el contrario, al fotografiar con un teleobjetivo siempre se transmite una sensación de distancia (mayor cuanto más crece la longitud focal).

No pretendo convencerte de que una fórmula sea mejor que otra, pero tienes que saber que con distintas focales la experiencia del



espectador también es diferente; si pretendes implicarlo en una escena tendrás que acercarte y usar una focal corta; si buscas otro tipo de lectura o generar cierta distancia psicológica, un teleobjetivo puede ser la solución. Aunque en ambos casos llenes el encuadre las sensaciones generadas serán muy distintas.

Esta fotografía tomada desde muy cerca con una longitud focal equivalente de 28 milímetros (18,3 mm en un sensor con factor de recorte) transmite esa proximidad.

Oporto, 1/250 f/8 ISO 160
-1EV 28 mm.

Domina (de verdad) la profundidad de campo

La técnica es una herramienta más al servicio del resultado y no debería convertirse en el principal argumento de una fotografía de calle. Debemos aspirar a que nuestras imágenes llamen la atención no por los recursos técnicos con los que están hechas sino porque aquellos generan una determinada respuesta en el espectador.

Por ejemplo, modificar la profundidad de campo es una forma de dirigir la atención del lector; una fotografía con una gran extensión nítida por delante de la cámara transmite la idea de que todo lo contenido en ella merece atención —que todo es igual de importante y que de alguna manera está relacionado— mientras que una fotografía con una profundidad de campo escasa concentra el interés en la parte enfocada, reduciendo el peso visual del resto del encuadre.

Dicho esto, si queremos controlar la profundidad de campo de nuestras fotos tenemos que manejar más factores que simplemente la apertura de diafragma.

Recordemos, usando PdC para abreviar *profundidad de campo*:

- Cuanto menor es el número f , menor es la PdC.
- Cuanto menor es la distancia de enfoque, menor es la PdC.
- Cuanto mayor es la longitud focal, menor es la PdC.

Otro factor que condiciona la profundidad de campo y que no he mencionado hasta el momento es el tamaño de la superficie fotosensible (el sensor o la película): en general a mayor tamaño, menor profundidad de campo. De todas formas, al fotografiar con la misma cámara no podemos modificar este aspecto, así que seguiré obviándolo.

¿Cómo nos aseguramos de que toda o gran parte de la extensión de nuestras imágenes esté en foco? Es decir, ¿qué tenemos que hacer para maximizar la profundidad de campo y que el espectador se fije por igual en todo el encuadre? Combinar los tres factores de manera positiva:

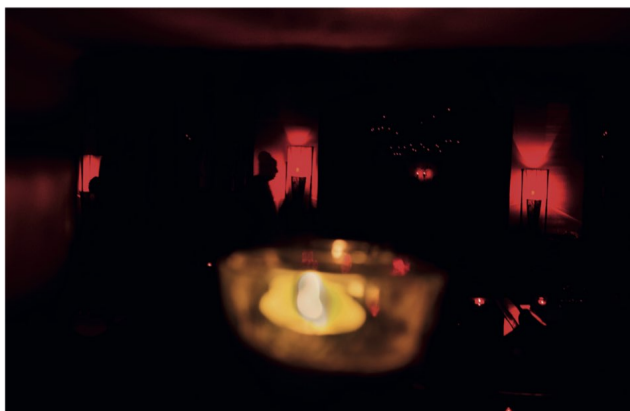
- Elegir un número f alto.
- Alejarnos de aquello que enfocamos.
- Usar longitudes focales cortas.

Si, por ejemplo, salimos a la calle con un objetivo de 35 milímetros o incluso menos (otras focales típicas en fotografía callejera son 28 y 24 milímetros), una apertura de $f/8$ o menor (de $f/11$ en adelante) y tenemos cuidado de no enfocar a distancias muy cortas, nuestras imágenes tendrán una profundidad de campo generosa.

Una fotografía de calle con una profundidad de campo alta, consecuencia de la apertura y de una distancia de enfoque relativamente grande (sobre las surfistas).

Barcelona, 1/250 $f/11$ ISO 400
35 mm.





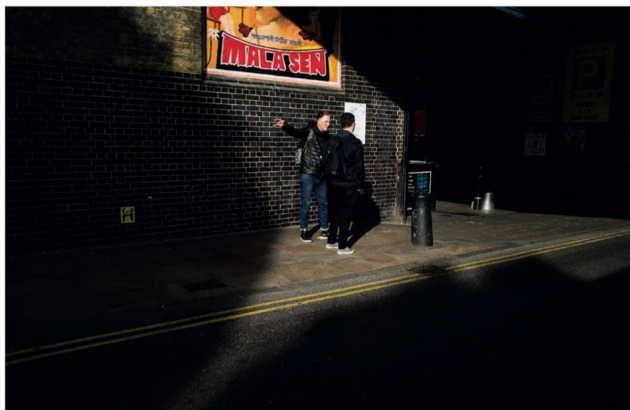
Para hacer fotografías con enfoque selectivo (con profundidad de campo baja), tenemos que hacer lo contrario:

- Elegir un número f bajo.
- Acercarnos a aquello que enfocamos.
- Usar longitudes focales largas.

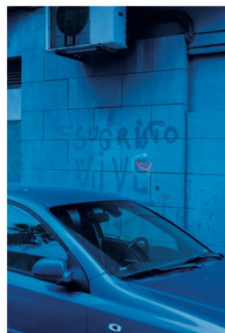
Cuanto más factores favorables a lo que queremos conseguir sumemos tanto mejor, basta con que uno juegue en contra para que el resultado no sea el que buscamos.

Por ejemplo, una fotografía hecha con un número f bajo y una focal corta puede tener una profundidad de campo alta simplemente porque la distancia de enfoque es elevada.

La parte positiva de todo esto es que para cambiar la profundidad de campo rápidamente ni siquiera tenemos que pensar en los ajustes de nuestra cámara; basta con alejarse o separarse unos pasos para modificar el aspecto del espacio jugando con la distancia de enfoque.



La profundidad de campo reducida hace que los diferentes planos de esta magnífica imagen se separen, mientras las masas desenfocadas crean una atmósfera sugerente y misteriosa. Su autor es Alberto Verdú, en su web albertoverdufotografo.com recoge proyectos personales y galerías de fotografía de calle.



La profundidad de campo en esta fotografía es tan baja que la pared está enfocada y el coche, prácticamente pegado a ella, aparece desenfocado. Es consecuencia de un número f bajo, una longitud focal media y un sensor de formato completo (o full frame).

Las Palmas de Gran Canaria,
1/100 f/2,8 ISO 1600 55 mm.

A pesar de haber sido hecha con un número f pequeño esta fotografía no tiene zonas desenfocadas porque el resto de los factores contribuyen a una gran profundidad de campo.

Londres, 1/1000 f/4 ISO 800
-1 1/3EV 28 mm.

Enfoque

Enfocar significa decidir qué distancia a cámara se va a registrar nítidamente en la fotografía. Lo que hay por delante y por detrás del punto enfocado se verá nítido o no en función de la profundidad de campo, que depende de la apertura de diafragma, longitud focal y distancia a aquello sobre lo que enfocamos.

■ ENFOQUE MANUAL Y AUTOMÁTICO

Hay esencialmente dos formas de enfocar: de forma manual o automática. En la primera tenemos que accionar el anillo de enfoque del objetivo hasta detectar que aquello que queremos que se vea nítido en la fotografía está, efectivamente, en foco. En el modo automático (a menudo denominado por el término en inglés *autofocus*) es la cámara la que, respondiendo a la pulsación de un botón (normalmente el propio botón de disparo presionado hasta la mitad) acciona el mecanismo de enfoque y nos confirma mediante una señal óptica o acústica que aquello sobre lo que estamos enfocando se registrará nítidamente.

Aunque las cámaras son cada vez más rápidas y precisas enfocando automáticamente, podemos cambiar el selector de AF (*autofocus*) a MF (*manual focus*) para hacerlo de forma manual.

Es importante recalcar que siempre enfocamos distancias y que el plano de enfoque es paralelo al del sensor (a no ser que empleemos objetivos descentrables, más pensados para fotografía arquitectónica). Lo anterior quiere decir que al enfocar en un punto todo lo que está a la misma distancia de cámara (en el mismo plano) también aparecerá nítido en la fotografía.

Si la profundidad de campo es alta una buena extensión por delante y por detrás de ese plano estará en foco. Si en lugar de eso buscamos una PdC reducida solo una pequeña extensión del espacio se verá nítida.

■ Modos de enfoque automático

Dentro del enfoque automático de nuestras cámaras puede haber (y de hecho a menudo hay) diferentes modos que pueden cambiar su denominación y funcionamiento de una marca a otra, dos suelen repetirse:

- Enfoque sencillo (*One Shot*, *Single*, AF-S...): al pulsar el botón de enfoque la cámara bloquea la distancia de enfoque hasta que hacemos la fotografía o hasta que liberamos el botón. Esto significa que mientras mantengamos el botón pulsado la distancia de enfoque no cambia. Nos sirve cuando aquello que queremos fotografiar en foco no se mueve (o lo hace despacio) y para preenfocar a una determinada distancia (si la profundidad de campo es lo suficientemente amplia no importa que lo más relevante de la escena esté justo en el punto enfocado). Es el modo de *autofocus* por defecto.
- Enfoque continuo (*Servo*, AF-C...): la cámara sigue el movimiento del sujeto y se adapta a él, la distancia de enfoque varía a medida que cambia su distancia a cámara. El funcionamiento difiere mucho de un modelo a otro y a veces es posible ajustar la

velocidad y la precisión del seguimiento; si es rápido y previsible este modo de enfoque puede ser útil cuando los personajes o los objetos cambian sensiblemente su distancia respecto a nosotros.

Mi recomendación a la hora de fotografiar en la calle, a pesar de toda la imprevisibilidad que implica, es emplear el modo autoenfoque sencillo (las cámaras son cada vez más rápidas enfocando de forma automática) y cambiar a enfoque manual solo cuando nuestra cámara no sea capaz de hacerlo por sí misma (por ejemplo, en condiciones de poca luz) o para aplicar una de las dos técnicas que explico a continuación.

■ ENFOQUE POR ZONAS

Cuando enfocamos a una determinada distancia estamos decidiendo que todo que está a esa distancia se vea nítido en la fotografía. Lo que hay por delante y por detrás de ese plano estará enfocado o no dependiendo de la profundidad de campo, y esta solo depende de la apertura de diafragma, la longitud focal y la distancia de enfoque.

Lo anterior significa que si conocemos esos tres valores podemos saber de antemano qué parte de la escena estará en foco, o, dicho de otra forma, entre qué dos distancias a cámara todo se registrará con una nitidez aceptable.

Fotografía hecha con enfoque por zonas a $f/6,3$, distancia de enfoque de 2 metros y una longitud focal equivalente de 28 milímetros.

Santiago de Compostela,
1/100 $f/6,3$ ISO 160 -1/3EV
28 mm.



El enfoque por zonas es una buena alternativa cuando queremos asegurar nitidez en una cierta franja de espacio por delante de nuestra cámara y no podemos perder tiempo enfocando. Implica prefiar la apertura de diafragma, la distancia de enfoque (en modo manual para que no cambie) y la distancia focal.

CALCULADORA DE PROFUNDIDAD DE CAMPO (PDC)



Límites de PdC con una cámara *full frame*, objetivo de 35 mm y f/8.

Si cambiamos el diafragma a f/5,6 el límite cercano es 2,13 y el lejano 5,09 (la profundidad de campo es menor cuanto menor es el número f).

CALCULADORA DE PROFUNDIDAD DE CAMPO (PDC)



Límites de la misma cámara cambiando la apertura a f/5,6.

Antes los objetivos incluían una escala con la que, una vez seleccionada la apertura de diafragma, podíamos conocer la distancia más próxima y la más alejada con una nitidez aceptable. Hoy en día no tenemos esa ayuda, pero en cambio contamos con herramientas *online* como la calculadora de profundidad de campo de Photopills (www.photopills.com/es/calculadoras/pdc). Basta con seleccionar nuestro modelo de cámara (o uno con un sensor del mismo tamaño), la distancia focal que marca el objetivo y la apertura para, cambiando la distancia de enfoque, conocer los límites de PdC cercano y lejano.

Un ejemplo, si empleamos una Sony A7II, un objetivo de 35 milímetros con una apertura de diafragma f/8 y enfocamos manualmente a 3 metros:

- Vemos que mientras no se cambie ninguno de los ajustes (por eso es importante enfocar manualmente para que la cámara no cambie la distancia de enfoque por sí misma), el límite cercano es de 1,9 metros y el lejano de 7,16 metros; todo lo contenido entre aproximadamente 2 y 7 metros aparecerá nítido en nuestras fotos.

Esta técnica es tremendamente útil en fotografía de calle porque basta con dirigir la cámara en una dirección para que todo lo contenido entre el límite cercano y lejano se registre en foco; ya no dependemos de la rapidez del *autofocus* ni tenemos que decidir en qué punto de la escena nos conviene enfocar. Pero hay otra herramienta todavía mejor, una que nos permite olvidarnos por completo de enfocar.

■ DISTANCIA HIPERFOCAL

Ya sabes que para conseguir una gran profundidad de campo conviene usar una longitud focal corta, una distancia de enfoque relativamente alta y un número f lo más grande posible. Por ejemplo, con un objetivo de 35 milímetros (una focal ampliamente utilizada en fotografía de calle) montado sobre una cámara *full frame* y enfocado a 3 metros la profundidad de campo se extiende algo más de 5 metros a f/8 (de 1,9 a 7,16 metros), unos 15 a f/11 (de 1,65 a 16,81) y 37 metros a f/13 (de 1,56 a 38,55 metros). Para hacer estos cálculos he recurrido de nuevo a la calculadora de la página de PhotoPills (www.photopills.com/es/calculadoras/pdc), donde, por cierto, encontrarás muchas otras herramientas tremendamente útiles.

Hay una forma de lograr que todo lo contenido desde una determinada distancia a cámara hasta donde se pierde la vista aparezca nítido en nuestras fotos; es la técnica de la distancia hiperfocal.

Básicamente consiste en combinar adecuadamente distancia focal, número f y distancia de enfoque para maximizar la profundidad de campo (en la práctica, para extenderla desde un punto próximo a cámara hasta el infinito).

Imagina que en determinadas condiciones la distancia hiperfocal es de 3 metros; eso significa que todo lo contenido entre 1,5 metros y hasta donde alcanza nuestra vista aparecerá nítido en las fotos que hagamos. Lógicamente nos interesa que la hiperfocal (DH) sea lo más corta posible para que incluso aquello que está muy cerca de la cámara aparezca enfocado.

Aunque no tendremos que calcularla manualmente, déjame que te cuente que la distancia hiperfocal es el resultado de esta fórmula:

$$DH = F^2 / (f \cdot d)$$

Donde F es la distancia focal, f es el número f (11 para $f/11$, por ejemplo) y d el diámetro del círculo de confusión. Esa fórmula quiere decir, básicamente, que:

- A menor longitud focal, menor distancia hiperfocal (con el resto de los factores constantes, DH es menor con 24 que con 50 mm).
- A mayor número f , menor distancia hiperfocal (si no cambias nada más, DH es menor con $f/16$ que con $f/8$).
- Como el círculo de confusión es un valor que depende del tamaño del sensor no tienes que preocuparte por él; al fin y al cabo no cambia de una imagen a la siguiente. Su impacto en la fórmula se reduce a que dos cámaras distintas, con diferentes tamaños de sensor, tendrán distintas DH aunque en ambas se fije la misma apertura y distancia focal.

Cómo calcular y usar la distancia hiperfocal

Cuanto menores son la longitud focal y la distancia de enfoque y más alto el número f , menor es la distancia hiperfocal; por tanto, para aprovechar esta técnica al máximo nos conviene usar un objetivo angular. A partir de aquí:

- Seleccionamos una longitud focal corta (18, 24, 28, 35 milímetros o similar).
- Fijamos una apertura intermedia o pequeña (un número f de 8 en adelante).
- Introducimos esos valores junto con el modelo de cámara en una calculadora de profundidad de campo como la de Photopills (www.photopills.com/es/calculadoras/pdc).
- La calculadora nos devuelve una distancia hiperfocal.
- Cambiamos el selector de enfoque de la cámara a la posición MF y enfocamos manualmente a la distancia hiperfocal indicada por la calculadora.

Ya está. A partir de ahí, mientras no cambiemos nada (ni la distancia focal del objetivo, ni la apertura de diafragma ni la distancia a la que hemos enfocado) todo lo contenido desde la mitad de la distancia hiperfocal hasta el infinito aparecerá en foco en nuestras fotos.

Un ejemplo práctico. Para una Fujifilm X100F con su objetivo fijo de 23 mm y una apertura $f/8$ la distancia hiperfocal es de 3,05 metros; basta con enfocar manualmente a 3 metros usando la escala de enfoque que aparece en pantalla al cambiar el selector de enfoque a MF para que todo, desde 1,5 metros a infinito, esté enfocado.

Imagina las enormes ventajas de no tener que decidir en cada toma dónde enfocar y de no depender de lo rápida que sea tu cámara al

Técnica

Fotografía tomada con la distancia hiperfocal (enfoque a 3 metros con $f/8$ y 35 mm de longitud focal equivalente).

Japón, 1/1200 $f/8$ ISO 800
-1/3EV 35 mm.



hacerlo. La distancia hiperfocal es una técnica tremendamente útil que empleo a menudo, sobre todo cuando hay suficiente luz como para disparar a aperturas relativamente pequeñas (de $f/8$ en adelante).

Te aconsejo que en lugar de calcular una y otra vez la distancia hiperfocal al cambiar las variables que influyen en ella memorices dos o tres combinaciones. ¿Cuáles? Fácil, empieza eligiendo la distancia focal (recuerda que cuanto más corta sea mejor), y haz los cálculos para un par de aperturas, por ejemplo, $f/8$ y $f/11$.

Memoriza los valores de la hiperfocal para cada número f ; cuando quieras usarla solo tienes que ajustar la focal y el enfoque (en manual) a la apertura elegida.

Por ejemplo, yo sabía que con mi Fuji X100S (con un objetivo fijo de 23 mm) la distancia hiperfocal era de 2 metros para $f/11$ y de 3 para $f/8$. En función de la luz disponible escogía un diafragma u otro, ajustaba manualmente el enfoque a la distancia adecuada y ya podía olvidarme de todo lo demás.

Ajustar la hiperfocal requiere enfocar manualmente a una determinada distancia. Eso es muy fácil si el visor, la pantalla o el objetivo de nuestra cámara incluyen una escala de distancias. ¿Y si no es el caso? Tendrás que hacerlo de forma aproximada; una vez que hayas calculado la hiperfocal (supongamos que es, por ejemplo, 3 metros), sitúate más o menos a esa distancia de una pared o similar, cambia el selector de tu cámara a MF y mueve el anillo de enfoque hasta que la superficie esté enfocada; ya lo tienes. Puedes medir de antemano, en casa y con la ayuda de una cinta métrica, cuántos pasos o pies son esos 3 metros para que resulte más sencillo repetirlo en la calle.

Configuración de cámara para fotografía de calle

Apertura de diafragma, tiempo de exposición, ISO, longitud focal, profundidad de campo, movimiento, enfoque, medición de la luz... Son muchas cosas en las que pensar. Como si no fuese ya suficientemente complicado ver y reaccionar a todo lo que sucede en la calle como para, además, tener que pensar en los ajustes más convenientes.

Cambiemos el planteamiento: en lugar de pretender ajustar la cámara en cada ocasión es mejor encontrar una configuración que nos sirva para muchas situaciones diferentes, y que además podamos modificar rápidamente si cambian las circunstancias o lo que queremos conseguir en un momento dado.

Te contaré cómo ajusto mi cámara, es solo una de las muchas configuraciones que pueden funcionar y está, claro, condicionada por los resultados que busco. La parte positiva es que podrás adaptarla fácilmente a tus preferencias y a tu estilo fotográfico; tómatela como punto de partida para encontrar unos ajustes con los que te sientas cómodo.



Pude tomar esta foto porque tenía mi cámara preparada para un gran abanico de posibilidades. Al ver de repente un globo con un gato delante de la cara de una niña (que viste una sudadera en la que se lee "Soy un gato") solo tuve que apuntar y disparar.

Varsovia, 1/250 f/8 ISO 400
35 mm.

■ CÓMO ESTAR PREPARADO PARA TODO

Quizás te sorprenda (a mucha gente le pasa) saber que nunca uso el modo completamente manual de mi cámara; de hecho, una gran parte del tiempo tengo mi cámara en *Prioridad a la apertura* (Av/A).

La clave para sacar todo el partido a este modo es recordar que la cámara elige en tiempo de exposición en función de la luz disponible y la sensibilidad del sensor.

Imagina que he salido a la calle con un diafragma f/8 e ISO 400. Antes de hacer la primera foto evaluo el tiempo de exposición que elige la cámara, supongamos que es, por ejemplo, 1/125.

1/125 f/8 ISO 400

Si considero que ese tiempo es demasiado largo y que corro el riesgo de que el movimiento se sugiera en lugar de congelarse (por lo general trato de evitar lo primero) solo tengo que aumentar ISO. ¿Cuánto? Depende de cuánto quiera que aumente la velocidad de obturación. Si duplico ISO la cámara necesita justo la mitad de luz, así que va a dividir el tiempo a la mitad:

1/250 f/8 ISO 800

En caso de que me interese que la velocidad sea todavía más alta solo tengo que seguir aumentando ISO. Mientras la luz no cambie, el tiempo variará solo en la medida en la que lo haga la sensibilidad:

1/500 f/8 ISO 1600

Si por el contrario en un determinado momento me interesa bajar la velocidad de obturación para mostrar movimiento solo tengo que reducir ISO; el tiempo aumentará en la medida en la que disminuya la sensibilidad. Si parto de 1/125 f/8 ISO 400 y divido ISO a la mitad la cámara necesita el doble de luz, es decir, el doble de tiempo:

1/60 f/8 ISO 200

Reduciendo todavía más ISO, la velocidad sigue bajando:

1/30 f/8 ISO 100

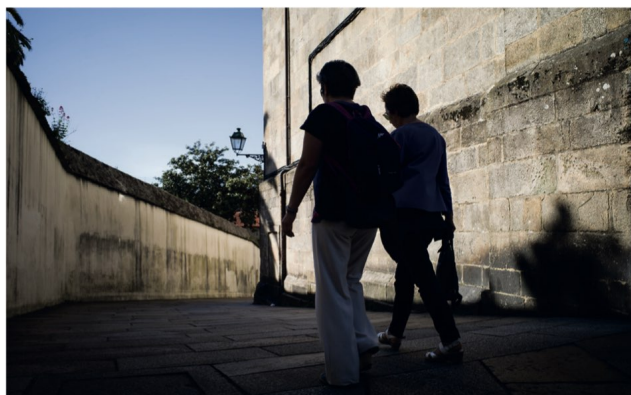
Es decir:

- Elijo el modo de *Prioridad a la apertura* y un diafragma que me permita conseguir la profundidad de campo que me interesa (*a priori*, ya que como hemos visto antes, no solo depende del número f).
- Adapto la sensibilidad a la cantidad de luz existente (normalmente con un poco de margen: ISO 400 en días soleados, 800 si están cubiertos, etc.). Si de partida opto por una apertura grande como f/4 o incluso menos necesitare un ISO menor.
- A la hora de fotografiar mantengo un ojo en la velocidad de obturación que selecciona la cámara, si quiero aumentarla solo tengo que incrementar ISO, para reducirla lo disminuyo.

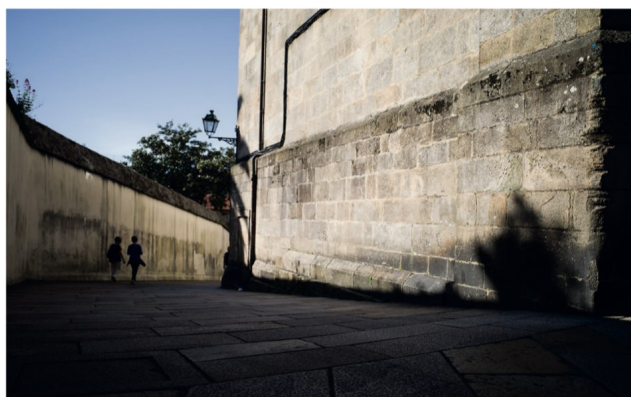
Con este sistema la apertura siempre está donde me interesa y con solo cambiar ISO puedo influir también en la otra variable, el tiempo de exposición, de forma que tanto la profundidad de campo como el aspecto del movimiento dependen de mi decisión.

Obviamente se puede hacer lo mismo en el modo *Prioridad al tiempo*:

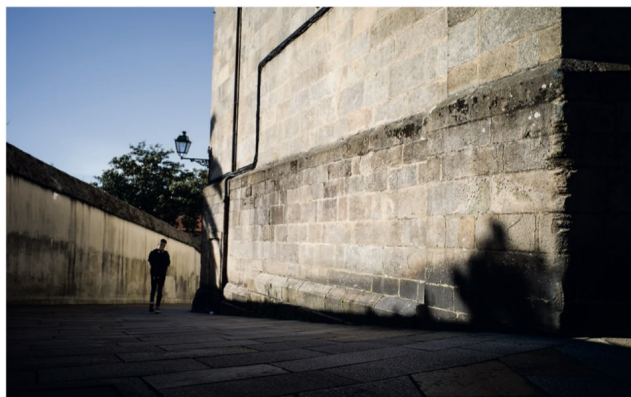
- Elegimos un tiempo de exposición que haga que el movimiento se registre como nos interesa (alto para sugerirlo, corto para congelarlo).
- Adaptamos el ISO a luz existente (siempre con un poco de margen). De nuevo, si partimos de un tiempo grande como 1/50 o incluso menos necesitaremos un ISO menor.



Situación de partida: modo *Prioridad a la apertura*, $f/8$ e ISO 200. La cámara elige un tiempo de $1/400$.



Al duplicar ISO la cámara necesita la mitad de luz, así que cambia el tiempo de exposición a la mitad ($1/800$ $f/8$ ISO 400).



Si quiero reducir la velocidad solo tengo que reducir ISO. Menos ISO significa que la cámara necesita más luz, si lo divido a la mitad (de ISO 200 a ISO 100) el tiempo se duplica: $1/200$ $f/8$ ISO 100.

- En el momento de fotografiar vigilamos la apertura decidida por la cámara, si queremos aumentarla solo hay que reducir ISO (con un ISO menor la cámara necesita más luz, que consigue incrementando la apertura), para reducir el tamaño del diafragma aumentamos ISO.

Imagina que en modo *Prioridad* al tiempo partimos de 1/250 para congelar el movimiento, y que con ISO 200 la cámara establece una apertura de f/8:

1/250 f/8 ISO 200

Para reducir todavía más la apertura y aumentar así la profundidad de campo solamente tenemos que aumentar ISO; si lo cuadruplicamos la cámara necesita cuatro veces menos luz y divide la apertura por cuatro (dos pasos: de f/8 a f/11 y de ahí a f/16):

1/250 f/16 ISO 800

Si por el contrario queremos aumentar la apertura reducimos ISO, el diafragma aumentará en la medida en la que bajemos esa cifra, por ejemplo, si lo dividimos a la mitad:

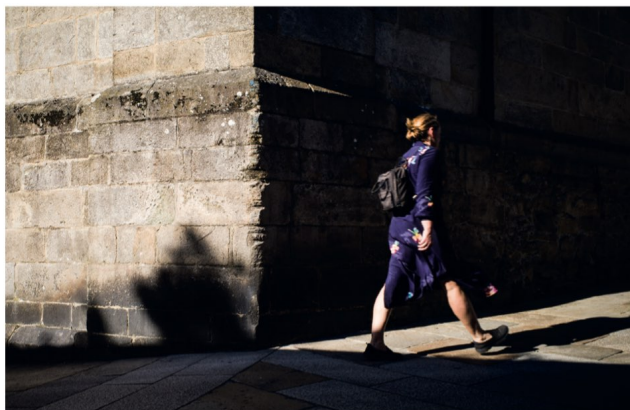
1/250 f/8 ISO 200 cambia a 1/250 f/5,6 ISO 100

La gran ventaja de usar un modo semiautomático (*Prioridad a la apertura* o al tiempo) cambiando el ISO es que la cámara reacciona instantáneamente a nuestras decisiones; ella se encarga de lograr la exposición correcta sin que tengamos que preocuparnos de compensar tiempo y apertura. Cambiando solo un parámetro (ISO) controlamos todo el proceso.

Cuando no estoy usando esa técnica recorro al modo manual en combinación con ISO automático: fijo por separado el tiempo y la apertura y dejo que la cámara elija la sensibilidad en función de la luz disponible. Si en un determinado momento quiero cambiar la profundidad de campo o el efecto sobre el movimiento modifico el número f o el tiempo de exposición respectivamente y dejo que la cámara restablezca el equilibrio cambiando ISO.

Dado que siempre delego en mi cámara la decisión sobre uno de los tres ajustes prefiero que a la hora de medir la luz considere e interprete toda la escena; por eso la mayoría del tiempo empleo la medición evaluativa o matricial (no uso la medición puntual porque con ella un pequeño cambio de encuadre podría modificar la exposición por completo).

En modo manual seleccioné una apertura de f/11 y un tiempo de 1/125 para obtener una buena profundidad de campo y para sugerir movimiento (la persona caminaba muy cerca de mí). La cámara, en función de la luz disponible, eligió el ISO que aseguraba una exposición correcta (ISO 320).



Ahí van mis ajustes de partida por defecto, úsalos solo como orientación, quizás buscas resultados diferentes:

- Modo *Prioridad a la apertura* (Av/A) + diafragma f/8 o f/11.
- Cambio ISO si el tiempo de exposición es demasiado alto o bajo.
- Medición matricial/evaluativa/multisegmento.
- Enfoque automático o hiperfocal si las condiciones de luz son adecuadas.

O, alternativamente:

- Modo manual (M) + tiempo de exposición 1/250 o 1/500 + diafragma f/8 o f/11. Cambio estos ajustes si busco un resultado diferente.
- ISO automático para que sea decidido por la cámara
- Medición matricial/evaluativa/multisegmento.
- Enfoque automático o hiperfocal si las condiciones de luz lo permiten.

Pasos de exposición y EV

La exposición fotográfica es el resultado de una apertura de diafragma y una velocidad de obturación. Dos imágenes diferentes pueden tener la misma exposición, aunque esos ajustes no sean los mismos; por ejemplo, la exposición es la misma con 1/125 f/5,6 que con la mitad de tiempo y el doble de apertura: 1/250 f/4.

Partiendo de 1/125 f/5,6:

- Si duplicamos uno de los dos parámetros sin tocar el otro entra el doble de luz y la imagen es más luminosa: de 1/125 f/5,6 a 1/60 f/5,6. Decimos que hemos aumentado la exposición (o sobreexpuesto) en 1 paso o que la exposición ha cambiado en +1EV.
- Si reducimos a la cuarta parte uno de los factores manteniendo el otro (de 1/125 f/5,6 a 1/125 f/8 y de ahí a 1/125 f/11) la imagen se oscurece de forma muy evidente. Lo expresaremos diciendo que hemos subexpuesto 2 pasos o que la exposición ha cambiado en -2EV.

EV proviene de *exposure value* y se corresponde con las cifras del exposímetro; cuando subexponemos hasta -3EV estamos modificando la exposición en -3EV, como cada paso (1EV) implica dejar pasar el doble o la mitad de luz -3EV en realidad significa que llega 6 veces menos luz al sensor ($-3 \times 2 = -6$). Normalmente nuestras cámaras nos permiten sobreexponer y subexponer en fracciones de paso: +1/3EV, -2 2/3 EV, etcétera.



PUB

BRITISH PUB

QUEEN'S

QUEEN'S



TAXI

KARAOKE



Composición

Es importante conocer, comprender y asimilar la técnica hasta el punto en que nuestra cámara deja de ser una limitación y se convierte en un cómplice. En la calle no siempre hay tiempo para pensar en los ajustes y todo el que ahorremos con ellos se lo podemos dedicar a la otra gran herramienta que puede mejorar nuestras imágenes: la composición.

Una foto técnicamente excelente puede resultar aburrida, pero una captura bien compuesta —sin necesidad de ser exacta ni precisa— puede generar una respuesta emocional muy intensa. Por esa razón, tal y como yo lo veo, la composición es la clave para, sin descuidar la técnica, lograr imágenes emocionantes.

Al acabar este capítulo habrás aprendido:

- Que nosotros y nuestras cámaras vemos de forma diferente.
- Los distintos elementos y recursos que puedes emplear para cambiar la lectura de tus imágenes.
- Que fotografiar en color o en blanco y negro debería ser una decisión consciente.
- Algunas claves para mejorar tu fotografía de calle en blanco y negro.
- Que fotografiar en color y fotografiar el color son dos cosas distintas.
- Cómo sacar partido al color en fotografía callejera.

Hice esta fotografía durante un curso de fotografía de calle en Benidorm cuando, después de la cena del sábado, caminábamos entre los *pubs* de público casi exclusivamente británico. Aproveché los reflejos sobre un taxi (blanco, aunque no lo parezca) jugando con el rojo y el amarillo, tratando de construir una imagen que no se lea inmediatamente.

1/60 f/4 ISO 1000 -2/3EV 28 mm.

Reacción, preparación, anticipación

Has bajado a la calle con tu cámara y la has configurado de forma que no tienes que pensar demasiado en ella. Estás listo. ¿Y ahora? Te ves en medio de un espacio sobre el que no tienes control, sin saber muy bien qué puedes encontrarte y a merced de lo que sucede alrededor.

¿Por dónde empezar? ¿Cómo abordar el lugar y extraer imágenes? A menudo se habla de dos tipos de fotógrafos de calle: los que localizan un lugar con potencial y esperan a que suceda algo interesante como quien pesca con caña en el recodo de un río, y los que se mueven sin parar buscando oportunidades. Si ya te han preguntado si eres pescador o cazador sabes a qué me refiero.

Esa distinción puede servirnos como recordatorio de que hay más de una forma de fotografiar y que no hay por qué limitarse a una determinada actitud; un día puedes bajar a pescar imágenes y al día siguiente adoptar un rol mucho más proactivo. Incluso dentro de la misma salida es posible alternar entre una postura y otra. ¿Por qué cerrarse puertas? Esa imprevisibilidad de la calle que a veces nos asusta tanto puede y debe transformarse en libertad; disfrutemos de ella.

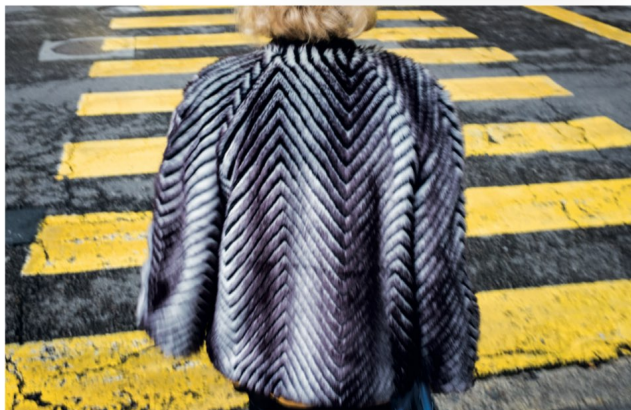
No hay una fórmula infalible y únicamente de tanto en tanto vamos a conseguir una de las imágenes de nuestra vida —de hecho, esas fotos son tan valiosas en parte porque suceden solo a veces— pero hay algo que sí debemos tener muy claro: cuanto más lo intentemos más opciones habrá de lograr buenos resultados.

Básicamente hay tres maneras de fotografiar. Una consiste en reaccionar a lo que sucede alrededor sin más, vagando incansablemente y disparando a medida que los eventos llaman nuestra atención. La segunda es escudriñar el espacio para localizar escenarios con potencial, prepararse lo mejor posible y esperar a que las piezas encajen. La tercera vía es una mezcla de las anteriores: intuimos que algo podría suceder y nos movemos sin saber exactamente qué va a pasar, confiando en que será interesante.

Había visto a esos niños correr en la plaza y supuse que en algún momento saldrían de allí también corriendo, así que me coloqué en una esquina, preparé la cámara (elegí una velocidad de obturación muy rápida en modo *Prioridad al tiempo* con el fin de congelar el movimiento) y ya solo tuve que esperar.

Allariz, 1/500 f/4 ISO 1600
35 mm.





Acababa de llegar a la intersección de dos calles, quedaba poca luz y no buscaba nada en concreto, simplemente estaba allí observando y abierto a lo que pudiese suceder. Entonces esta mujer pasó a mi lado y captó mi atención (creo que lo que me hizo fijarme fue su postura ligeramente encorvada). Justo cuando me superó di unos pasos tras ella y disparé de arriba a abajo para enmarcarla en el paso de cebra, enfrentando sus líneas a las del abrigo.

Orrense, 1/17 f/8 ISO 1600
35 mm.

Dado que no hay garantías lo mejor es simplemente dejarse guiar por el instinto y no dejar que la cantidad de opciones nos abrume. Nunca sabrás si es mejor esperar o cambiar de sitio, o si te estás perdiendo una gran oportunidad al tomar la calle de la derecha en lugar de la de izquierda, de modo que simplemente decide, confía y olvida las opciones a medida que las descartas. Si hay un truco es pensar únicamente en lo que estás haciendo en cada momento y no en lo que has decidido no hacer.

La intención lo cambia todo

La calle es completamente independiente de tus decisiones e indiferente a lo que quieres lograr; pero a pesar de todo tu intención en cada momento puede suponer una gran diferencia. Me refiero a lo que quieres contar con tus fotos, en qué te gustaría que nos fijemos o cómo quieres que las leamos.

El margen para volcar esa intención en una fotografía aumenta si estás apostado esperando una oportunidad y es mucho más reducido cuando te limitas a reaccionar a lo que sucede a tu alrededor, pero incluso cuando disparas casi sin tiempo para pensar una decisión tomada en una centésima de segundo puede modificar por completo el resultado.

Veamos un ejemplo sencillo. La siguiente fotografía está tomada durante un caluroso día de septiembre. Solo tuve un segundo para encuadrar y disparar, pero sabía qué quería que se viese: la mirada dirigida por el anciano en dirección a la chica del vestido turquesa. De no haber decidido qué quería mostrar el resultado podía haber sido muy distinto.

Dicho de otra forma: para tener un "cómo fotografiar" antes necesitamos un "qué" o un "por qué". Las posibilidades son virtualmente infinitas, ¿cómo elegir solo una? La respuesta es identificando qué queremos contar en cada momento.

Aunque no pase lo que esperamos siempre podemos decidir qué hacemos con lo que sucede. Con el tiempo y a base de práctica la decisión de qué queremos contar se automatiza hasta integrar nuestra intención casi automáticamente.



Composición

Aunque esta imagen fue tomada al vuelo había una intención previa; quería mostrar la mirada dirigida desde el centro hacia el borde de la imagen y eso condicionó por completo el encuadre.

Catania, 1/1900 f/8 ISO 800
-1/3EV 35 mm.



No se trata de seguir un razonamiento sesudo cada vez que pretendemos hacer una foto, basta con preguntarnos qué queremos comunicar. La respuesta nos pondrá en la pista de cómo conseguirlo, tanto a nivel técnico como a nivel compositivo.

Tu cámara y tus ojos no ven lo mismo

Confiamos demasiado en nuestras cámaras, olvidamos que solo son dispositivos que captan la luz para que sea registrada por el sensor o la película. Todas lo hacen de una forma determinada; la misma escena no tiene igual aspecto en una cámara analógica con película de diapositivas que en una cámara digital, ni en dos cámaras digitales diferentes o en dos analógicas que monten películas distintas.

■ NOS LIMITAMOS A VER

Quizás la diferencia más importante entre cómo vemos y cómo lo hacen nuestras cámaras esté en la atención. Cuando miramos algo o a alguien no nos limitamos a procesarlo como una imagen; los neurólogos han demostrado que para ver de verdad necesitamos suprimir todo lo demás: enfocamos nuestra atención en un área muy pequeña de nuestro campo de visión obviando lo que hay fuera de ella.

Sin embargo, para la cámara todo tiene la misma importancia y registra todo lo contenido dentro del ángulo cubierto por el objetivo, nos hayamos fijado en ello o no. Por eso hay tantas fotos que una vez vistas en grande revelan detalles en los que no habíamos reparado en el momento de pulsar el botón de disparo.

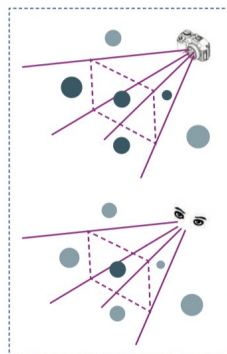
He hecho cientos de fotos que han acabado en la papelera de reciclaje porque al disparar estaba tan concentrado en lo que era importante para mí que no reparé en todo lo demás. Si alguna vez has fotografiado a alguien para después comprobar que de su cabeza emergía una farola, una señal de tráfico o algo similar entenderás a qué me refiero.

Como para la cámara no hay una jerarquía todo el contenido de su campo de visión (que depende de la longitud focal) se plasma en el archivo; eso incluye el sujeto que elegimos conscientemente pero también todo lo que hay a su alrededor, delante y detrás, contribuya o no a la imagen.

Por eso al fotografiar en la calle, donde abundan los sujetos y elementos que pueden distraer del mensaje que queremos transmitir, es tan importante no atender solo a lo que queremos convertir en protagonista. Antes de pulsar el botón de disparo es necesario "ver como lo hace la cámara" para comprobar si nos interesa plasmar todo lo abarcado por el objetivo. Si la respuesta es "no", toca trabajar la escena un poco más.

■ FOCALES

El ángulo cubierto por nuestros ojos se extiende hasta casi 180° en el plano horizontal. Vemos los objetos contenidos en ese espacio con



Cuando miramos, fijamos la atención en una pequeña porción de nuestro campo de visión, con lo que tendemos a ignorar lo que hay en el resto, pero la cámara no hace distinciones y plasma todo el espacio abarcado por el objetivo.



El objetivo por encima de 50 mm comprime ligeramente los planos de esta escena (la separación entre la pared del fondo y el coche es mayor de lo que parece). Al combinar esa longitud focal con una apertura grande y una distancia de enfoque pequeña se reduce la profundidad de campo solamente el vehículo aparece nítido.

Las Palmas de Gran Canaria,
1/100 f/4,5 ISO 1600 55 mm.



el mismo tamaño que los ve un objetivo de longitud focal normal (unos 43 milímetros en el caso de sensores *full frame*) que sin embargo cubre un ángulo mucho menor que nuestros ojos, de solo unos 46°.

La longitud focal (un concepto explicado con más detalle en el capítulo anterior) modifica el aspecto de las imágenes; por eso el valor elegido puede hacer que lo que fotografiamos tenga una apariencia muy diferente a lo que vemos sin cámara.

Al aumentar la longitud focal también aumenta el tamaño de los sujetos y se reduce su separación aparente y al revés: una longitud focal corta hace que se vean más pequeños que a simple vista y exagera la distancia entre los planos. Además, cuanto mayor es la focal menor es el campo de visión (por ejemplo, al fotografiar con 135 milímetros cubrimos un ángulo de solo 18°).

La luz

Hablar de la luz podría llevarnos fácilmente un capítulo o incluso un libro entero, así que nos conformaremos con tratar algunas de sus características más importantes sin olvidar que nos movemos en la calle, un espacio en el que al contrario que en un set o un estudio no podemos modificar sus propiedades.

Si quieres profundizar en todos los matices de la luz te recomiendo el libro *Sin miedo al retrato* de José Antonio Fernández, publicado en esta misma colección y en el que encontrarás todo un estudio sobre la materia prima de nuestras fotos.

■ NATURALEZA Y CARACTERÍSTICAS DE LA LUZ

Hay una serie de propiedades de la luz que necesitamos conocer y comprender, aquí van.

Intensidad

En la calle no podemos cambiar la intensidad de la luz, que equivale a su cantidad, pero sí podemos ajustar nuestra cámara para aprovecharla. Como regla general cuanto menos luz hay (por ejemplo, a medida que avanza el día) mayores tendrán que ser el tiempo de exposición, la apertura del diafragma y/o la sensibilidad ISO.

Cambiamos esos valores pensando no solo en la luz disponible sino también —y, sobre todo— en el efecto que queremos conseguir en el movimiento y la profundidad de campo. Lo mejor es elegir el tiempo o la apertura en uno de los modos de *Prioridad* y después adaptar el ISO a la intensidad de la luz (mayor ISO a medida que la cantidad de luz disminuye).

También podemos ajustar la cámara en modo manual, escoger el tiempo y la apertura y dejar que ella establezca la sensibilidad seleccionando ISO automático.

La intensidad depende de la fuente y del espacio en el que nos movemos; en un día despejado disponemos de una gran cantidad de luz, pero si nos adentramos en una calle en sombra o si el cielo se nubla la situación cambia por completo.



A medida que se hace de noche la intensidad de la luz disminuye y eso obliga a usar tiempos de exposición, aperturas y/o sensibilidades elevados. Para hacer esta foto fijé tiempo y apertura en modo manual (no necesitaba una velocidad alta porque no había movimiento y un número f bajo era suficiente), dejé que la cámara eligiese el ISO dejándolo en auto; evidentemente optó por un valor alto porque la luz escaseaba.

Santiago de Compostela, 1/60
f/4 ISO 1600 -2/3EV 28 mm.

Dureza

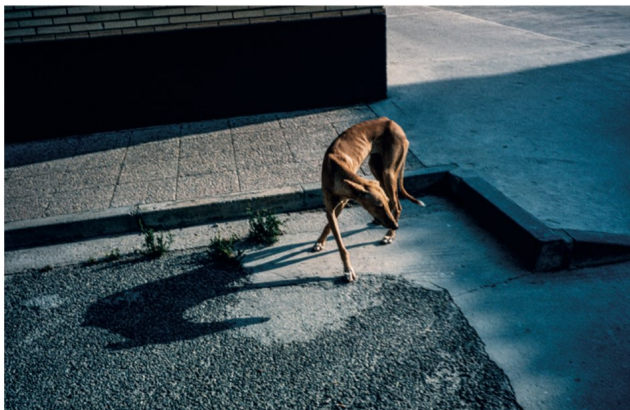
Cuando las sombras tienen bordes definidos (por ejemplo, al fotografiar bajo la luz directa del sol) hablamos de luz dura; si esos bordes se difuminan o son casi imperceptibles se trata de luz suave (por ejemplo, cuando el cielo está cubierto o una nube tapa el sol momentáneamente). La variable que afecta a esta propiedad es el tamaño de la fuente: cuanto más pequeña mayor es la dureza de la luz (el sol es enorme, pero está tan lejos que es como un diminuto punto en el cielo).

Cuando fotografiamos un espacio iluminado por grandes ventanales o por filas de lámparas la transición de las sombras se vuelve suave, lo mismo que si la luz rebota en una gran superficie o si pasa a través de las nubes que se convierten en una fuente enorme.

Si la luz es intensa y dura es relativamente fácil hacer contraluces y recortar siluetas, de las que te hablo más adelante en este mismo capítulo.

Composición

La luz dura y baja de un día soleado recorta al perro proyectando sobre el suelo una sombra alargada y perfectamente definida. Si la postura del animal es interesante, la de su sombra lo es todavía más. Esta imagen es de Enrique Algarra (su perfil en Instagram es @enriquealgarra y su web enriquealgarra.net).



Dirección

La luz se emite desde una fuente en una o varias direcciones según su forma. La mejor manera de saber de dónde proviene es buscar las sombras que proyecta: el origen está justo al otro lado.

Si disparamos de día en un espacio abierto únicamente nos tendremos que preocupar de la luz solar, pero si entramos en un lugar con más de una fuente (por ejemplo, si hay luz exterior colándose por las ventanas y luces artificiales de distintas intensidades) habrá que extremar el cuidado porque varias direcciones, intensidades y grados de dureza pueden ocasionar imágenes confusas. Lo mejor en ese caso es escudriñar las sombras y las zonas iluminadas para determinar su aspecto.

Color

El color de la luz se expresa como una temperatura medida en Kelvin (K) y cambia dependiendo de la fuente e incluso de la hora; la luz del sol a mediodía es blanca (aproximadamente 5000K) y al atardecer se vuelve cálida. La mayoría de las veces la luz tiene una dominante que podemos corregir o potenciar para usarla a nuestro favor, tal y como vimos en el apartado *El equilibrio de blancos* del capítulo anterior.

■ LA LUZ A LO LARGO DEL DÍA

En la calle la luz varía a lo largo de las horas, aunque las condiciones climatológicas no cambien; un día soleado resulta muy distinto justo tras la salida del sol, cuando se encuentra en el punto más alto de su recorrido y cuando está a punto de ponerse. Eso quiere decir que las imágenes que podemos conseguir también son diferentes y que nuestras opciones aumentan.

Durante las primeras horas de la mañana la luz del sol es más fría, si no hay nubes las sombras son alargadas e igualmente "frías", a medida que el día avanza se acortan y la luz adquiere un tono más neutro. Hacia el final de la tarde la luz tiene un matiz cálido y las sombras vuelven a alargarse.

Por el contrario, si el día está nublado lo único que cambiará es la intensidad de la luz, tanto su tono como la inexistencia de sombras se mantendrán constantes.



La posición baja del sol hace que la sombra del hombre tras el periódico se dibuje sobre la pared, además tiene ese matiz cálido típico del atardecer. La imagen es de Martin Molinero, un fotógrafo de calle con una galería que me sorprende, divierte e inspira a partes iguales: [@_martinmolinero_](https://www.instagram.com/_martinmolinero_) en Instagram. También lo encontrarás en la sección correspondiente del colectivo al que pertenece, cargocollective.com/martinmolinero.

Hay fotógrafos que insisten en la conveniencia de fotografiar solo cuando la luz está en su mejor momento (normalmente refiriéndose a las horas previas al anochecer). Es cierto que cuando la luz es especialmente bella partimos con una cierta ventaja, pero hay magníficas fotos de calle hechas cuando, en teoría, la luz no era buena (a mediodía y bajo un sol directo, en días nublados, entre la niebla...).

Si puedes salir a fotografiar cuando la luz es buena, pero hazlo también cuando esté muy lejos de ser perfecta, nunca sabes qué te traerás en la tarjeta de memoria y, además, si no dispones de demasiado tiempo no deberías jugarla a una sola carta esperando a que se den las mejores condiciones. Aprovecha tus oportunidades y lo que hay en cada momento.

■ FOTOGRAFIAR LA CALLE DE NOCHE

Hablando de aprovechar a tope las posibilidades de la calle no olvidemos que también se puede fotografiar de noche, aunque dispongamos de mucha menos luz.

Seguramente tendremos que llevar nuestra cámara cerca de sus límites aumentando el ISO, la apertura y/o el tiempo de exposición, pero eso no es un pretexto para dejarla en casa cuando el sol se ha puesto. De hecho, todavía podemos conseguir imágenes muy interesantes.

Los escaparates de tiendas, las aceras iluminadas por farolas, las luces de neón y sus reflejos en las distintas superficies, los faros de los coches... Todos esos elementos pueden convertirse en motivos de nuestras fotografías. Solamente hay que estar dispuesto a trabajar con ellos hasta sacarles el máximo partido.

Cuando hay luz artificial podemos jugar con el equilibrio de blancos de nuestra cámara y cambiar por completo la atmósfera de las imágenes; alterna entre los diferentes ajustes (tungsteno, luz diurna, fluorescente...) y comprueba qué sucede, verifica el resultado en la pantalla con el modo *live view*, directamente en el visor si trabajas con una sin espejo o haciendo fotos de prueba con tu réflex.



Hice esta fotografía durante uno de mis cursos de fotografía de calle, cuando el sol ya se había puesto y contaba con muy poca luz. Subí el ISO hasta 1600 y elegí la mayor apertura disponible en mi objetivo; con ello la cámara escogió una velocidad de obturación suficiente para congelar el movimiento de alguien caminando en mi dirección y relativamente lejos.

Antes había cambiado el equilibrio de blancos para lograr una atmósfera un poco más cálida y vibrante, podía haber hecho lo mismo en el programa de edición —sobre todo al disparar en RAW— pero siempre prefiero ver en cámara algo bastante parecido al resultado final. Por cierto, el hombre que aparece al fondo me vio disparar y se dirigió a mí preguntándome qué hacía; me limité a sonreír abiertamente y acabamos chocando nuestras manos al cruzarnos.

Tànger, 1/30 f/2.8 ISO 1600
-1/3EV 35 mm.

Una vez más el ISO es lo último en lo que tenemos que pensar, incluso con poca luz. Lo primero es decidir qué foto queremos hacer, y después:

- Seleccionar el modo que nos permite cambiar el ajuste más relevante para conseguir el resultado que buscamos (*Prioridad a la apertura* para controlar la profundidad de campo, *Prioridad al tiempo* para definir cómo se verá el movimiento).
- Fijar apertura o tiempo.
- Aumentar ISO hasta que la cámara sea capaz de hacer la foto o hasta que el otro parámetro tenga un valor aceptable.

O, también, si tu cámara te lo permite:

- Seleccionar el modo *manual*.
- Elegir tiempo y apertura en función de lo que quieres lograr.
- Mover el ajuste ISO a la posición *auto* para que la cámara encuentre la sensibilidad necesaria.

Es muy posible que tus fotos de noche salgan con ruido como consecuencia de un valor ISO alto. ¿Qué problema hay? Puede que no sea lo más estético (el ruido digital no tiene el aspecto del analógico), pero una fotografía interesante lo será también con ruido.

De noche, comienza subexponiendo. Tal y como vimos en el apartado *Medición de luz (fotometría)* del capítulo anterior, nuestras cámaras calculan la exposición asumiendo que la escena a la que se enfrentan tiene una luminosidad media, de forma que las situaciones extremas las confunden.

Si fotografiamos algo muy oscuro tienden a aumentar la exposición para que se parezca a su referencia, al encuadrar algo muy brillante reducen la exposición para acercarla al brillo de un gris medio. Es posible solucionar ese problema compensando la exposición para recuperar el aspecto "real" de lo que fotografiamos; subexponemos cuando la escena es muy oscura y sobreexponemos cuando es muy luminosa.

Normalmente al fotografiar de noche nos enfrentamos a situaciones oscuras, así que seguramente tendremos que subexponer para recuperar las sombras profundas (empieza en -1EV y ve ajustando según la situación y el resultado).

Cuando me preguntan por el comportamiento de una determinada cámara a un ISO alto siempre contesto lo mismo: hay fotos hechas hace cincuenta años llenas de ruido que nos dejan con la boca abierta y que seguirán causando ese efecto dentro de otros cincuenta años, mientras que hay fotos actuales tomadas a ISO 12800 sin ruido, perfectas... Y aburridas hasta la saciedad. ¿Te imaginas ante una foto de Josef Koudelka o de Helen Levitt diciendo: "Me gustaría más si no tuviese grano."? Afortunadamente la fotografía de calle va de otra cosa.

Todo cuenta

Somos responsables al cien por cien de todo lo contenido en nuestras fotografías. Aunque en la calle hay muchos elementos debemos aspirar a lograr imágenes en las que no sea necesario explicar en qué es necesario fijarse; si al mostrar una de nuestras capturas sentimos la tentación de indicar qué es lo más relevante probablemente no esté bien resuelta.

Sabiendo esto pongámonos en situación de hacer una fotografía; al mirar a través del visor debemos preguntarnos en qué queremos que se fijen los demás cuando la vean. La respuesta puede ser una acción, un personaje, una actitud, un objeto, un rayo de luz, cualquier cosa.

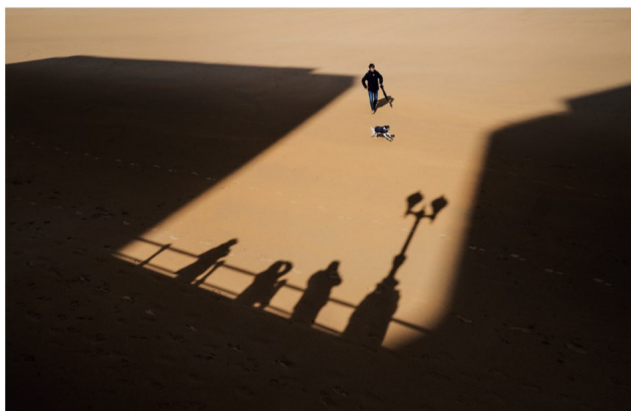
A continuación, detengámonos en el resto de los elementos que también ocupan espacio en el encuadre, ¿si hacemos la fotografía tal y como la vemos funcionará como nos gustaría? ¿Está claro de qué se trata o hay tantas cosas además de lo que hemos escogido como protagonista que no se entiende o se entiende mal?

La clave es ver la imagen como si no fuese nuestra antes de pulsar el botón de disparo, olvidar qué es lo que la hace funcionar en nuestra cabeza y comprobar si efectivamente se lee como queremos o nos hemos convencido de ello.

Composición

Quería que la atención recayese en las sombras sobre la arena y el hombre paseando a su perro, así que bajé el ángulo de disparo para dejar fuera del encuadre al resto de personas y perros, el mar, el cielo y los edificios a la izquierda.

Fotografía tomada en la playa de San Lorenzo en Gijón, 1/1700 f/8 ISO 400 -2/3EV 35 mm.



Si al mirar por el visor descubrimos distracciones que desvían la atención del motivo principal hay que hacer todo lo posible por eliminarlas o como mínimo por reducir su peso. A veces eso se traduce en esperar un par de segundos, cambiar de posición o de ángulo de disparo, fotografiar en vertical en lugar de hacerlo en horizontal, etc.

Tenemos a nuestra disposición muchas herramientas para eliminar las “interferencias” que ensucian el mensaje —situaciones distintas pueden requerir decisiones diferentes— y aun así a veces es imposible conseguirlo por completo; lo verdaderamente importante es desarrollar el hábito de buscar las distracciones y trabajar cada escena hasta el final.

Elementos de composición

Componer una imagen significa básicamente tomar decisiones sobre la disposición de los elementos que contiene buscando una determinada respuesta en el espectador. A menudo se habla de normas o leyes de composición, pero por suerte se trata de algo mucho menos exacto y preciso de lo que esos términos sugieren.

La técnica es cuantitativa —una determinada velocidad de obturación en combinación con una longitud focal y apertura de diafragma produce unos resultados concretos en el aspecto del movimiento y del espacio— mientras que la composición es más bien cualitativa; en lo que a ella respecta pequeños cambios como pulsar el botón medio segundo antes o después pueden cambiar por completo el resultado.

Ambos aspectos son necesarios y complementarios, pero como repito durante mis cursos y te adelanté al arrancar este capítulo, una imagen técnicamente intachable puede ser también tremendamente aburrida mientras que una fotografía con una composición acertada, aun mejorable en lo técnico, puede emocionarnos y atraparnos.

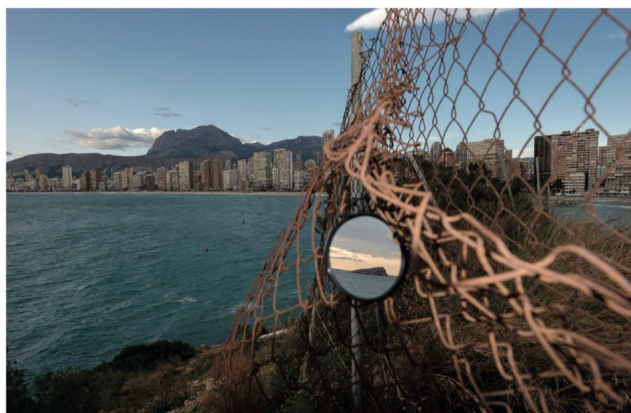
Cuando hablamos de composición lo importante es saber qué podemos lograr para después, mientras sostenemos la cámara,

tomar decisiones que nos acerquen a ese resultado. Dicho de otra forma, conocer los diferentes recursos de composición y lenguaje visual nos dota de herramientas para cambiar el efecto causado por nuestras fotografías.

Los elementos básicos de composición son el punto, la línea, la forma, el volumen, la luz, el espacio, la textura y el color. En este apartado veremos los cuatro primeros, el resto se tratan más o menos directamente en diferentes partes del capítulo.

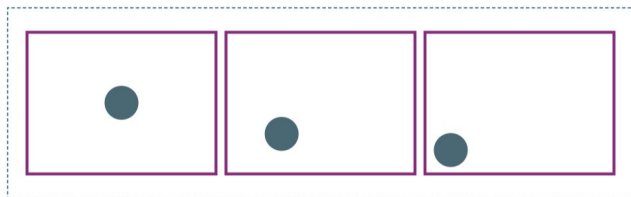
■ EL PUNTO

Un sombrero rojo en medio de un escaparate en sombras, una persona vestida de colores brillantes caminando por delante de una pared de hormigón... Independientemente de su forma, un punto es un elemento aislado y relativamente pequeño que destaca en el encuadre atrayendo la atención del espectador.



En esta imagen hay muchos elementos y solo uno de ellos destaca de forma evidente. El reflejo de L'Illa de Benidorm casi en el centro del encuadre funciona como un punto; aunque exploremos el resto de la fotografía es el claro centro de atención. En este caso el espejo es circular, pero, aunque fuese rectangular, seguiríamos hablando de un punto por su tamaño respecto al resto de la fotografía. Esta imagen es de Rodrigo Roher y forma parte de su magnífico trabajo *L'Illa*; te recomiendo que eches un vistazo a su perfil de Instagram (@rodrigorohrer) y a su web (www.rodrigorohrer.com) en los que descubrirás muchos otros proyectos.

Un punto se lee de un vistazo: lo situamos en el espacio y lo comparamos con el entorno que lo rodea, estableciendo relaciones entre ambos. Por defecto esperamos encontrarlo en el medio del encuadre —al mirar algo lo colocamos en el centro de nuestro campo de visión— por eso cuanto más lejos de esa posición esté mayor será la sensación de extrañeza generada en el espectador, que buscará una explicación a por qué no está donde espera verlo.



Esperamos encontrar un punto en el centro de la imagen. A medida que se aleja de esa posición el espectador necesita encontrar una explicación más convincente a su ubicación.

Imagina a alguien caminando en un lugar despejado de forma que funciona como un punto en el encuadre. Puedes fotografiar a esa persona dejando el mismo espacio por delante y por detrás creando sensación de equilibrio y de inmovilidad a pesar de que se esté desplazando. Ese movimiento gana peso en la imagen a medida que

Composición

No tiene forma circular ni es el único elemento en el encuadre, pero ese niño montado en el patinete cumple a la perfección con el papel de punto; destaca dentro de la fotografía (es la parte más oscura) y es lo suficientemente pequeño como para aislarse del resto de la imagen.

Su ubicación nos permite imaginar hacia dónde se moverá: hacia los chicos que proyectan las sombras. La foto es de Pablo Yarza, que con su atención al detalle me ha enseñado a fijarme en mi día a día de otra manera, encuéntralo como @_pabloypunto_ en Instagram.



dejas "más aire" en la dirección en la que se desplaza; permitiendo más espacio a su espalda creas una cierta incomodidad en el espectador porque espera precisamente lo contrario. Y así es como, con una elección tan sencilla como la ubicación de un punto, condicionamos la lectura de nuestras fotos.

Al introducir varios puntos en el encuadre surge la oportunidad de crear una forma aprovechando nuestra tendencia para agruparlos visualmente. Si disponemos tres elementos creando un triángulo el espectador reconocerá una forma familiar y conectará inmediatamente con ella y con la imagen. Las formas sencillas funcionan mejor que las complejas (estamos acostumbrados a manejarlas desde la niñez). Entre las primeras los triángulos son especialmente efectivos, pero también podemos introducir cuadrados, rectángulos, círculos...

Para emplear puntos en tus fotos de calle busca elementos (personas, animales, cosas) que estén aislados y que destaquen de forma evidente dentro de su entorno más próximo. Los lugares con poca afluencia de gente son un buen sitio para comenzar, también los espacios despejados y de diseño moderno o minimalista.

Sobre ese fondo azul típico de algunos pueblos de Marruecos solo destacan dos elementos relativamente pequeños: el rostro del joven en la oscuridad del interior de la casa y el gato sobre el cartón amarillo. Ambos están lo suficientemente aislados para funcionar como puntos, y entre ellos se dibuja una línea imaginaria que los conecta.

Chefchaouen, 1/200 f/4 ISO 800 -1/3EV 35 mm.



■ LAS LÍNEAS

Si uno o varios puntos se “leen” de un vistazo y se ubican en el espacio, las líneas se siguen con la mirada. Esa es la característica principal de este elemento visual, su direccionalidad.

En realidad, una línea es una sucesión de puntos que al introducir una dirección nos permite dirigir la atención de quien ve nuestras fotos. Podemos distinguir dos tipos:

- Las líneas explícitas son evidentes; el borde de una acera, una farola que se alza hacia el cielo, la línea continua de la calzada, una barandilla... Están ahí, existen físicamente en la calle, las detectamos y las seguimos fácilmente con la mirada.
- Las líneas implícitas son más sutiles, pero igual de reales: una mirada o un gesto, la dirección en la que apunta un dedo o una flecha, el movimiento de un peatón, incluso la repetición de un elemento a lo largo del encuadre... Todo ello son líneas implícitas. No son materiales y dependen esencialmente de cómo y cuándo fotografiamos, pero influyen en la lectura de nuestras fotografías tanto como las explícitas.

Haz la prueba, sal a la calle y dedica solo cinco minutos a localizar líneas explícitas. Después busca líneas implícitas durante otros cinco minutos (te dejo una pista: piensa en movimiento y en dirección). Quizás te sorprenda descubrir que el espacio que habitamos está plagado de oportunidades para dirigir la mirada de quien ve nuestras fotos.

En cuanto a su forma las líneas pueden ser rectas o curvas. Las primeras son rígidas, inflexibles y estáticas, las segundas resultan más dinámicas, fluidas y orgánicas, incluso cuando forman parte del entorno urbano.

En lo que respecta a su orientación podemos hablar de líneas horizontales (que transmiten estabilidad, reposo), verticales (dinamismo, movimiento) y diagonales (las más dinámicas e inmediatas, generan tensión en el encuadre).



Las escaleras dibujan una línea explícita y diagonal que recorre el encuadre de izquierda a derecha y hacia arriba. La mirada de la mujer del vestido es una línea implícita en la misma dirección.

Caltagirone, Sicilia, 1/60 f/11
ISO 800 35 mm.

Al introducir líneas en tus fotos de calle asegúrate de que dirigen o centran la atención del espectador o que al menos crean un determinado efecto en su lectura. Seguir una línea que no conduce a nada puede resultar visualmente frustrante.

Mantén un ojo en el horizonte

Estamos tan acostumbrados al horizonte que a menudo lo pasamos por alto, sobre todo en medio de la ciudad donde los edificios suelen ocultarlo de nuestra vista. Pero no olvidemos que es una línea explícita que podemos usar en nuestras composiciones.

Por cierto, en fotografía callejera no es en absoluto obligatorio que el horizonte esté perfectamente horizontal; de hecho, inclinarlo puede introducir una sensación de inmediatez, inestabilidad o urgencia muy efectiva. Eso sí, cuidado con exagerarlo o emplear este recurso en todas tus fotos, puede resultar confuso y a veces un ángulo extremo es difícil de justificar. Ten en cuenta que los bordes del encuadre son una referencia permanente para evaluar si una línea está o no inclinada; si el ángulo es muy pequeño podría interpretarse como un error.

Echa un vistazo al trabajo de Garry Winogrand y fíjate en la orientación de sus fotografías para descubrir cómo.

Focal y líneas

Las longitudes focales cortas (de 35 mm hacia abajo) pueden distorsionar las líneas introduciendo una cierta curvatura que es más evidente a medida que se aproximan a los bordes del encuadre, sobre todo si las fotografiamos desde cerca. No tiene por qué ser un problema, pero al igual que la inclinación del horizonte podría convertirse en una distracción si abusamos de este efecto.

Ahí van algunas sugerencias para empezar a trabajar con líneas en fotografía de calle: el borde de la aceras o carreteras, líneas en el pavimento, la unión de las fachadas con el suelo, señales, pasos de cebra, postes, farolas, bolardos, árboles o setos, bordes de vallas de obra o publicitarias, sombras proyectadas sobre el suelo o las paredes, miradas, gente señalando, movimiento de vehículos y personas, cables tendidos o extendidos sobre una superficie... Como ves las posibilidades son virtualmente infinitas.

■ **FORMA Y VOLUMEN**

Hasta aquí hemos hablado del punto (que en su forma más pura no tiene dimensiones) y de las líneas (unidimensionales en el caso de las rectas).



Esta foto de un patinador o *skater* está completamente distorsionada como consecuencia del uso de un gran angular extremo (16 mm). No es un recurso del que nos conviene abusar ya que puede convertirse en repetitivo, pero en determinadas imágenes como esta de Fernando Torres contribuye perfectamente al dinamismo de la escena. Puedes ver más trabajos de Fernando en su perfil de Instagram @ftorres (esta forma parte de @ftorres_skatephoto_archive) y en su web www.fernandotorres.eu.

Las formas tienen dos dimensiones y se construyen a base de los elementos que hemos visto hasta ahora. Cuando reconocemos una forma familiar nuestro cerebro conecta inmediatamente con ella y cuanto más se parece a las que aprendimos en nuestra niñez (triángulo, círculo, rectángulo) mejor funciona.

Puedes crear un triángulo con tres puntos o con elementos lo suficientemente separados como para que se intuyan tres vértices, incluso a diferentes distancias de cámara.

Fotografía tomada en la playa de Samil, en Galicia, 1/170 f/11 ISO 400 35 mm.



Composición

Para crear un triángulo (la forma más simple) no se necesita mucho, basta con tres elementos aislados (tres puntos) suficientemente alejados y no alineados de manera que se conviertan en sus vértices. También puede construirse a base de líneas y eso incluye los bordes del encuadre.

Es posible crear formas con nuestras decisiones o aprovechar los objetos que tienen un determinado aspecto. Lo importante es recordar que cuando son reconocibles (y cerradas) atraen y atrapan la atención del espectador; búscalas y úsalas a tu favor.

La señal tumbada sobre la acera y la sombra de la que aún se mantiene en pie tienen forma de círculo y captan la atención (el color rojo también contribuye de forma importante).

Fotografía tomada en las calles de Benidorm durante uno de mis cursos de fotografía callejera, 1/250 f/11 ISO 400 -1/3EV 28 mm.



El volumen implica tres dimensiones y en la calle lo percibimos como consecuencia de nuestra visión estereoscópica; nuestros ojos captan dos imágenes ligeramente diferentes que se combinan en el cerebro recreando la tridimensionalidad. Para trasladar la misma sensación a las fotografías (que siempre son bidimensionales) necesitamos que haya sombras o, para ser más exactos, una transición más o menos brusca entre las zonas más y menos iluminadas.

A pesar de que los rayos de sol ya no lo alcanzaban, el volumen de este enorme árbol en el interior de un templo resulta evidente por las zonas más y menos iluminadas (en especial en su parte inferior).

Kioto, Japón, 1/120 f/8 ISO 400 35 mm.



Tus fotos son planas (pero no tienen por qué parecerlo)

Una fotografía siempre es una representación bidimensional de un espacio tridimensional. Las fotos solo tienen altura y anchura, por eso lo que se muestra en ellas puede parecer igualmente plano, pero hay una serie de recursos que nos permiten trasladar la tridimensionalidad del mundo real a las dos dimensiones de nuestras capturas:

- Registra elementos a diferentes distancias. A veces antes de hacer una foto esperamos a que se despeje el espacio más cercano a cámara cuando es precisamente lo contrario (situar algo en primer plano, en el medio y al fondo de la imagen) lo que hace que el espectador sienta que está entrando en ella. Asegúrate de que hay elementos cerca de la cámara y a distintas distancias que lleven la mirada hacia el fondo, en la medida de lo posible trata de que no se solapen para que sea fácil pasar de uno a otro.



Mi viejo amigo Pablo y yo estábamos contemplando un paisaje boscoso en Alemania, completamente solos en el mirador que ves al fondo; de repente llegó un autobús y un grupo de turistas ocupó todo el espacio. Salimos de allí y tomé la fotografía dejando personajes a distintas distancias de cámara (en aquella ocasión mi teléfono móvil) de forma que invitase a entrar y avanzar hacia el fondo.

Cerca de Reutlingen, 1/1600 f/2,2 ISO 25 29 mm.

- Introduce líneas que se dirijan hacia el interior de la imagen. Dado que a las fotos les falta profundidad, disparar de manera que haya líneas (implícitas o explícitas) en esa dirección hará que no parezcan tan planas.
- Aprovecha la transición entre luces y sombras. Además de la visión estereoscópica por la cual nuestro cerebro combina las dos imágenes provenientes de cada ojo en una tridimensional, la transición de luz a sombra y las propias sombras también nos permiten hacernos una idea del volumen de los objetos y personas. Por eso al usar el flash sobre la cámara lo que fotografiamos parece plano (no hay sombras), al separarlo y dirigirlo desde un lado las sombras reaparecen y con ellas vuelve el volumen.
- Usa longitudes focales cortas y acércate. Las longitudes focales cortas (de 35 milímetros hacia abajo) exageran la separación entre los planos de la imagen y acentúan la sensación de distancia (y por tanto de profundidad); si nos aproximamos aún más a los elementos cercanos el efecto se amplifica.

Composición

Esta calle de se extiende hacia el interior de la fotografía, dotándola de una profundidad que por sí misma no tiene. Justo cuando iba a pulsar el botón vi por el rabillo del ojo que alguien estaba a punto de entrar en el encuadre y esperé para incluirlo; su movimiento a lo largo de la calle dibuja una línea implícita que mejora la foto.

Kioto, 1/750 f/8 ISO 800
35 mm.



Las líneas del suelo se dirigen hacia el interior de la imagen y hacia sus márgenes; fotografiar ángulos como los de las esquinas de las calles desde el vértice y con una longitud focal corta acentúa la sensación de tridimensionalidad.

Londres, 1/640 f/5,6 ISO 800
28 mm (en el Capítulo 8 desmenuzo el proceso que seguí para hacer esta imagen).



Yuxtaposición y contraste

Dejamos atrás los elementos de composición para empezar a hablar de decisiones compositivas. Literalmente una yuxtaposición consiste en poner una cosa junto a otra. Si hablamos de fotografía se trata de reunir dentro del encuadre dos elementos, consiguiendo así que en la mente del espectador se establezca una comparación más o menos consciente entre ellos. Encontrar parecidos entre elementos que en principio no tienen relación puede dar lugar a fotografías muy efectivas.

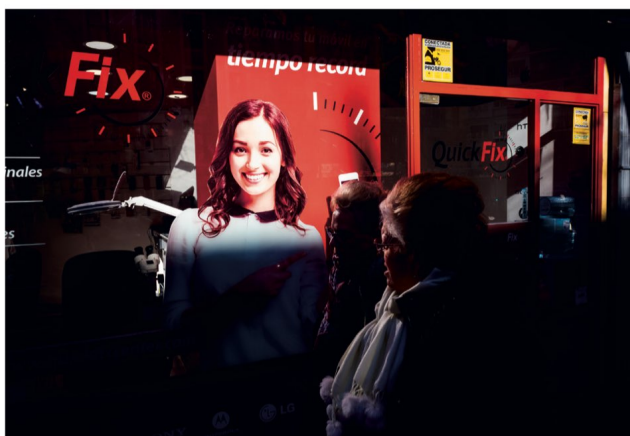
Por su parte el contraste se produce al yuxtaponer sujetos que difieren en uno o más aspectos; esa incoherencia entre el hecho de que aparezcan juntos a pesar de ser diferentes (cuando no directamente opuestos) pone a trabajar al cerebro del lector, que se pregunta por qué los ve a la vez a pesar de todo lo que los separa.

Conseguir que quien ve nuestras imágenes se haga preguntas es una buena forma de convertirlas en memorables (lo que pone en marcha



Un avión y la cruz de una iglesia no tienen mucho que ver, pero si coinciden en el encuadre de una determinada manera podemos descubrir su parecido. Ese es el poder de yuxtaponer dos o más elementos en nuestras imágenes, el espectador busca respuestas y se divierte encontrándolas. Fotografía tomada mientras el grupo de uno de mis talleres exploraba la zona de la Igreja del Carmen en Oporto, Portugal.

1/450 f/11 ISO 400 -1/3EV
35 mm.



Dos mujeres mayores muy similares entre ellas y con gesto serio pasan frente a una joven sonriente. Esta fotografía muestra además contrastes entre luz y sombra, lo real y lo artificial.

Madrid, 1/500 f/8 ISO 400
-1/3EV 28 mm.

la mente se recuerda mejor), nuestra tendencia natural a relacionar lo que vemos dentro del encuadre es una oportunidad para plantear interrogantes.

El fondo

Cuando fotografiamos en la calle a menudo elegimos uno o varios protagonistas (humanos o no) en un entorno que funciona como escenario. El problema, que por suerte también implica muchas oportunidades, es que en el espacio público hay muchas cosas que pueden "robar plano" a lo que hemos elegido como motivo principal.

Al hablar de la relación entre el sujeto y el fondo hay dos posibilidades: el segundo contribuye a mejorar la historia que queremos contar —o al menos es neutro— o supone una distracción que resta fuerza a la imagen. En el primer caso debemos aprovecharlo como un elemento para construir la fotografía, en el segundo hay que hacer todo lo posible para eliminarlo o para reducir su peso.

Las opciones dependerán de la situación, del tiempo con que contamos, de la cámara que usamos y de más factores; algunas posibilidades para manejar el fondo son cambiar deposición o de ángulo de disparo (a veces unos pasos a un lado, agacharse o subir a un plano elevado cambia por completo la escena), reducir la profundidad de campo o esperar a que el contenido cambie (como en el caso de vehículos o personas en movimiento).



Una mujer tendida boca abajo llena el primer plano, el fondo está ocupado por un montón de bañistas que la complementan. Están lo suficientemente lejos y la focal es lo bastante corta como para que la atención siga recayendo en ella.

La Coruña, 1/2000 f/2,2
ISO 25 29 mm.

Antes de pulsar el botón de disparo echa un vistazo a lo que hay detrás del motivo principal, decide si puedes usarlo a tu favor o si por el contrario podría robarle protagonismo en la imagen final y actúa en consecuencia.

Si no suma probablemente resta

En el mejor de los casos cuando vemos una imagen por primera vez partimos de una atención plena, si a la hora de "leerla" nos vemos obligados a averiguar qué es relevante y qué no esa atención se reparte y al protagonista le toca menos de la que debería. Por eso es tan importante trabajar la escena e intentar limitar al máximo las distracciones, que a menudo están en el fondo.



Trafalgar Square estaba, como cualquier día y prácticamente a cualquier hora, llena de gente. De haber fotografiado a la altura de mis ojos el fondo hubiese sido un caos lleno de distracciones así que, dado que al fin y al cabo lo que me interesaba era el personaje, opté por reducirlo a su mínima expresión. A veces, menos es más.

Londres, 1/220 f/8 ISO 1250
35 mm.

Marcos dentro del marco

Al enmarcar un cuadro para colgarlo en la pared lo hacemos destacar. De la misma forma al usar marcos para rodear partes de una escena estamos diciendo "mira aquí, esto es importante".

En fotografía de calle hay una serie de elementos que se usan habitualmente como marcos: ventanas, huecos en las paredes o en los setos, puertas, ventanillas de vehículos, charcos en el suelo... Las posibilidades son casi infinitas y ni siquiera hace falta que el marco se interponga entre la cámara y el elemento que dejamos destacar, también puede funcionar desde atrás.

La ventana del fondo de este taller de reparación de calzado permite la entrada de luz que enmarca al zapatero; a la vez mi reflejo en el cristal oscurece el centro de la fotografía y hace que destaque todavía más. Vale la pena explorar nuevas posibilidades para que la atención se concentre justo donde queremos.

Basilea, 1/60 f/5,6 ISO 800
35 mm.



La clave es que no resulte confuso para no convertirse en una distracción y que concentre las miradas donde interesa. Además, puede servir para introducir profundidad, especialmente si jugamos con la apertura del diafragma.



La puerta de este edificio deja ver un interior iluminado con tonos cálidos; me gustó su contraste con el exterior, mucho más frío. Preparé la cámara y disparé mientras pasaban varias personas, finalmente esta fue la que más me convenció.

Varsovia, 1/40 f/5,6 ISO 800
35 mm.

Orientación del encuadre

Nuestros ojos están situados en una línea horizontal y por tanto nuestro campo de visión se extiende casi 180º de lado a lado, mientras que de arriba a abajo solo abarca unos 130º. Quizás como consecuencia de eso a menudo nuestra primera y única opción es orientar la cámara en horizontal y tomar imágenes apaisadas.

Huelga decir que también podemos colocarla en vertical, pero además, elegir una orientación u otra puede cambiar la lectura de nuestras fotos. Algo tan sencillo y rápido es, en realidad, una decisión importante.

Las líneas horizontales se potencian si la orientación del encuadre coincide con ellas. De la misma forma si lo vertical es más relevante (un sujeto de pie, un poste, líneas convergentes de edificios...) una fotografía vertical incrementará su fuerza.

Hacer que la dimensión más importante de la imagen coincida con la orientación del encuadre refuerza su contenido, de modo que nos hemos acostumbrado a que sea así. Por descontado puedes hacer lo contrario deliberadamente para sorprender al espectador, pero asegúrate de que no se interpreta como un error.



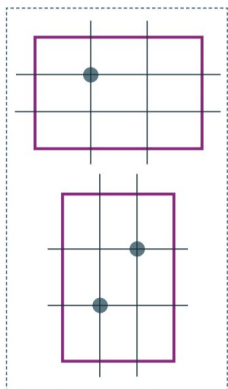
La orientación de esta fotografía en horizontal está justificada no solo por el horizonte, sino también por los surfistas que se mueven en esa dirección y por su separación (funcionan como dos puntos, uno a cada lado del encuadre).

Gijón, 1/1250 f/11 ISO 400
-2/3EV 35 mm.



La conexión entre las formas circulares del techo, la bola y la cabeza del hombre (con ese reflejo prácticamente circular) se acentúa al fotografiar en vertical dado que están alineadas según esa dirección.

Barcelona, 1/125 f/5,6 ISO 1600 35 mm.



El diagrama muestra las intersecciones de las líneas imaginarias que dividen el encuadre en tres partes iguales en horizontal y vertical. Podemos usarlas para colocar un elemento destacado, para enfrenar dos generando una diagonal entre ellos e incluso para situar las líneas relevantes como el horizonte. Este recurso está tan extendido que muchas cámaras muestran esta división del espacio en los visores y pantallas.

El anciano y su sombra se sitúan (aproximadamente) sobre uno de los puntos fuertes de la regla de los tercios en lugar de hacerlo en el centro de la imagen; así dejan espacio para que veamos el entorno y para que la sombra del arco llegue justo hasta la esquina inferior izquierda de la imagen.

Fotografía tomada en Oporto, Portugal, 1/350 f/11 ISO 400 -2/3EV 35 mm.

Regla de los tercios

Antes de hablar de este recurso clásico de composición hay que dejar claro que no es una norma que haya que cumplir. Personalmente prefiero verlo como un recordatorio de que a veces es mucho más efectivo colocar el motivo principal de la imagen fuera de su centro.

Para aplicarlo divide mentalmente el encuadre en tres partes horizontal y verticalmente. La intersección de esas líneas imaginarias se llaman puntos fuertes, al colocar lo más importante de la fotografía en ellos dirigimos la atención, equilibramos la imagen y la hacemos visualmente agradable.

Una vez más podemos olvidarnos de la exactitud, para aprovechar la regla de los tercios basta con usar la zona próxima a los puntos fuertes.

No abuses de este recurso o se volverá demasiado previsible; coloca al protagonista o el centro de atención de tus imágenes también lejos de los puntos fuertes y del centro del encuadre, experimenta con otras ubicaciones y sorpréndenos al hacernos mirar donde no esperamos tener que hacerlo.



Equilibrio

En el mundo físico se alcanza el equilibrio cuando hay el mismo peso a un lado y otro de una balanza. Aunque las fotografías y su contenido no tienen peso real podemos jugar a crear equilibrio o desequilibrio intencionadamente, cambiando las sensaciones.

Si una imagen cuenta con un único centro de atención obvio podemos colocarlo en medio del encuadre para establecer equilibrio, la imagen transmitirá calma y estabilidad.

Con varios elementos la cosa se vuelve mucho más interesante porque podemos repartirlos a lo largo y ancho del encuadre consiguiendo diferentes resultados:



La mujer contempla el jardín desde el centro del encuadre transmitiendo serenidad, en consonancia con el lugar en el que se encuentra, un impresionante jardín japonés.

Fotografía tomada en Kioto, 1/450 f/8 ISO 800 -1/3EV 35 mm.



Si la toma se hubiese hecho así resultaría un tanto desequilibrada ya que el espacio a la derecha de la mujer no está "justificado". Si mirase en esa dirección aparecería una línea implícita que equilibraría de nuevo la imagen (las líneas también ocupan espacio y tienen peso visual).

- Equilibrio estático: los elementos tienen un peso visual similar y este se distribuye uniformemente de manera que la imagen resulta compensada.
- Equilibrio dinámico: los elementos difieren en peso visual de tal forma que el equilibrio es incompleto, una parte de la escena sigue "pesando" más que el resto y eso hace aparecer cierta tensión en el encuadre.

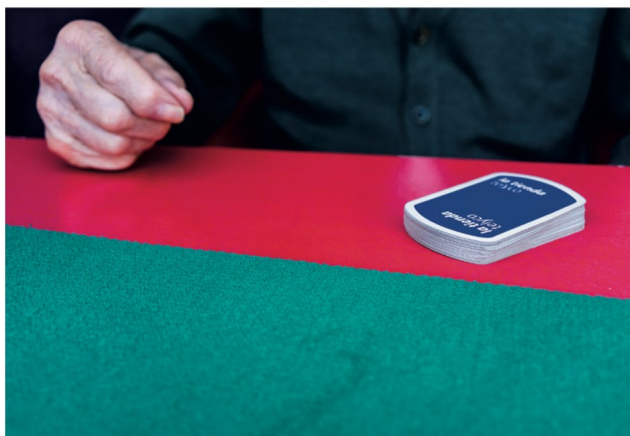
No hay fórmulas exactas que podamos aplicar, pero a cambio hay posibilidades prácticamente infinitas para jugar con el peso visual en nuestras fotografías de calle. Lo importante es leer la escena y decidir qué queremos y podemos hacer con los elementos con que contamos.

Cabe la posibilidad de crear equilibrio colocando un único elemento en el centro o distribuyendo en el encuadre varios elementos con la misma capacidad de atracción. Si pretendemos crear sensación de desequilibrio o de equilibrio dinámico (en oposición al estático), basta con hacer que el peso visual no se reparta uniformemente en la imagen.

Composición

Las manos (como las caras) siempre atraerán mucho más nuestra atención que un elemento inanimado, en este caso la baraja de cartas. Pero si la mano está desenfocada y la pila de cartas perfectamente nítida los pesos visuales de ambas cosas se igualan para generar una fotografía con equilibrio estático.

Imagen tomada en Tameirón, el pueblo de mis abuelos maternos. 1/250 f/4 ISO 400 -1/3EV 35 mm.



La anciana llama poderosamente la atención (es una figura humana, está próxima a cámara y hace un gesto de esfuerzo) así que es el elemento con más peso visual de la composición. El cartel solo compensa en parte la atracción ejercida por la mujer, dando lugar a una imagen con equilibrio dinámico.

Fotografía tomada en algún lugar de Alemania, 1/480 f/11 ISO 1600 35 mm.



Peso visual

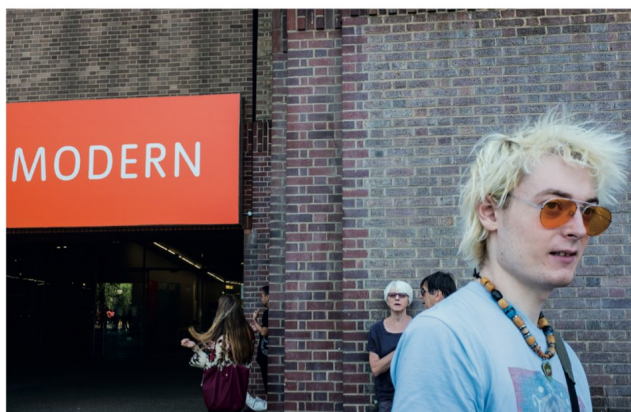
El peso visual es la capacidad de un determinado elemento para atraer la atención; por eso componer una fotografía de calle también significa distribuir en el encuadre elementos con diferente atractivo visual. Las sensaciones dependerán de si hemos buscado equilibrio (estático o dinámico) o bien todo lo contrario.

Una imagen equilibrada transmite estabilidad, a medida que vamos pasando hacia el equilibrio dinámico y de ahí al desequilibrio se introduce tensión y se consigue el efecto contrario.

Hay elementos con más o menos peso visual en función de factores como los siguientes:

- Tamaño: cuanto mayor es un elemento en el encuadre mayor es su peso visual.

- Posición: los cuerpos colocados arriba a la izquierda tienen más peso visual, que es mínimo cuando están abajo a la derecha.
- Nitidez: lo que se ve nítido capta la atención más rápidamente y durante más tiempo que lo que aparece desenfocado.
- Aislamiento: un elemento aislado tiene más peso visual que si forma parte de un conjunto.
- Textura: una superficie con textura también atrae más la atención que si es lisa.
- Formas reconocibles y cerradas (figuras humanas, triángulos, círculos, rectángulos...): su capacidad para captar nuestro interés es mucho mayor que la de las formas abiertas y arbitrarias.
- Contraste: cuando hay varios elementos el que difiere del resto tiene mayor peso visual.
- Rostros y textos: interpretamos constantemente las expresiones de los demás en sus caras y cuando nos encontramos con un texto sentimos el impulso de leerlo, de ahí que estos elementos tengan siempre un alto peso visual.



El texto (parte del cartel de la Tate Modern) y la cara del chico en primer término son los dos claros centros de atención que conectan y se relacionan a través del color naranja; al ubicarse a ambos lados equilibran el peso en el encuadre. Hay otros rostros, pero ocupan menos espacio y por tanto su atracción es menor, aunque contribuyen a llenar la foto. Tardé en ver a la mujer (también de naranja) reflejada en la puerta bajo el cartel y que la chica y el chico del centro están haciendo un gesto similar.

Londres, 1/140 f/8 ISO 800
35 mm.

Punto de vista y ángulo de disparo

■ PUNTO DE VISTA

Muy a menudo que una foto de calle funcione o no depende de pequeños detalles. Un paso a un lado para ocultar algo que distrae, agacharse o disparar desde un plano elevado para despejar el fondo (tanto el cielo como el suelo suelen simplificar la composición al contener menos elementos de los que vemos a la altura de los ojos) y todo lo que hagas con tu posición y con la de la cámara antes de disparar podría cambiar mucho el resultado.

Composición

En esta fotografía de Pau Buscató el punto de vista lo es todo; si la cámara estuviese solo un par de centímetros desplazada en cualquier dirección no funcionaría como lo hace. Pau es un experto en crear fotos de calle que son como trucos de magia. Puedes disfrutar de su trabajo en su web www.paubuscato.com y en su perfil de Instagram: @paubuscato.



Recuerda que al hacer una foto estás comprimiendo en un plano todo lo que la cámara tiene delante, de manera que dos elementos alineados en la dirección del objetivo podrían aparecer tocándose en la fotografía, aunque estén situados a diferentes distancias. Vigila el fondo y decide cómo quieres que se relacione con el primer plano, entonces muévete hasta encontrar el punto de vista que te permita obtener lo que buscas. Durante el proceso no te cierres a descubrir una composición todavía más interesante que la que habías imaginado en un principio.

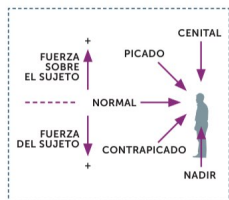
Hay muchas más posibilidades que simplemente llevarse la cámara a la altura de la cara y fotografiar tal y como miramos habitualmente, con la vista en paralelo al suelo. Cambiar tu punto de vista de tanto en tanto hará que tus imágenes sean mucho menos previsibles.

■ ÁNGULO DE DISPARO

Cuando nos relacionamos con alguien o interactuamos con algo normalmente lo hacemos a su misma altura, en una posición de igualdad. Mientras somos pequeños miramos a los adultos desde abajo y ellos nos devuelven la mirada desde un plano elevado que aprendemos a identificar con una posición de fuerza y autoridad sobre nosotros.

Como consecuencia, al fotografiar con distintos ángulos creamos sensaciones muy diferentes.

- Si apuntamos de abajo a arriba lo fotografiado transmitirá fuerza, su presencia se acentúa como si estuviésemos en desventaja. Estos ángulos se llaman contrapicado o nadir.
- Si nuestra cámara se dirige de arriba a abajo las sensaciones son opuestas; nosotros (y quienes ven la imagen) miramos desde una posición fuerte y autoritaria, lo fotografiado se percibirá en una situación de debilidad. A estos ángulos se les llama picado y cenital.



Nuestra fuerza respecto a aquello que fotografiamos (y por tanto la del espectador) aumenta a medida que subimos la cámara, y viceversa.

Tienes trescientos sesenta grados disponibles en horizontal y otros tantos en vertical, tu cámara te permite caminar y cambiar de posición. ¿Por qué limitarte a fotografiar tal y como miras la mayoría del tiempo?



Esta fotografía de David Fidalgo está hecha en contrapicado, de forma que la persona gana fuerza y su presencia adquiere un matiz inquietante. En este mundillo todos conocemos a David como *Bricks*, y es uno de los miembros fundadores del colectivo *La Calle es Nuestra*. Su perfil en Instagram es @bricksstreetphoto y su web: www.bricksstreetphotography.com.

Llenar el encuadre

Hacer que lo importante (ya sea un personaje, un objeto, una masa de color...) ocupe una gran extensión del encuadre es una de las formas más efectivas de construir una imagen con fuerza. Puede parecer obvio, pero demasiado a menudo lo olvidamos y tomamos fotografías en las que aquello en lo que queremos que se fijen los demás es solo un pequeño punto rodeado de espacio o ruido visual que le restan protagonismo.

Cuando elegimos lo que queremos destacar y llenamos el encuadre con ello no solamente le otorgamos fuerza, también conseguimos que quede menos espacio para distracciones y elementos prescindibles.

Estos dos ancianos marroquíes hablaban animadamente (sobre todo el de la chilaba más oscura); los fotografié desde muy cerca para llenar el encuadre con ellos y así dar más fuerza a la escena. Incliné la cámara para que ese brazo que no dejaba de moverse ocupase el mayor espacio posible.

Asilah, 1/320 f/11 ISO 800
35 mm.



Las dos formas de llenar el encuadre

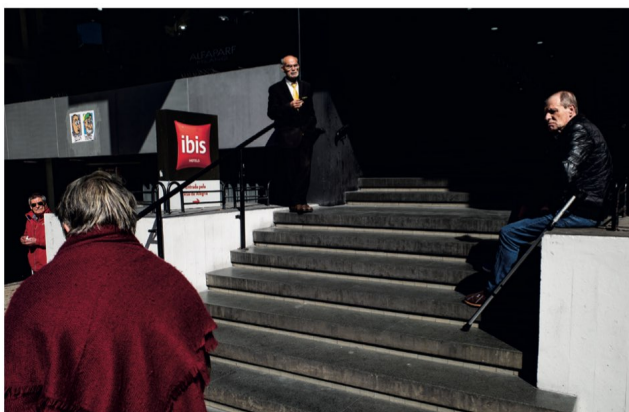
Básicamente puedes llenar el encuadre de dos maneras, acercándote o usando una longitud focal larga que aumenta el tamaño de lo que fotografías.

El efecto es muy distinto: disparando desde cerca con una focal corta logras que quien vea tu fotografía se sienta allí, viviendo lo mismo que tú al fotografiar; si llenas el encuadre mediante una longitud focal larga la distancia que había entre tú y la escena siempre se percibirá. Por eso, para hacer fotografías que nos impliquen emocionalmente, la primera opción debería ser aproximarse; a veces no se puede y otras no es precisamente fácil, pero siempre vale la pena intentarlo.

Estos cuatro personajes llenan por completo la escena de un lado a otro y de arriba a abajo.

La sensación de espacio se debe a la combinación de una longitud focal corta y a la poca distancia que había entre ellos y yo.

Oporto, 1/500 f/8 ISO 125
-1/3EV 28 mm.



Vaciar el encuadre

Puesto que llenar el encuadre dota inmediatamente de fuerza a nuestras capturas, hacer lo contrario debería obedecer a un motivo de peso. A veces el espacio alrededor de un sujeto contribuye al significado de la fotografía; sugiere aislamiento o movimiento, causa extrañeza o aporta contexto mostrando las circunstancias de la toma. En esos casos es posible aprovecharlo para mejorar el resultado, pero siempre hay que distinguir cuando el "aire" alrededor del protagonista es consecuencia de que no hemos sabido o podido reducirlo.

Recuerda que un elemento aislado funciona como un punto y que su posición en el encuadre cambia la lectura de la imagen, por eso a la hora de dejar espacio en torno a algo o alguien su ubicación en la fotografía es tremendamente importante.

Antes de disparar piensa si el margen que rodea al protagonista mejora la imagen añadiendo un nuevo nivel de lectura, si no es así trata de llenar el encuadre con el sujeto principal.



Usar la profundidad de campo

La técnica debería supeditarse, como la composición, a lo que queremos transmitir con nuestras imágenes. Las herramientas son un medio para llegar a algo, no fines en sí mismas. Sin embargo, a veces damos demasiada importancia a las prestaciones de nuestra cámara, como si nos sintiésemos obligados a demostrar de lo que es capaz.

Sucede a menudo con la apertura máxima del objetivo. Ya sabes que cuanto menor es el número f mayor es el diámetro del diafragma, en combinación con una longitud focal relativamente grande y una distancia corta a los objetos puede hacer que el fondo o el primer plano se convierta en una masa completamente desenfocada, al reducir al máximo la profundidad de campo.

Que nuestro objetivo nos permita llegar a $f/1.8$ no significa que tengamos que hacerlo siempre y en cada ocasión. Algunas fotografías se beneficiarán de una gran profundidad de campo —con los diferentes planos perfectamente nítidos— y otras de más o menos desenfoque.

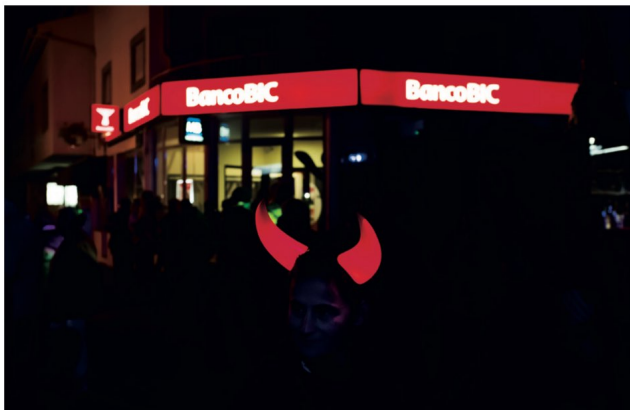
Olvida todo lo que te permite hacer tu cámara y piensa más en lo que quieres hacer con ella, en qué quieres contar con cada imagen. ¿Te interesa que toda la escena tenga detalle? Aplica lo que has aprendido en el capítulo anterior y busca una profundidad de campo grande. ¿Quieres destacar un elemento de forma que sobre él recaiga más atención que en el resto de la imagen? Haz lo contrario e intenta reducir la profundidad de campo.

El espacio alrededor de la mujer hace que esta fotografía hable de muchas más cosas que de ella: muestra el contraste entre los edificios, permite ver el azul intenso del cielo al lado del amarillo de la fachada y da protagonismo a esa sombra triangular tan atractiva. Adrián Pampin tiene web (afpampin.com) y una magnífica galería en su cuenta de Instagram: [@pampin](https://www.instagram.com/pampin/).

Esta fotografía con profundidad de campo baja consigue que el fondo forme parte de la composición sin imponerse. Lo cierto es que contaba con tan poca luz que no tuve más remedio que aumentar el ISO y la apertura; una distancia corta a la parte enfocada (la mujer en primer plano) hizo el resto.

Montealegre, Portugal, 1/35
f/4 ISO 1600 -1EV 35 mm.

En fotografía de calle hay una cierta tendencia a usar una profundidad de campo alta, lo que conecta todos los planos de la escena. Es una especie de norma no escrita que, por descontado, no tienes que seguir. Lo verdaderamente importante siempre es el mensaje que quieres mandar; la profundidad de campo solo es una herramienta más que puede acercarte a él.



Como te expliqué en el capítulo dedicado a técnica, si el resto de los factores juegan a favor no hace falta un número f elevado para lograr una profundidad de campo generosa. En este caso el diafragma es f/5,6 pero la focal (35 mm) y una distancia de enfoque relativamente grande hasta el hombre de la chilaba negra incrementan la región enfocada. En el Capítulo 8 te explico cómo llegué a esta foto paso a paso.

Asilah, Marruecos, 1/6400
f/5,6 ISO 800 35 mm.



Capas y más capas

La ciudad puede resultar caótica con tantas personas y vehículos, escaparates, marquesinas, anuncios y toda esa información visual pugnando por nuestra atención, pero nos conviene ver esa complejidad como un enorme abanico de posibilidades creativas.

Una manera de ordenar el caos es imaginar que la calle está formada por una serie de capas a diferentes distancias que se superponen (o no) dependiendo de nuestras decisiones. La clave es vigilar la superposición y la relación entre los distintos elementos comprobando, a medida que trabajamos la escena, si cada cosa tiene su sitio o si por el contrario la imagen resulta difícil de leer.



En esta foto de Alberto Pereira hay información en todo el encuadre: de arriba a abajo, de izquierda a derecha e incluso "de adelante a atrás"; sin embargo, tanto las personas como el resto de los elementos están colocados de forma que es fácil de leer. Encontrarás a Alberto en su blog (alberteapereira.com) y en Instagram (@alberteapereira).

Podemos optar por hacer imágenes complejas compuestas por muchos ingredientes que funcionan como un conjunto sin estorbarse mutuamente, y debemos evitar las fotografías confusas en las que el ruido visual impide entender qué es lo importante.

Reflejos

Charcos, portales y ventanas, escaparates, parabrisas y retrovisores, marquesinas... Nuestro entorno inmediato está repleto de oportunidades para jugar con imágenes reflejadas. Algunas de esas superficies, además, son transparentes, lo que nos permite combinar el reflejo con lo que hay por detrás de ellas, creando un juego de capas entre el interior y el exterior o incluso con la propia superficie si tiene textura o contenido.

El peligro de los reflejos es que, como sucede con las siluetas, van camino de convertirse en un cliché y ya es difícil sorprender con ellos. Aun así, te invito a explotarlos y a ir más allá de lo obvio; un reflejo sin más no nos dirá nada, pero combinado acertadamente con otros elementos o con recursos técnicos como una profundidad de campo escasa multiplica las posibilidades.



Un acuario en la entrada de un edificio, gente contemplando maravillada la vida en su interior y la actividad incesante de una gran ciudad, todo en el mismo plano por obra y gracia de los reflejos.

Tokio, 1/450 f/4 ISO 800
35 mm.

Sombras y siluetas

Si la luz es dura o si hay una situación con un fuerte contraste con zonas iluminadas bajo intensidades muy diferentes (por ejemplo, una en la oscuridad y otra al sol) se dan las circunstancias propicias para aprovechar las sombras y crear siluetas.

Técnicamente la clave consiste en hacer que las partes más oscuras de la escena tiendan a negro para que resalten y se acentúen las formas. Seguramente será necesario subexponer llevando la indicación del exposímetro hacia valores negativos como te contaba en la sección *Compensando la exposición* del capítulo anterior.

Con una cámara compacta o sin espejo es especialmente sencillo porque a través del visor o la pantalla vemos el efecto de los ajustes en tiempo real y es posible comprobar cuánto hay que subexponer. Con una réflex o con una cámara analógica necesitarás un poco de entrenamiento; parte de una subexposición de un punto (-1EV) si las sombras ocupan una buena extensión de la escena y experimenta a partir de ahí.

Situado en lo alto de las escaleras del Mercado de la Cebada tuve todo el tiempo del mundo para esperar a que esa sombra adoptase una forma interesante. Necesité subexponer más de dos puntos (-2 1/3 EV) para que las sombras fuesen realmente oscuras, con ello no tuve que tocar la exposición en Adobe Lightroom.

Madrid, 1/8000 f/4 ISO 1000
-2 1/3EV 35 mm.



Cuidado al fotografiar sombras y siluetas. En los dos casos lo único con lo que cuenta el espectador para interpretar la imagen es una forma plana y oscura; es muy fácil que demos por buena una foto porque sabemos de primera mano lo que estaba pasando, cuando en realidad solo estamos mostrando una mancha indescifrable. Conviene asegurarse de que los bordes cuentan lo que queremos, para eso es de ayuda que no se superpongan entre sí ni con otros elementos del encuadre.



En esta foto las personas del fondo se convierten en siluetas y se confunden con la zona completamente oscura de la que emerge parte de la cara del jugador de ajedrez. Javier Oliva viaja a lo largo y ancho del mundo, pero sus fotografías no se apoyan en el exotismo sino en una mirada muy creativa y atenta; descubre su trabajo en Instagram (@_oliva_javier_) y en la web www.javierolivagarcia.com.

A la hora de introducir sombras en tus fotografías hay una serie de puntos que debes tener en cuenta:

- Las sombras precisan de luz para proyectarse y de una superficie sobre la que hacerlo. La apariencia de esa superficie y lo que contiene condiciona su aspecto; aprovecha la textura, el volumen o cualquier otra característica para conseguir efectos diferentes.
- Durante las primeras y últimas horas del día las sombras son más alargadas y superan en tamaño a los objetos que las originan, algo que podemos aprovechar creativamente.
- Puedes usar las sombras para introducir elementos en tus imágenes sin que se vean de forma directa, por ejemplo, fotografiando a una persona y la sombra de otra sin que se vea a la segunda. Las sombras son una oportunidad de sugerir y de enseñar de forma diferente algo que contemplado directamente no tendría demasiado interés.
- Como te decía en un punto anterior estos dos recursos se han convertido en un lugar común. Cuando sabes cómo lograrlas técnicamente es muy tentador recurrir a las sombras y las siluetas una y otra vez, con el consiguiente peligro de que tus fotos se parezcan demasiado a las de otros. Trata de no abusar de ellas y busca nuevas formas de integrarlas.

Métete en tus fotos

Tanto nuestro reflejo como nuestra sombra significan la posibilidad de formar parte de las fotos. En las cajas de los viejos carretes de película se aconsejaba vigilar la posición del sol para que nuestra sombra no interfiriese en la escena, pero en fotografía callejera es un recurso con el que logramos que el espectador, al identificarse con nosotros, se sienta parte de la imagen.

No es algo nuevo, echando un vistazo al trabajo de maestros como Lee Friedlander o Vivian Maier podrás comprobar que ambos crearon

Composición

A última hora de la tarde y con el sol bajo es mucho más fácil meter tu sombra en el encuadre; ten en cuenta que su presencia podría ser muy potente así que tendrás que buscar algo que la equilibre.

En esta imagen también empleé mi reflejo en la parte superior para enmarcar el rostro de la camarera.

Santiago de Compostela,
1/125 f/11 ISO 200 -2/3EV
28 mm.



Sombra y reflejo no son las únicas posibilidades para formar parte de una imagen. Esta fotografía, que Ari hizo en el taller de fotografía de calle en Madrid donde la conocí, es toda una lección de cómo sumarse a la escena; la inminencia del estallido de la pompa añade un extra de tensión que la hace irresistible.

Sigue a Ariadna Silva Fernández en Instagram (@ariadna.silva.fernandez) y visita la web donde recopila sus maravillosos proyectos: ariadnasilva.com.

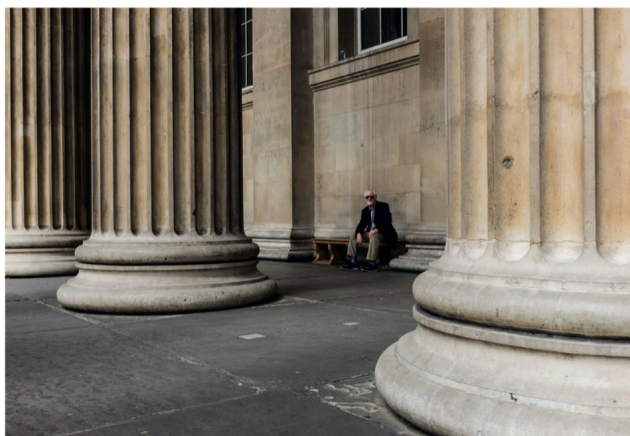


fabulosos autorretratos valiéndose de su sombra y de su reflejo en las superficies más sorprendentes demostrando una imaginación desbordante.

Abstracción y fricción cognitiva

Pensamos en nuestra cámara como una herramienta que muestra las cosas tal y como son, aparte del aspecto del espacio y el movimiento que puede modificarse cambiando sus ajustes; sin embargo, hacer fotos nunca es un acto objetivo puesto que implica decisiones que condicionan por completo la interpretación de lo que mostramos.

Para empezar, decidimos qué fotografiar y qué no, en qué preciso instante congelar el tiempo, qué imágenes enseñar y cuales no van a ser vistas nunca. Aceptemos que en realidad tomar una foto significa ocultar una gran cantidad de información para que la realidad se interprete como deseamos.



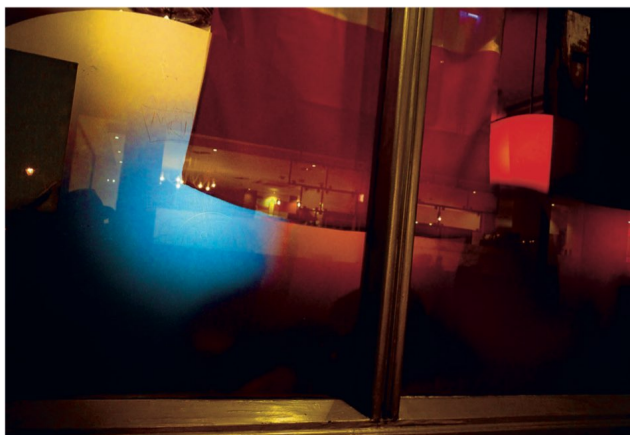
Podría parecer que el hombre está solo y que me descubre fotografiándolo, pero ninguna de las dos cosas es cierta. Tras esas columnas hay mucha gente (la oculté deliberadamente para que toda la atención recayese sobre él) y no me mira a mí sino a la persona por la que espera, que acaba de aparecer justo donde estoy.

Londres, 1/220 f/11 ISO 800
35 mm.

Sabiendo esto, ¿por qué no ir un paso más allá y jugar a cambiar el aspecto del mundo o —como mínimo— a confundir a quien contempla nuestras imágenes? Si el arte figurativo es el que representa objetos identificables, el abstracto persigue justo lo contrario evitando mostrar las cosas tal y como son, creando una nueva realidad.

Aunque la fotografía de calle se apoya en una herramienta, la cámara, que puede registrar el mundo físico de una manera exacta, también podemos usarla para construir imágenes que desafíen el sentido de la vista, fotografías que no se interpreten a la primera y que debemos descifrar o simplemente disfrutar sin necesidad de entenderlas del todo.

La psicología nos enseña que las tareas cognitivas no resueltas o que exigen un esfuerzo perduran más en la memoria. Por eso los finales abiertos funcionan tan bien en las películas; no podemos resistirnos a imaginar qué sucederá a continuación. También es el motivo por el que una imagen bella y bien resuelta desde el punto de vista estético



Esta foto fue tomada de noche frente a un pub, desde la calle. Las manchas creadas por las luces del interior en combinación con los reflejos del exterior, la bandera colgada y el marco dorado de la ventana componen una imagen que roza la abstracción.

Londres, 1/50 f/4 ISO 3200
-1/3EV 28 mm.

corre el riesgo de ser olvidada inmediatamente, mientras otra que nos implique intelectualmente tiene muchas posibilidades de permanecer en nuestra mente.

Podemos aprovechar este hecho a nuestro favor construyendo conscientemente imágenes que en lugar de ofrecer respuestas planteen preguntas. El término fricción cognitiva nació en el ámbito informático para describir los sistemas que no funcionan como se espera de ellos. Trasladado a la fotografía de calle se traduce en componer imágenes que no se entienden a la primera y que por tanto es necesario resolver como si fuesen problemas visuales.



Esta imagen de Alfredo Oliva es pura fricción cognitiva: las dos personas caminan separadas y sin embargo sus sombras parecen cogerse de la mano, como si ocupasen una realidad paralela. Puedes seguir el trabajo de Alfredo en su perfil de Instagram (@alfredooliva) y en su magnífico blog *El espejo con memoria*, donde escribe sobre la relación entre fotografía y psicología; reflexionesfotografia.blogspot.com.

Además del desafío que suponen para el lector, las imágenes basadas en la fricción cognitiva guardan otra sorpresa: la satisfacción que siente tras entender, por fin, qué está viendo. Esa recompensa al esfuerzo las hace muy atractivas.

Para incorporar este recurso a tu repertorio prueba a introducir elementos que no esperamos ver, elimina el contexto, acércate un paso extra y desborda el encuadre, muéstranos las cosas como no solemos verlas y oculta lo que necesitamos ver para comprender. En definitiva, esconde las respuestas, confúndenos y obligáenos a pensar...

Color o blanco y negro

Desde hace años fotografío casi exclusivamente en color. Ahora me parece algo completamente natural, pero en su momento la transición fue complicada. Me había acostumbrado a fotografiar sin decidir de antemano si una determinada escena debía funcionar en

color o en blanco y negro, era una decisión que tomaba *a posteriori* y —esto fue clave para decidirme por una de las dos opciones— me di cuenta de que estaba dispuesto a salvar imágenes porque el blanco y negro las hacía parecidas al trabajo de los primeros fotógrafos de calle (solo superficialmente, claro). Al eliminar el color también estaba bajando mi listón de exigencia.

¿Alguna vez te has dicho “esta foto no funciona, voy a probar a pasarla a blanco y negro a ver qué pasa”? Ese era mi proceso mental. Ahora sé que fotografiar de una forma u otra es algo que hay que trabajar conscientemente y que no se puede improvisar en cada imagen. De tanto en tanto hago fotos pensando en blanco y negro como ejercicio y para salir de donde me siento cómodo y seguro, pero soy consciente de que me falta mucha práctica. Creo que al fin empiezo a asimilar el lenguaje del color y que de haber optado por el blanco y negro la situación sería justo la inversa.

No voy a tratar de convencerte de que optes por el color, aunque haya sido mi elección, pero sí te aconsejo que te concentres en una de las dos posibilidades, es la mejor forma de crecer. Por descontado la decisión no es para siempre, pero notarás cómo invertir tiempo y energía en fotografiar de una determinada manera te hará cada vez más hábil en lo que has decidido.

■ FOTOGRAFÍA DE CALLE EN BLANCO Y NEGRO

El color es tan obvio que a menudo no vemos nada más. Por eso fotografiar en blanco y negro nos obliga a interpretar la calle de una manera completamente distinta. Al prescindir del color tenemos que apostar a otras cartas, propiedades en las que no solemos fijarnos tanto: texturas, contraste entre luz y sombra (y la transición de una a otra), formas y luminosidad de las superficies. Por supuesto todas esas características también forman parte de una fotografía en color, pero en una imagen en blanco y negro es todo con lo que contamos para leerla.

En los tiempos de la película había que aprender a anticipar el resultado de una escena en blanco y negro; hoy podemos comprobarlo inmediatamente en la pantalla trasera de nuestra



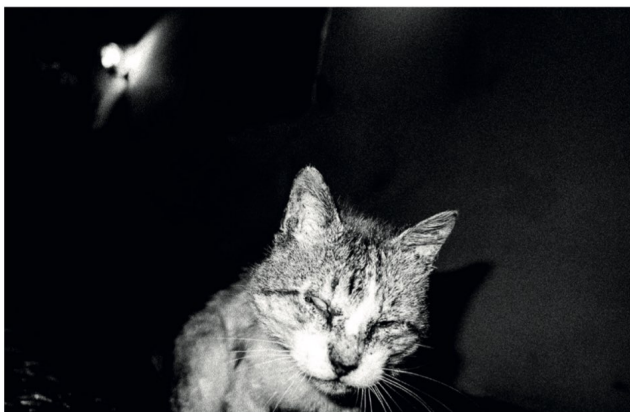
A pesar de todas las personas que ves en el encuadre la mujer del cabello blanco destaca imponiéndose en la imagen, y eso que está frente al Panteón de Agripa, en Roma. La foto es de Marcos Pereiro, que también hace proyectos documentales y magníficos retratos; descúbrelos en marcospereiropics.com y en su cuenta de Instagram: [@mpereiro](https://www.instagram.com/mpereiro).

cámara digital e incluso en tiempo real mientras fotografiamos, seleccionando la opción correspondiente en el menú (aunque tu cámara te muestre la escena en escala de grises si disparas en RAW el archivo sigue conteniendo toda la información del color).

Un error habitual al fotografiar en blanco y negro consiste en asumir que las superficies se distinguirán tan bien como lo hacen en el mundo real. No es así: dos colores tan diferentes como un verde y un rojo pueden tener la misma luminosidad y eso hará que en escala de grises parezcan el mismo tono.

Durante el revelado digital es posible elegir cómo se traduce cada color a un determinado gris y en el laboratorio químico se puede hacer algo muy similar mediante reserva y sobreexposición de ciertas partes de la imagen, pero es mucho mejor aprender a ver cómo quedará una determinada situación abstrayéndonos del color antes de apretar el botón de disparo. Como no puedes dirigir tu cámara en todas direcciones todo el tiempo es mejor entrenar el cerebro y los ojos para detectar las oportunidades a simple vista.

Tengo la suerte de presenciar la evolución de la fotografía de Jesús Caballero desde muy cerca y me encanta comprobar que sus imágenes en color pueden ser tan imponentes como las hechas en blanco y negro. Aquí llena el encuadre con la bombilla encendida, la cabeza de un gato y la sombra de este sobre la pared. Puedes descubrir qué más hace Jesús en jesuscaballero.varela.com, en su perfil de Instagram ([@jesuscaballero.varela](https://www.instagram.com/jesuscaballero.varela)) o en la página de la editorial y escuela que ha montado con su pareja, Aitana Tubio: bancoeditorial.com.



Adicionalmente tendrás que dominar la conversión de tus archivos digitales a escala de grises (aunque optes por fotografiar en blanco y negro deberías hacerlo siempre en RAW para disponer de la mayor cantidad de información posible). Optar por un método de conversión u otro da resultados muy diferentes y sacar todo el partido al proceso requiere conocimientos sólidos.

Algunos consejos para hacer fotografía de calle en blanco y negro

Aunque no soy un experto voy a atreverme a darte algunos consejos que podrían ayudarte a mejorar tus imágenes si optas por fotografiar en blanco y negro:

- Toma la decisión de fotografiar en blanco y negro de antemano. De esa manera te esforzarás en ver y en componer buscando que la escena funcione sin contar con el color; aumentarás tu nivel de exigencia y eso solo puede acercarte a resultados cada vez mejores.
- Empieza con composiciones sencillas pero potentes. Haz que tus fotos tengan un elemento dominante (una línea, una forma o



un claro centro de atención, el que sea) y constrúyelas en torno a él. Aprende a componer desde la base y ya habrá tiempo para, si es lo que quieres, construir imágenes cada vez más complejas (que no confusas).

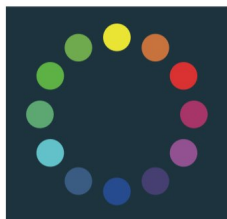
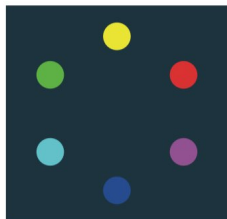
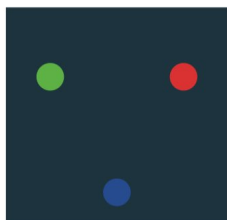
- Descubre cómo la naturaleza de la luz modifica el aspecto del blanco y negro. La luz tiene una importancia capital en cualquier tipo de fotografía, pero quizás en blanco y negro su impacto sea todavía mayor. Repasa sus características en este mismo capítulo y relacionalas con el aspecto de las sombras y las zonas iluminadas de tus imágenes para descubrir cómo puedes aprovecharla.
- Fíjate en las masas. Cuando estés seleccionando con qué fotografías quedarte evalúalas, además de por su contenido, por la forma que tienen los distintos tonos. Imagina que solo tiene medios, blancos y negros para entender cómo están organizadas y si funcionan visualmente.
- Estudia el trabajo de los grandes fotógrafos de calle en blanco y negro. Detente en las imágenes de Henri Cartier-Bresson, Garry Winogrand, Vivian Maier o Lisette Model por poner solo algunos ejemplos y fíjate en cómo están compuestas. Pregúntate si te gustan solo porque fueron hechas en blanco y negro o si hay algo más; apuesto por lo segundo.

Aquí puedes ver una foto y cómo se distribuyen los tonos asumiendo que solo hay blanco, negro y tonos medios. Una diagonal manda en el encuadre (la columna blanca inclinada) y a ambos lados hay dos zonas más oscuras, de una de ellas sale la mirada que se clava en el objetivo.

Fotografía tomada al vuelo y casi sin encuadrar en el barrio de Ginza, Tokio. 1/125 f/8 ISO 800 35 mm.



La misma imagen antes de su conversión y revelado en Adobe Lightroom, exportada directamente como JPEG.



Partiendo de los primarios, en este caso del modelo de color RGB, obtenemos el resto de los colores mediante sucesivas mezclas.

La madera del exterior de este restaurante está pintada en azul celeste, las letras del cartel se iluminan en rojo —su complementario— y así las hace destacar todavía más.

Londres, 1/80 f/5 -1EV ISO 160 28 mm.

■ COLOR

Precisamente la omnipresencia del color y lo acostumbrados que estamos a verlo hacen que sea tan difícil fotografiarlo. Y digo fotografiar el color porque no es lo mismo que fotografiar en color.

Fotografiar en color es optar por esa posibilidad en lugar de disparar en blanco y negro (o convertir la imagen posteriormente). Fotografiar el color significa pensar en ese elemento como un ingrediente más de nuestras imágenes, un aspecto sobre el que tomar decisiones conscientes.

El círculo cromático y las relaciones entre los colores

Esas decisiones son más fáciles si comprendemos cómo funcionan y cómo se relacionan los colores, algo en lo que puede ayudarnos el círculo cromático. Se trata de una herramienta que los ordena en base a su tono (una de sus tres dimensiones junto con la saturación y la luminosidad) en disposición circular.

Obtenemos el círculo cromático partiendo de los colores primarios (aquellos que en un determinado modelo de color no se pueden obtener como mezcla de los demás) que vamos mezclando sucesivamente entre ellos y con los resultados de anteriores mezclas.

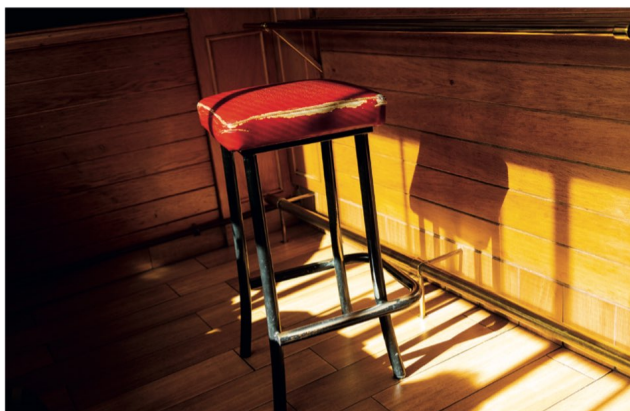
Pensando en RGB, donde los primarios son rojo, verde y azul, de su mezcla dos a dos obtenemos los secundarios. Si volvemos a mezclar cada color con el que tiene a su lado obtenemos los terciarios, y así sucesivamente hasta conseguir un cierto número de posiciones. (Lo habitual es trabajar con un círculo cromático de 12, más que suficiente para comprender cómo se relacionan los colores y

aplicarlo a nuestras fotos de calle).

Los colores opuestos en el círculo cromático se llaman complementarios; entre ellos el contraste es máximo de forma que se intensifican y se potencian mutuamente elevando el tono de la imagen.

Los colores próximos se llaman análogos y en lugar de contrastar armonizan, creando una sensación mucho más reposada (los colores cercanos comparten parte de su origen y por tanto se asemejan).





Una forma muy efectiva de combinar colores consiste en unir dentro del encuadre dos análogos y el complementario de uno de ellos. Así aprovechamos tanto la armonía como el contraste.



El círculo cromático se divide en colores cálidos (amarillos, rojos, anaranjados) y fríos (verdes, azules, violetas). Los primeros parecen avanzar mientras los segundos dan la sensación de alejarse, por eso un color cálido rodeado de tonos fríos transmite separación entre los planos y es otra forma de recrear profundidad en fotografía.

Además del contraste entre complementarios (o en general entre colores distantes en el círculo cromático) también podemos hablar de contraste entre colores cálidos y fríos cuando ambos ocupan un buen espacio en la imagen.

Una clave más a la hora de aprovechar a tope el color como un recurso compositivo: limita el número de colores dominantes en la imagen a un par o a lo sumo a tres (tanto si buscas armonía como contraste); un número mayor hará que todos compitan por la atención y complicará la lectura.

El rojo del taburete y el amarillo anaranjado de la madera bañada por la luz de primera hora del día son colores análogos (están próximos en el círculo cromático); juntos crean una atmósfera de calma. Imagina la misma escena bajo una luz azulada y fría, las sensaciones serían completamente distintas.

Madrid, 1/500 f/4 ISO 640
-1/3EV 35 mm.

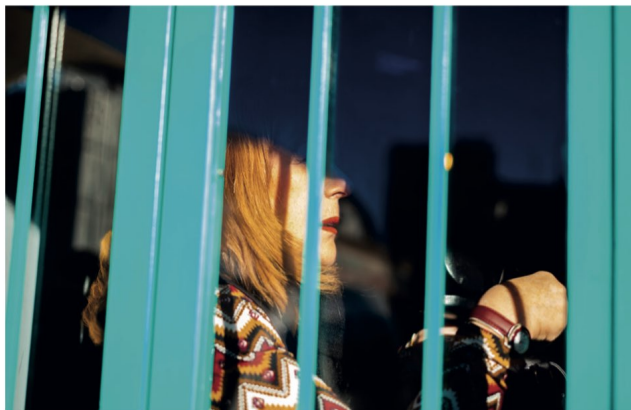
Los colores del fondo armonizan con los de los dos peatones más alejados de cámara, la camisa del hombre en primer plano contrasta con ellos. Fotografía de Tino Soriano, uno de los fotógrafos más reputados y respetados en el mundo del fotorreportaje, y no es para menos. Tino también es autor de magníficos libros de fotografía, algunos de ellos están entre mis favoritos. Puedes seguir su trabajo en la web www.tinosoriano.com y en su perfil de Instagram @tinosoriano.



Los colores cálidos y fríos se sitúan a ambos lados del círculo cromático, los primeros son más vivos y avanzan visualmente, los segundos retroceden y transmiten reposo. Echa un vistazo de nuevo a la fotografía de Tino y comprueba cómo también se apoya en esa distinción para crear separación entre el primer plano (rojo) y el fondo (azules).

Composición

Los labios de la mujer son de un rojo intenso, va vestida con colores anaranjados y ocres que armonizan con ellos mientras las barras en primer término (ligeramente desenfocadas, lo que hace que no interfieran tanto) están pintadas en azul claro, complementario del rojo. La foto es de Mónica Murillo, fotógrafa de calle que también domina los reflejos como muy pocos. Descubre más imágenes de Mónica en su cuenta de Instagram @moni_murillo_street y en su web www.monicamurillo-photo.com.



El naranja salmón de la parte superior de esta imagen es un color cálido mientras que la parte inferior está dominada por colores fríos: el verde de la mesa de billar y las sillas en combinación con la atmósfera creada por las luces del interior del local. Entre ambas zonas se establece una relación de contraste cálido-frío.

Tánger, 1/60 f/5,6 -1/3EV ISO 3200 35 mm.



Las dimensiones del color

Los objetos emiten y absorben radiación electromagnética que abarca longitudes de onda como las de los rayos X, las microondas y las emisiones de radio entre muchas otras. Nuestros ojos solo son sensibles a una pequeñísima parte de toda esa radiación a la que llamamos espectro visible (o luz); comienza en la longitud de onda justo por encima del ultravioleta y acaba por debajo del infrarrojo.

Esa luz contiene todos los colores visibles, cada uno de ellos es la combinación de tres factores:

- El tono o matiz depende de la longitud de onda y nos permite diferenciar violetas, azules, verdes, amarillos, anaranjados, rojos...
- El brillo es la interpretación subjetiva de la intensidad luminosa de un color, si su valor es cero se corresponde con el negro (ausencia de luz), si es del 100% el color se convierte en blanco.



Los distintos tonos según la longitud de onda de la luz.



Tres tonos con diferente brillo (a la izquierda 0% y a la derecha 100%).

- La saturación es la pureza de un color respecto al gris, que se corresponde con un 0% de saturación.

A veces se usa el término tono como sinónimo de color, lo que resulta incorrecto porque un color es la combinación de un tono, un nivel de brillo y una cierta saturación. Un mismo tono con dos saturaciones diferentes son en realidad dos colores distintos.

Normalmente el círculo cromático muestra los colores ordenados por tonos, con brillo medio y saturación máxima.



Tres tonos con diferente saturación (100% a la izquierda y 0% a la derecha).

Modelos de color

Un modelo de color es una forma de definir los colores, como un sistema de coordenadas que nos permite saber exactamente a cuál nos referimos en cada momento.

El modelo RGB se usa en dispositivos digitales como monitores y cámaras, en ellos los colores se consiguen al combinar luz roja, verde y azul con distintas intensidades (de ahí que esos sean los primarios). Cuando las tres luces se combinan a máxima luminosidad se obtiene el blanco, por eso este modelo también se conoce como síntesis aditiva.

El modelo CMYK se usa en impresión mediante tintas y en él los colores se obtienen por combinación de los primarios cian, magenta y amarillo. Se llama síntesis sustractiva porque al combinar las tres tintas en teoría se obtiene el negro; en la práctica se suma una más (de ahí la K de *black*).

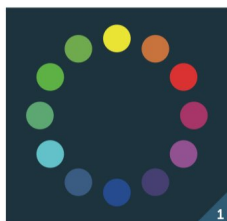


1. La síntesis aditiva (suma de luz roja, verde y azul). 2. La síntesis sustractiva (suma de tintas cian, magenta y amarillo).



Solo dos colores tienen verdadero peso en esta fotografía y además son opuestos en el círculo cromático.

Bilbao, 1/160 f/8 ISO 400
35 mm.



1. El círculo cromático natural que parte de los primarios rojo, verde y azul. 2. El tradicional con el rojo, amarillo y azul como primarios.

He usado el primero como referencia porque es coherente con nuestra visión: los conos de nuestros ojos son sensibles a la luz roja, verde y azul y todos los colores que vemos se crean como mezcla de esos tres en distintos grados de saturación y luminosidad.

Además, la combinación de los primarios en RGB origina los primarios en CMYK (cian, magenta y amarillo) y viceversa; los secundarios en RGB son los primarios en CMYK y los secundarios en CMYK son los primarios en RGB.



Los secundarios del modelo RGB son los primarios del modelo CMYK y viceversa.

Hay más de un círculo cromático

El círculo cromático tradicional fue propuesto por Goethe en su obra *Teoría de los colores* y parte de los primarios rojo, amarillo y azul (RYB en inglés). Difiere ligeramente del círculo cromático natural (el que te he mostrado hasta ahora) que tiene como primarios al rojo, verde y azul (RGB).

Implicaciones psicológicas de los colores

Además de aprovechar las relaciones entre los colores para crear contraste o armonía en nuestras fotos de calle, podemos sacar partido de las implicaciones psicológicas y simbólicas de cada uno. Por ejemplo, una fotografía teñida de rojo tendrá una atmósfera completamente distinta a otra en la que el color predominante sea el azul.

- **Rojo.** Los rojos son el color de la pasión y de los apetitos (por eso muchas cadenas de comida rápida lo han integrado en su imagen de marca), también representan peligro e ira. Es un color cálido y el que más avanza seguido del amarillo. Una pequeña masa de rojo basta para destacar en el encuadre (echa un vistazo al trabajo de Rafa Badia, de quien ya te he hablado, y comprobarás a qué me refiero).
- **Azul.** Los azules son el color de la estabilidad, la fiabilidad y la tranquilidad, pero también de la tristeza. El azul es frío y por tanto retrocede, además de crear sensación de espacio. Es uno de los favoritos de la gente, lo que lo hace muy fácil de encontrar.
- **Verde.** El verde simboliza lo fresco y nuevo, los comienzos y la esperanza, transmite serenidad y calma. En lo negativo a veces se asocia con la falta de higiene o la enfermedad. Como color frío retrocede, especialmente cuando acompaña a un tono cálido.
- **Amarillo.** Es el color más luminoso y el más visible, quizás por ello se identifica con la alegría y el optimismo, aunque también puede implicar celos o envidia. Hemos aprendido que en combinación con el negro significa peligro o alerta.
- **Naranja.** El naranja es el color de la diversión y la vitalidad; a veces se asocia con falta de seriedad y el desenfado. Es muy visible incluso con poca luz, de ahí que se emplee en la señalización, y tiene la capacidad de atraer y fijar la atención.
- **Blanco.** Simboliza la pureza, la inocencia y la fe, pero también puede ser el color del vacío y lo desconocido. Es el que tiene menos peso visual y en realidad, como los dos siguientes, es acromático.
- **Negro.** Asociado al lujo y la sofisticación, el poder y la elegancia. En lo negativo nos hace pensar en malos presagios, drama y muerte.
- **Gris.** Lo gris es aburrido, rutinario, serio y neutro. Su aspecto depende fuertemente de los colores y la luminosidad circundantes.

Para que un color impregne una escena con su carácter debe tener una presencia destacada, no basta con que llene una pequeña extensión. Eso puede suceder si una gran parte del encuadre está ocupado por superficies de ese color o de sus variaciones de saturación y brillo, o si la propia luz lo contiene en una proporción importante.



El rojo de las sillas y el granate del suelo llenan esta fotografía de Daniel L. Fleitas y la hacen vibrante y llena de emoción aunque en ella no esté sucediendo absolutamente nada. Daniel tiene un perfil de Instagram en el que me encanta perderme: @daniel_L_fleitas.



La atmósfera de esta fotografía en la que abundan los verdes es fresca y agradable. Tienes un ejemplo similar en la primera fotografía del Capítulo 3, en la que el color dominante y lo que sucede están en consonancia: asociamos la lectura a un momento de relajación y calma, las mismas sensaciones que transmite el azul.

Santiago de Compostela,
1/100 f/2,8 ISO 1600 55 mm.



Lo que más me gusta de esta fotografía es la conexión invisible entre el sombrero y las expresiones del fondo; el naranja simboliza diversión y por tanto con ningún otro color funcionaría igual. La imagen es de Luz Nocelo, @luznocelo en Instagram.



Moverse en la calle

La fotografía de calle consiste, básicamente, en aprovechar y crear oportunidades fotográficas en un entorno sobre el que no tenemos prácticamente ningún control. Salimos equipados exclusivamente con nuestra cámara para construir imágenes a partir de una materia prima que está ahí independientemente de nosotros y que, además, no podemos manipular.

Sin embargo, hay muchas cosas que podemos hacer para aprovechar lo que sucede a nuestro alrededor y convertirlo en fotografías interesantes. Aún sin orquestar lo que pasa, la manera en la que nos comportamos es un ingrediente fundamental de lo que acabamos consiguiendo. Tener una actitud correcta no nos asegura grandes resultados, pero nos pone en una situación en la que es más sencillo lograrlos.

En este capítulo encontrarás:

- Consejos que aumentan tus probabilidades de volver a casa con imágenes interesantes.
- Algunos de los errores que solemos cometer al hacer fotografía de calle y cómo evitarlos.
- Los miedos que en un momento u otro nos han atenazado a todos y cómo superarlos.

Hice esta fotografía durante uno de mis paseos por Madrid, muy cerca de la entrada del metro de Tribunal. Volví sobre mis pasos cuando me di cuenta de la luz que había en esa esquina; tras algunos intentos fotografiando en dirección al otro lado de la calle y justo cuando estaba a punto de cambiar de lugar, descubrí la coincidencia de colores.

1/125 f/4 ISO 320 -1/3EV 28 mm.

Consejos para fotografiar la calle

Si bien la fotografía callejera es una disciplina que podemos calificar de inmediata (basta con tomar la cámara y salir por la puerta para empezar a crear imágenes), conseguir buenas fotos lleva bastante tiempo y unas cuantas frustraciones.

Hay atajos, pero no te llevarán a ningún sitio interesante; puedes tratar de imitar el trabajo de los demás o usar hasta la saciedad recursos como las siluetas frente a fondos rebosantes de color que ya se han convertido en clichés dentro del género, pero estarías haciendo las fotos de otros.

Lo único que te pondrá en el camino hacia una forma propia de mirar y de fotografiar es intentar muchas capturas y equivocarte muchas veces. Es necesario sentir la frustración de no conseguir buenos resultados —incluso diría que hay abrazarla— para después superarla a base de estudio, trabajo y más trabajo.

No obstante, hay algunas cosas que puedes poner en práctica para que el proceso sea un poco más llevadero; no existen trucos infalibles, pero es posible aumentar tus opciones creando las condiciones adecuadas.

Tómate los siguientes consejos como una lista de factores que me han ayudado a seguir; que hayan funcionado en mi caso no significa que vayan a hacerlo contigo, pero confío en que te allanen un poco el camino ya que en la calle todos nos enfrentamos a desafíos similares.

■ VE CÓMODO Y LIGERO

Para hacer fotos de calle hay que moverse mucho durante el mayor tiempo posible, y, además, hacerlo con la atención puesta en lo que sucede a nuestro alrededor, sin preocuparnos por nada más.

Empieza poniéndote un calzado cómodo y con el que no te importe meterte en un charco o subirte a una valla si es necesario. Joan Colom hablaba de “hacer la calle” y para eso, que no es otra cosa que pasear incesantemente con la cámara en la mano, atento a todo, la comodidad puede significar una gran diferencia.

Haz lo mismo con el resto de tu atuendo; vístete de manera cómoda, sé consciente de que lo que te pongas puede hacerte pasar desapercibido o todo lo contrario (en determinadas situaciones podrías querer justo eso) y asegúrate de llevar ropa que no vaya a convertirse en un incordio.

Después carga únicamente con el equipo imprescindible. El primer motivo es que el peso y el volumen pueden acabar convirtiéndose en un problema (o en una excusa para volver antes a casa) pero hay al menos otro: llevar muchas opciones encima significa aumentar el número de variables que considerar a la hora de hacer una fotografía, y eso puede distraernos o hacernos perder más de una oportunidad.

Si llevas solo un objetivo y una cámara no tienes más remedio que apañarte con ellos. Con dos objetivos puedes comenzar a dudar cuál es el más adecuado en cada momento y si llevas tres las dudas se multiplican.

Puede parecer una simplificación excesiva, pero creo que más opciones equivale a más distracciones y eso a peores fotos, o como mínimo a un mayor esfuerzo.

Lo peor de sentirnos incómodos o abrumados por la cantidad de posibilidades es que podría llevarnos a acabar la sesión antes de lo deseado. Si hay algo que se traduce en más probabilidades de conseguir buenas fotos son más minutos y más metros.



■ LIMÍTATE A UNA LONGITUD FOCAL

Los zooms (objetivos de longitud focal variable) son muy prácticos y hace tiempo que han alcanzado un nivel de calidad muy alto, pero cuentan con un par de desventajas que hacen que prefiera usar un objetivo fijo.

En primer lugar, están el peso y el volumen. Aunque no sucede siempre, por lo general un zoom es más pesado y grande que un objetivo fijo con una focal contenida en su rango. Así un objetivo de 35 milímetros puede tener un tamaño muy reducido mientras que un 17-50 mm normalmente será más grande a cambio de ofrecer un abanico de distancias mayor. El peso es si cabe un factor todavía más relevante porque puede acabar desanimándonos a la hora de sacar la cámara; hablo constantemente con fotógrafos que se quejan de lo que supone cargar con un equipo pesado, puedo entenderlo cuando se trata de trabajos profesionales en los que la flexibilidad está por encima de todo, pero la comodidad y la discreción deberían imponerse si buscamos imágenes espontáneas en la calle.

El otro gran motivo para preferir un objetivo fijo es que los zooms son demasiado prácticos. Desde un mismo lugar y armados con un objetivo de longitud focal variable podemos hacer muchas

Conseguí esta fotografía tras varias horas caminando entre los puestos de una feria ambulante. Había madrugado para ser de los primeros en llegar (estaba allí cuando empezaron a montar las tiendas) pero no obtuve resultados hasta justo antes de que acabase, a la hora de comer.

Mondariz, Pontevedra, 1/150
f/8 ISO 800 35 mm.

fotografías distintas con muy poco esfuerzo: basta con girar el anillo y abrir o cerrar el ángulo de visión a nuestro antojo y ya tenemos distintas versiones de la misma imagen. Fácil, demasiado en realidad.

Cuando trabajas la escena con un objetivo fijo no te queda más remedio que moverte para cambiar el tamaño de lo que fotografías o el número de elementos que contiene el encuadre. Nuestros pies se convierten en un factor determinante y eso se traduce en que con un objetivo fijo tendemos a depurar más cada fotografía porque las posibilidades de modificarla sin cambiar nuestra posición son muy limitadas.

En mis cursos he podido seguir la evolución de muchos alumnos y he observado que a menudo al pasar de un *zoom* a un fijo su forma de buscar las imágenes también cambia: si con el *zoom* tienden a llevarse la cámara al ojo muy pronto y a quedarse estáticos, al hacer la transición a un objetivo fijo empiezan a caminar mucho más para modificar la distancia al sujeto y su punto de vista (agachándose, buscando un lugar elevado) para, solo al final, llevarse la cámara a la cara.

Así que mi recomendación es que, al menos de tanto en tanto, te limites a fotografiar con una única focal. Para eso ni siquiera necesitas comprar un objetivo fijo, un *zoom* contiene muchas distancias focales diferentes y armado con un 17-50 puedes salir a hacer fotos con un 24, un 35, un 17, un 50 y todas las posibilidades intermedias. Para resistir la tentación de modificar tu decisión usa un trozo de cinta aislante o una goma elástica ancha para fijar el anillo en una determinada posición.

Desde hace muchos años no empleo objetivos *zoom*, por eso todas mis fotografías en este libro están tomadas con unas pocas longitudes focales: 28, 29 (cuando uso el móvil), 35 y 55 milímetros equivalentes en una cámara de formato completo o *full frame*.

■ DOMINA LA HERRAMIENTA

Tienes que saber qué puedes hacer con tu cámara y cómo hacerlo. En el capítulo dedicado a la técnica vimos cuántos aspectos pueden responder a tus decisiones, tu habilidad para modificarlos depende de que hayas asimilado la teoría y de que practiques a menudo.

Una vez que nos sentimos cómodos con la parte técnica nuestras posibilidades creativas se multiplican, y así de una misma situación podemos extraer resultados muy distintos con solo girar una rueda o pulsar un botón en el cuerpo de nuestra cámara.

Pero para llegar a ese punto también hace falta conocer la herramienta. Con total seguridad no vamos a necesitar todas las prestaciones que nos ofrece nuestra cámara, pero tenemos que saber cómo cambiar lo fundamental de forma ágil y sin apartar la vista del visor (o de la pantalla). Este es un listado de las funciones que nos conviene hacer casi con los ojos cerrados:

- Encender y apagar la cámara.
- Cambiar la distancia focal.

- Alternar entre modos de funcionamiento (A/Av, S/Tv, M, P).
- Modificar la apertura de diafragma y el tiempo de exposición.
- Cambiar la sensibilidad ISO.
- Compensar la exposición (sub o sobreexponer).
- Cambiar el punto de enfoque.
- Bloquear el enfoque (guardar la distancia de enfoque, aunque posteriormente cambiemos el encuadre, normalmente se hace pulsando el botón de disparo hasta la mitad o el botón AFL).
- Modificar el modo de enfoque (MF/AF, AF enfoque sencillo, AF continuo).
- Bloquear la exposición (lograr que la cámara guarde los ajustes de tiempo y apertura calculados en un punto para mantenerlos al cambiar el encuadre o la luz disponible). Suele hacerse pulsando un botón con un asterisco "*" o con el texto AEL. A veces el botón de disparo presionado hasta la mitad bloquea tanto el enfoque como la exposición.
- Activar y desactivar el histograma.

La idea es que la cámara y su funcionamiento no sean obstáculos entre nosotros y la foto que queremos hacer. Cuando pensamos mucho en la herramienta no prestamos tanta atención a lo que estamos haciendo con ella.

Siempre te recomendaré que aprendas a fotografiar en los modos no automáticos cuanto antes (ahí los resultados son completamente tuyos) pero mientras no te sientas cómodo fotografiando en *Prioridad a la apertura*, *Prioridad al tiempo* o *Manual*, recurre al modo P o incluso a AUTO si así vas a ser capaz de hacer una fotografía que de otra manera podría escaparse.

Es preferible una imagen interesante y correctamente expuesta —aunque se haya disparado en AUTO— que una completamente negra, quemada o tan borrosa que no funcione.

■ SÉ DISCRETO (SIN ESCONDERTE)

En todos estos años practicando en las calles nunca he tenido un enfrentamiento serio con nadie, a lo sumo me han pedido (con más o menos educación y tranquilidad) que no fotografíe a o en dirección a alguien. En ocasiones esa persona formaba parte de la imagen y en otras no, pero nunca me he parado a discutirlo; prefiero zanjar el tema con una sonrisa y seguir a lo mío buscando una nueva fotografía en otro lugar.

Discutir con alguien sobre lo que estamos haciendo no es la mejor manera de pasar desapercibidos y, además, nuestro estado de ánimo afecta a nuestra creatividad; si estamos agitados perdemos claridad y todo se vuelve mucho más complicado. Ya es bastante difícil gestionar la enorme cantidad de estímulos a la que nos somete la calle como para sumar el nerviosismo derivado de una discusión.



Hay muchas formas de abordar la calle sin apuntar directamente a las personas que caminan por ella, aprovechar los reflejos en los escaparates jugando con lo que hay tras los cristales es una de ellas. Esta fotografía que mezcla el interior y la calle de una forma tan interesante es de Pablo R. Pachón. Su perfil de Instagram es @pachoncete.

Obviamente dentro del marco legal —más detalles sobre este aspecto en el Capítulo 9— estamos amparados para fotografiar, pero podemos ser prácticos e ir más allá; las fotografías son más importantes que tener razón. Por eso y para preservar mi calma si percibo que alguien puede reaccionar de forma negativa muchas veces opto por no disparar; si el potencial de la escena me empuja a forzar un poco los límites lo hago preparado para manejar la situación desde la tranquilidad.

En la calle trato de comportarme de forma discreta y evito transmitir la sensación de que tengo algo que ocultar; nunca escondo la cámara (no estoy haciendo nada malo y lo último que me interesa es que la gente se ponga a la defensiva).

Mantén una actitud relajada y muévete de forma natural y fluida, parecer cómodo y tranquilo facilita que los demás también se sientan así. Disimula o actúa como un turista si eso te ayuda, pero no ocultes que podrías fotografiar en cualquier momento.

Es bastante habitual evitar el contacto visual, pero en ocasiones es inevitable que nuestra mirada se cruce con la de alguien en la escena. En una situación así confía en tu intuición sin asumir por defecto que su reacción va a ser negativa, podrías equivocarte tanto si das por hecho que se molestará como si no.

■ SONRÍE

Nuestra actitud ante las diferentes situaciones influye mucho más de lo que creemos en los resultados que extraemos de ellas y retroalimenta nuestro comportamiento. Sonreír, aunque solo sea levemente, hará que nos sintamos más positivos y confiados en nuestras capacidades —puede llevarnos a intentar cosas que de otra

manera no probaríamos— y además esas sensaciones se transmiten a quienes nos rodean.

¿Qué hacer si alguien mira a cámara mientras hacemos una foto en su dirección? Es posible disimular fingiendo que apuntábamos a otro sitio, evitar el contacto visual o devolver la mirada. En las dos últimas posibilidades una leve sonrisa es la forma más efectiva de transmitir que no tiene que preocuparse por lo que estás haciendo.

En caso de que la otra persona decida hablar con nosotros la mejor respuesta posible son, de nuevo, una sonrisa franca y una actitud positiva. Incluso aunque su comportamiento no sea tan conciliador como el nuestro, mantener una buena disposición facilita las cosas.

■ MUESTRA RESPETO

Clamamos que se nos respete por practicar fotografía de calle y eso nos obliga a mostrar el mismo respeto hacia los demás. Al fin y al cabo, desarrollamos nuestra creatividad en un espacio compartido con gente que no tiene por qué entender lo que hacemos.

Llevar una cámara en la mano nos convierte en testigos privilegiados, nos permite congelar instantes que de otra manera desaparecerían para siempre. Cuando esas situaciones involucran a otras personas es nuestra responsabilidad decidir cómo usar ese poder. Una fotografía puede dignificar a alguien o ridiculizarlo y eso depende exclusivamente de nosotros. Podemos usar la foto de calle para ser sarcásticos, críticos o incisivos, pero la cámara no debe convertirse en un salvoconducto para recrearse en las penurias de otras vidas ni para aprovechar una situación de desventaja.

En el Capítulo 9 te hablo de mi postura ética.

Precisamente porque cada uno de nosotros podría reaccionar de manera distinta al aparecer en una imagen como esta, preferí dejar fuera los rasgos del protagonista para que no se le reconociese (y también para que el gesto ocupase más espacio en el encuadre).

Trives, Orense, 1/60 f/11 ISO 1000 -2/3EV 35 mm.





Esta fotografía señala las circunstancias de una vida difícil mostrando a una persona envuelta en un saco de dormir bajo el cartel de un museo, evidenciando el contraste entre dos mundos alejados que a veces se tocan. La identidad del protagonista está a salvo gracias a las decisiones de Ángel Pasos, un fotógrafo de calle que patea Madrid sin descanso. Puedes ver su trabajo en la cuenta de Instagram @pasos60 y en la web del colectivo en el que se integra: urbanidisorderblog.wordpress.com.

Si crees que puedes hacer una buena fotografía mostrando a alguien que está pasando un mal momento o que está viviendo una situación en la que probablemente no le gustaría verse fotografiado trata por todos los medios de hacerla sin que se le reconozca, hablando del hecho en sí y no de quien lo vive.

■ DEJA ATRÁS LOS CLICHÉS

Un cliché es un "lugar común, idea o expresión demasiado repetida o formularia". En fotografía de calle se traduce en crear el tipo de fotos que ya hace una gran parte de la comunidad.

Todos hemos seguido fórmulas en algún momento, sobre todo al empezar tendemos a imitar más o menos conscientemente las imágenes que nos impresionan. Además, una vez que aprendes la técnica necesaria para —por ejemplo— reducir a alguien a una silueta frente a un fondo saturado y luminoso, es difícil resistirse a la tentación de hacerlo una y otra vez.

Y es solo un ejemplo, pero hay más: fotos tomadas desde atrás a la altura de la nuca de un personaje más o menos interesante, sombras proyectadas sobre el suelo, un rayo de luz colándose frente a un fondo negro y dibujando un perfil luminoso... No hay nada de malo en tirar de estos recursos de vez en cuando, pero no podemos limitar nuestra producción a repetir recetas.

Escapar a la influencia de los grandes del género es tremendamente difícil y no estoy seguro de que podamos llegar a ser absolutamente originales (todos tenemos referentes y debilidades), pero sí debemos ser exigentes con nosotros mismos.



Una silueta reconocible frente a un fondo iluminado por el sol que acaba de salir. Este tipo de fotos funcionan bien hasta que se convierten en un recurso repetitivo y previsible.

Berlín, 1/350 f/11 ISO 400
-2/3EV 35 mm.

Me gusta pensar que siempre hay margen para crear algo propio si trabajamos lo suficiente y si cuestionamos nuestras decisiones a la hora de hacer fotos. ¿Estamos tratando de que el resultado se parezca a algo que hemos visto antes? Si la respuesta es sí es necesario volver a empezar.

■ MIRA TAMBIÉN HACIA DONDE NO PASA NADA

Una de mis partes favoritas de la fotografía de calle es que las buenas imágenes también aparecen en los espacios más insospechados; de hecho, a menudo son las más sugerentes e intrigantes.

Pensar que solo se pueden hacer buenas fotos en un lugar en el que no dejan de suceder cosas todo el tiempo como Madrid, Nueva York, Tokio o Bangkok es en realidad una excusa para no trabajar un poco más en nuestras ciudades.

Por descontado si nos cruzamos con alguien de aspecto poco común, si la luz es bellísima o está pasando algo inesperado partimos con ventaja para lograr una imagen llamativa. Pero si los grandes hubiesen renunciado a fotografiar cuando las circunstancias no eran excepcionales nos habiésemos perdido incontables imágenes memorables con protagonistas normales y bajo un cielo nublado.



Las buenas imágenes están ahí, esperando a ser construidas. A menudo tienen más que ver con cómo miramos y vemos que con lo que sucede o el lugar en donde vivimos. Fijate por ejemplo en esta fantástica y sutil toma de Susana Galbis, que hizo jugando con el cielo azul poblado de nubes y los colores de las sábanas fuera de foco. Susana tiene dos perfiles en Instagram con dos enfoques completamente diferentes: @susgalbis y @___sunset.sunrise___.

Moverse en la calle

A veces descubrimos fotografías interesantes donde menos lo esperamos. Incluso en sitios turísticos las imágenes pueden esconderse precisamente donde nadie repara, en lugar de hacerlo en los espacios de postal.

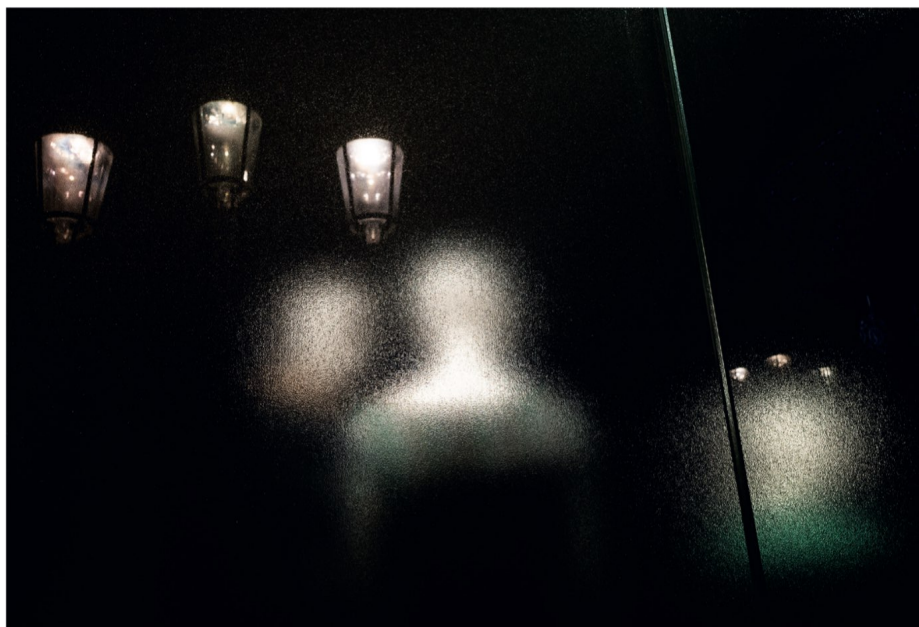
Mirando hacia arriba en
Oporto, 1/640 f/8 ISO 400
28 mm.



Explora constantemente la calle deteniéndote también donde aparentemente no sucede nada o la luz no es atractiva. Un grupo mirando un mapa en un cruce, una mujer paseando un perro, dos personas que se cruzan en una esquina, alguien colocado bajo un cartel, comiendo un helado, llamando por teléfono o a punto de cruzar un paso de cebra, un espejo retrovisor colocado convenientemente, un libro de crucigramas reflejando la luz del sol en dirección a una cara... Ninguna de ellas es una situación excepcional, todas ocurren a diario en lugares grandes y pequeños y sin embargo pueden ser el germen de una buena fotografía de calle, solo hay que mirar atentamente e involucrarse por completo en el proceso.

■ SUGIERE

No hay por qué mostrar las cosas sin más, como quien escribe un informe sobre lo que se va encontrando en la calle. Tenemos una herramienta en las manos que puede ser tremendamente precisa y que a la vez nos brinda la oportunidad de enseñar el mundo de una



forma mucho menos obvia, de sorprender. El truco para hacer fotos de este modo, si hay alguno, es eliminar el contexto que explica qué se ve, para obligar al espectador a que ponga en marcha su imaginación.

■ FOTOGRAFÍA PARA TI Y SÉ EL MÁS CRÍTICO CON LO QUE HACES

Vivimos un momento en el que exponer nuestro trabajo y recibir valoración es más fácil que nunca, aunque esta sea tan inmediata e implique tan poca interacción y compromiso como pulsar sobre una pantalla. Eso hace que la tentación de imitar a quienes acumulan seguidores y *likes* pese como una losa enorme.

Pero no tiene sentido hacerlo por los demás ni para los demás. De hecho, estar pendiente de qué fotografías funcionan y cuáles no en base a algoritmos que deciden a quién mostrarlas o cuánta gente las verá puede ser contraproducente. Es fácil acabar haciendo las fotos que los demás premian en lugar de hacer las que intentaríamos libremente.

La historia de la fotografía nos ha enseñado que ir a contracorriente a veces es la mejor estrategia. Fotógrafos como Saul Leiter se dedicaron a hacer justo lo contrario de lo que se esperaba: usar teleobjetivos, cortar formas y figuras, desenfocar justo aquello que esperamos ver nítidamente y construir imágenes con grandes extensiones de espacio negativo. ¿El resultado? Fotografía de calle como nunca antes se había hecho.

No hagas fotos pensando en si gustarán a otros. Arriégate, experimenta y trabaja en desarrollar un criterio propio. Lee y escucha

En un primer momento no es fácil entender qué estamos viendo en esta fotografía y ese es precisamente el efecto que buscaba. Para conseguirlo me acerqué mucho al escaparate y me moví para repartir en el encuadre el reflejo de las farolas y las cabezas de maniquíes del interior.

Orense, 1/125 f/5,6 ISO 800
28 mm



Tus fotos tienen que gustarte a ti. Eso no significa que todas vayan a valerte ni que la opinión de los demás no cuente. Podemos y debemos aprender de lo que otros dicen de nuestras imágenes; abre muy bien los oídos cuando critiquen tus fotos para construir y afinar tu propio criterio.

Bilbao, 1/800 f/8 ISO 200
-1/3EV 35 mm.

atentamente a los que saben y fija tu listón de exigencia a medida que vas aprendiendo; es muy normal que algunas imágenes de las que estabas orgulloso al principio acaben por no gustarte solo unos meses o años después. En realidad es algo positivo; significa que estás evolucionando y que cada vez te exiges un poco más.

Errores comunes

Aunque a nadie le gusta cometer errores estos tienen la capacidad de enseñarnos cosas a las que no llegaríamos por nosotros mismos. He caído en muchos —sé que me esperan muchos más— y no siempre he aprendido de ellos a la primera. Espero que al compartirlos al menos te eviten alguna que otra frustración y te ahorren tiempo.

■ IMITAR EL TRABAJO DE OTROS

¿A quién no le gustaría hacer fotos como las de Alex Webb, Garry Winogrand, Saul Leiter, Vivian Maier o Helen Levitt? Mi respuesta es un “sí” rotundo a que me encantaría poder firmar imágenes tan buenas como las suyas, pero también un claro “no” si eso significa que mis capturas sean calcos de aquellas.

La diferencia entre inspirarse y copiar es difícil de establecer; todos tenemos referencias y es complicado liberarse de la influencia de algunas de las fotos más conocidas de la historia. Quizás la única forma de no imitar a los grandes sea preguntarse si las decisiones que tomamos a la hora de componer nos acercan a un resultado que ya hemos visto o si han surgido de manera espontánea.



■ JUSTIFICAR TUS FOTOGRAFÍAS

Si nos presentasen un texto y nos dijeseis qué palabras tenemos que leer y cuáles no pensaríamos que algo no funciona. Con la fotografía es igual, imagina que alguien te enseña una imagen y antes de que puedas verla con calma empieza a contarte en qué deberías reparar y en qué no, o qué deberías ver, aunque realmente no esté ahí.

Si una foto de calle necesita ser justificada es un síntoma de que debió resolverse mejor. Si a la hora de conservar una imagen te imaginas explicando qué es lo importante o qué te hubiese gustado conseguir quizás sea el momento de pulsar el botón de borrar.

■ USAR UNA LONGITUD FOCAL INADECUADA (PARA LO QUE QUIERES TRANSMITIR)

Las focales cortas, si nos acercamos lo suficiente, consiguen que el espectador se sienta parte de la escena, próximo a lo que sucede y en cierta medida expuesto. Las focales largas aumentan el tamaño de los sujetos, los aíslan al estrechar el ángulo de visión y comprimen la perspectiva, por eso siempre transmiten sensación de distancia.

No hay ninguna regla que diga que no puedes hacer fotografía de calle con un teleobjetivo e insistir en que las mejores focales están entre 24 y 50 milímetros es demasiado dogmático para mi gusto. Pero sí es un error buscar un determinado efecto con la herramienta equivocada.

Para comprimir los planos, aislar pequeñas extensiones de la escena y jugar con una profundidad de campo baja opta por focales largas; si quieres lograr imágenes inmediatas que involucren al espectador y lo trasladen a la calle recurre a focales cortas y acércate todo lo que puedas.

Las imágenes de Gustavo Minas siempre resultan emocionantes y hay algo en ellas que me permite reconocer su estilo antes de ver quién las firma. La atmósfera de esta imagen se contagia del efecto de un rojo omnipresente. Puedes descubrir el trabajo de Gustavo en su web www.gustavominas.com y en su perfil de Instagram [@gustavominas](https://www.instagram.com/gustavominas).

■ DISPARAR A TODO, TODO EL TIEMPO

Si vamos por la calle fotografiando a diestro y siniestro difícilmente encontraremos algo que de verdad atrape nuestra atención y la de quienes ven nuestras imágenes. Disparar mucho nos distrae porque estamos más pendientes de hacerlo que de lo que acaba en la tarjeta de memoria. Además, dificulta que cultivemos un criterio propio y a la hora de seleccionar las imágenes más interesantes puede saturarnos; no es lo mismo escoger entre 70 fotos que hacerlo entre 700, especialmente si muchas de ellas son casi idénticas.

■ DESAPROVECHAR LAS CIRCUNSTANCIAS FAVORABLES

Hay lugares y situaciones en las que hacer foto de calle es especialmente complicado; ciudades pequeñas, países con otras culturas o regiones en las que nuestra presencia llama poderosamente la atención no son ambientes propicios.

Descubrí el trabajo de Carma Casula a través de su magnífico libro *Peter*, al que pertenece esta fotografía. En ella, la proximidad en combinación con una longitud focal muy corta hace que vivamos la situación como si estuviésemos allí, en medio de esos animados marineros rusos. Carma recoge sus numerosos proyectos en la web www.carmacasula.com; también puedes seguirla en Instagram: @carma.casula.

Afortunadamente también hay momentos y espacios en los que resulta bastante sencillo fotografiar. Fiestas y celebraciones (espontáneas o planificadas), espacios atestados de turistas, manifestaciones pacíficas, conciertos y demás eventos en los que la gente celebra y se divierte son el sueño de cualquier fotógrafo callejero.

No reconocer y aprovechar esas situaciones puede hacer que perdamos muchas oportunidades, no solo porque a menudo suceden cosas inesperadas y divertidas sino también porque la gente suele mostrarse indiferente a que la fotografíen o incluso dispuesta a participar en el juego.



■ APORTAR INTERÉS A TRAVÉS DE LAS HERRAMIENTAS

Hace unos años se puso de moda la fotografía HDR o de alto rango dinámico. Durante semanas y meses nuestras pantallas se llenaron de imágenes de aspecto irreal que resultaban muy llamativas pero que a menudo aportaban poco o nada más. El recurso técnico había dejado de ser una herramienta para convertirse en un fin en sí mismo.

Es solo un ejemplo que nos recuerda que conviene no confundir lo que podemos hacer con la cámara o sentados frente al ordenador con el interés que despierta una fotografía. Que nuestro objetivo pueda abrir hasta 1.2 no significa que las imágenes vayan a ser buenas simplemente por tener un *bokeh* espectacular; pasar 2 horas revelando una fotografía frente a la pantalla no hará que evolucione de mediocre a sobresaliente —ni siquiera a notable— además, habremos desperdiciado un tiempo precioso que podíamos haber dedicado a conseguir una foto mejor.

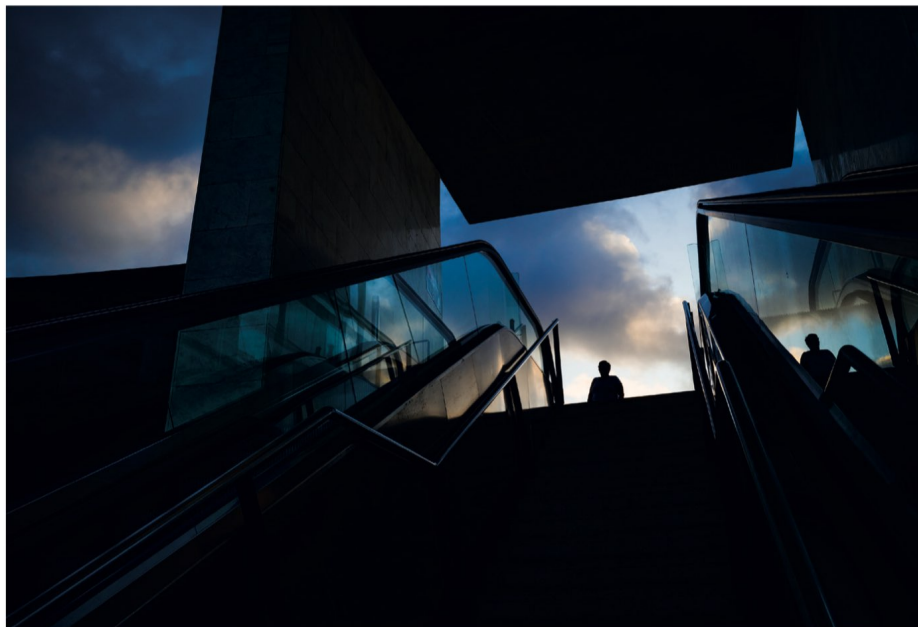
Usemos las herramientas para crear buenas imágenes (o para mejorarlas una vez hechas), y evitemos la trampa de intentar generar interés a través de efectos llamativos.

No siempre puedes hacer una gran fotografía

No siempre puedes hacer una gran fotografía, pero siempre puedes hacer la mejor fotografía posible. Hasta que aprendí esta lección cada vez que volvía a casa sin al menos una captura de la que creía poder estar orgulloso me sentía frustrado. Incluso ahora, que sigo descartando prácticamente todas las imágenes de la mayoría de mis sesiones, esa frase me sirve para relativizar y para seguir intentándolo una y otra vez.

También cuando hacemos algo por puro placer podemos llegar a exigirnos demasiado. Si esa actividad acaba convirtiéndose en algo serio que nos demanda más tiempo y recursos sigue siendo muy importante adoptar una actitud sana hacia nosotros mismos.

Cuando hablo de una gran fotografía me refiero a una imagen memorable, una de esas que recuerdas siempre, de la que te sientes orgulloso de verdad y a la que vuelves de tanto en tanto para recrearte. Recordemos las palabras de Ansel Adams, uno de los fotógrafos más importantes de la historia, autor de algunas de las fotografías de paisaje más increíbles que se han hecho y creador del método de zonas para el positivado analógico. Adams sostenía que hacer doce buenas fotografías al año es una muy buena cosecha. El método de Adams, basado en estudiar hasta el más mínimo detalle de la ubicación, el clima y la luz antes de presionar el botón de disparo (a menudo mucho tiempo después de decidir qué paisaje iba a fotografiar) encaja a la perfección con el término “cosecha”. Aunque este libro gira en torno a la fotografía de calle, en la que las imágenes se conciben y ejecutan en cuestión de segundos, esa conclusión sigue siendo perfectamente válida.



Intuía que esas escaleras mecánicas podían darme una buena fotografía si capturaba una figura interesante y su reflejo; en el Capítulo 8 te cuento cómo hice esta fotografía con todo lujo de detalles.

Las Palmas de Gran Canaria,
1/200 f/7.1 ISO 125 - 1/3EV
28 mm.

Pocas veces estaremos ante una de las imágenes de nuestra vida. Con un poco de suerte y muchas horas de dedicación sucederá en solo unas cuantas ocasiones al año. Eso no debería ser un pretexto para dejar de buscarlas o para esforzarse menos, sino más bien un motivo para liberarnos de la presión que nos imponemos y que puede llegar a bloquearnos.

Además, hacer fotos no tan buenas e incluso fallar haciendo fotos rematadamente malas es parte del proceso, únicamente llegaremos a nuestras mejores imágenes a través de ellas.

Ni siquiera hay por qué aspirar siempre a hacer fotos memorables, esas imágenes que no llaman tanto la atención de los demás pero que significan algo para nosotros o que cobran un nuevo significado al combinarse con otras también forman parte de nuestro trabajo. Pienso en *Los Americanos* de Robert Frank, construido con 83 fotografías que muchos calificaron como mal resueltas y técnicamente deficientes; todas están muy lejos del “instante decisivo” y sin embargo forman uno de los trabajos más importantes de todos los tiempos.

Cuanto antes aceptemos que hay que trabajarse cada fotografía, mucho mejor. Con algunas —las menos— hay que hacerlo poco, con la mayoría mucho.

A veces caemos en el error de explicar las grandes fotografías como una cuestión de suerte, consecuencia de que el autor o autora estaba en el lugar adecuado en el momento preciso. Además de ser injusto al quitar mérito al fotógrafo, esa actitud nos convence de que los resultados dependen más del azar que del esfuerzo que hagamos.

Por supuesto, lo que nos encontramos y cuándo lo hacemos puede ser determinante, pero conviene estar preparados cuando aparece; si surge una oportunidad la suerte no elegirá los ajustes adecuados, ni a encontrar la mejor composición ni a pulsar el botón de disparo justo en el instante en que todo encaja.

Cada vez que intuimos que frente a nosotros hay una imagen en potencia tenemos que perseguirla hasta el final. Debemos hacer todo lo que está en nuestras manos para alcanzar el mejor resultado posible, mostrando respeto hacia las personas que aparecen en nuestras capturas y hacia la propia fotografía.

Trabajar una idea hasta las últimas consecuencias puede significar esperar durante minutos u horas, caminar incansablemente hasta localizar el punto desde el que todo se ve como nos gustaría o volver una y otra vez a un lugar hasta que se dan las condiciones adecuadas. Trent Parke cuenta que para hacer su famosa imagen de las sombras proyectadas sobre un bus en movimiento (*Moving bus*, Martin Place, Sydney, 2002) volvió al mismo cruce tres o cuatro veces... Cada semana durante un mes completo. ¿Suerte? Más bien todo lo contrario.

Muchas veces el mayor esfuerzo consiste en pensar y pensar hasta dar con la clave que convierte la realidad en una fotografía interesante. Encontrar un "qué" y después decidir "cómo".

Podemos dudar si lograremos una foto memorable, pero no nos podemos permitir dudar de que vale la pena intentarlo hasta el final. Continuemos hasta que sintamos o sepamos con seguridad que no queda nada por hacer, como mínimo aprenderemos algo que aumentará nuestras opciones futuras.

Miedos (y cómo superarlos)

He conocido a mucha gente que se sentía atraída por la fotografía callejera que no daba el paso o que nunca llegaba a sentirse del todo cómoda al practicarla. Los motivos casi siempre tienen que ver con uno o varios miedos de los que te hablaré a continuación. Los conozco bien, la mayoría me han atezado en un momento u otro.

■ PARA CUANDO ME HAYA PREPARADO LA ESCENA SE HABRÁ ESFUMADO

Aceptemos que a menudo en la calle las cosas pasan tan rápido que es imposible ajustar la cámara a cada imagen en potencia.

Afortunadamente comprender y dominar el triángulo de exposición —la relación entre apertura, tiempo y sensibilidad— basta para resolver la mayoría de las situaciones. Si controlas la técnica básica no necesitas aprender nada nuevo. Recursos como la distancia hiperfocal —que también se usa en géneros como la fotografía de paisaje— pueden facilitar las cosas, pero la técnica desplegada en fotografía callejera no tiene nada de específica ni es especialmente difícil.

Aun así, por mucha habilidad que hayamos desarrollado manejando la cámara habrá situaciones en las que no nos va a dar tiempo de reaccionar. ¿Cómo podemos capturar esos instantes que solo duran unos segundos antes de desaparecer para siempre?

Oportunidad: hazlo sencillo

La clave está en estar preparado para prácticamente todo. En otras palabras, hay que practicar y ensayar hasta encontrar un sistema con el que nos sintamos cómodo en muchas situaciones diferentes. Lo importante es que a la hora de fotografiar la herramienta no se convierta en una traba para poder concentrarnos al 100 % en lo que sucede dentro del encuadre.

Intuía que ese reflejo en el interior podía darme una buena imagen, pero para eso necesitaba la luz idónea. Como el autobús atravesaba continuamente zonas soleadas y en sombra solo dispuse de unos segundos para intentarlo; no tener que pensar en la cámara fue de gran ayuda.

La Coruña, 1/125 f/4 ISO 160
(fijado por la cámara) -1/3EV
28 mm.



Mi sistema consiste en fotografiar en modo manual eligiendo la apertura y el tiempo y dejando que la cámara establezca el valor ISO o usar modo *Prioridad a la apertura*, elegir un diafragma que me permita obtener una buena profundidad de campo (casi siempre f/8 o más cerrado) y mantener un ojo en la velocidad de obturación, cambiando ISO para aumentarla o reducirla si es necesario.

Con cualquiera de esas dos configuraciones estoy preparado para fotografiar lo que encuentre. Si la luz o mis preferencias cambian puedo corregir los valores rápidamente (a menudo activando únicamente un botón o una rueda).

Usa este sistema, adáptalo a tus preferencias o encuentra uno propio, pero asegúrate de tu cámara no se convierta en una distracción cuando estás en la calle.

■ ME PREOCUPA LA REACCIÓN DE LA GENTE

Esta es otra inquietud que emerge a menudo en mis talleres y a través de los comentarios del blog. Es perfectamente normal que fotografiar a otros nos resulte hasta cierto punto incómodo sobre todo si, como en mi caso, eres una persona introvertida.

Fotografiar a alguien supone que se pueda dar cuenta y nos expone a una reacción indeseada. Pero ese es solo uno de los muchos escenarios posibles; la otra persona podría no darse cuenta, ser consciente de que fotografiamos en su dirección y no sentirse molesta o incluso mostrar cierta complicidad. Generalmente tendemos a dar por hecho que nuestros peores presagios se harán realidad y eso solamente dificulta más las cosas.

Bruce Gilden se ha hecho famoso por su forma de trabajar: sale a las grandes avenidas de Nueva York armado con su Leica y un flash, cuando se cruza con un personaje que le gusta se lanza literalmente sobre él, se sitúa a pocos centímetros y dispara sin miramientos. El resultado es impresionante: rostros sorprendidos, furiosos, asustados y hasta divertidos con toda la fuerza de la proximidad combinada con una longitud focal corta y el destello del flash. Es solo una de las muchas formas de abordar la calle; nadie dice que tengamos que apuntar directamente al rostro de alguien para conseguir imágenes interesantes.



Oportunidad: integra el elemento humano de otras maneras (o no lo hagas)

No te sientas obligado a meter personas en el encuadre; no es un requisito imprescindible para que sea fotografía de calle.

Por otra parte, si decides introducir gente en tus imágenes recuerda que hay muchas formas de hacerlo incluso sin que lo adviertan y sin que se les pueda identificar. Dispara desde atrás, desde un punto elevado o desde la cintura, hazlo desde lejos para jugar con el espacio o para integrar a los personajes en un escenario, deja los rostros fuera del encuadre, usa un tiempo de obturación largo, dirige la cámara hacia el suelo componiendo solo con parte de sus cuerpos...

Si sientes el impulso de fotografiar a alguien y presientes que podría darse cuenta sé discreto y respetuoso, hazlo de la manera menos agresiva posible y prepárate para su reacción sin dar por hecho que será negativa. Prepara tu mejor sonrisa y relájate.

Detectar espacios con potencial, como esta esquina amarilla justo a la hora en que el reflejo en la ventana es azul, es una habilidad que nos puede ayudar a conseguir imágenes muy atractivas. José Montaña (@aribasca en Instagram y www.atino.online) es un experto en descubrirlos y aprovecharlos en combinación con una luz bellísima.

Moverse en la calle

En esta fotografía, Soledad ha incluido a una persona en el encuadre sin que se la vea de manera completa. La imagen funciona muy bien entre otras cosas porque no se trata de un retrato —nos importa muy poco quién o cómo es— sino de un juego entre las formas de los sofás y la de la mujer.

Sigue el trabajo de Soledad Martínez en su perfil de Instagram: @m_soledad_m.



■ NO SÉ CÓMO ABORDAR TANTOS ELEMENTOS

En la calle suceden muchas cosas simultáneamente, sobre todo en las grandes ciudades donde la actividad es incesante las veinticuatro horas del día. Hay un continuo trasiego de personas y vehículos, miles de mensajes que reclaman nuestra atención en forma de letreros, luces, señales y demás. Ante nuestros ojos pasan objetos de todos los colores, formas y tamaños. Superficies brillantes, transparentes, traslúcidas, opacas, rugosas, llenas de pelo, aristas, patrones... ¿Cómo atender a todo sin llegar saturarse?

Oportunidad: ve la calle como un continuo de posibilidades

En lugar de abordar la calle en conjunto y sucumbir a tanto estímulo trata de concentrar tu atención en una cosa cada vez. Fíjate en espacios y en elementos concretos e invierte un instante en imaginar si ahí puede haber una fotografía interesante. Si intuyes que la respuesta es positiva dedícale el tiempo que puedas. Cuando hayas logrado lo

que buscabas o cuando sientas que ya no tiene sentido seguir trabajando la escena ve a una nueva localización y vuelve a empezar.

Si se trata de tu ciudad puedes volver en otro momento para intentarlo de nuevo, nuestro espacio habitual tiene la desventaja de que a veces es muy difícil verlo de una manera nueva e interesante, pero a cambio nos ofrece la oportunidad de localizar ubicaciones con potencial y volver a ellas una y otra vez.

Incluso en las ciudades más grandes y atestadas del mundo la actividad se concentra en determinadas zonas. Una acera rebosante de gente puede resultar demasiado caótica, pero siempre podemos salir de ella y buscar la paralela; a menudo caminamos por las calles con más movimiento sin reparar en que doblando un par de esquinas hay espacios mucho más tranquilos donde es posible tomarse tiempo.

Si cruzarte constantemente con los demás te despista hasta el punto de que no consigues fijar tu atención en nada ni en nadie, prueba a quedarte quieto un rato y observar, prepara tu cámara de antemano y permanece atento, a veces son las propias imágenes las que vienen a buscarte.

Edurne tiene la capacidad de construir imágenes muy limpias en entornos saturados; a menudo lo hace aislando sujetos y rodeándolos magistralmente de forma que aparecen integrados en el espacio. Aquí juega con las sombras para construir un marco en torno al chico de la parte derecha, llenando la imagen con todos los elementos. Puedes ver más fotos de Edurne Oyaguren en su cuenta de Instagram: @eoyang.



Localiza los espacios en los que la gente se relaja (incluso en sitios tan vibrantes como Nueva York o París hay parques y plazas donde los locales y los turistas se evaden de su actividad), en ellos tendrás más tiempo para mirar y crear fotos pausadas.

Las posibilidades son prácticamente infinitas y además siempre puedes alternar entre espacios con movimiento y otros más tranquilos según tus preferencias y tu estado de ánimo. Empieza poniéndotelo fácil y ya habrá tiempo de exigirse más cada vez; busca tu ritmo y recuerda que siempre puedes volver a la seguridad de un espacio en el que te sientas cómodo cuando lo necesites.

■ MIS IMÁGENES NO ME DICEN NADA

Muchos hemos experimentado una evolución más o menos como esta: al principio nuestras fotografías de calle nos encantan fruto de la novedad y la excitación propias de empezar algo nuevo; a medida que seguimos practicando y conociendo el trabajo de los grandes nos damos cuenta de que en realidad nuestras imágenes no son tan buenas (algo que se acentúa al revisar las de las primeras salidas). Aparecen las preguntas; ¿vale la pena seguir? Será solo el primero de muchos momentos de duda.

Pero en realidad llegar al punto en que sentimos que nuestras fotos no son tan interesantes como nos gustaría es muy positivo. Una vez ahí toca seguir trabajando sin desanimarse, conscientes de que la proporción de imágenes de las que nos sentiremos orgullosos nunca volverá a ser tan alta como al principio, y es mucho mejor así.

Oportunidad: entrena tu mirada, practica, vuelve a empezar

Asume que habrá momentos de frustración; ten la absoluta certeza de que cada vez que superes una de esas etapas habrás crecido y mejorado como fotógrafo. Para dejar atrás las pequeñas crisis no hay más fórmula que seguir practicando y entrenar la mirada constantemente.

Puedes hacer lo último incluso sin tu cámara; cada paseo, cada desplazamiento que hagas es una ocasión para mirar la calle de una manera nueva. No hace falta estar en un lugar exótico para hacer fotos interesantes; de hecho, conseguir buenas fotos en el espacio donde te mueves habitualmente es una señal de que estás afinando tu forma de ver.

Estudia buenas fotografías, por ejemplo, en las páginas de los mejores libros (puedes empezar por el apartado de recomendaciones

Hay oportunidades fotográficas en todas partes y a todas horas, aunque no siempre las veamos. La única manera de detectarlas es esforzarse en ver conscientemente, algo que podemos entrenar en todo momento y lugar.

Vitoria-Gasteiz, 1/250 f/11 ISO 800 +1/3EV 35 mm.



de mi blog), analiza por qué funcionan, cómo hacen que te sientas y qué puedes aprender de ellas. Sigue fotografiando y exigiéndote cada vez un poco más, las buenas imágenes acabarán llegando.

■ NO TENGO TIEMPO SUFICIENTE

Todo el mundo dispone de menos tiempo del que le gustaría para dedicarlo a sus pasiones. Incluso los que nos dedicamos a esto tenemos que inventarnos huecos en la agenda para salir con la cámara a las calles y simplemente hacer fotos.

En una jornada ocupada por el trabajo, la familia, las tareas de casa y el resto de las obligaciones diarias resulta complicado encontrar tiempo para la fotografía de calle. Ni siquiera es fácil reservar un par de horas durante el fin de semana, casi siempre destinado a hacer todo lo que no podemos hacer de lunes a viernes, descanso incluido.

Oportunidad: lleva siempre tu cámara encima

Lo bueno es que podemos practicar fotografía de calle en cualquier momento y lugar. En el paseo de vuelta tras llevar los niños al cole, en el autobús o el metro de camino al trabajo, cuando bajamos a hacer la compra, de vuelta a casa después de la jornada laboral... Todos esos pequeños ratos sumados a lo largo de los días suponen una práctica continuada que mejorará nuestras imágenes mucho más que solo un par de horas al mes arañadas de nuestra agenda con mucho esfuerzo.

En lugar de esperar al fin de semana o a las vacaciones para poner en práctica tus habilidades haz lo posible por fotografiar de manera habitual, aunque solo sea unos minutos varios días a la semana. Acumularás más tiempo de práctica y al integrar la fotografía en tu día a día la ansiedad por conseguir buenos resultados de inmediato desaparecerá.

Lleva la cámara contigo siempre que puedas, aprenderás a aprovechar cada minuto y a mirar de otra manera. Elena hizo esta foto mientras visitaba una exposición dedicada a Provoke (el movimiento japonés del que te hablaba en el Capítulo 2), la fotografía que usó para sacarse ese reflejo de la chistera es de Daido Moriyama. Echa un vistazo al resto de fotos de Elena Martí en su perfil de Instagram (@batuba_).



Para esto ayuda mucho tener una cámara que nos apetezca llevar encima. Una que quepa en nuestro bolso, mochila o en el bolsillo de la chaqueta y que se pueda usar con discreción y rapidez (la frecuencia con la que la manejemos también nos hará más ágiles con ella).

Una actitud para fotografiar en la calle

Los resultados que consigues dependen mucho más de tu actitud que de factores externos como el equipo que tienes o el lugar donde prácticas. Para hacer fotos de determinadas disciplinas necesitas herramientas muy concretas (piensa en la fotografía macro o en el retrato de estudio) pero con la foto de calle eso no sucede; solo te hace falta una cámara, cualquier cámara. Lo que marca la diferencia es, en realidad, tu manera de enfrentarte a cada salida.

¿Cómo planteamos la búsqueda? Una vez más no hay recetas mágicas ni garantías, pero sí una serie de factores que aumentan nuestras probabilidades.

Si permaneces atento y con la mente abierta encontrarás formas nuevas de mostrar lo de siempre. Las sombras de estas palmeras las meten en el encuadre sin que las veamos por completo.

Benidorm, 1/200 f/11 ISO 400
-1/3EV 28 mm.

■ MANTÉN LA CURIOSIDAD

Tienes que salir ahí fuera dispuesto a dejarte sorprender, aunque vayas a pasear por calles que conoces a la perfección. O que crees conocer, porque a menudo al hacer un esfuerzo consciente por ver descubrimos detalles que inexplicablemente se nos habían escapado hasta entonces.

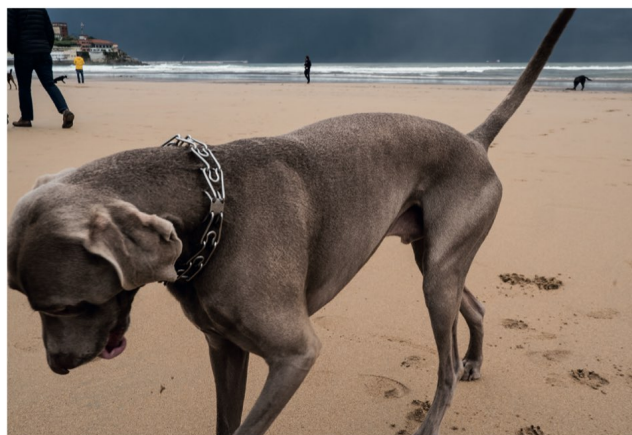


¿Alguna vez te has fijado en algo que jurarías que nunca había estado ahí, aunque en realidad forme parte del lugar desde siempre? Me sucede constantemente, es la diferencia entre salir a ver y simplemente salir.

■ SEPARA LOS MOMENTOS DE CREACIÓN Y DE EVALUACIÓN

No hay nada peor para la creatividad que evaluar los resultados mientras estás creando.

Mirar la pantalla de nuestra cámara cada vez que hacemos una fotografía es contraproducente porque pueden pasar dos cosas: pensar que ya hemos logrado el mejor resultado posible y dejar de intentarlo (esta lección se la debo al maestro José Manuel Navia), o dividir nuestra atención, lo que se traduce en menos oportunidades.



Mientras jugaba con este perro en la Playa de San Lorenzo no dejé de disparar fotos, muchas de ellas sin usar el visor o la pantalla y, por descontado, sin comprobar los resultados hasta después.

Gijón, 1/420 f/11 ISO 400
-2/3EV 35 mm.

Además, ese juez interior que lo evalúa todo coarta nuestra creatividad; para crear hay que sentirse libre para probar cosas nuevas, tumbar las reglas e improvisar, atreverse a decir "¿y si lo intento?". Lo último que necesitamos para que las cosas fluyan es una voccecita que nos recuerda que lo que hacemos no vale.

Te recomiendo separar muy claramente las fases de creación y de evaluación. Cuando estés haciendo fotos solo haz fotos, piensa únicamente en lo que sucede ante tus ojos y en cómo convertirlo en imágenes interesantes. Como máximo valora de tanto en tanto si los parámetros de la cámara consiguen una exposición correcta y el efecto que buscas sobre el espacio y/o el movimiento.

Cuando llegue el momento de descargar la tarjeta de memoria entonces sí, evalúa lo que has hecho. Aprende de tus errores y de tus aciertos, sé exigente y extrae conclusiones. Es el momento de juzgar los resultados para mejorar y aumentar tus probabilidades de éxito la próxima vez que tomes la cámara.

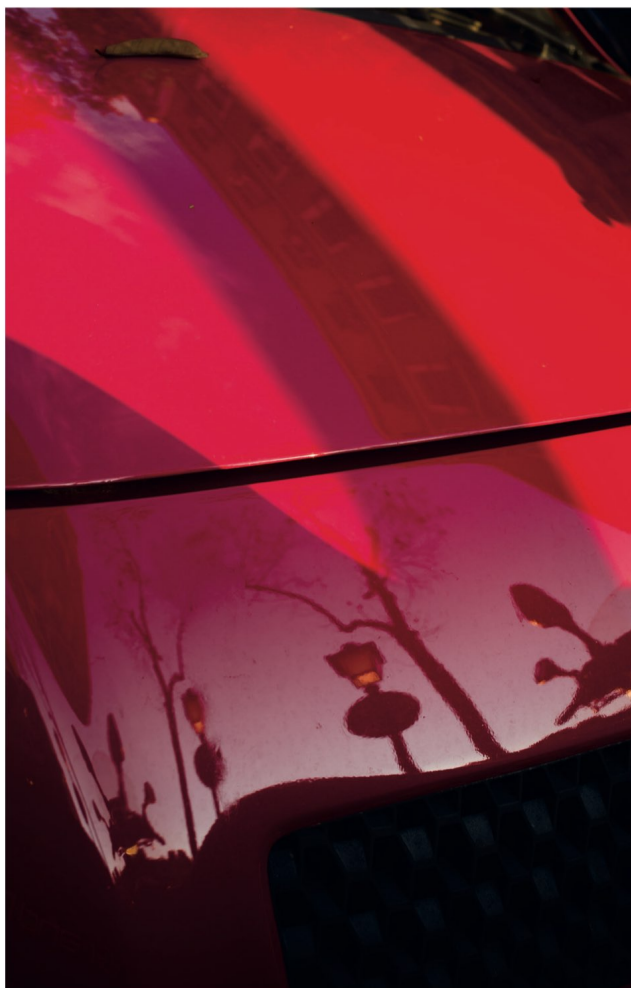
■ RELÁJATE Y DISFRUTA

Al olvidar por qué hacemos fotos corremos el riesgo de convertirlo en una obligación.

Moverse en la calle

Es necesario aprender a disfrutar del proceso y no solo del resultado. Para eso no necesito gran cosa: con un capó brillante y unos buenos reflejos puedo pasarme un buen rato dando vueltas hasta llegar a algo.

Madrid, 1/125 f/4 ISO 160
-1/3EV 28 mm.



¿Te has parado a preguntarte por qué haces fotografía de calle?
¿Es para evadirte? ¿Para documentar lo que sucede a tu alrededor?
¿Para tener un archivo al que volver en el futuro? ¿Para profundizar en determinados temas?

No hay respuestas buenas ni malas, pero siempre hay un por qué. Por muy simple que parezca tu motivo para fotografiar conviene que no lo pierdas de vista, puede convertirse en el combustible que te mantenga en movimiento incluso en los días complicados.

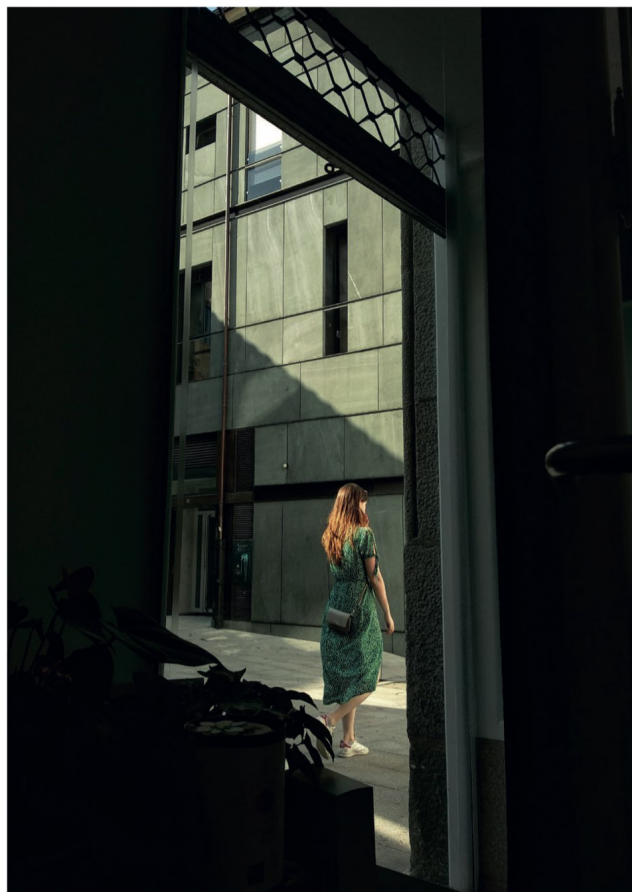
Aunque podamos tener razones diferentes para hacer fotos de calle, ni tú ni yo deberíamos olvidarnos de disfrutar. Nuestros resultados no siempre serán buenos, pero eso no debería impedirnos divertirnos en el proceso, algo que lo hace todo mucho más fácil.

■ NO TE REPITAS

La tentación de repetir lo que ha funcionado antes es enorme. Volver a los sitios donde hemos hecho fotografías que nos gustan o buscar situaciones que nos han dado buenos resultados es muy normal, sobre todo en esos días en los que la inspiración no aparece. El problema es que a menudo eso significa hacer fotos que ya hemos hecho.

No hay nada de malo en volver a lugares con potencial, pero solo si lo hacemos para buscar oportunidades nuevas. Si es para hacer lo mismo que antes con mínimas variaciones o para asegurar los resultados es mejor olvidarlo ya que equivale, nos guste o no, a repetirnos.

¿Por qué no mantener una lista de espacios en los que intentamos fotografiar sin éxito? Cuando no sepamos muy bien qué hacer siempre podemos regresar a ellos e intentarlo una vez más, será mucho más estimulante que hacer algo que sabemos que va a funcionar.



Teresa Domínguez (@uyqleria_ foto en Instagram) experimenta constantemente con temas y enfoques; su galería es un ejemplo perfecto de que no tenemos por qué limitarnos a una determinada manera de fotografiar y de que nuestra mirada cambia por completo el aspecto de lo que nos rodea. En esta imagen saca partido a una luz magnífica haciendo que la chica resalte y se convierta en protagonista.



En ocasiones me paro en un determinado lugar sin saber exactamente por qué. En esos momentos me obligo a ver hasta descubrir imágenes que de otra manera nunca hubiese encontrado.

Santiago de Compostela,
1/250 f/5,6 ISO 400 -1/3EV
28 mm.

Volvía hacia el albergue tras el primer día de un curso pensando ya únicamente en soltar la mochila y descansar. Al doblar la penúltima esquina me crucé con un grupo de amigos que celebraba una despedida de soltero, el novio saltó sobre el seto y tuve el tiempo justo para girarme, apuntar y disparar.

Bilbao, 1/80 f/8 ISO 400
-1/3EV 35 mm.

■ ESCUCHA A TU INTUICIÓN

A veces sencillamente no sabrás qué hacer, es inevitable. La fotografía de calle tiene muchísimo de imprevisible y precisamente ese es uno de sus grandes atractivos; nunca sabes qué pasará a continuación, incluso cuando te preparas al máximo y haces todo lo posible por que una situación se resuelva como te gustaría de repente todo cambia y tus planes se van al traste.

¿Cómo saber si ahí delante hay una foto en potencia? ¿Cuánto tiempo deberíamos intentarlo? ¿En qué dirección seguir al llegar a un cruce de dos calles? No hay una respuesta tajante a esas preguntas ni a tantas otras y en ese momento, cuando no tenemos pistas, entra en juego la intuición.

A menudo damos demasiada importancia a nuestra parte racional y descartamos todo aquello que no es resultado del análisis o de una información contrastada. Pero nuestro cerebro está recopilando y procesando de manera continua, también cuando no prestamos atención. Al dejar que la intuición nos guíe en realidad estamos confiando en lo que el cerebro ha procesado sin un control consciente por nuestra parte. Y resulta que a menudo acierta, según estudios de neurocientíficos como Gerd Gigerenzer las decisiones intuitivas suelen ser más acertadas que las razonadas.

No te empeñes en controlarlo y saberlo todo. Estamos aquí para divertirnos, crear y poner algo de nosotros en el resultado, así que cuando no sepas muy bien hacia dónde dirigirte, si deberías quedarte ahí un rato más o probar en un lugar diferente solamente escucha a tu intuición, acepta sus sugerencias y —muy importante— olvida inmediatamente las opciones descartadas para concentrarte al cien por cien en las nuevas oportunidades que te esperan.

■ NO GUARDES LA CÁMARA HASTA LLEGAR A CASA (E INCLUSO AHÍ TENLA A MANO)

Precisamente como consecuencia de la imprevisibilidad de la calle nuestra cámara debería permanecer a mano todo el tiempo. Y todo el tiempo es todo el tiempo. No puedo recordar cuántas veces he deseado que estuviese colgada de mi hombro o en mi mano en lugar de guardada en la mochila, pero sin duda han sido demasiadas.



A la vuelta de un paseo en el que no has conseguido nada puedes encontrarte la escena que llevabas todo el día buscando, si eso sucede cuando ya te has rendido y tu cámara está guardada habrás perdido la única ocasión que podía salvar el día.

También voy a recomendarte que mantengas la misma actitud cuando estés en casa y no pienses en fotografía. Mantener tu cámara a la vista tiene consecuencias muy interesantes. Por un lado, la gente con la que convives se acostumbra a ella y acaba por olvidarla. En segundo lugar, tener la cámara a mano hará que fotografíes también esos momentos del día que de otra manera se pierden: un rayo de luz que se cuele a través de las cortinas iluminando el sofá, el montón de libros apilados en un rincón... Esas escenas no encajan dentro de la fotografía de calle pero vale la pena convertirlas en imágenes; crearás un pequeño archivo visual de tu vida con un valor incalculable. Además, estarás entrenando y mejorando tus habilidades técnicas y compositivas sin darte cuenta al enfrentarte a situaciones muy distintas, y eso sí te lo puedes llevar a la foto de calle.

Chimping sí o no

Chimping significa comprobar los resultados en la pantalla trasera de nuestra cámara inmediatamente, mientras fotografiamos. Es un término que recogió por primera vez Robert Deutsch, fotógrafo de *USA Today*, y proviene del sonido (parecido al de un chimpancé) que emitía un fotógrafo al ver las imágenes buenas que había conseguido.

No hay motivo para renunciar a comprobar qué hemos logrado siempre y cuando no nos distraiga de lo que estamos haciendo y no nos convenza para que nos rindamos o nos conformemos demasiado rápido.

Mi consejo es que, si lo necesitas, hagas *chimping* únicamente durante tus pausas (nunca mientras fotografías) y que si vas a borrar imágenes lo hagas solo con las que tienen errores clamorosos; a menudo al ver una foto en nuestro ordenador descubrimos detalles que en la pantalla de la cámara habíamos pasado por alto.

José Manuel Navia y la pantalla trasera de tu cámara

En el extremo opuesto al *chimping* está la postura de José Manuel Navia, fotógrafo español autor de libros fabulosos como *Nóstos* y *Miguel de Cervantes o el deseo de vivir*, entre otros muchos. En una entrevista en vídeo, Navia explica que si pudiese diseñar su cámara ideal en la pantalla trasera solo se vería el histograma, ya que en su opinión comprobar las imágenes a medida que las vamos haciendo genera una cierta autocomplacencia con los resultados que hace que nos conformemos con lo que ya tenemos. Navia tiene la culpa de que incluso haya desactivado la revisión automática de mis fotos en la cámara.

■ LLEVA UN DIARIO

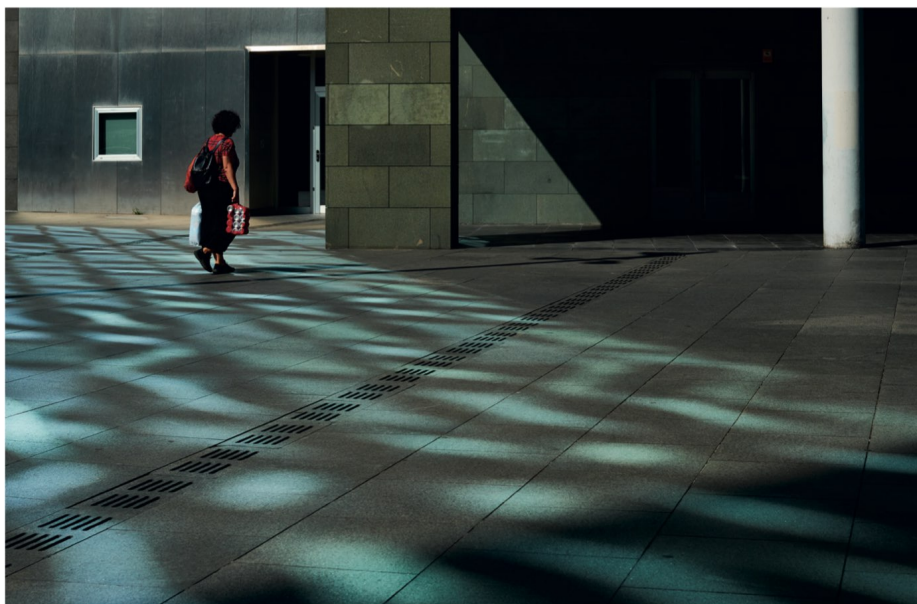
Por muchas cosas que aprendas a través de libros como este, vídeos, blogs y cursos *online* o presenciales también extraerás mucho de tu propia experiencia. Hay pocos hábitos tan efectivos para llevar nuestro trabajo a otro nivel como reflexionar sobre él. Para que funcione de verdad tiene que ser algo metódico, y por esa razón un diario de fotografía de calle puede ser una gran herramienta. Escoge una libreta que te apetezca llevar encima o que puedas tener a mano al volver de tus paseos con la cámara y resérvala únicamente para esto. Si te preguntas por qué hacerlo en papel ahí van algunas razones:

- El hecho de escribir a mano cambia la forma en la que plasmamos nuestras ideas, cómo y cuánto las recordamos. Además, requiere más atención ya que no solo tenemos que pensar en lo que queremos escribir sino también en cómo hacerlo físicamente, eso pone en marcha una serie de células conocidas como *Sistema de activación reticular* de los lóbulos temporales, imprescindibles para consolidar la información y pasarla de corto a largo plazo.
- Lo digital a menudo es sinónimo de distracciones. Estás anotando algo en tu teléfono móvil y salta una notificación de correo, piensas en aquella imagen tan famosa de la que acabas de acordarte y sabes que la tienes a solo dos clics de distancia o paras un minuto para ver qué hay de nuevo en tus redes sociales (un minuto que nunca es solo un minuto). Con boli y papel hay menos oportunidades de distraerse, es más sencillo mantener el foco y exprimir cada idea hasta el final.

Qué apuntar

Aunque sin duda acabarás encontrando nuevas maneras de aprovecharlo te dejo unas cuantas ideas para que el diario se convierta en una herramienta de mejora:

- Anota tus reflexiones sobre el terreno.
- Asígnate misiones y analiza los resultados que consigues.
- Márcate un objetivo.
- Explica el desarrollo que haces de cada encargo (dónde buscas las fotos, qué dificultades y oportunidades encuentras, etc.).
- Extrae conclusiones y hazlas explícitas para que más adelante te resulten de ayuda.
- Marca objetivos a medio o largo plazo y haz un seguimiento. Por ejemplo, fotografiar 20 personas ascendiendo escaleras de 20 formas diferentes.
- Registra qué funciona y qué no (todos tenemos fortalezas y debilidades, aprovecha a tope las primeras y trabaja para mejorar en las segundas).
- Anota tus sensaciones en determinadas situaciones y qué crees que podrías hacer para sentirte más confiado.
- Apunta configuraciones de cámara con las que te sientes cómodo.



- Dibuja croquis de tus mejores fotos para analizarlas y aprender de ellas.
- Apunta los lugares en los que hay una luz especialmente interesante (anota no solo el lugar sino también la época del año y la hora).

Cómo escribir

El diario es tuyo y nadie mejor que tú para decidir cómo llevarlo, pero ahí van algunas sugerencias:

- Escribe para ti, sin pararte a pensar en que alguien más podría leerlo. Es tu herramienta y no tiene que gustar ni valer a nadie más.
- Trata de sacar siempre algo positivo, incluso de los fracasos. Si un día a la vuelta de una sesión escribes que no conseguiste la foto que buscabas, cierra el texto analizando por qué no salió como esperabas y qué puedes mejorar. Convertirás una experiencia *a priori* negativa en un aprendizaje que te hará partir con ventaja la próxima vez que te encuentres en una situación similar.
- Nunca mezcles dos temas en la misma página. Tendrás hueco por si quieres añadir algo posteriormente y te resultará más fácil distinguir dónde acaba cada anotación.
- Destaca o subraya las cosas importantes; con un vistazo rápido podrás saber qué hay en cada página.

Revisa lo que has anotado

Para que el diario sea realmente útil tendrás que volver a él y leer tus experiencias, conclusiones y aprendizajes. De tanto en tanto resérvalo algún que otro rato sin distracciones y ábrelo para aprender de ti mismo.

La luz cambia a lo largo del día, desaparece y siempre vuelve. Si descubres una iluminación con potencial, pero en ese momento el resto de las circunstancias no acompañan, anótala en tu diario y vuelve a intentarlo otro día. Esta foto es de Rober Tomás, un magnífico fotógrafo callejero; tienes más imágenes de Rober en su perfil de Instagram (@robertomasf) y en su web: robertomasfoto.com.



Revelado digital de fotografías

Una imagen está verdaderamente acabada cuando se ha revelado. Esto es cierto tanto para fotografías analógicas como digitales; la inmensa mayoría de las capturas más conocidas de la historia tienen mucho más trabajo en el cuarto oscuro del que imaginamos.

Nuestras cámaras captan luz en una superficie fotosensible y dan lugar a una imagen que aún tiene que pasar por este proceso para ser realmente nuestra. Eso no significa que tengamos que cambiar sustancialmente su aspecto, pero tampoco que tengamos que aceptar la interpretación de la cámara que, al fin y al cabo, no sabe cuál era nuestra intención al pulsar el botón de disparo.

El revelado no convertirá una mala fotografía en una imagen interesante, pero sí puede (y de hecho debería) mejorar el aspecto de una buena captura para que sea aún más efectiva; ese es nuestro objetivo.

En este capítulo descubriremos:

- Cómo evaluar y seleccionar nuestras imágenes de la forma más objetiva posible.
- El proceso completo desde que la imagen está en la tarjeta de memoria hasta que está finalizada.

El revelado digital de una fotografía debería realzar su atmósfera y afinar el mensaje que queríamos transmitir en el momento de pulsar el botón, sin añadir interés por sí mismo. En esta imagen lo empleé para destacar sutilmente las manos de la mujer, protagonistas de la escena, y su reflejo.

La Coruña, 1/125 f/4 -2/3EV ISO 400 28 mm.

Edición

Aunque comencé fotografiando en película con una preciosa Yashica de mi padre, desde hace años disparo casi exclusivamente con cámaras digitales, de ahí que este capítulo esté orientado hacia el revelado de archivos con programas informáticos.

Vamos a echar un vistazo al proceso que va desde que nuestras imágenes están en la tarjeta de memoria hasta que están acabadas y listas para su impresión o para ser compartidas digitalmente (a través de redes sociales o de cualquier otra herramienta). Por descontado es un tema extensísimo en el que, por razones obvias, no podemos profundizar demasiado; si quieres sumergirte por completo en él te recomiendo el libro *El arte del revelado* de Fran Nieto, publicado también por JdeJ Editores en la colección FotoRuta y enteramente dedicado a este ámbito.

Todo comienza en la edición. Aunque a veces se usan indistintamente los términos de edición y revelado, seguiremos una diferenciación que facilita saber en qué fase nos encontramos en cada momento: la edición es la selección (y descarte) de fotografías y el revelado consiste en el procesamiento de las imágenes seleccionadas (de aquellas que han pasado “el corte”) para afinar su aspecto.

Así pues, el primer paso —y quizás el más difícil— supone revisar todas las fotografías que hemos hecho en una o varias sesiones y decidir cuáles vale la pena conservar y dedicarles tiempo de revelado. ¿Cómo lo hacemos? Lo primero es distanciarse.

Esta fotografía fue tomada a principios de enero; lo que ves es la catedral de Santiago de Compostela reflejada sobre un cono de metal y plástico que hacia las veces de árbol de navidad. La seleccioné, revelé y publiqué en mi cuenta de Instagram (@jotabarros_foto) un mes después.

Santiago de Compostela,
1/500 f/4 ISO 250 -2/3EV
28 mm.



■ LA IMPORTANCIA DE TOMAR DISTANCIA

Llegas a casa con la tarjeta rebotante de fotografías y también con tu cabeza llena de recuerdos y expectativas. Estás deseando descargar los archivos en tu ordenador para saber qué has conseguido (en realidad tienes la esperanza de confirmar que has logrado lo que te proponías).

A menudo, cuando descargamos nuestras imágenes contamos con un exceso de información que puede empañar un proceso —la edición— que debería ser lo más objetivo posible. Recordamos qué queríamos hacer, cuánto nos costó componer una determinada escena, la agitación y la emoción del momento... En definitiva, todo lo que cruzaba nuestra mente mientras hacíamos esas fotografías.

Ese es el mayor peligro a la hora de editar imágenes, confundir lo que pensamos que hay en ellas con lo que realmente muestran. Como fotógrafos contamos con mucha información sobre lo que pasaba alrededor de la escena, mucha más de la que tiene el espectador que llega a ella completamente ajeno a las circunstancias. Sin embargo, las fotos de calle deben funcionar únicamente por lo que contienen, de ahí que nosotros tengamos que verlas de la forma más objetiva posible.

Aunque siempre estaremos vinculados emocionalmente a nuestras imágenes (al fin y al cabo, son el resultado de nuestro trabajo y esfuerzo) hay formas de desapegarse y valorarlas mejor; una de las más efectivas es esperar un tiempo prudencial antes de descargarlas.

No es sencillo, pero funciona. Al dejar pasar unas semanas los recuerdos ya no son tan persistentes y tendemos a ver las fotografías por lo que realmente muestran en lugar de hacerlo por lo que queremos ver en ellas.

Así que ahí va el primer consejo para editar mejor: vence a la impaciencia y no descargues tus imágenes en cuanto vuelvas a casa. Déjalas reposar un tiempo y valóralas en frío. Puedes dejarlas en la tarjeta de memoria o, si te preocupa que les pase algo, descargarlas en bloque a un disco duro con copia de seguridad para hacer la selección pasado un buen tiempo.

Te recomiendo un plazo mínimo de un par de semanas, aunque cuanto más tiempo pase más fácil será la edición. De tanto en tanto hago el ejercicio de “esconder” fotos en alguna carpeta de mi disco duro durante meses para seleccionadas cuando prácticamente me he olvidado de ellas. Importar una carpeta sin saber qué voy a encontrar me resulta tremendamente divertido y la edición resulta mucho más sencilla porque no recuerdo lo que pretendía al hacer las fotos, solamente veo lo que hay en ellas.

■ CÓMO SELECCIONAR TUS FOTOS

Hacer una edición objetiva de nuestras imágenes siempre es un proceso difícil porque estamos conectados a ellas. Para lograrlo, además de poner tiempo de por medio, hay una serie de pistas que podemos seguir para elegir las más interesantes.

- Si al ver una fotografía te imaginas explicándola posiblemente no está bien resuelta. Sentir el impulso de decir a los demás en qué deberían fijarse no es buena señal.

- Somos responsables al cien por cien del contenido de todo el encuadre; si al revisar una imagen encontramos cosas o sujetos que apartan la atención de aquello que debería acapararla probablemente no es un buen resultado.
- Trata de mirar tus fotos como si no fuesen tuyas. No es fácil, pero vale la pena esforzarse en valorar nuestras imágenes como si fuesen de otros, para ello abstráete por completo de las circunstancias de la toma y no des por hecho tu intención (si aún recuerdas esos detalles); míralas y evalúalas únicamente por lo que contienen.
- Cuando hayas aprendido a distanciarte de las fotos confía en tu primera impresión, sin argumentaciones. ¿Funciona? Si la respuesta es sí quédate con ella y analízala para entender por qué te gusta (no lo hagas al revés). Si la respuesta es negativa y empiezas a buscar motivos para justificarla probablemente no es una buena imagen.
- Disparar menos también ayuda a facilitar la selección. A veces volvemos a casa con decenas de fotos prácticamente idénticas, tomadas en ráfaga o con diferencias mínimas en el encuadre y los ajustes. Eso tiene al menos dos consecuencias negativas: satura nuestro criterio porque la decisión depende de detalles mínimos y puede hacer que nos empeñemos en salvar al menos una imagen de toda la secuencia, cuando quizás ninguna valga la pena. Al capturar la misma escena con diferencias muy sutiles en realidad estás repitiendo la misma foto.

Borrar o no borrar fotografías

Con el tiempo he ido fotografiando más a menudo y a la vez tomando menos fotos de cada situación. Pero sigo borrando fotografías en el momento de la selección; al editar mis imágenes solo conservo las que realmente me parecen interesantes. Es solo mi sistema; de hecho, tengo grandes amigos que siguen insistiéndome en que debería conservar todas las imágenes que hago por si en el futuro mi opinión o mi criterio cambian.

Dicho esto, únicamente tú decides qué hacer con esas fotografías que no superan tu listón en el momento de la selección. Puedes conservarlas y clasificarlas de una forma específica o borrarlas para siempre, pero te aconsejo que hagas lo segundo únicamente si estás muy seguro de que no te arrepentirás.

■ ENCONTRAR UN EDITOR

Otra manera de superar el apego por nuestras fotografías es tener a alguien que nos ayude a editarlas. Además de encontrar a una persona en cuyo criterio confiemos eso requiere dejar a un lado el ego y estar dispuesto a encajar críticas; es muy posible que esa persona tenga una opinión diferente acerca de las fotos que más nos gustan, en realidad es lo deseable; es necesario estar dispuesto a escuchar, aunque no estemos de acuerdo.

Un editor no está vinculado a nuestras imágenes precisamente porque no son tuyas, si por otra parte tiene experiencia y criterio puede hacernos ver cosas que no vemos por nosotros mismos. Lo ideal, además, es que se trate de alguien con la capacidad de hacer crítica constructiva —argumentando por qué determinadas fotografías le convencen y otras no— es la única forma de mejorar.

Además, que esa persona deje fuera de su selección determinadas imágenes no significa que debamos borrarlas o descartarlas definitivamente. Los programas actuales como Adobe Lightroom nos permiten hacer colecciones duplicando imágenes sin ocupar más espacio en disco, así podemos tener selecciones diferentes sobre las que volver una y otra vez.

Escucha también a quien no sabe

A la hora de elegir un editor para tu trabajo te recomiendo que busques entre la gente cuyo criterio conoces y respetas, pero no dejes de escuchar a los demás; a veces la opinión de alguien completamente ajeno a la fotografía nos revela cosas que se nos habían pasado por alto.

La decisión final es tuya

Aunque te apoyes en alguien externo la decisión final sobre qué imágenes vale la pena mostrar es única y exclusivamente tuya. No importa si lo haces según el criterio de otra persona, el trabajo que muestras depende en última instancia de ti. Por eso si de verdad sientes que una fotografía merece ser mostrada, aunque solo cuente con tu opinión favorable, debes hacerlo. No pasa nada si después cambias de opinión, nuestro criterio va evolucionando y variando con el tiempo y está bien que sea así.

Revisa tus hojas de contacto

Al disparar en película se suele hacer una hoja de contactos, que básicamente consiste en positivar todos los negativos de un carrete sobre una hoja de papel fotográfico para que todas las imágenes registradas puedan verse en tamaño pequeño.

La gran ventaja de las hojas de contacto es que nos enseñan muchas cosas sobre el proceso que lleva a una buena fotografía. Al estudiarlas podemos ver no solo las tomas previas, también nos permiten descubrir las decisiones y los eventos que se suceden hasta que todo encaja y se obtiene esa imagen que vale la pena salvar.

Al fotografiar en digital podemos hacer algo parecido, en el momento de descargar las imágenes para seleccionar las más interesantes observa cómo trabajaste las escenas a través de la sucesión de tomas.

Revelado digital de fotografías

Hay un libro que recomiendo constantemente y que se titula precisamente *Magnum. Hojas de contacto*. Contiene imágenes tomadas por los fotógrafos de la mítica agencia de fotoperiodistas, acompañadas de los correspondientes contactos y de las palabras de los autores. Es casi como presenciar cómo se hizo cada toma desde el punto de vista del fotógrafo, viendo los movimientos y las decisiones que desembocaron en algunas de las mejores fotografías de la historia.

Tienes una reseña en profundidad sobre este y otros libros en la sección *Recomendaciones de mi web*.



Puedes aprender muchísimo de ese proceso tanto si llegas a fotografías que valen la pena como si no; en la secuencia de imágenes están tus aciertos y tus errores, como si hubieses tomado notas durante todo el proceso, con tachones y frases subrayadas incluidos.

Importar las fotografías a tu programa de revelado digital y ordenarlas por hora de captura te permite verlas como si formasen una hoja de contacto. Estas son las que me condujeron a una de las imágenes analizadas en el Capítulo 8, una vez abiertas en Adobe Lightroom.



Es un ejercicio que repito a menudo con los alumnos de mis cursos: repasamos no solo la fotografía que deciden conservar sino también las que hicieron antes y después. Casi siempre descubrimos que la imagen interesante no está entre las primeras, sino que acaba apareciendo a medida que trabajan la escena.

Alternativas para el revelado digital

Cuando se trata de procesar nuestras fotografías de calle hay muchas herramientas disponibles, incluso dentro de la familia Adobe, hasta hace solo unos años la referencia en tratamiento de imagen, diferentes programas ofrecen diferentes capacidades y prestaciones.

Adobe ya no es, ni mucho menos, la única alternativa a la hora de revelar nuestras fotografías digitales. Hoy en día podemos optar por otros fabricantes como Capture One e incluso por programas gratuitos o de *software* libre como RawTherapee o GIMP.

Diferencias entre Photoshop y Lightroom

Aunque a veces se habla de Lightroom como una versión de Photoshop simplificada y totalmente orientada al tratamiento de fotografías, las diferencias son bastante importantes y van mucho más allá.

Lightroom es —además de un programa de revelado— una base de datos que permite clasificar y organizar las imágenes, por eso para trabajar es imprescindible importarlas antes a un catálogo. Photoshop no sirve para categorizar ni para localizar las imágenes dentro de una estructura, para ello necesita un gestor de archivos como *Bridge*, también de Adobe.

El proceso de revelado es más potente y flexible en Photoshop (se hace pixel por pixel). Si bien Lightroom basta para revelar una gran mayoría de nuestras fotos, en ocasiones algunas necesitarán un trabajo extra que, al menos por ahora, solo se puede hacer en Photoshop. En este capítulo me concentraré en Lightroom ya que es el programa que empleo habitualmente y porque nos permite cubrir todo el proceso desde la descarga de imágenes hasta el archivo final.

Aunque me centraré en Adobe Lightroom intentaré que el flujo de trabajo propuesto sea lo suficientemente flexible para adaptarse a cualquier otra herramienta que elijas usar. De todas formas, tómame este capítulo como una visión general del programa, si quieres seguir un curso completo de Adobe Lightroom en video tienes uno en mi academia *on line*: jotabarros.com/club-fotografia-callejera.

De la cámara a la fotografía acabada

Al revelar nuestras fotografías no se trata de cuántas cosas podemos hacer con ellas, sino de qué puede mejorarlas. Al igual que la técnica, la composición y la cámara, el revelado es solo una herramienta más del proceso; por tanto, debe ponerse al servicio de lo que queremos contar con nuestras fotos. Lo verdaderamente importante es el resultado que obtenemos.

Por decirlo de otra forma, el revelado no debería ser el protagonista sino únicamente un actor secundario, algo que hace que el conjunto brille más que sus partes por separado (ajustes, composición, momento, etcétera). Un buen trabajo frente al ordenador mejora la fotografía sin acaparar demasiada atención.

Dicho esto, comencemos por el principio.

■ IMPORTACIÓN DE IMÁGENES

Como decía antes me centraré en Lightroom, donde la importación de las imágenes se hace a través de un catálogo, básicamente una base de datos con las imágenes y toda su información en forma de metadatos.

Qué son los metadatos

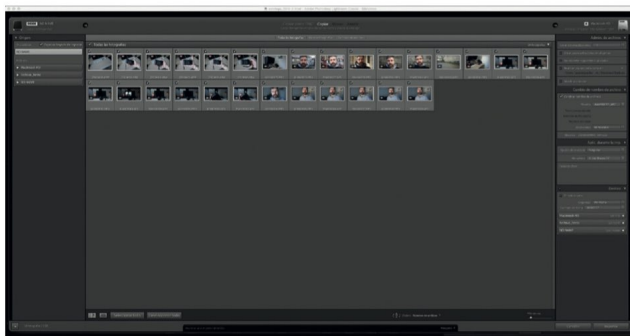
Literalmente los metadatos son datos sobre los datos de nuestras fotografías, pueden incluir información sobre la fecha y la hora de toma, la localización, los ajustes de cámara y mucho más. Hay básicamente tres tipos de metadatos:

- EXIF. Incluyen todos los ajustes y variables de la captura como el tiempo de exposición, la apertura y la sensibilidad, la longitud focal, marca y modelo de la cámara y el objetivo, etcétera. Estos metadatos van insertados dentro del propio archivo de imagen.
- IPTC y XMP. Información sobre *copyright* y autoría, descripción del contenido a través de palabras clave, clasificación y categorización y demás datos que podemos incorporar en el momento de la importación o durante el revelado.

Los metadatos acompañan a nuestras fotografías digitales y pueden ser leídos por los programas de procesamiento, aunque podemos editar la mayoría, algunos son permanentes.

Antes de trabajar con nuestras imágenes en Adobe Lightroom tenemos que importarlas al catálogo. Para eso conectamos la tarjeta de memoria a nuestro equipo y —si la ventana de importación no se abre automáticamente— vamos a *Archivo/Importar fotografías y videos...*

Pantalla de importación de imágenes a Adobe Lightroom. En la captura ves la importación de fotos y tomas para uno de los videos de mi canal de YouTube.



La pantalla de importación se divide en tres partes. A la izquierda, el origen (la ubicación donde se encuentran las fotografías que queremos incorporar al catálogo, típicamente una tarjeta de memoria). En el centro, las imágenes contenidas en dicha ubicación (podemos seleccionar todas o solo algunas). A la derecha, las acciones que es posible aplicar durante la importación y el destino de las imágenes, es decir, la ubicación a la que van a copiarse o moverse.

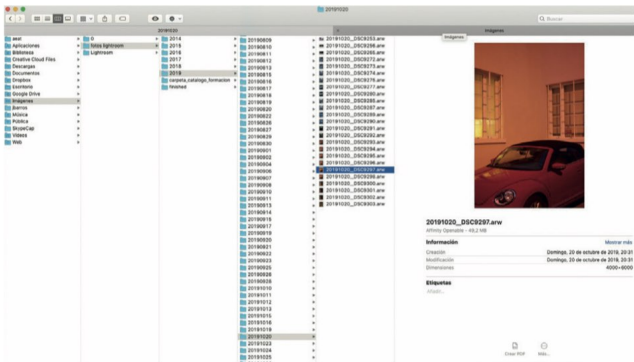
La parte superior de esta pantalla ofrece varias posibilidades para gestionar las fotografías, en todos los casos acaban formando parte del catálogo, pero con diferencias. Recomiendo usar *Copiar* o *Copiar como DNG*.

La importancia de la estructura de carpetas

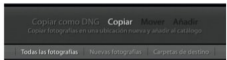
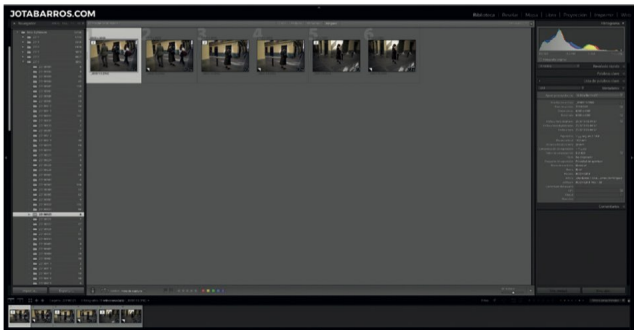
Para revelar nuestras fotografías con Lightroom tienen que formar parte del catálogo (un archivo que funciona como una base de datos y que el programa crea automáticamente), pero a la vez se organizan en el disco duro según una estructura de carpetas y subcarpetas en la ubicación de destino.

Es sumamente importante que esa estructura tenga un orden lógico para que todo sea mucho más sencillo a la hora de localizar y trabajar con las imágenes.

Te recomiendo usar un único catálogo con todas tus fotografías organizadas por año y dentro de cada año con subcarpetas por fecha de esta manera: AAAAMMDD (cuatro cifras para el año, dos para el mes y dos para el día de la toma). Si eso te ayuda, añade un texto con el lugar o el evento en el que fueron hechas: 20191201_Madrid.



Una vez que hemos importado las fotografías al catálogo de Adobe Lightroom podemos clasificarlas, ordenarlas, explorarlas y asignarles palabras clave en el módulo *Biblioteca*.



Opciones en la pantalla Importar. *Copiar como DNG* y *Copiar* crean un duplicado de la imagen en la carpeta de destino manteniendo el original en el origen, *Mover* traslada las fotografías al destino eliminándolas del origen, *Añadir* solo las añade al catálogo sin copiarlas ni moverlas (si usamos esta opción con una tarjeta de memoria, Lightroom no encontrará las imágenes cuando la hayamos expulsado).

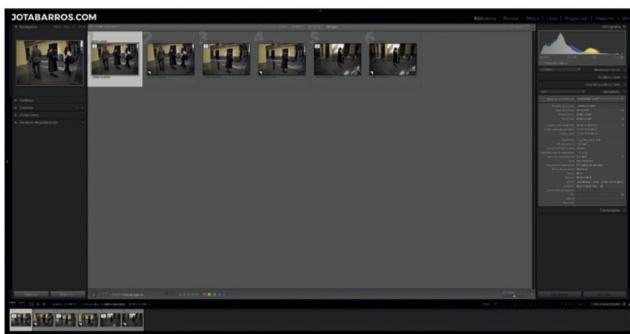
Es importante que las carpetas, además de formar parte del catálogo, se organicen según una estructura ordenada en el disco duro.

Módulo Biblioteca. A la izquierda ves la estructura de carpetas en las que se organizan las fotografías del catálogo, la misma que en la captura anterior. En el centro, las imágenes contenidas en la carpeta seleccionada, 20190325, con fotos tomadas el 25 de marzo de 2019. A la derecha se muestra información sobre la fotografía seleccionada en el módulo central.

Hazlo todo en Lightroom

A través del módulo *Biblioteca* puedes visualizar y acceder al directorio de tu disco duro donde se encuentran las fotografías, pero es importante saber que Lightroom únicamente está al tanto de los cambios que haces dentro del programa. Por ejemplo, si trasladas una imagen de una carpeta a otra usando el explorador de archivos de tu sistema operativo Lightroom no lo sabrá y tendrá problemas para encontrarla. La clave para no perder la pista de nada es mover, eliminar y en general gestionar las imágenes sin salir del programa.

El módulo *Biblioteca* tras cerrar el panel *Carpetas* de la parte izquierda, desde donde se accede a la estructura con las imágenes importadas al catálogo.



El módulo *Biblioteca* reúne todas las herramientas para gestionar las fotografías antes de su revelado. Una vez que nos situamos en una ubicación del disco duro (seleccionada en el panel *Carpetas* de la parte izquierda) podemos ver su contenido en el centro y la información sobre las imágenes a la derecha. De arriba a abajo el histograma, las palabras clave que podemos asignar durante la importación (o en cualquier momento posterior) y que nos permitirán localizarlas posteriormente y los distintos metadatos; en la captura puedes ver los EXIF con la información técnica de la toma.

El módulo *Biblioteca* nos permite clasificar, ordenar y filtrar las imágenes sobre la base de diferentes criterios. Además, podemos crear colecciones —conjuntos que agrupan imágenes independientemente de la carpeta que las contenga— lo que facilita trabajar en lotes o por temas. Por ejemplo, es posible crear una colección con todas las imágenes de una determinada ciudad, aunque hayamos ido en distintas fechas. Las posibilidades son prácticamente infinitas.

Una vez localizada la fotografía que queremos procesar solo tenemos que seleccionarla y pulsar la tecla *D* para abrir el módulo *Revelar*.

■ PLANIFICAR EL RESULTADO

Dentro del módulo *Revelar* podemos llevar nuestras fotografías un paso más allá, mejorando su aspecto para que el impacto sea mayor. Para eso disponemos de una caja de herramientas que vamos a explorar.

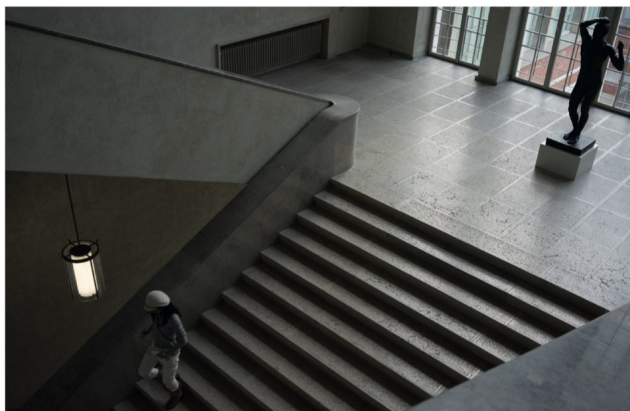
Pero hay algo que tenemos que hacer antes de comenzar a pulsar botones y mover deslizadores: decidir qué conviene a la imagen que estamos a punto de revelar. Al igual que cuando hablamos de técnica o de composición, lo realmente importante es qué sirve a esa fotografía y lo que queremos contar con ella. En cualquier programa de revelado podemos llegar al extremo y cambiar tanto el aspecto de la imagen que el contenido sea prácticamente irrelevante, o nos podemos quedar tan cortos que no la mejoremos significativamente. La clave está en el equilibrio al que llegamos a través de decisiones que responden a nuestra intención.

Así que el primer paso del revelado en realidad es previo: consiste en analizar la imagen y pensar qué queremos transmitir. Es decir, hacia dónde queremos llevar la atención del espectador y qué queremos que vea allí.

Revelar una fotografía es como subrayar un texto; aunque el resto de las palabras sigan ahí pretendemos que las que hemos marcado pesen más. Además, para conseguirlo conviene ser sutiles, como si usásemos un lápiz en lugar de un rotulador fluorescente.

En esta fase pregúntate qué quieres contar con tu imagen, en qué quieres que nos fijemos, qué no debería tener tanta importancia y qué sensaciones quieres transmitir.

Antes de comenzar el revelado, diferencia las zonas que deberían ser protagonistas y decide cómo vas a hacer que destaquen, detecta también qué podría distraer al espectador. Las primeras veces puede ser muy útil esbozar un croquis en papel con tus conclusiones, este paso te llevará cada vez menos tiempo y acabará por ser casi inmediato.



Al hacer esta fotografía (que aquí ves tal y como salió de cámara) quise llamar la atención sobre las dos figuras, la mujer y la estatua que crean una diagonal en el encuadre, así que deberían tener un peso importante en el resultado final. En la fase de planificación también decidí que la luz que entra a través de la cristalera acaparaba demasiada atención.

Seguir este proceso no solo facilita los siguientes pasos y evita que nos perdamos, con el tiempo también ayuda a tomar mejores decisiones en el momento del disparo.

■ AJUSTES GLOBALES

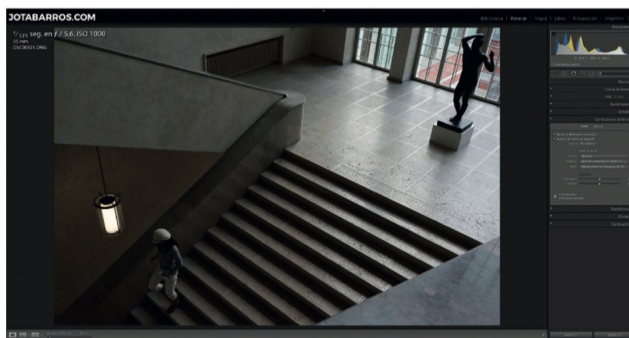
Ya sabemos dónde queremos llevar la atención del espectador (y de dónde la queremos desviar), pero antes de dirigirla hacemos los ajustes que afectan a la imagen en conjunto.

Eliminar distracciones

Lo primero es eliminar todos los defectos que pueden interferir con la lectura de la fotografía.

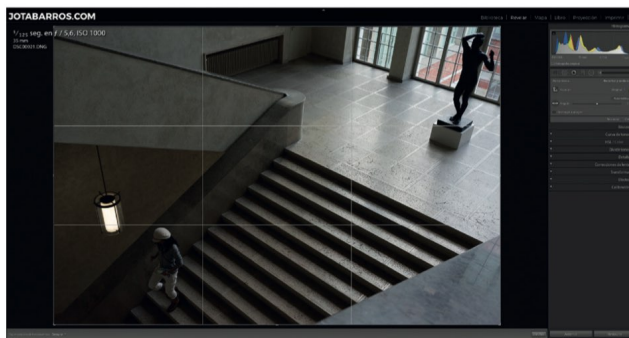
- *Correcciones de lente*. Este panel nos permite eliminar la aberración cromática y la deformación que a veces producen los objetivos de nuestras cámaras. Es tan sencillo como marcar ambas opciones en la pestaña *Perfil* y seleccionar el objetivo montado. En caso de no encontrarlo podemos optar por la opción *Manual*. La imagen cambiará ligeramente ante nuestros ojos.

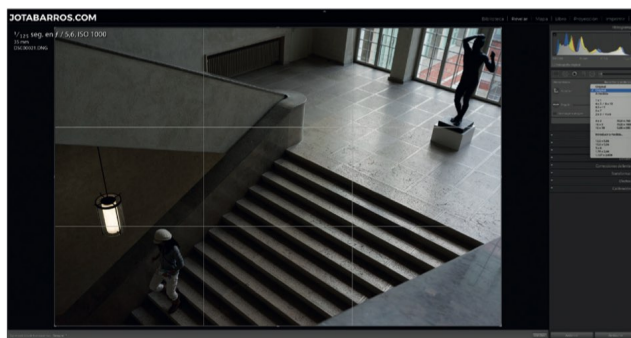
El panel *Correcciones de lente* con el objetivo seleccionado. La imagen ha variado muy sutilmente.



- *Recortar y enderezar*. Esta herramienta se abre pulsando la tecla *R* o el rectángulo bajo el histograma. Nos deja cambiar la relación de aspecto de la imagen, eligiendo una proporción en el menú desplegable o moviendo las esquinas y bordes de la imagen. Si pulsamos sobre el candado y lo abrimos al mover los deslizadores no se respetará la relación de aspecto original. El apartado *Ángulo* sirve para corregir imágenes inclinadas (algo que en fotografía de calle raramente se considera un defecto), podemos hacerlo manualmente desplazando el deslizador hacia un lado u otro o pulsar sobre el icono del nivel y marcar dos puntos de una línea que "debería" ser paralela a los bordes de la imagen, como el horizonte, para que Lightroom la enderece automáticamente. Aquí opto por no cambiar el encuadre ni la inclinación.

El panel *Recortar y enderezar* desplegado. Sin cambios para esta imagen.

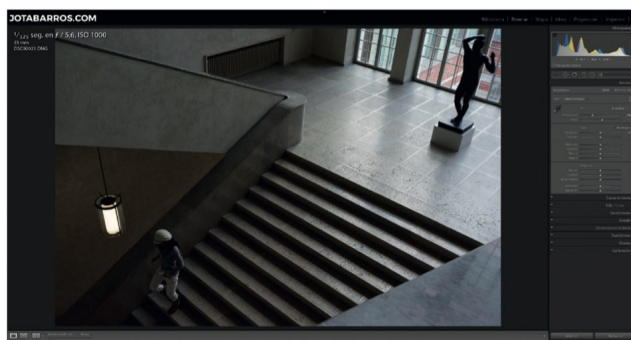




Panel básicos

Vamos ahora a por los ajustes globales. Empezamos en el panel *Básicos*, donde podemos modificar:

- *Equilibrio de Blancos*. Esta herramienta permite corregir dominantes en la imagen (cuando la luz contiene una mayor proporción de una determinada longitud de onda el color correspondiente prevalece y afecta a los demás). Podemos hacerlo de tres maneras: escogiendo un ajuste preestablecido en el menú desplegable, moviendo los deslizadores *Temperatura* y *Matiz* o pulsando el cuentagotas y haciendo clic con él en un punto de la imagen que deba verse con un color neutro (idealmente un gris o un blanco). Aquí muevo ligeramente el deslizador *Temperatura* hasta un valor de 4950K mientras me fijo en la imagen en su totalidad.

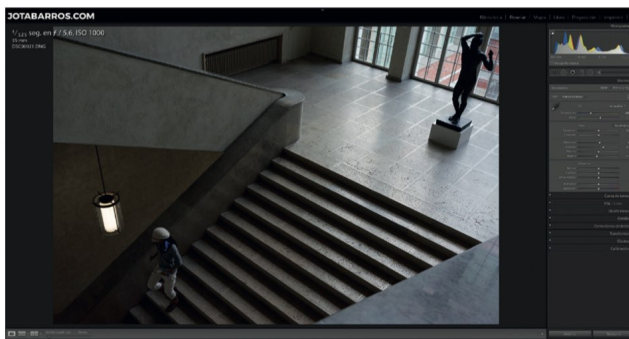


Modifico la temperatura de color de la imagen y con ella la atmósfera que transmite. Puedes optar por cambios muy sutiles como aquí, o ser creativo y buscar un efecto más exagerado.

- *Exposición*. También hay varias formas de modificar este apartado, todas se apoyan en la información aportada por el histograma. Antes de nada, activo el aviso de recorte pulsando el botón *J*, eso hará que en la imagen se muestren las sombras y las luces que no contienen detalle (en azul y rojo respectivamente). Es el momento de desplazar hacia la derecha o hacia la izquierda el deslizador global *Exposición* y/o los de las distintas zonas del histograma. También podemos pulsar en una determinada parte del histograma y desplazarla a un lado u otro (hacia la derecha se aumenta la luminosidad y hacia la izquierda se reduce). Buscamos corregir los problemas de recorte y mejorar la distribución de tonos de la imagen.

Revelado digital de fotografías

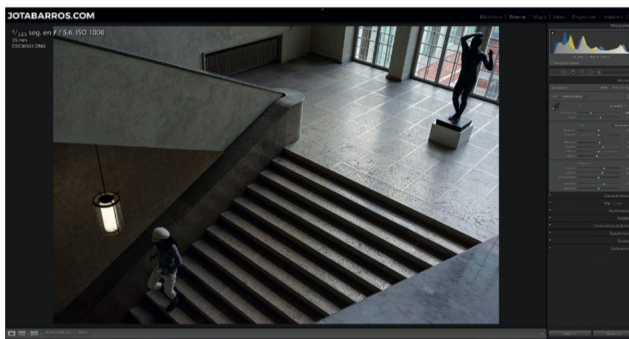
Aumento ligeramente los valores *Altas luces* y *Sombras* y reduzco *Negros*. En el pelo de la mujer aparece el aviso de recorte de sombras, indicando que he perdido detalle al oscurecer las partes menos expuestas de la imagen, al tratarse de una extensión tan pequeña y no relevante opto por dejarlo así. Presiono J de nuevo para desactivar el aviso de recorte.



En el apartado *Presencia* del panel *Básicos* hay algunos ajustes muy interesantes.

- *Textura*. Este deslizador hace justo lo que esperamos (aumentar o reducir la textura) sin destruir los detalles más finos ni añadir ruido. Actúa sobre las frecuencias medias, es decir, las zonas de la imagen con un detalle moderado (en lugar de hacerlo sobre los bordes o las partes lisas). En una fotografía de retrato reduciríamos el valor de *Textura* para suavizar la piel, aquí lo aumento ligeramente hasta +28 mientras veo la imagen a un tamaño del 100 %.
- *Claridad* actúa de forma parecida a *Textura* en un rango de frecuencias más amplio, así que los cambios afectan más a la imagen independientemente del tipo de superficies que incluya. Suelo aumentarla como mínimo hasta +20 para sacar más detalle.
- *Intensidad* y *Saturación*. Los dos ajustes incrementan o reducen la pureza de los colores, pero el primero es más contenido con los tonos ya saturados (como las pieles). Generalmente opto por aumentar solo *Intensidad*.

La fotografía tras ajustar *Textura*, *Claridad* e *Intensidad*.



Curva de tonos

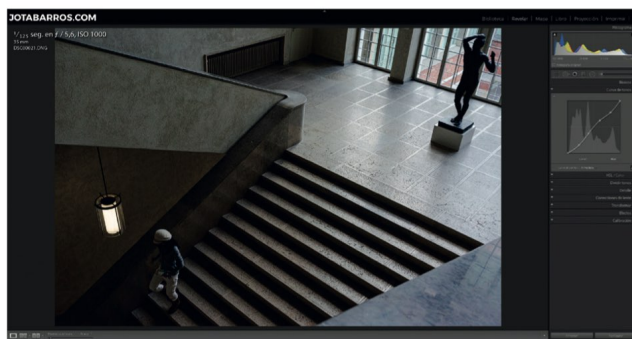
Este panel está pensado para aumentar o reducir el contraste de la imagen de una manera precisa, actuando independiente sobre las zonas más o menos luminosas.

El contraste se puede definir como la diferencia de luminosidad entre las partes más claras y oscuras de la imagen. También podemos modificarlo en el correspondiente deslizador del panel *Básicos*; mayor contraste implica más separación de las zonas claras y oscuras (el histograma “se estira”).

La *Curva de tonos* es una herramienta que permite un ajuste mucho más preciso, actuando por separado en las distintas zonas del histograma. Una vez movido el deslizador *Básicos* / *Contraste* hasta ver los negros y las partes más claras de la imagen justo como queremos, *Curva* nos ofrece un ajuste fino.

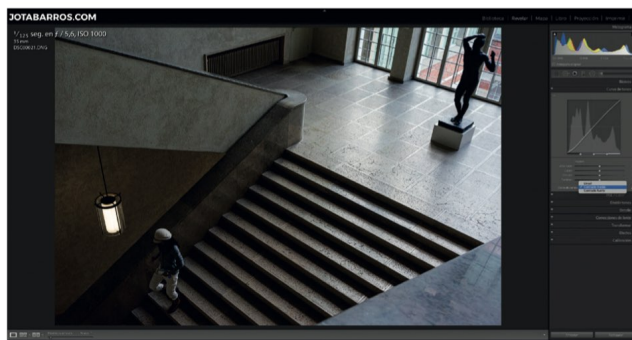
Podemos usar *Curva de tonos* de dos maneras:

- *Modo paramétrico*. Elegimos entre dos posibilidades en el menú desplegable (*Contraste medio* y *fuerte*) para después matizar su forma con los deslizadores correspondientes a las *Altas luces*, *Claros*, *Oscuros* y *Sombras*.
- *Modo punto*. Marcamos una serie de puntos para después moverlos y dar a la curva la forma que queramos.



En el modo *Punto* podemos hacer aparecer sobre la curva tantas anclas como queramos para después desplazarlas hacia arriba (aclarando los tonos correspondientes) o hacia abajo (oscureciéndolos). Los ajustes afectan a toda la fotografía.

La *Curva de tonos* es una herramienta tremendamente potente y compleja, pero a menudo la utilizo de una forma muy básica: elijo *Contraste medio* o *fuerte* en su opción paramétrica.



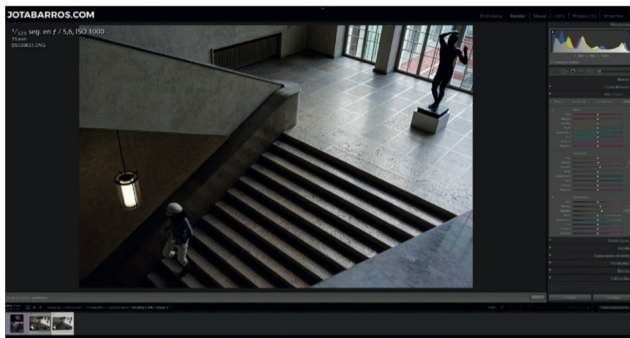
Dejo la *Curva de tonos* en modo paramétrico y elijo *Contraste medio* en el menú desplegable.

Panel HSL / Color

Con este panel modificamos los tres atributos de los colores de nuestras imágenes (tono, saturación y luminancia) por separado. Si pulsamos sobre *Color* el panel se despliega desglosando cada canal en tres deslizadores (uno para cada atributo).

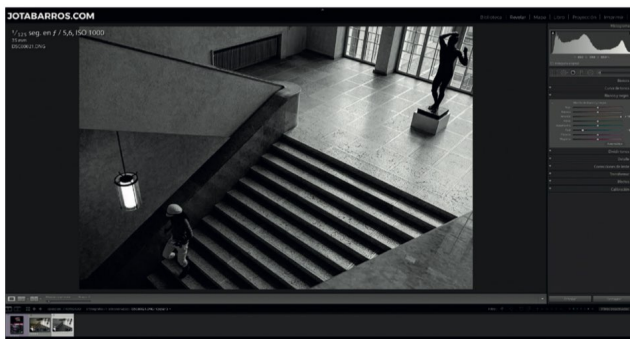
Encuentro más fácil e intuitivo trabajar con los colores desde *HSL* y una vez ahí en la opción de la derecha (*Todo*), donde vemos *Tono*, *Saturación* y *Luminancia* por separado con un deslizador para cada color. Podemos, por ejemplo, subir el deslizador *Naranja* del apartado *Saturación* para aumentar la pureza de ese color en la imagen, pero aún hay una forma mejor de hacerlo: pulsando sobre el círculo que vemos al lado de cada atributo se activa mostrando dos puntas de flecha; si ahora llevamos el puntero a la imagen, hacemos clic sobre la zona que contiene el color que queremos modificar y subimos o bajamos el puntero, aumentamos o reducimos el valor del atributo correspondiente al color exacto que había en el punto donde hicimos clic.

Activo el selector de *Luminancia*, me llevo el puntero del ratón a la zona izquierda de la fotografía, hago clic en la pared que rodea la lámpara y muevo el puntero hacia arriba para aumentar la luminosidad de los canales naranja y amarillo (una gran ventaja de este método es que Lightroom sabe qué colores hay realmente y modifica ambos). Hago lo mismo con el selector de *Saturación*, aunque no aumento tanto los valores.



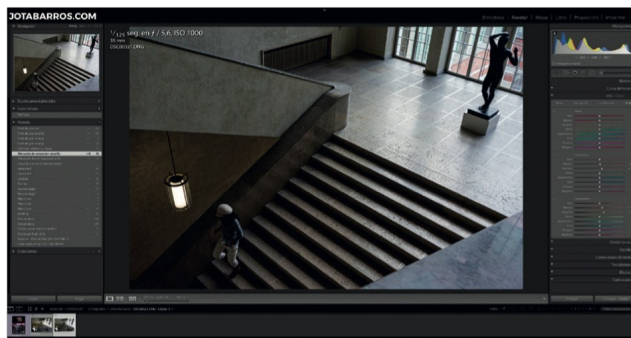
Este panel también sirve para controlar la conversión a blanco y negro. Si pulsamos la tecla *V* nuestra fotografía cambia a escala de grises y el nombre del panel cambia a *Blanco y negro*. Ahora los deslizadores modifican el tono de gris al que se convierte cada color original.

Pulso *V* para convertir la imagen en blanco y negro (solo a modo de ejemplo) y muevo el deslizador *Naranja* hacia la derecha para que ese color tienda a un gris claro, deslizo *Azul* hacia la izquierda para que las partes azuladas tiendan a gris oscuro. También podía haber usado el selector circular de la misma manera que con la imagen en color.



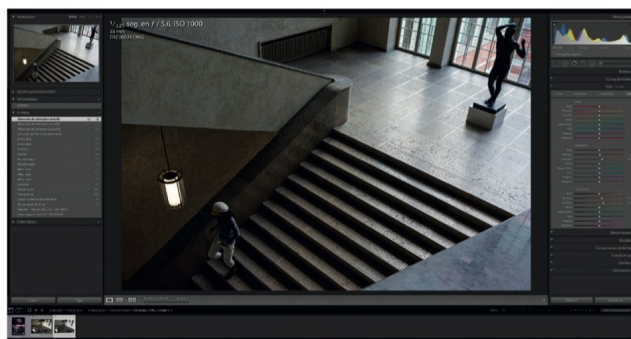
Este es un buen momento para explicar el panel *Historia* de la parte izquierda de la imagen. Si no está visible solo es necesario pulsar en el triángulo del borde izquierdo de la pantalla y después sobre *Historia* para mostrarlo.

Al desplegarse vemos todos los cambios que hemos hecho a la fotografía desde que la abrimos. En la parte superior los últimos y de ahí hacia atrás.



Al abrir el panel *Historia* vemos todas las acciones que hemos hecho sobre la imagen en orden inverso, con las más recientes arriba.

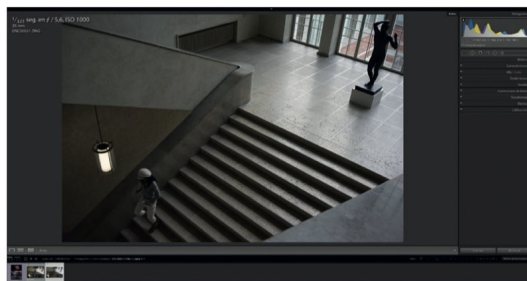
Los últimos pasos son los correspondientes a la conversión a blanco y negro. Si pulso sobre el paso *Alteración de saturación amarilla* la fotografía recupera su apariencia tras esa modificación. Al hacer un cambio a partir de ahí desaparecerán los pasos que había realizado antes (como si regresamos a una bifurcación y comenzamos a andar por un camino diferente al que habíamos tomado antes). Para comprobarlo aumento ligeramente la saturación del amarillo (de +10 a +12).



Los pasos de conversión a blanco y negro han desaparecido porque he vuelto atrás y he tomado un camino diferente.

Un recordatorio importante: aunque usemos el selector para escoger una referencia y modificar los atributos de un color los cambios del panel *HSL / Color* (o Blanco y negro) siguen afectando a toda la fotografía de manera global; si hay otras zonas de la imagen con ese mismo color —en mayor o menor proporción— lo que hagamos sobre la referencia también cambiará su aspecto.

Mientras estamos en el módulo *Revelar* es posible ver cómo era la imagen de partida pulsando *Shift + S*; en la parte superior derecha de la imagen aparecerá el texto "Antes" para indicarlo.



Podemos ver la imagen de partida en cualquier momento pulsando la combinación de teclas *Shift + S*. Para ver el punto actual de revelado solo tenemos que volver a pulsar esas teclas.

■ AJUSTES LOCALES

Normalmente en este punto comienzo a hacer ajustes locales; tras los ajustes globales trato por separado las zonas de la imagen sobre las que quiero trabajar individualmente.

Bajo el histograma hay una serie de herramientas que sirven para actuar de forma localizada sobre determinadas partes de la fotografía, en este momento es importante recordar qué decisiones habíamos tomado antes de comenzar el revelado: ¿qué áreas deberían atraer y desviar la atención del espectador?

En esta imagen había pensado en reducir el peso visual de la ventana y aumentar el de la figura bajando las escaleras para que su presencia sea más evidente.

Eliminación de manchas

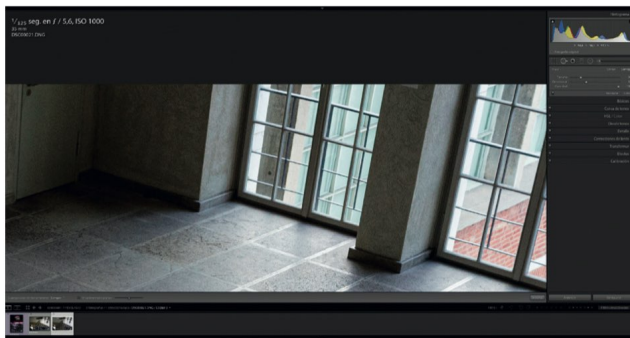
Pulsando la tecla *Q* o el icono con el círculo y la flecha (el segundo por la izquierda) abrimos la herramienta *Eliminación de manchas*, pensada para suprimir imperfecciones en la imagen.

No es el caso de esta fotografía, pero para explicar su funcionamiento hago clic en la parte superior, justo en el borde izquierdo de la ventana, ampliando la zona donde hay un punto circular con un aspecto muy similar al que crearía una mota de polvo en el sensor.

Para hacerlo desaparecer:

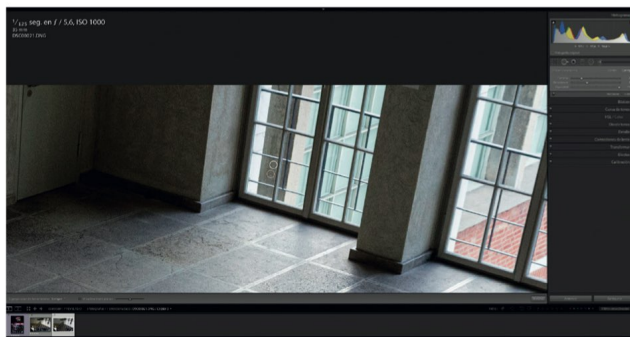
- Elijo la opción *Corregir* de la herramienta (*Clonar* solo copia y pega en el destino los píxeles de referencia, mientras que *Corregir* iguala la luminosidad, textura y sombra de ambas zonas).
- Ajusto el tamaño de la herramienta de forma que el cursor —ahora con forma de círculo— tiene unas dimensiones solo ligeramente más grandes que la zona que quiero corregir. Muevo los deslizadores *Desvanecer* (la zona de transición de la herramienta) para que el borde sea más o menos progresivo y *Opacidad* (que normalmente dejo en 100 %).
- Pulso sobre la mancha. Lightroom busca automáticamente una zona con características similares y superpone un parche sobre

En el centro de la imagen ampliada está la "mancha" que quiero eliminar.

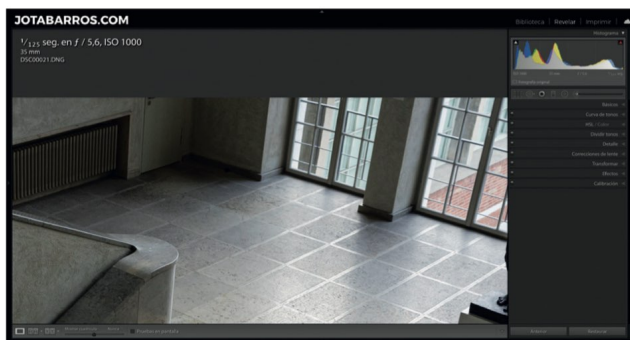


ella, haciendo que desaparezca. Si no nos gusta el resultado podemos mover la zona de origen (el círculo más grueso) para llevarlo a otra parte de la imagen, el aspecto del destino (la zona corregida) cambiará a medida que lo desplazamos.

Obvio la herramienta *Corrección de ojos rojos* porque en fotografía de calle no tiene mucho sentido (a no ser que hayamos usado un flash para fotografiar a alguien desde bastante cerca). Además, su funcionamiento es sumamente intuitivo; basta con aumentar la imagen hasta que los ojos ocupen bastante espacio en la pantalla y dibujar un círculo desde su centro hasta el borde para que Lightroom se encargue del resto.



Selecciono *Corregir* y adapto sus parámetros al tamaño de la imperfección, pulso sobre ella y Lightroom hace su magia.



La fotografía tras la corrección.

Filtro graduado

Hay tres herramientas que funcionan de una manera muy similar y cuyas diferencias se limitan casi únicamente a la forma: *Filtro graduado*, *Filtro radial* y *Pincel de ajuste*.

Para abrir la primera pulsamos sobre el icono rectangular (el cuarto por la izquierda) o en *M*, la herramienta se despliega.

Con esta herramienta podemos cambiar muchos parámetros de una determinada zona de la imagen (desde la *Temperatura de color* hasta la *Saturación*, pasando por la *Exposición*, el *Contraste*, etc.). Los cambios se aplicarán como una transición de más a menos. Es más fácil comprobarlo sobre una imagen que tratar de explicarlo con palabras.

Revelado digital de fotografías

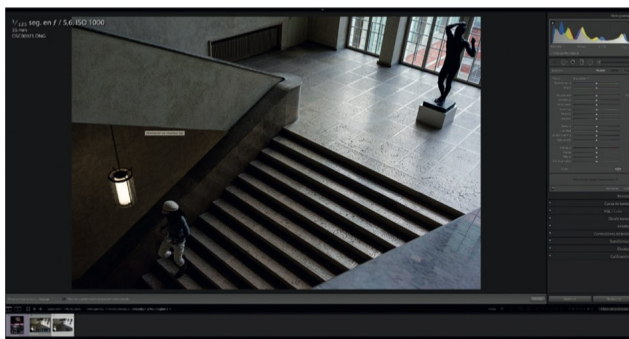


La herramienta *Filtro graduado* con todas las opciones a la vista.



El *Filtro graduado* con ajustes de *Exposición* y *Contraste* negativos.

Las líneas que aparecen al extender el *Filtro graduado*.

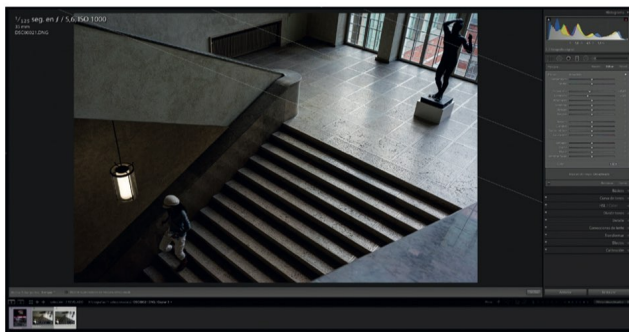


He decidido que la ventana llama demasiado la atención porque es una zona muy luminosa, así que aplicaré un *Filtro graduado* con exposición y contraste negativos (para oscurecer esa parte). Muevo los deslizadores hasta $-0,40$ y -20 respectivamente.

Ahora llevo el puntero hasta la esquina superior derecha de la imagen, hago clic y sin soltar arrastro el filtro hasta prácticamente llegar a las escaleras. En la imagen aparecen 3 líneas:

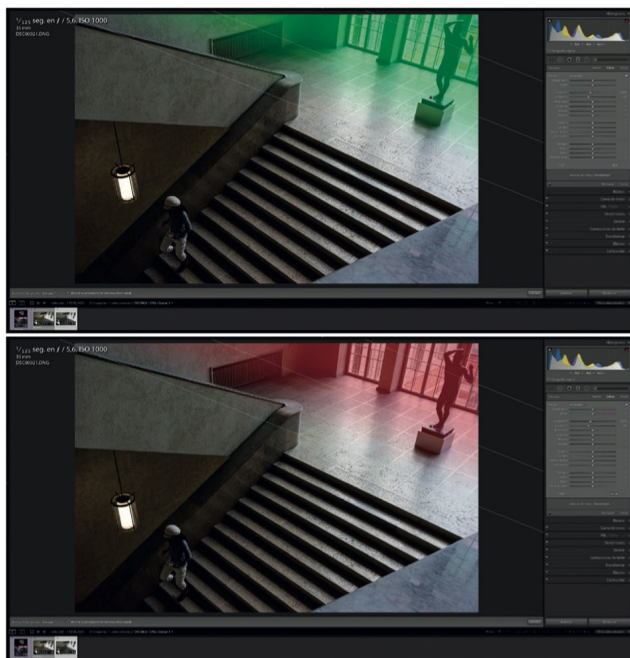
- Desde el punto en que he hecho clic hasta la primera línea el efecto seleccionado (en este caso *Exposición* y *Contraste* negativos) se aplica al 100 %.
- De la primera a la segunda línea el efecto se diluye de 100 % a 50 % de manera progresiva.
- De la segunda a la tercera línea se pasa del 50 % al 0 % de efecto.

Una vez aplicado el filtro puedo mover esas líneas y cambiar el ángulo que forman llevando el curso hasta ellas y/o hasta el círculo central.



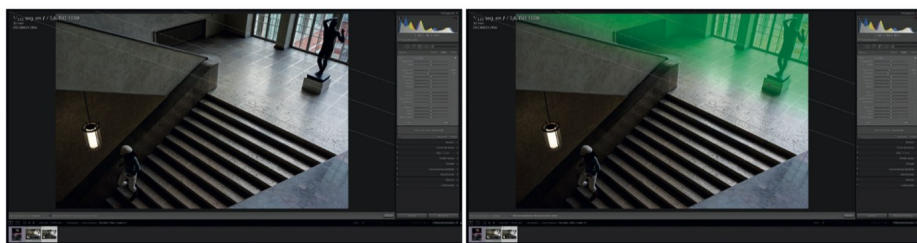
El efecto aplicado se va a ver sobre la imagen de una forma más o menos evidente en base a las cantidades que hayamos fijado en los deslizadores (en este caso he cambiado solo dos parámetros, pero pueden ser más simultáneamente). Para ver la zona afectada y el

grado de aplicación podemos pulsar **O**, que la colorea. Con **Shift + O** cambiamos el color con el que se representa la aplicación del filtro (verde, blanco, negro, rojo).



Al pulsar **O**, Lightroom muestra la zona afectada por el filtro, de más a menos. Podemos cambiar el color de resaltado mediante **Shift + O**.

Al pulsar de nuevo **O** veo la fotografía con los cambios aplicados. Decido agrupar un poco más las líneas de transición para que el efecto se aplique al 100 % sobre la ventana y la transición al 0 % tenga lugar en menos espacio, para ello muevo la línea superior hasta el marco de la ventana.



Al aplicar el filtro desde la esquina he oscurecido también la estatua, algo que no me interesa porque quiero que, al igual que la mujer, destaque en el encuadre. Para solucionarlo, y mientras tengo el filtro activado, voy a la pestaña *Pincel*.

Corrijo la posición del filtro y pulso **O** para ver dónde y cuánto se aplica ahora.

Por defecto esta opción me permitiría extender el efecto del *Filtro graduado* a otras partes de la imagen con solo pintar sobre ellas (de ahí que se vean los mismos valores negativos en *Exposición* y *Contraste*).

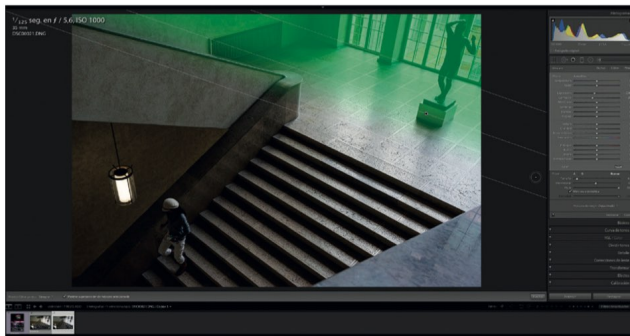


Opción *Pincel* dentro de *Filtro graduado*.

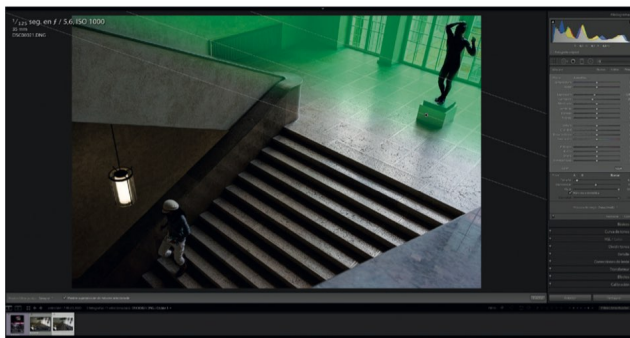
El pincel *Borrar* dentro de la herramienta *Filtro graduado*.

Así queda el aspecto del *Filtro graduado* tras borrarlo sobre la estatua.

Como me interesa justo lo contrario (eliminar el efecto del filtro sobre la estatua) pulso sobre *Borrar*, eso hace que el puntero cambie a una forma circular con un signo “-” en el centro, adapto *Tamaño* a la estatua, aumento ligeramente *Desvanecer* y marco la opción *Máscara automática* que hará que el pincel de borrado afecte a las partes similares al primer punto donde lo aplique en cada pasada (siempre y cuando mantenga el centro del puntero dentro de la estatua el pincel no borrará fuera de sus bordes).

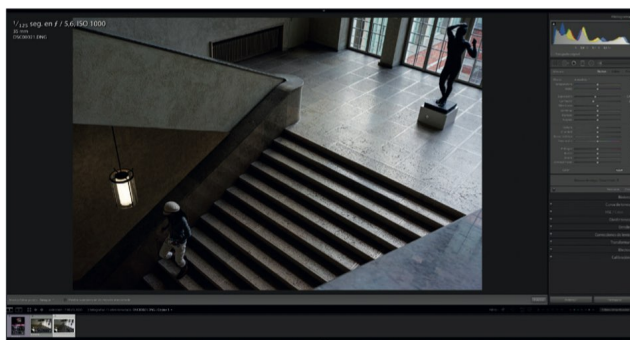


Viendo el efecto del *Filtro graduado* (se activa y desactiva con *O*) pinto con *Borrar* sobre la estatua para eliminarlo. Si me salgo y borro por error fuera de la estatua (donde sí debería aplicarse el filtro), solo tengo que escoger uno de los dos pinceles *A* o *B* y recuperar el efecto en esa zona.



Podemos aplicar simultáneamente tantos *Filtros graduados* como queramos, una vez hecho es posible seleccionarlos (con la herramienta abierta, pulsando el círculo gris que avisa de la presencia de cada uno) y modificar sus ajustes.

En definitiva, el *Filtro graduado* es un ajuste local que se extiende linealmente como un telón y cuyo efecto pasa del 100 % al 0 % en un espacio que podemos modificar.

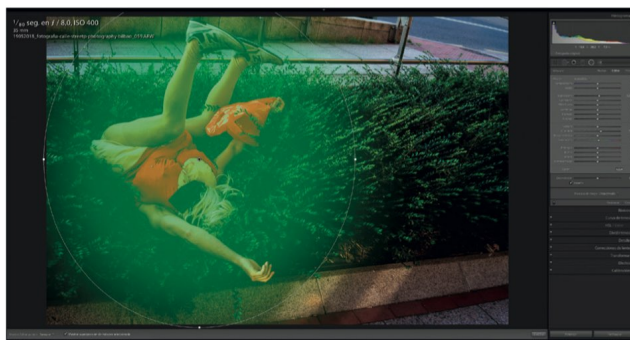


La presencia de un botón gris en la base de la estatua indica que ahí hay un *Filtro graduado*.

Filtro radial

El *Filtro radial* se encuentra a la derecha del graduado (se activa pulsando el correspondiente icono o con *Mayúsculas + Z*) funciona como el graduado, pero lo hace con forma circular; el efecto se aplica desde el exterior de un círculo o una elipse hacia su interior (o de dentro a afuera si marcamos la opción *Invertir*).

La fotografía que estoy usando como ejemplo no se presta a emplear un *Filtro radial*, así que saltaré momentáneamente a otra para explicar su funcionamiento.



Apliqué un *Filtro radial* con valores positivos de *Exposición*, *Claridad* y *Saturación* para aumentar el tirón visual de este novio durante su despedida de soltero. Seleccioné *Invertir* para que el efecto se extendiese desde dentro hacia afuera, para que la transición fuese más o menos abrupta podía haber modificado *Desvanecer*. Al igual que en *Filtro graduado*, la tecla *O* permite ver la zona afectada.

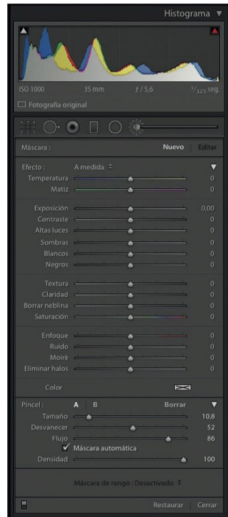
De nuevo, podemos aplicar tantos filtros radiales como queramos (que se pueden superponer o no); con la herramienta activada cada botón gris en la imagen señalará un centro de aplicación. Cada filtro puede incluir uno o varios efectos y podemos acceder a ellos posteriormente para cambiar sus valores en cualquier momento.

Para eliminar un *Filtro graduado* o radial solo hay que activar la herramienta, pulsar el botón gris que informa de su posición (pasa a negro para indicar que está seleccionado) y presionar el botón de borrado en nuestro teclado.

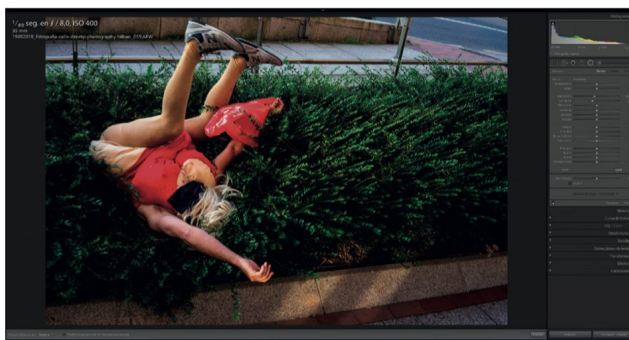
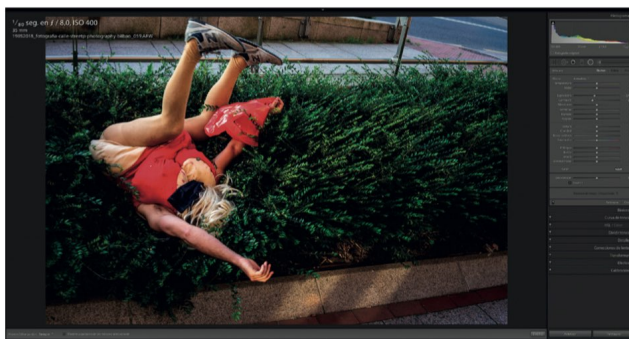
Al igual que con el *Filtro graduado*, podemos activar *Pincel* dentro de *Filtro radial* y extender su efecto más allá de los límites o suprimirlo localmente con la opción *Borrar*.

Revelado digital de fotografías

La fotografía con el *Filtro radial* aplicado y sin aplicar.



Al abrir el *Pincel de ajuste* aparecen los mismos valores usados en el *Filtro graduado*, para poner todos los deslizadores a cero hago doble clic sobre *Efecto*, en la parte superior izquierda de la herramienta.



Pincel de ajuste

El *Pincel de ajuste* es la herramienta definitiva para aplicar uno o más efectos en una zona de la imagen con forma arbitraria. Solo hay que activarlo pulsando sobre el icono de la brocha (o mediante la tecla *K*), elegir qué queremos hacer, configurar su tamaño y pintar con él.

En la imagen de las escaleras voy a usar el *Pincel de ajuste* sobre la mujer y sobre la barandilla en primer plano.

Para que la mujer destaque tal y como había decidido en la fase de análisis aumentaré ligeramente la exposición y reduciré el contraste sobre ella.

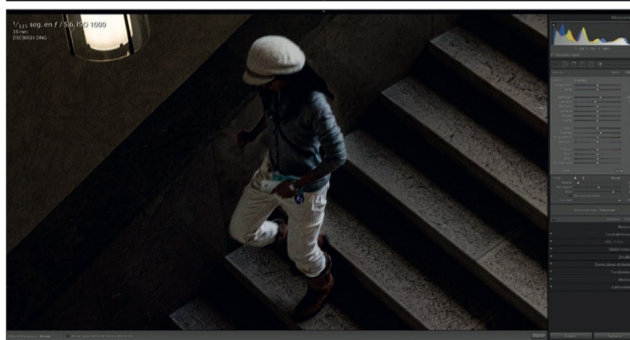
Amplio la imagen en torno a la mujer (barra espaciadora + clic sobre el cuerpo) y pinto con un pincel de *Tamaño 5,5*, *Desvanecer 52*, *Flujo 86*, *Densidad 100*. No marco la opción *Máscara automática* porque voy a pintar sin respetar los bordes de la figura para después elegir el pincel *Borrar* (también se activa manteniendo pulsado *Alt*) y eliminar las zonas que no quiero que se vean afectadas.

Uno de los paneles de la izquierda de los módulos *Biblioteca* y *Revelar* es el *Navegador* (parte superior); puedes mostrar y ocultar esos paneles haciendo clic en la flecha del borde izquierdo de la pantalla. Sobre la miniatura de la imagen seleccionada hay cuatro opciones:

- ENCAJ. Encaja la fotografía en el panel central para mostrarla completa.



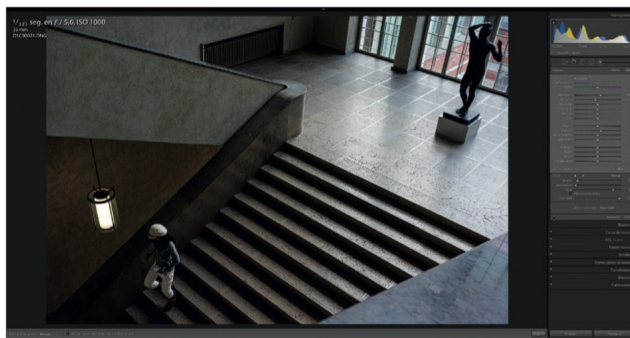
Pinto sobre la mujer sin atender demasiado a los bordes.



Pulso de nuevo O para ver el efecto en lugar de la zona donde se extiende.



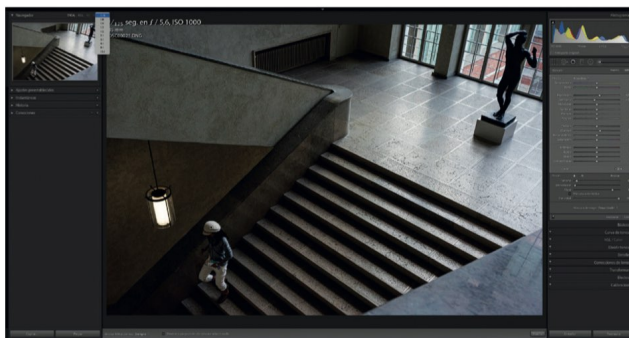
Selecciono *Borrar* y ahora con *Máscara automática* activada borro las zonas fuera de la mujer que no quiero que se vean afectadas por el ajuste. A veces para ser más preciso y comprobar el resultado es mejor activar y desactivar constantemente el color de resalte (tecla O).



Desactivo el color de resalte y echo un vistazo a la imagen completa para comprobar si he conseguido lo que me proponía; así es, ahora la mujer destaca sobre las escaleras. El pin negro sobre el sombrero indica que ese *Pincel de ajuste* está activo (podría modificar sus valores); el círculo aparece justo donde empezamos a pintar.

- RELL. Hace que la fotografía ocupe todo el espacio en vertical, lo que a menudo se traduce en que no se vea completa a lo ancho.
- 1:1. Muestra la fotografía al 100 % (1 píxel ocupa 1 píxel de pantalla).
- La opción de la derecha muestra un par de números que podemos elegir en un menú desplegable, si el primero es un 1 la imagen se verá más pequeña (a la octava parte de su tamaño si seleccionamos 1:8, por ejemplo); si el 1 ocupa la posición tras los dos puntos la imagen se verá ampliada (al doble para 2:1, y así sucesivamente).

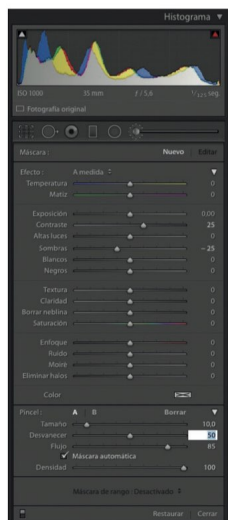
Aquí muestro el desplegable en el que podemos elegir cómo de pequeña o grande queremos ver la imagen con la que estamos trabajando. Está seleccionada la opción ENCAJ. que destaca respecto a las demás en blanco.



Cuando la imagen está ampliada la miniatura indica con un cuadrado qué parte estamos viendo en el panel central.

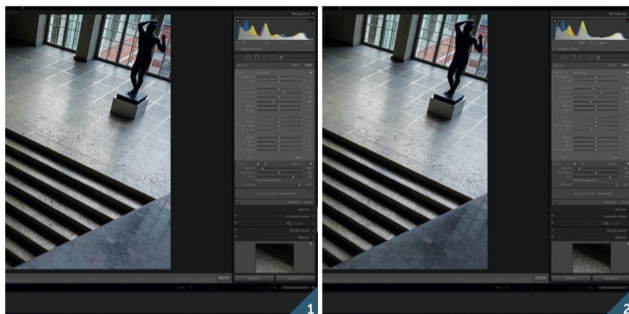
Ahora aplicaré un segundo *Pincel de ajuste* (podría añadir tantos como quisiese en diferentes zonas de la imagen, superponiendo o no sus efectos). La idea es restar peso visual a la barandilla de la parte inferior derecha. Por la forma que tiene podría usar un *Filtro graduado*, pero no quiero que el efecto sea paulatino así que opto por emplear el pincel.

Pulso sobre *Nuevo* y doble clic sobre *Efecto* para poner todos los valores a cero. Aumento *Exposición* en 0,5, *Contraste* en 25 y reduzco *Sombras* hasta -25, activo *Máscara automática* y pinto con valores 10, 50, 85 y 100 (*Tamaño*, *Desvanecer*, *Flujo* y *Densidad* respectivamente).

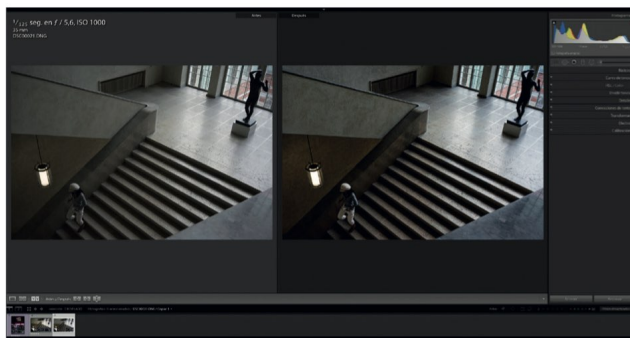


Valores del segundo *Pincel de ajuste*.

1. Aspecto de la barandilla con los ajustes de partida.
2. Decido que esa zona debería tener todavía menos peso visual; con el pincel activo reduzco *Exposición* (-0,5) y *Sombras* (-25), aumento *Contraste* (+25).



Para ver simultáneamente la imagen de partida y su aspecto actual pulso Y. En la parte inferior izquierda de la pantalla puedo cambiar la posición de cada versión y si ambas se ven una al lado de la otra o como una misma imagen dividida.



Podemos apreciar que en este punto del proceso la zona de la ventana tiene menos protagonismo y que la mujer destaca en las escaleras, además del efecto de los cambios globales. Para desactivar esta vista volvemos a pulsar Y.

En los ejemplos de este capítulo he limitado el uso de los pinceles y los filtros a ajustes de *Exposición*, *Contraste*, *Sombras*, *Claridad* y *Saturación*, pero obviamente podemos modificar muchos otros atributos en función de lo que queramos lograr en cada parte de la imagen. De todas formas —a pesar de todas las opciones a nuestra disposición— mi consejo es dirigir la atención del espectador de manera sutil en vez de hacerlo a través de cambios muy evidentes o espectaculares y, sobre todo, decidir qué requiere la imagen, al menos a grandes rasgos, antes de comenzar a trabajar en ella.

Parámetros del Pincel de ajuste

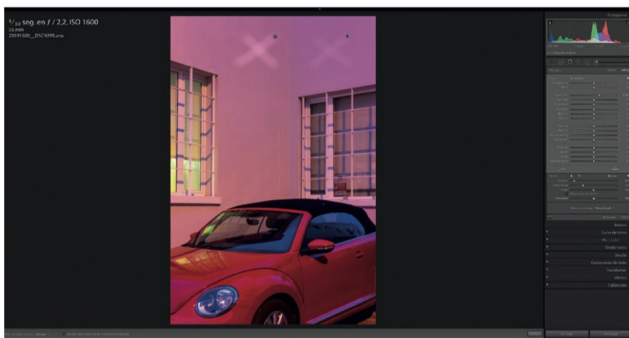
Al desplegar la herramienta *Pincel de ajuste* vemos en la parte inferior del panel una serie de opciones:

- Tres pinceles configurables de manera independiente (*A*, *B* y *Borrar*).
- *Tamaño* cambia el radio del *Pincel de ajuste* para adaptarlo a las dimensiones de la zona sobre la que lo aplicamos.
- *Desvanecer* modifica la transición del efecto del pincel desde el centro (donde es del 100%) hacia los bordes. Al aumentar el valor de *Desvanecer* aparece un segundo círculo concéntrico que indica hasta dónde se suaviza el efecto. Para pintar zonas muy definidas nos interesan valores bajos, si queremos que los ajustes se apliquen de forma progresiva aumentamos *Desvanecer*.
- *Flujo* define cuánto efecto suma cada trazo del pincel, si su valor es bajo con cada pasada se va sumando efecto progresivamente.
- *Densidad* limita el valor máximo del efecto. Si su valor es menor a 100 no importa cuántas veces

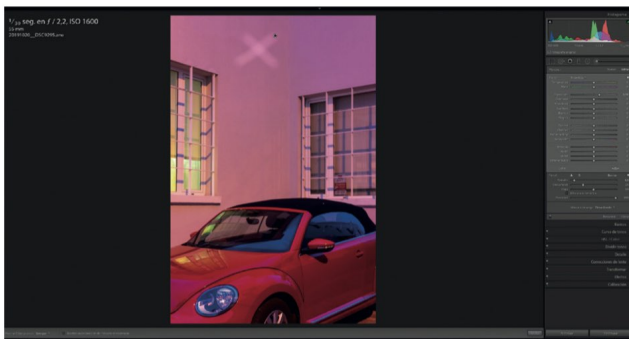
pasemos el pincel por una determinada zona, nunca se superará el valor fijado. Al pasar dos veces el pincel con un *Flujo* de 50 se debería alcanzar un efecto del 100%, pero si *Densidad* está en 75 ese es el valor tope.

- Para ilustrar cómo funcionan estos ajustes abro otra imagen y aplico dos pinceles.

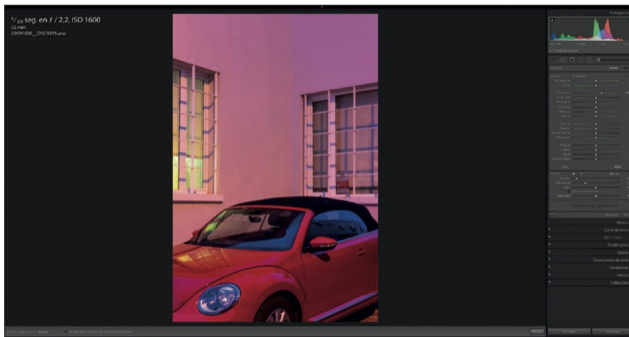
Con el primer pincel aumento la exposición en 1 paso y dibujo una X en la parte superior izquierda de la imagen. Como *Densidad* está en 100 el efecto se suma donde se superponen los trazos y se alcanza el 100 % (*Flujo* de 50 aplicado en dos pasadas).



Abro otro pincel pulsando en *Nuevo* y cambio *Densidad* a 50. Eso limita el máximo del efecto al 50 %; ahora donde los trazos se superponen no se supera ese valor por muchas pasadas que demos (X de la derecha).

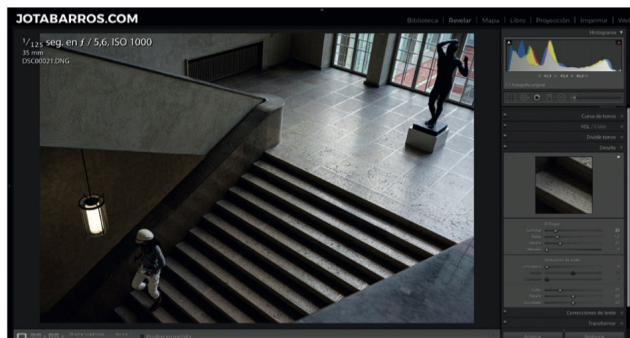


Para eliminar los pinceles selecciono cada pin y pulso la tecla de *Borrar* en mi teclado.



Enfoque y acabado

Tras las correcciones, ajustes globales y locales llega la hora de dar los últimos toques a la imagen. Para ello abrimos el panel *Detalle*, que se divide en *Enfoque* y *Reducción de ruido*.



El panel *Detalle* desplegado.

Para aplicar el enfoque adecuadamente tenemos que ver la imagen al 100 % (pulsando en 1:1 dentro de *Navegador*, en la parte superior izquierda de la pantalla). El enfoque se gestiona mediante 4 deslizadores:

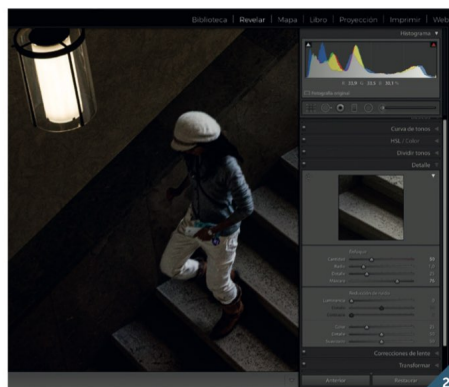
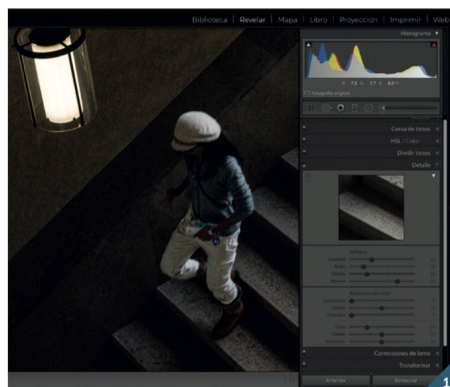
- *Cantidad* es la intensidad del efecto (normalmente, aunque depende del archivo, uso valores entre 40 y 50).
- *Radio* es el número de píxeles a cada lado de los bordes que serán afectados por el enfoque. Si este valor es alto pueden aparecer halos; rara vez aumento el valor por defecto de 1.
- *Detalle* especifica qué se considera un borde (para que sea afectado por el enfoque). Valores bajos restringen el efecto a los evidentes. Casi siempre lo dejo en 25.
- *Máscara* permite proteger del enfoque las zonas que no tienen textura. Con un valor bajo incluso las zonas que aparentemente no tienen detalle (como el cielo) pueden verse afectadas por el enfoque, así que suelo subir bastante este valor para limitar el efecto a donde me interesa (65-95).

Si pulsamos *Alt* mientras movemos estos deslizadores se elimina el color y resulta más fácil comprobar los efectos. Concretamente en *Máscara* veremos en blanco las partes que se enfocarán y en negro las que no.

Para comparar la imagen con y sin un determinado ajuste usamos el "interruptor" al lado del nombre del panel correspondiente.

Ya solo nos falta eliminar el ruido, esa variación indeseada del brillo y el color de la fotografía que se traduce en un aspecto irregular. Hay dos tipos de ruido que podemos tratar por separado ya que en función de las condiciones de toma pueden aparecer ambos o solo uno de ellos:

- **Ruido de luminancia:** se debe a la amplificación de la señal en el sensor para suplir la escasez de luz de una escena, se aprecia



1. Bajo el interruptor de la cabecera del panel para ver la imagen sin el enfoque.

2. Al subir el interruptor podemos comprobar el efecto (siempre con la imagen al 100 %).

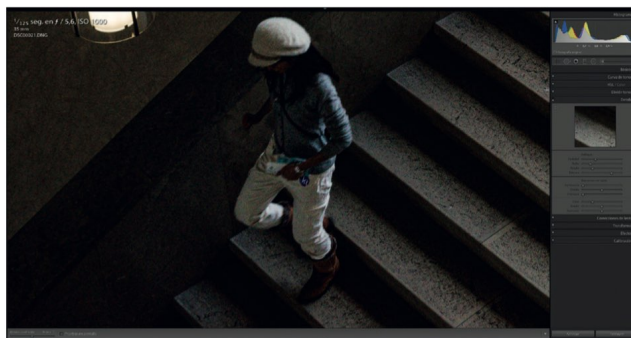
como cambios de tono y su aspecto es similar al grano de la película analógica (aunque resulta menos estético); es más evidente cuanto mayor es el valor ISO.

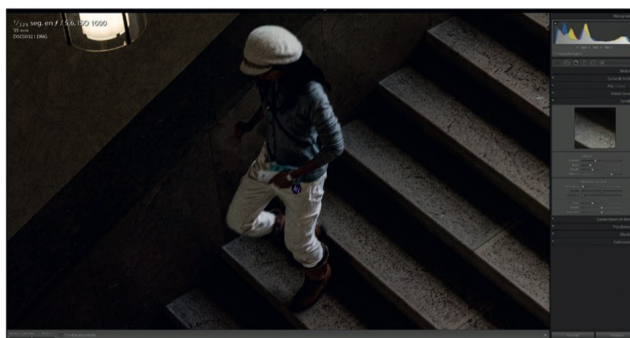
- Ruido de crominancia: debido a la temperatura (ambiental y del propio sensor), este ruido se aprecia como un patrón de colores, formado sobre todo por puntos rojos y azules, en áreas que deberían tener un tono uniforme.

Tratar el ruido supone encontrar un equilibrio entre reducirlo y mantener el detalle. Así lo he hecho con esta imagen.

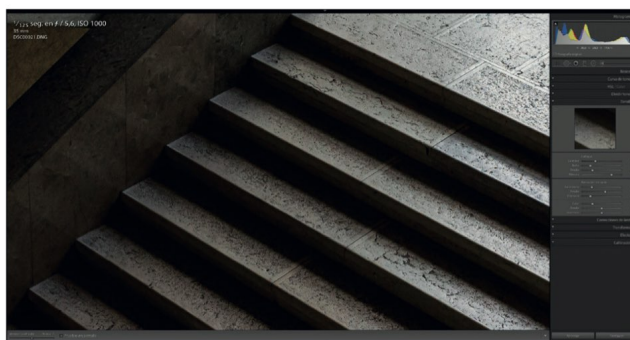
- Amplió la imagen al 100 % sobre la mujer y "apago" el panel *Detalle* para verla sin ningún tipo de reducción de ruido. Puede verse el ruido de crominancia en el pantalón, que debería ser completamente blanco; el ruido de luminancia se traduce en una apariencia irregular de las superficies.
- Activo el panel y comienzo con el regulador *Color*. El valor por defecto de 25, con *Detalle* y *Suavizado* en 50 hace un buen trabajo y lo dejo así (el pantalón vuelve a ser blanco). Se recomienda comenzar con este tipo de ruido, aumentando *Color* hasta que desaparece el patrón de colores, si los bordes se difuminan podemos recuperarlos subiendo *Detalle*.

La imagen sin reducción de ruido alguna (desactivando el panel).





Tras aplicar la reducción de ruido de crominancia.



Después de reducir el ruido de luminancia; dado que los bordes de la mujer no son perfectamente definidos como consecuencia de su movimiento y un tiempo de exposición largo compruebo el resultado final en una zona diferente de la imagen.

- Ahora voy con el ruido de *Luminancia*. Aumento su valor hasta 24 (pulso a la vez *Alt* para eliminar el color) y después aumento también *Detalle* y *Contraste* hasta 59 y 20 respectivamente, para recuperar los bordes y el contraste que se pierden tras el primer ajuste.

■ EXPORTAR LAS IMÁGENES

Ahora que nuestra fotografía está acabada solo falta hacer la exportación. En Lightroom no hay necesidad de guardar la imagen durante el proceso de revelado porque los cambios que hacemos se aplican exclusivamente en el momento de exportarla; el original está siempre a salvo.

Una vez que sabemos el uso que vamos a dar a la fotografía es hora de abrir el cuadro de diálogo *Exportar* (que encontrarás dentro del menú *Archivo*).

Ahí podemos establecer:

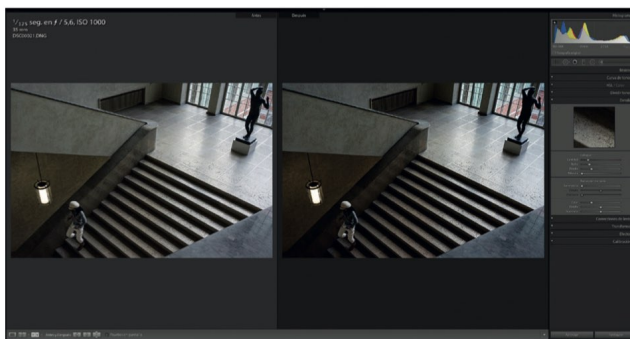
- La *Ubicación de exportación* donde acabará la imagen (o imágenes, si seleccionamos más de una en la Biblioteca antes de ir a *Archivo/Exportar...*).
- *Nombres de archivos*: si decidimos cambiar el nombre de la imagen, con la posibilidad de aplicar o guardar un preajuste o plantilla.
- Los *Ajustes de archivo* incluyen el formato de imagen (JPEG, PSD, TIFF, etc.), la compresión, el espacio de color (sRGB para

pantallas, Adobe RGB para el resto de los usos) y/o el tamaño máximo del documento en kilobytes.

- En *Cambiar tamaño de imagen* es posible establecer las dimensiones del archivo final sobre la base de su peso, longitud o porcentaje medidos en píxeles, centímetros o pulgadas y establecer la resolución de salida.
- El *Enfoque de salida* depende del tipo de soporte final (pantalla, papel mate o brillo) y el grado de aplicación (bajo, estándar y alto).
- El apartado *Metadatos* permite decidir qué información se incrusta en el archivo.

Si antes de pulsar en *Exportar* lo hacemos en *Añadir* (parte inferior izquierda) guardamos los valores actuales como un preajuste que podremos usar con solo un clic a partir de este momento, y que aparecerá en el apartado de ajustes preestablecidos (arriba a la izquierda).

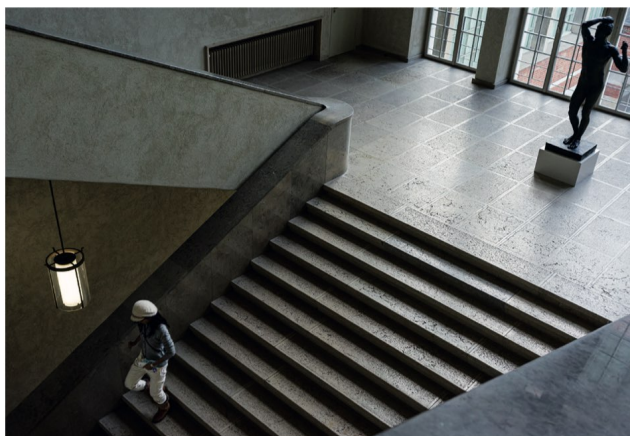
La imagen tal y como salió de cámara al lado de la imagen una vez revelada. Para verlas simultáneamente pulso la tecla Y. Soy partidario de cambios sutiles en lugar de que el revelado tenga demasiado protagonismo en resultado final.



La fotografía una vez revelada.

Escogí esta imagen como ejemplo sobre todo porque me permitía usar y explicar un gran número de herramientas; no en todas las fotografías empleo tantas como has visto en este capítulo.

Varsovia, 1/125 f/5,6 ISO 1000
-1/3EV 35 mm.



El revelado digital es un paso más del proceso que busca mejorar el aspecto general de nuestras imágenes, dirigir la atención del espectador hacia las partes más relevantes y desviarla de las

prescindibles. Lo importante no es todo lo que podemos cambiar, sino qué beneficia a cada fotografía en concreto, por eso antes de empezar vale la pena dedicar unos instantes a analizarla y decidir.

Fotografiar en JPEG o en RAW

Casi con total seguridad tu cámara permite decidir el tipo de formato de archivo de tus fotografías. Hay básicamente dos opciones:

- JPEG es un archivo universal y comprimido que ocupa «poco» espacio en la memoria de tu cámara; para crearlo esta toma un buen montón de decisiones sobre aspectos como el contraste, color, enfoque, etc. de la imagen captada por el sensor y descarta gran parte de la información para que el resultado sea un documento de mucho menor tamaño. Pierdes información por el camino a cambio de un archivo más manejable, que puede ser abierto en cualquier dispositivo y con un aspecto “más acabado”.
- Al almacenar tus imágenes en RAW estás conservando toda la información captada por el sensor de la cámara. Esto tiene innumerables ventajas sobre todo a la hora de revelar digitalmente las fotografías mediante algún *software*, con las contrapartidas de un mayor peso, un aspecto más plano antes del procesamiento y la necesidad de *software* específico y actualizado.

Mi consejo es que emplees el formato RAW (o la combinación RAW+JPEG que duplica cada imagen en un archivo JPEG de menor tamaño) porque sus ventajas superan con creces a los inconvenientes, como te decía en el Capítulo 3.



Memorial de Belfão
Tomás, C. Comercial La Vie
passagem no pavimento
Company - Interact
La Vie Shopping Center

Fotografías de calle paso a paso

Siempre he pensado que la mejor manera de aprender es hacer. La segunda mejor forma es ver cómo hacen los demás; no se trata de memorizar y aplicar la fórmula de alguien sino de entender el proceso que siguen otros para ir afinando el nuestro.

Llevo mucho tiempo estudiando grandes fotografías de calle y analizando por qué y cómo funcionan; trato de hacerlo sin dar por hecho la intención del autor o autora, atendiendo más a los recursos técnicos y compositivos que les dan forma y a las sensaciones que despiertan en mí.

He acabado haciendo lo mismo con mis propias imágenes, en mi blog tengo una sección (una de mis favoritas) dedicada a explicar paso a paso cómo he hecho algunas de mis fotografías, con ellas sí puedo decir qué buscaba. En este capítulo desmenuzo hasta el más mínimo detalle cómo he llegado a cinco fotografías de calle, con la esperanza de que te allanen un poco el camino.

Al acabar este capítulo habrás descubierto:

- Que distintas situaciones implican decisiones diferentes.
- Que si tu cámara está bien configurada puedes concentrarte por completo en las decisiones compositivas (y que estas lo cambian todo).

A veces un par de colores bien avenidos en combinación con líneas y masas convenientemente repartidas en el encuadre bastan para construir una fotografía de calle.

Oporto, 1/500 f/8 ISO 125 +1/3 EV 28 mm.

Cómo hice esta foto en la playa

Es un día soleado de agosto y estoy en la playa de Samil, a solamente unos kilómetros de Vigo. Camino en dirección sur por el paseo que se eleva unos metros por encima de la arena, lo que hace que el mar quede a mi derecha. No dejo de cruzarme con gente que, al contrario que yo, busca los últimos huecos para colocar la toalla cerca del agua.



■ AJUSTES DE CÁMARA

Llevo mi cámara en modo *Prioridad* a la apertura con un diafragma $f/8$, ese número f en combinación con una longitud focal fija de 35 milímetros y siempre que la distancia de enfoque no sea muy corta me asegura una buena profundidad de campo.

La sensibilidad del sensor está en ISO 200 porque día es soleado y el entorno en el que me muevo completamente despejado (de encontrarme en una ciudad habría aumentado ese valor al doble para tener margen en caso de entrar y salir de las sombras); como el lugar es muy luminoso he sobreexpuesto ligeramente (un tercio, hasta $+1/3EV$) porque en una situación como esa, con tanta arena reflejando la luz del sol, la cámara tiende a subexponer.

El enfoque está en automático sencillo (AF-S) y la medición de la luz en matricial/evaluativa; al disparar el modo *Prioridad* a la apertura prefiero que la cámara decida sobre el tiempo de exposición considerando la luz reflejada por toda la escena.

Sabiendo la configuración de mi cámara ya solo tengo que pensar en lo que dejo dentro y fuera del encuadre y en cómo lo organizo.

■ DECISIONES COMPOSITIVAS

Me acerco a borde del paseo y sigo caminando, la arena queda abajo y a mi derecha. En un determinado momento miro hacia allí sin saber muy bien por qué y veo a una mujer tumbada leyendo con una toalla vacía a su lado, como si alguien acabase de ir a darse un chapuzón. Mi sombra está al otro lado y enseguida la imagino sobre la toalla vacía, como si también yo estuviese tumbado. En lugar de dar un par de pasos hacia atrás y tapar el sol a la mujer "de camino" a la toalla, opto por dar un pequeño rodeo y volver a aparecer por la derecha.

Me coloco de forma que mi sombra se proyecta sobre la toalla vacía (a cualquier otra hora del día, con el sol en otra posición, esta imagen no hubiese sido posible). La mujer sigue leyendo completamente ajena a mi presencia y puedo permitirme esperar a que no haya más sombras que la mía. Decido colocarla en el centro del encuadre, con todo ese espacio vacío alrededor, para que sea una imagen completamente estática y la atención recaiga por completo en la pareja que forma con mi sombra. Clic.



Cómo hice esta foto frente a una ventana

Estoy en Tánger celebrando uno de mis talleres; acabamos de salir a la calle tras la charla inicial dedicada a técnica y composición orientadas a la fotografía callejera, así que la parte práctica acaba de comenzar. Durante las próximas horas recorreremos esta ciudad visitando diferentes espacios, en los que los alumnos tendrán tiempo para buscar imágenes mientras les asesoro sobre cómo pueden sacar partido a las diferentes situaciones que van a ir encontrando.

Hemos empezado en la parte sur de la ciudad, camino de la medina. Tras unos minutos hablando de las posibilidades de las calles más próximas el grupo se dispersa durante un rato antes de reunirnos y caminar hacia el siguiente lugar.



■ AJUSTES DE CÁMARA

Una vez más mi cámara está en *Prioridad* a la apertura con diafragma $f/8$ y lleva montado un objetivo de 35 milímetros de longitud focal. La diferencia es que ahora llevo una de formato completo (*full frame*), de manera que con las mismas condiciones la profundidad de campo será menor. He de ser más preciso a la hora de enfocar para que lo que quiero ver en foco quede, efectivamente, nítido.

Recurso como casi siempre al enfoque automático sencillo (AF-S), medición matricial y una pequeña subexposición de $1/3EV$ (mi opción por defecto para que no se quemen las altas luces).

■ DECISIONES COMPOSITIVAS

Tras esperar a que los alumnos se dispersen por los alrededores descubro el escaparate de una barbería en el lado de sombra de la calle que baja a mi derecha. Me acerco y compruebo que la cortina está abierta solo hasta la mitad dividiendo el campo de visión en dos partes, una más clara en la que solo se ve reflejo y otra oscura en la que este se mezcla con el interior del local.

Detrás de mí, en la calle, hay un banco con dos hombres sentados que se repiten en el cristal y en el espejo al fondo de la barbería, donde también aparece el perfil del barbero.

Pego la cámara al borde derecho del cristal y apunto formando un ángulo para no aparecer en la imagen, enfoco al fondo de la barbería y hago varios disparos de prueba. Decido esperar a que alguien o algo pase por detrás de mí y añada información en el primer plano; tras varios intentos una mujer ocupa la esquina inferior derecha y un chaval, que además mira en mi dirección, llena la esquina inferior izquierda. Clic.

Hay dos cosas que me gustan mucho de esta imagen: que su contenido no resulta obvio y que podría haber sido hecha en cualquier otro lugar. Sucedió en Tánger, pero puedes encontrar una situación similar en la calle en la que vives si se reúnen unas condiciones similares, únicamente necesitas un escaparate y la luz adecuada.



Cómo hice esta foto en unas escaleras mecánicas

He venido a Las Palmas de Gran Canaria a visitar a María Novo —una de mis mejores amigas— y a su maravillosa familia. Conoci a María (@maria.novo en Instagram) como alumna de un taller en Santiago de Compostela; gracias a su enorme capacidad de trabajo ha logrado su sueño de convertirse en fotógrafa profesional. Su sensibilidad, la evolución de sus imágenes y una capacidad para conectar con la gente envidiable me inspira y motiva a diario.

He aprovechado el viaje para organizar un curso de fotografía callejera pero aún falta una semana así que hoy me dedico a explorar la ciudad por mi cuenta, buscando los espacios más interesantes que visitaré con los alumnos.



Estoy en la estación de autobuses a cuyos andenes se accede bajando unas escaleras mecánicas. No falta mucho para que se ponga el sol y el cielo está poblado de nubes. Torno las escaleras y una vez abajo compruebo que mirando hacia arriba hay una situación de contraluz con un contraste muy interesante: el cielo está iluminado y hay sombras profundas bajo la estructura de hormigón.

■ AJUSTES DE CÁMARA

Llevo la cámara en modo manual con una velocidad de obturación de 1/200 de segundo (suficiente para congelar movimiento siempre y

cuando no sea muy rápido o cercano) y el diafragma en $f/5,6$. Esa apertura en combinación con una longitud focal fija de 28 mm es suficiente para tener una buena profundidad de campo si enfoco relativamente lejos. En el momento de escribir estas líneas compruebo los datos exactos con la aplicación PhotoPills: con $f/5,6$ y el foco a 8 metros la escena se ve aceptablemente nítida desde 2,19 metros a infinito.

He seleccionado ISO automático de manera que la cámara elegirá la sensibilidad del sensor continuamente. Su decisión en cada momento depende de la velocidad y la apertura —fijadas por mí— y de la luz existente.

La fotometría está en modo multisegmento (equivalente a evaluativa o matricial) y como casi siempre he subexposto ligeramente ($-1/3EV$).

■ DECISIONES COMPOSITIVAS

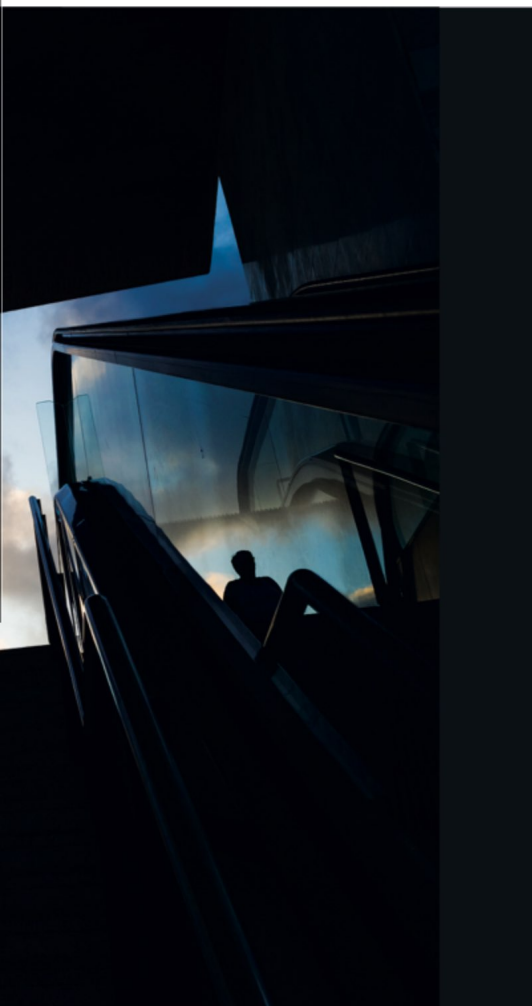
En algunas situaciones puedes imaginarte un determinado resultado, prepararte e insistir durante un buen tiempo hasta conseguir algo parecido, ajustando las decisiones a lo que va sucediendo. Aquí imaginé una figura humana convertida en silueta, recortada frente al cielo y rodeada de sombras.

La escalera mecánica es doble (una para subir y otra para bajar) y entre ambas hay una fija. Subo por ella hasta más o menos la mitad para llenar el encuadre y me escoro ligeramente a la derecha para generar diagonales todavía más pronunciadas.

Compruebo que los ajustes son válidos. La pantalla trasera de mi cámara me permite ver la imagen resultante en tiempo real con el histograma desplazado a la izquierda (busco una fotografía repleta de sombras).

A partir de aquí todo deberá ser paciencia. Disparo a medida que la gente va apareciendo en lo alto de las escaleras cambiando ligeramente mi posición y el ángulo de disparo hasta encontrar el lugar exacto.

De vez en cuando aparece un grupo y el resultado es confuso; las siluetas se superponen y el reflejo no funciona. En ocasiones las personas llegan solas, pero no entran exactamente por donde me gustaría (quiero capturar una figura justo entre las barandillas con su reflejo en el cristal de la de la





Esta secuencia permite comprobar cómo se desarrolla la escena y cómo va cambiando el resultado. La imagen finalmente seleccionada es la penúltima.

derecha). La ventaja de esta situación es que no me ven hasta que se encuentran en las escaleras y ni siquiera entonces me prestan atención.

Antes del séptimo disparo cambio a $f/7,1$ pensando en la nitidez de las personas que pasan a mi lado y aumento la subexposición hasta $-2/3EV$; acabaré por deshacer este último



cambio tras ocho disparos. Doce minutos y catorce intentos después de la primera foto todo se alinea: una mujer avanza hacia la escalera de bajada completamente sola. Pulso

el botón antes de que su figura se confunda con la barandilla y aparezca alguien más ensuciando la escena, lo hago un par de veces para aumentar mis probabilidades. Clic. Clic.

Cómo hice esta foto sin pensar

He venido a Asilah con el grupo de mi primer curso de fotografía de calle en Marruecos, es domingo por la mañana y acabamos de reunirnos antes de tomar el minibús para volver a Tánger.

Asilah es una pequeña y preciosa localidad situada en la costa, a unos 45 minutos en coche de la ciudad. Estamos en la plaza Abdellah Guennoun, justo a la entrada de la zona amurallada, charlando sobre las posibilidades del lugar y las imágenes que han hecho los alumnos. Alrededor se mezclan turistas y locales entrando y saliendo de estrechas calles, la luz del sol lo baña todo.

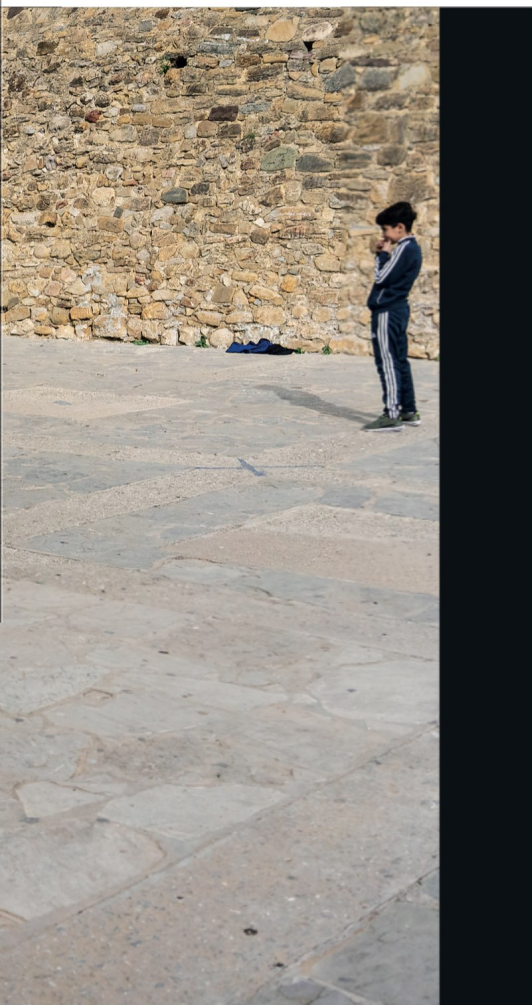


■ AJUSTES DE CÁMARA

Acabo de salir de una zona en sombra así que el ISO está en 800, muy por encima de lo que necesito en medio de la plaza. La cámara —de formato completo— está configurada en modo *Prioridad* a la apertura con un diafragma $f/5,6$ (también consecuencia de haber fotografiado con poca luz hace solo unos instantes) y lleva montado un objetivo de 35 milímetros. Como siempre la medición de la luz es matricial y esta vez no hay compensación de exposición (0 EV).

■ DECISIONES COMPOSITIVAS

A veces, como en la situación de las escaleras



mecánicas, puedes perseguir una fotografía durante un buen rato, estudiando la luz y el entorno y tomando decisiones que te acercan a la imagen mental de lo que quieres conseguir. En otras ocasiones, como aquí, únicamente hay tiempo de reaccionar de forma instintiva, sin pensar y sin procesar la información visual de la escena.

Es importante aprender a fotografiar de forma consciente y reflexiva para conseguir un determinado efecto que responda a nuestra intención, pero también hay que permitirse fotografiar sin más, de manera libre y espontánea.

Soy consciente de que antes de pulsar el botón de disparo casi siempre tengo un resultado en mente, y me temo que eso hace que me pierda imágenes que no he imaginado. Por eso desde hace un tiempo trato de ser menos reflexivo a la hora de fotografiar. Esta imagen es una de mis favoritas de 2018 en parte porque ni siquiera me planteé cómo actuar, me limité a reaccionar sin más.

Mientras hablamos en la plaza veo unos niños jugando al fútbol a mi derecha, aunque están separados forma un grupo porque la mayoría van vestidos de negro y se recortan contra el muro, hay bastante distancia entre ellos y nosotros, nada destacable en esa dirección.

Seguimos charlando relajadamente y entonces algo me hace mirar de nuevo: un hombre que parece una sombra está a punto de cruzar. No hay tiempo de pensar en ajustes ni en encuadre, solo siento la necesidad de hacer la foto.

Empiezo a levantar mi brazo derecho, el hombre se interpone entre los dos grupos cuando mi mano llega a la altura de mi cadera, disparo sin mirar por el visor ni a través de la pantalla y la situación desaparece ante mis ojos. Clic.

No compruebo el resultado en ese momento. Salimos de la medina y tomamos el minibus. Más tarde veo lo que tengo en la pantalla del portátil.

Los cuerpos de los niños y el del hombre en primer término crean un rombo que llena el encuadre, todos se recortan frente a la pared, la coincidencia de tonos los hace formar un grupo coherente, las diagonales en el suelo que parten de mi posición se repiten en las líneas implícitas que unen los pies del hombre y los chavales de los extremos. Pero por encima de todo me quedo con la presencia amenazante, casi lúgubre, de esa figura a la que no vemos la cara y que contrasta con las sonrisas del fondo.

Cómo hice esta foto en Londres

He venido a Londres a la presentación de una cámara digital; estoy haciendo tiempo antes del evento caminando por las calles próximas al lugar donde tendrá lugar. No resulta sorprenderte que el día esté nublado, pero al menos no llueve. Con el cielo cubierto las sombras prácticamente desaparecen y todo adquiere un aspecto plano, a cambio los colores brillantes y saturados destacan más. No hace falta estar en una ciudad tan grande y vibrante como Londres para hacer fotografía de calle, pero es cierto que en un entorno como este hay más estímulos y oportunidades; lo difícil en situaciones así es evitar contagiarse con la actividad incesante disparando a todo y todo el tiempo. A menudo lo diferente nos llama poderosamente la atención, pero no se traduce necesariamente en buenas imágenes; de hecho, hay algo muy mágico en lograr fotos interesantes en los lugares que frecuentamos, aunque resulte más complicado (quizás en parte precisamente por eso).



■ AJUSTES DE CÁMARA

Mi cámara, una pequeña compacta, está ajustada en modo *Prioridad* a la apertura con un número *f* 5,6; como cuenta con un objetivo fijo de focal muy corta (28 mm) no hace falta cerrar hasta *f*/8 para conseguir una buena profundidad de campo, siempre y cuando la distancia de enfoque no sea muy reducida.

Tengo seleccionada una ligera subexposición de 1/3 de punto (-1/3 EV), la medición de la luz en matricial (en esta cámara recibe el nombre de *multisegmento*) y el enfoque en automático (AF-S).



■ DECISIONES COMPOSITIVAS

Al pasar por una zona en obras me fijo en la esquina cubierta con paneles azules, miro hacia abajo y compruebo que las líneas amarillas de la calle repiten la misma forma en "v". Veo un operario al fondo y me preparo por si sucede algo interesante.

- Me sitúo justo en el vértice para aprovechar la profundidad generada por las líneas que se abren hacia los lados, sé que con una distancia focal reducida y desde cerca el efecto se acentúa. Tengo diagonales, colores saturados y formas, solo falta que algo acabe de completar la escena.
- Compruebo la velocidad seleccionada por la cámara, como es demasiado baja aumento el ISO hasta un valor de 800 para asegurarme de congelar un eventual movimiento.
- No subo la cámara hasta mi cara; a veces eso hace que las personas no se comporten normalmente o que incluso cambien su recorrido para no molestar o no aparecer en la foto. Decido que lo realmente interesante está de la altura de mi cintura hacia abajo así que apunto en esa dirección para eliminar las distracciones de la parte superior de la escena. A veces componer significa, más que añadir elementos, precisamente todo lo contrario.

Y sí, en un determinado momento todo encaja: el operario camina hacia la izquierda y cruza justo por delante de la esquina, tal y como imaginé al verlo agarrando la señal (que visualmente funciona como un punto). Clic.

Quizás te parezcan muchas decisiones en un lapso de tiempo muy corto, pero con práctica acabas por adquirir la habilidad necesaria para tomarlas (en muchas ocasiones no te dará tiempo, pero no es un motivo para dejar de intentarlo).

El secreto, si hay alguno, es conocer muy bien tu cámara, tener clara la técnica (qué hacer para conseguir un determinado efecto), agrupar acciones (por ejemplo, caminar hacia el punto que te interesa mientras cambias los ajustes) y mantener la calma para no llamar la atención.



Aspectos legales y éticos

Hay algunas dudas que surgen de forma recurrente en los comentarios en mi blog jotabarros.com y durante mis cursos: ¿Pides permiso a la hora de hacer fotos en la calle? ¿Alguna vez has tenido problemas con alguien por fotografiarlo? En ambos casos la respuesta es no, pero entiendo perfectamente la preocupación, yo mismo la he sentido muchas veces, especialmente al principio.

¿Debemos preguntar antes de disparar si van a aparecer personas en la foto? ¿Nos pueden pedir que borremos una imagen? ¿Estamos obligados a hacerlo? En este capítulo damos respuesta a esas y otras cuestiones.

Al acabarlo habrás aprendido:

- La normativa legal que nos afecta cuando hacemos fotos en la calle.
- Qué derechos y qué obligaciones tienes.
- La importancia de tener un marco ético propio.

Al fotografiar a gente en la calle manejamos información sensible; la identidad de una persona tiene carácter de dato personal y por tanto está protegida. Además, debemos tener un cuidado especial cuando se trata de menores.

Madrid, 1/800 f/11 -2/3EV ISO 800 28 mm.

Fotografía de calle y la legislación

Hacer una fotografía es mucho más que llevarse una imagen en una tarjeta de memoria; el dispositivo que sostenemos en las manos tiene la capacidad de inmortalizar para siempre un pequeño lapso de tiempo que contiene detalles sobre el espacio y las personas que lo ocupan: quién estaba allí, en qué situación, con quién, qué hacía... Todos esos datos constituyen información sensible.

Al practicar fotografía callejera es importante conocer la normativa legal que nos afecta, no solo para evitar problemas con las personas que aparecen en nuestras imágenes, también para hacer valer nuestros derechos.

Dado que la ley puede ser muy diferente de un país a otro y que en este capítulo me centraré en la normativa vigente en España, te recomiendo que investigues el marco jurídico específico si vives en otro lugar.

A algunas personas les resulta complicado dirigir la cámara hacia los demás; la buena noticia es que puedes conseguir fotografías muy potentes sin necesidad de hacerlo (en esta escena lo de menos era el público que presenciaba el paso de la banda de *gaiteiros*). Por si fuese poco, a veces eso se traduce en una imagen mucho más limpia y efectiva.

Ortigueira, 1/400 f/8 ISO 200
-2/3EV 35 mm.



■ CONOCE LA LEY

El marco de referencia a la hora de fotografiar en el espacio público es la Ley Orgánica 1/1982, del 5 de mayo, de protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen. Una norma redactada hace décadas, cuando la fotografía digital estaba en pañales y no existían las redes sociales a las que actualmente se sube una cantidad inmensa de fotografías (se estima que solo en Instagram hay 100 millones de imágenes nuevas cada día).

El derecho a la propia imagen, con el que se abre esa ley, también se menciona en el artículo 18 de la Constitución Española, está incluido en la Sección 1ª y por tanto es un derecho fundamental, dentro de la misma sección se recoge el derecho de expresión.

- *Art. 18.1. Se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.*
- *Art. 20.1. Se reconocen y protegen los derechos:*

- a. *A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.*
 - b. *A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.*
 - c. *A la libertad de cátedra.*
 - d. *A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.*
- *Art. 20.2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.*
 - *Art. 20.4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.*
 - *Art. 20.5. Solo podrá acordarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial.*

El contexto ha cambiado mucho desde la redacción de la L.O. 1/1982, pero sigue siendo el marco legal y por tanto es necesario conocerlo. Ahí van los artículos que nos afectan más directamente.

- *Art. 1.3. El derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen es irrenunciable, inalienable e imprescriptible. La renuncia a la protección prevista en esta ley será nula, sin perjuicio de los supuestos de autorización o consentimiento a que se refiere el artículo segundo de esta ley.*
- *Art. 2.1. No se apreciará la existencia de intromisión ilegítima en el ámbito protegido cuando estuviere expresamente autorizada por Ley o cuando el titular del derecho hubiere otorgado al efecto su consentimiento expreso.*

Se menciona la necesidad de obtener el consentimiento expreso o una autorización legal para fotografiar personas de forma reconocible; además, en caso de publicar esas imágenes habría que disponer de un consentimiento adicional.

Tendrán la consideración de intromisiones ilegítimas en el ámbito de protección delimitado por el artículo segundo de esta Ley:

- *Art. 7.2. La utilización de aparatos de escucha, dispositivos ópticos, o de cualquier otro medio para el conocimiento de la vida íntima de las personas o de manifestaciones o cartas privadas no destinadas a quien haga uso de tales medios, así como su grabación, registro o reproducción.*
- *Art. 7.5. La captación, reproducción o publicación por fotografía, filme, o cualquier otro procedimiento, de la imagen de una*

persona en lugares o momentos de su vida privada o fuera de ellos, salvo los casos previstos en el artículo octavo, dos.

- *Art. 7.6. La utilización del nombre, de la voz o de la imagen de una persona para fines publicitarios, comerciales o de naturaleza análoga.*
- *Art. 8.1. No se reputará, con carácter general, intromisiones ilegítimas las actuaciones autorizadas o acordadas por la Autoridad competente de acuerdo con la ley, ni cuando predomine un interés histórico, científico o cultural relevante.*

La cámara —un dispositivo con la capacidad de registrar imágenes— entra de lleno en el ámbito de aplicación de la ley. Cabe destacar que esta no habla únicamente de la publicación sino del propio momento de la toma tanto en el ámbito privado como fuera de él.

Aparecen las primeras excepciones; además de los supuestos en los que la autoridad competente autoriza la toma de imágenes, también se acepta si obedecen a un determinado interés.

En el artículo 8.2 siguen detallándose las circunstancias en las que captar y/o emplear la imagen de otras personas no contraviene la ley; son las excepciones referidas en el Art. 7.5.

- *Art. 8.2. En particular, el derecho a la propia imagen no impedirá:*
 - a. *Su captación, reproducción o publicación por cualquier medio cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capte durante un acto público o en lugares abiertos al público.*
 - b. *La utilización de la caricatura de dichas personas, de acuerdo con el uso social.*
 - c. *La información gráfica sobre un suceso o acaecimiento público cuando la imagen de una persona determinada aparezca como meramente accesorio.*

Hay muchas situaciones en las que la cara de las personas fotografiadas se mantiene oculta y sin embargo la imagen sigue funcionando. Al ver una determinada situación no siempre necesitamos saber quién la protagoniza.

La Coruña, 1/400 f/8 ISO 200
+1/3EV 35 mm.



Se establece en qué condiciones se considera que ha habido una intromisión, cómo y en base a qué se cuantifica:

- *Art. 9.3. La existencia de perjuicio se presumirá siempre que se acredite la intromisión ilegítima. La indemnización se extenderá al daño moral, que se valorará atendiendo a las circunstancias del caso y a la gravedad de la lesión efectivamente producida, para lo que se tendrá en cuenta, en su caso, la difusión o audiencia del medio a través del que se haya producido.*
- *Art. 9.5. Las acciones de protección frente a las intromisiones ilegítimas caducarán transcurridos cuatro años desde que el legitimado pudo ejercitarlas.*

En la práctica

Tras leer la ley es fácil dejarse llevar por el pesimismo; no parece haber mucho margen para practicar fotografía de calle sin cometer una infracción.

¿Qué hacer entonces? Lo primero es reconocer el terreno que pisamos —las leyes que nos afectan— para a continuación tomar decisiones y adoptar una postura personal que podamos argumentar.

Tener un planteamiento de partida puede facilitarte mucho las cosas si te encuentras en una situación en la que te ves obligado a explicarte. Imagina que alguien se dirige a ti y te pregunta por qué fotografías o por qué aparece en una de tus fotos, ¿qué le dirías? Prepara las respuestas por adelantado: ¿qué haces?, ¿por qué y para qué?

Llegado el caso cuanto más claro lo tengas más sencillo será contar qué buscas con tus imágenes; tómalo como una oportunidad para hacer pedagogía y dignificar la fotografía de calle.

Parte del hecho de que si alguien te pide que borres una foto en la que aparece —tanto en el momento de la toma como al verla en tu galería o en tus redes sociales— lo más probable, si acaba judicializándolo, es que la ley le respalde (siempre y cuando se le reconozca y no tengas su consentimiento expreso).

No obstante, antes de llegar a ese punto todavía puedes tratar de convencer de que no hay motivos para hacerlo. Explica con qué intención fotografías y por qué esa imagen es importante para ti; si eres sincero y te has preparado hay bastantes probabilidades de que la percepción de la otra persona cambie y puedas conservar la imagen. Si insiste en su postura la decisión es exclusivamente tuya; solo un juez puede obligarte a borrar o a retirar una fotografía.

Algunos consejos más.

- No te ocultes ni actúes como si estuvieses haciendo algo malo.
- Asegúrate de no usar con fines comerciales imágenes en las que se reconocen las caras de personas que no te han dado permiso de forma explícita.
- Ten especial cuidado cuando fotografíes a menores (para emplear esas capturas deberías contar con el permiso de ambos progenitores).

- Recuerda que en España existe la libertad de panorama que permite fotografiar los elementos en el espacio público (como escaparates y balcones) siempre y cuando no se vea el ámbito privado.
- Si alguien te increpa mantén la calma y explícale qué haces. Si al final optas por borrar una fotografía hazlo de manera que pueda comprobarlo.

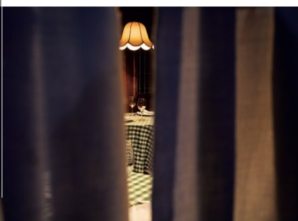
Recuerda que no es imprescindible mostrar los rostros de las personas que fotografías, no estás haciendo retrato sino fotografía de calle.

Ocultar las caras puede aumentar el interés al privar al lector de una información que cree que necesita. Esta foto de

Marcelo Caballero (@marcelo__caballero en Instagram y marcelocaballero.com) es un ejemplo perfecto de ese recurso creativo.



Para elaborar este apartado he contado con la inestimable ayuda de Marta C. Dehesa (coladeperr.com), abogada experta, ente otros ámbitos, en derechos de autor, propiedad intelectual y protección de datos, además de fotógrafa de calle, a la que agradezco el tiempo que me ha dedicado.



Ni siquiera tienes que meter personas en una imagen para que funcione; de hecho, a menudo eso hace que resulte todavía más sugerente al poner en marcha la imaginación de quien la ve.

Santiago de Compostela, 1/30 f/4 ISO 800 -2/3EV 28 mm.

Pedir o no pedir permiso

Personalmente nunca pido permiso para fotografiar en la calle; a menudo hacerlo cambia la escena ya que las personas suelen actuar de manera diferente cuando saben que hay una cámara apuntando y se pierde la espontaneidad. Además, me sentiría fuera de lo que entiendo por fotografía callejera, al intervenir influimos en lo que sucede a partir de ese momento y condicionamos el resultado.

La importancia de una postura ética

Las fotos que hacemos o que podemos hacer no lo son todo, cómo las conseguimos también importa. Llevar una cámara en la mano nos brinda muchas oportunidades, pero no nos da carta blanca para hacer lo que queramos.

Además, como fotógrafos de calle merecemos y demandamos respeto, lo que nos obliga a corresponder y —en la medida de lo posible— a contribuir a que nuestra actividad se acepte socialmente.

■ MIS LÍNEAS ROJAS

Uno de los motivos por los que la fotografía callejera me atrae tanto es que me da un pretexto para observar al resto de la gente; me encanta ser testigo de cómo nos comportamos tanto individualmente como dentro de un colectivo. De paso me obliga a posicionarme respecto a los otros, a decidir qué estoy dispuesto a hacer con mi cámara y qué no. Me gusta tener claro las líneas rojas que no traspasaré, así puedo concentrarme al cien por cien en el proceso con la certeza de que no actúo en contra de mis valores. Eso también me aporta la calma necesaria para reaccionar en caso de que alguien se dirija a mí mientras fotografío. En una situación así nuestra actitud puede ser determinante; partir de una postura confiada me ha ayudado a manejar convenientemente las escasas ocasiones en las que he tenido que explicar lo que estaba haciendo.

Mis límites se resumen en un par de líneas: no publicar imágenes que muestran a personas en una situación humillante o vejatoria y no fotografiar a nadie si considero que podría tener motivos para sentirse ofendido.

Ese marco de referencia me dicta qué hacer o no en cada momento —tanto a la hora de fotografiar como al editar y mostrar los resultados— y me da la tranquilidad de saber que no tendré inconveniente en dejar de apuntar con mi cámara si alguien se muestra molesto o incómodo, ni en borrar una imagen si me lo piden.

Una postura ética clara e integrada en tu forma de abordar la calle te facilitará mucho las cosas, así que te recomiendo que defines tus propias líneas rojas: ¿qué no estás dispuesto a hacer para conseguir una fotografía?



Para hacer esta fotografía tuve que caminar al lado de ambas mujeres durante un buen rato hasta que finalmente se detuvieron. Lo hice asegurándome de que mi presencia no les resultase incómoda o sospechosa; estaban tan enfrascadas en su conversación que ni siquiera se dieron cuenta de que estaba allí.

Berlín, 1/280 f/11 ISO 1600
35 mm.

Parte del respeto hacia los demás, ten presente que no tienen por qué compartir tu amor por la fotografía y piensa en el resto de los fotógrafos; la actitud de la gente a la que fotografiamos también es, en cierta medida, consecuencia del comportamiento de los que lo intentaron antes que nosotros.

Gracias por comprar este libro y por llegar hasta aquí. Ojalá te haya resultado útil e interesante. Pero, sobre todo, deseo que te sirva de motivación para buscar tu propia forma de mirar y fotografiar la calle; créeme si te digo que la tienes, solamente necesitas encontrarla.

