

Curso de retrato clásico

**Escuela de fotografía de la Universidad de Cádiz,
mayo 2010**

© CEDRO/Francisco Bernal Rosso, 2009

Licencia de uso.

© FRANCISCO BERNAL ROSSO, 2006.

EDITA: IN LUCEM/FBR 31332525Q. EL PUERTO DE SANTA MARÍA, CÁDIZ, 2006.

1 QUEDAN RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS SEGÚN DICTA LA LEY DE PROTECCIÓN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL CON LAS EXCEPCIONES REFERIDAS MÁS ADELANTE ALLÍ DONDE FUERA APLICABLE, ASÍ COMO LAS CORRESPONDIENTES LEYES DONDE NO LO FUERAN.

CASO DE NO EXISTIR UNA LEY SOBRE PROTECCIÓN DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL, EL DOCUMENTO LIMITADOR DEL USO DE LOS CUADERNOS DE FOTOGRAFÍA SERÁ LA PRESENTE LICENCIA SIN QUE ESTO SIGNIFIQUE QUE NO PUEDAN ADOPTARSE ACUERDOS CONCRETOS PARA USOS ESPECÍFICOS POR PARTE DEL AUTOR Y DE LAS OTRAS PARTES INTERESADAS.

2 LA VERSIÓN ELECTRÓNICA DE LA COLECCIÓN PUEDE SER DISTRIBUIDA LIBREMENTE SIN NECESIDAD DE REQUERIR PERMISO DEL AUTOR NI DEL PROPIETARIO DEL COPYRIGHT SIEMPRE Y CUANDO DICHA DISTRIBUCIÓN SE HAGA DE FORMA GRATUITA. QUEDA EXPRESAMENTE PROHIBIDA LA COMUNICACIÓN PÚBLICA ASÍ COMO LA ALTERACIÓN, EN CUALQUIER MANERA, DE CADA UNO DE LOS APUNTES A LOS QUE ESTA LICENCIA SE REFIERE.

POR LA VERSIÓN ELECTRÓNICA SE REFIERE EXCLUSIVAMENTE A LOS FICHEROS EN FORMATO PDF, QUEDANDO LAS VERSIONES IMPRESAS Y EN OTROS FORMATOS A TENOR DE LA LEY CORRESPONDIENTE O LOS ACUERDOS QUE PUEDAN ADOPTARSE CON EL AUTOR. ESTE PERMISO SOBRE LA VERSIÓN EN FORMATO PDF SE DEBE ENTENDER EN EL SENTIDO DE QUE SE PUEDE REALIZAR UNA COPIA IMPRESA PERSONAL PERO ESTA COPIA NO PUEDE A SU VEZ DISTRIBUIRSE, COPIARSE, COMUNICARSE NI MODIFICARSE. ESTA COPIA IMPRESA SE CONSIDERARA DE USO ÚNICO. ASÍ MISMO ESTÁ EXPRESAMENTE PROHIBIDO EL PASO DE ESTE DOCUMENTO ELECTRÓNICO A CUALQUIER OTRO FORMATO QUE NO SEA LA COMPRESIÓN PARA FACILITAR SU ALMACENAMIENTO.

3 ASÍ MISMO EL AUTOR SE RESERVA EL DERECHO DE MODIFICACIÓN DE LOS TEXTOS, ILUSTRACIONES O CUALQUIER OTRO MATERIAL DE QUE SE COMPONGA LA OBRA, ASÍ COMO DE LA APARIENCIA DE LA MISMA.

4 CUALQUIER DUDA SOBRE LA INTERPRETACIÓN DE LA PRESENTE LICENCIA SERÁ RESUELTA SOBRE LA BASE DEL TEXTO EN ESPAÑOL. QUEDAN RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS.

FRANCISCO BERNAL ROSSO.

INFO@PACOROSSO.COM

22 DE OCTUBRE DE 2006.

CAPÍTULO LXVII; LA FOTOGRAFÍA DE RETRATO, 1. EL RETRATO COMO MOTIVO FOTOGRÁFICO

En buena medida este libro se ha dedicado al retrato, a la fotografía, tanto fija como cinematográfica, de la figura humana. Por tanto buena parte del material que lógicamente debería esperarse encontrar en un capítulo denominado «La fotografía de retrato» ya se ha expuesto a lo largo de esta obra. Para no repetirnos más de lo necesario introduciremos aquí algunos conceptos que no han sido debidamente expuestos en los capítulos anteriores.

Del retrato

Hay dos maneras de entender el retrato. Por un lado retrato es la fotografía de una persona, por otro el retrato es la representación de un ente con personalidad propia y que nos permitiría reconocer en la foto, su recuerdo.

Esta segunda manera de entender el retrato tiene dos implicaciones: la primera es que un retrato no tiene por qué ser el de una persona. La segunda es que el retrato, aún de una persona, no tiene por qué ser la fotografía de su figura.

Ambos casos tienen ilustres ejemplos en la historia del arte. Si el orden de preferencias de un caballero inglés era su caballo, su hacienda y su esposa no faltan retratos de caballos, o de perros que tuvieron su importancia para sus dueños. Del segundo tipo tenemos toda una serie de pintura de Goya en los que los retratados «no aparecen» en los cuadros, solo objetos que los evocan.

Así mismo la fotografía de la figura de una persona no siempre es retrato. Lo es cuando tiene nombre, cuando rememora para alguien su presencia. El retrato se basa en dos ideas que son la verosimilitud y la memoria: que la imagen sea capaz de recordarnos a la persona.

Para lo que toca a este capítulo limitaremos el concepto de retrato a la fotografía de personas, a la de figura humana identificable, dejando claro que somos partidarios del significado amplio del retrato dado en primer término: no solo personas y no necesariamente la de un cuerpo.

Sin entrar en los tipos de retrato que hay tenemos que estudiar el cuerpo humano como objeto a iluminar. Como un conjunto de dibujo, volúmenes y texturas que podemos mostrar con la luz, pero que además acarrea una serie de elementos significativos propios que no aparecen en otros objetos.

El retrato como forma del arte

En esta sección trataremos de concretar los elementos figurativos y expresivos del retrato. No vamos a hacer un catálogo de motivos, ni contar la historia del género, solo trataremos de indicar cuales son las coordenadas desde la que podemos escribir y leer un retrato.

Para comenzar, un retrato es la representación de una persona en la que ella es el tema principal. Hay muchas definiciones que tratan de si representamos una parte, algo característico o una idea que podamos relacionar con una persona. Pero al fin y al cabo se trata de que el tema sea la persona.

Clásicamente hay, desde que fueran formulados por Petrarca en un soneto a un retrato de su Laura, dos pilares básicos: la verosimilitud y el valor memoria.

La verosimilitud tiene que ver con el parecido, con la capacidad para reconocer a la persona retratada.

El valor memoria nos habla de los valores que aporta el retrato al espectador.

El retrato es un intermediario entre la persona y la sociedad. Como cualquier otro cuadro lo tomamos en unas condiciones y lo vemos en otras. Habiendo por tanto cuatro tipos de personas involucradas: el comitente, cuyo retrato realizamos. El autor, que trata de encerrar algún carácter dentro del cuadro. El

espectador original, para el que va destinado el retrato. El espectador casual, que, sin ser el destinatario original, acaba viéndolo.

Cada persona hace una lectura distinta de la obra. Cada persona puede entender distintas cosas de los mismos motivos y temas.

Tener en cuenta que la imagen que creamos debe más a otras imágenes que conocemos que a la realidad que representa, significa que el retrato que hagamos corresponde más a la idea de otros retratos que tenemos nosotros o nuestro comitente que a la realidad de la persona que se pone delante de nuestra cámara. Fotógrafo y modelo acuerdan suspender la realidad de la persona y reflejar en la imagen el aspecto que adopta el comitente, «la apariencia ficticia» que dice Francastel hablando de esto mismo, y que solo existe realmente en el momento de realizar la fotografía. Dejando fuera de lugar la capacidad para representar alguna «naturaleza íntima» que quisiéramos hacer. Este es uno de los aspectos que hemos de superar y al que, sin embargo, no suele presentársele la debida atención en los manuales de retrato que tratan siempre de imponer una pose natural, relajada, pero pose de estar haciéndose una foto al fin y al cabo.

Fotográficamente hay seis aspectos a tener en cuenta a la hora de hacer un retrato. Son:

1. Objeto
2. Fisonomía
3. Gesto
4. Atrezzo
5. Relación con el espacio
6. Actitud

El objeto

La pregunta que hemos de hacernos es ¿A quien representa el retrato? ¿A la persona? ¿Al cargo? ¿Al personaje?

El objeto es el propósito inicial del retrato. Cuando nos acercamos a una persona para plasmar su imagen tratamos de dejar constancia a los demás de unos aspectos de la persona y no de otros. Una manera simple de verlo es dividir la persona aristotélicamente. Se es algo en esencia y se representa algo en potencia. Una manera que prefiero, más compleja pero a la vez más realista, proviene de la sociología y es la del rol. Una persona adopta diferentes roles. El rol es el papel que representa la persona dentro de su sociedad. Es padre de familia, hijo, empleado, miembro de una asociación, amigo, etc. Cada papel que interpreta debe hacerse de acuerdo a un código de conducta que establece derechos y deberes, productos, normas y valores que pueden ser contradictorios entre varios roles. Cuando fotografiamos, fotografiamos un rol. La persona vestida para la ocasión con el traje adecuado a su representación que se presenta ante el público del teatro que ha ido a verle a ella, y no a otra. Se interpreta la foto para ese público. El que llamamos anteriormente el público original. Tenemos dos extremos, la persona en uno, que es la presencia física que podemos conocer y el personaje, la presencia conceptual que quiere representar.

En lo fotográfico tenemos tres grupos de roles principales y uno un tanto accesorio.

1. El privado.
2. El público.
3. El idealizado.
4. El alegórico puro.

Cada uno representa una manera de aparecer ante el teatro de la vida. La persona en sí, el cargo que ocupa, lo que quisiera ser, y por último uno antojadizo, que no corresponde a la persona en si y que es mero instrumento para la imagen de otra cosa.

Rol privado

El rol privado es el íntimo a la persona y familiar. Sus amigos más allegados, familia. El interior de su hogar. Es el reino de la foto familiar, del álbum de familia. La foto de boda está a medio camino entre

este ámbito y el público, porque, aunque trata de ser un recordatorio para los cercanos, también es una manera de superar la vida dejando constancia de lo que hicimos para los lejanos. En el rol privado es donde más puede expresarse el gesto, donde más puede emplearse la expresión del cuerpo para transmitir la persona.

Rol público

El rol público puede ser el más generalizado dentro de la profesión de fotógrafo. Aun cuando la mayor parte de la producción fotográfica corresponda a fotografía de álbum familiar el rol público es un maremagno de maneras de presentarse. Es el reino de la foto oficial, que da cuenta de que somos alguien dentro de un grupo, de la foto de carnet que da cuenta de que somos un ciudadano documentado.

El rol público es donde más aparente es la creación de la pose. De la aparición de esa persona que solo existe en el momento de acudir al estudio y que, sin embargo, es la imagen que dejamos.

El rol público corresponde a maneras a menudo muy formalizadas, muy normalizadas. Históricamente en Grecia el retrato en escultura correspondía a un modelo heroico. Áulico es la palabra correcta. De cuerpos perfectos y maneras estilizadas que tratan de infundir respeto y reconocimiento. A principios del siglo XVI el retrato adoptó una manera que ha llegado a nuestros días y aún sigue empleándose. Durante este tiempo se abolió la expresión de la persona, adoptando un gesto adusto que trataba de no transmitir ninguna emoción. Este tipo de retrato es el que aún hoy día mantenemos.

Rol idealizado

El modelo aparece representando un personaje de cuyos valores se supone que supone que es depositario o con los que quiere investirse

La alegoría

En la alegoría el modelo es un sujeto material para el auténtico fin de la imagen que es la de representar un personaje. El modelo es puramente circunstancial y carece de nombre, es la presencia física exigida para captar la luz que ve la cámara.

Fisonomía

La pregunta a responder es ¿Hasta que punto la imagen se asemeja al modelo? ¿Hemos de cambiar, destacar, ocultar algo? La fisonomía hace mención al principio de verosimilitud de Petrarca.

Hablamos del parecido de la imagen con el modelo. Uno de los aspectos recurrentes de las conversaciones en fotografía es sobre su relación con la realidad. El otro es sobre su relación con el arte (Hasta que punto es real lo que muestra, hasta que punto es arte la fotografía) En pintura la fisonomía puede resolverse o ser una pesadilla. Se pinta lo que se quiere o lo que procede según el canon establecido en el momento y lugar. La fotografía no puede seleccionar el rasgo, a no ser que actuemos con el retoque o con el maquillaje, pero si puede destacar u ocultar mediante la acertada elección del tiro de cámara y de la iluminación.

El retrato clásico se ha debatido siempre entre dos extremos: la representación fiel, aunque a veces cruel, de los rasgos o la idealización.

En la pintura egipcia, por ejemplo, el parecido se limitaba a los rasgos esenciales del cargo. Si era hombre, mujer o niño y algún objeto que permitiera reconocer el personaje representado. Pero rara vez se insiste en los rasgos de la persona. Ya hemos visto como las vírgenes y santos aparecen idealizados. Con facciones limpias, de edad ausente, mientras que en los mismos cuadros las personas vivas aparecen con su propia cara. Savonarola, a finales del siglo XV, pedía que en las iglesias dejaran de pintarse personas reconocibles. Algo que también Miguel Ángel o Leonardo defendían.

Hay dos ideas centrales en el manejo de la fisonomía: Ocultar los defectos y destacar las virtudes. Aunque tanto defectos como virtudes son fruto de un convenio fuertemente cultural. Por ejemplo, para algunos pueblos precolombinos, el estrabismo era hermoso. Tanto es así que uno de sus artículos de belleza era una bola de tela que, colgando de la frente, caía sobre la nariz forzando los ojos a encontrarse al mirarlo. Sin embargo en la tradición europea es algo de lo que alejarse.

Hay un cuadro de Rafael, un retrato del bibliotecario de la Santa Sede, Tomasso Inghirami, que resuelve esta característica del comitente haciéndole adoptar una pose que disimula la disposición de su mirada.

ILUSTRACIÓN: Tomasso Inghirami por Rafael

ILUSTRACIÓN: Federico de Montefeltro

En el lado contrario tenemos los retratos del duque de Urbino, Federico de Montefeltro, quien habiendo perdido el ojo derecho en combate se hizo mutilar parte de la nariz para que no obstaculizara la visión del ojo sano. Los retratos del duque realizados por Berruguete y Piero de la Francesca lo presentan siempre de perfil, con su característica nariz rota. Cualquier manual de fotografía diría que las narices peculiares han de fotografiarse de frente para disimular su forma. Pero en este caso, y recuérdese que el retratado es el que encarga el cuadro, por tanto el que decide qué ha de salir y qué no, prefiere el perfil al escorzo. No es solo ocultar el ojo vacío a la vista de la posteridad, además es destacar la presencia de ánimo y el compromiso intelectual de Montefeltro de preferir la mutilación a perderse la mitad del mundo que se abre ante él. Motivo pues de orgullo que queda patente en el perfil retratado.

El gesto

Nuestra pregunta es ¿Qué hace el modelo? ¿Qué expresión mantiene, donde van sus manos, su mirada? Solo la catalogación de los gestos o la simple mención de los trabajos realizados sobre el análisis gestual ocuparía un volumen de estos apuntes.

En el gesto se ha querido ver la personalidad del modelo. En la representación del gesto, la genialidad del artista.

Que el retrato pueda ser arte es algo bastante moderno. Siempre ha sido un género denostado y que solo adquiriría ciertos reconocimientos cuando la persona retratada era un personaje importante. El retrato, hasta finales del siglo XIX era un género menor, apto para ganar dinero pero no reconocimiento. Hoy día esto ha cambiado y la diferencia que se aduce ahora para establecer qué es mero retrato rutinario y qué es obra de arte es la pretendida representación del carácter «oculto» de la persona: La capacidad del autor para superar las normas del modelo a imitar que establece como retratar y preservar la imagen, no solo de las facciones, sino de la personalidad mediante el grabado del gesto. El problema principal del gesto es que pertenece al tiempo más que al espacio. Y precisamente la fotografía consiste en detener el tiempo. Además está el hecho de que la expresión es una codificación cultural. La misma disposición de las facciones se leen de distinta manera en un lugar que en otro, en un pasado que en un presente. Superado el estado en que se suponía que el carácter imprimía los rasgos de la persona y establecido que la expresión muestra el estado en que se encuentra alguien en un momento dado, nos queda como vía expresiva la captación inteligente del gesto. El pintor puede observar y decidir qué retratar que represente mejor lo que ve en el comitente.

El fotógrafo tiene dos vías para hablar de la persona a través del gesto: puede esperar el momento adecuado y responder de forma conveniente. Esto es, llevar a la cara, al cuerpo, la idea del momento decisivo de Cartier Bresson, ese instante en el que todo conforma la escena exacta y en el que debemos disparar. La segunda opción es la de seleccionar entre lo hecho. Son las tres maneras de fotografiar: Crear la escena, esperar a que aparezca y seleccionar entre lo fotografiado. La tira de contactos es el cuaderno de apuntes; el negativo elegido, la decisión expresiva; la copia, el cuadro final. Independientemente de lo que podamos entender hoy día por «tira de contactos», claro está.

El atrezzo

¿Que hay en la escena además de la persona?

El retrato clásico es el que se centra en el modelo. Todo lo demás pasa a segundo plano. El retrato integrado es el que presenta al modelo en un entorno en el que se mueve, con objetos habituales que hablan de él. Quiero llamar atrezzo a los muebles y las ropas, los complementos de vestir y todo cuanto objeto pueda aparecer en escena. No quiero llamarlo complementos o accesorios porque estos términos llevan implícitos su carácter secundario, ya que a menudo son parte importante de la composición y no meras formas que tapan el fondo. Pensemos por ejemplo en la ropa de los perfiles italianos del renacimiento. La pugna

comercial entre escultores y pintores hizo que los retratistas, cuya tradición era la del perfil, para competir con los escultores de bustos que representaban a los comitentes en volumen, adoptaran una serie de soluciones que hicieran preferible el cuadro pintado. Una de las soluciones fue pasar del perfil al escorzo. Esto comenzó a suceder en los países bajos. Pero en Florencia el retrato aún se mantuvo durante varios años en el perfil,. Solo que eran perfiles de ricas vestiduras, de telas complejas y hermosas, de peinados suntuosos. Cosas que al fin y al cabo no estaban tan al alcance del escultor.

Forma parte del atrezzo el perro doméstico, símbolo de fidelidad, el bastón de mando, símbolo de poder e indicador del cargo. La codificación del retrato oficial hace que los reyes adopten la postura de pié, con la mano sobre una mesa. Mesa reservada, por cierto, a los estadistas. Los intelectuales sentados, escribiendo o leyendo. Los religiosos sentados, vestidos con las ropas prescritas. Los objetos son motivos que explican los temas. El desnudo de mujer con manzana en mano sabemos que es Eva. El bombín es de Charlot, es Charlot.

Cuando la fotografía de moda es el retrato de una persona vestida, el vestido es tan importante como la propia persona retratada.

La relación con el espacio

¿Como es el espacio en el que se mueve el personaje? ¿Es un vacío, interactúa dentro de él, es un fondo sobre el que se coloca la persona?

Básicamente el modelo puede adoptar tres relaciones con el espacio de su escena puede estar integrado, yuxtapuesto o exento.

FOTO-LEIREANGHA.TIF

Hay dos maneras de trabajar el retrato respecto al fondo: separarlo con un trazo perfilador o incrustarlo en el fondo. Y no se trata de formas de la fotografía, su rastro se encuentra en toda la historia de la pintura. Aquí Leire esta incrustada en el fondo. Su figura sale de las tinieblas gracias al efecto moldeador de la luz. Este tipo de retrato tiene su propio campo de significados referidos a como el alma trata de liberarse de la materia. Aunque los decálogos de la foto perfecta para aficionados no lo admitan esta forma de retratar es una elección del autor, no una mala praxis.

FOTO-LEIREESTRECHA.TIF

Esta es la segunda manera de tratar el retrato con el fondo: perfilarlo para dar profundidad y separarlo. La luz de contra que perfila tiene sus momentos de aplicación y no deberíamos fiarnos de quienes nos dicen que es la unica manera de realizar un retrato. La luz de contra acaba siendo rutinaria y aburrida de tanto verla. En un retrato realista debe estar justificada. También esta manera de retratar tiene su tradición en la historia del arte, donde los retratistas se dividen entre los que difuminan los bordes para incrustar la figura en el fondo y los que las perfilan con una delgada linea para separalos. Tanto una como otra son opciones validas entre las que no deberíamos obligar a elegir mas que siguiendo nuestra intención creadora.

El retrato integrado

En este tipo de retrato el modelo está en una escena que fotografiamos. El objeto de mantener la escena es poder hablar más de la persona aprovechando los objetos colocados al efecto, el atrezzo del sitio. El retrato integrado a menudo es tachado de poco efectivo ya que retrae la atención de la concentración debida sobre la persona haciéndola divagar sobre las cosas. El retrato integrado es prácticamente el que da de si el reportaje. Podemos explotar el espacio simbólicamente, algo que hizo Irving Penn en su colección de retratos simbólicos para Vogue. Es el entorno que habla de la persona, de cualquiera de los roles que pueda representar. Es el escenario de la función que fotografiamos.

FOTO-STARBUCKS1.TIF

El contexto proporciona un espacio para el retrato. El retrato integrado es el que se hace con la figura en una escena real, en la que vive, en contraposición al retrato separado del fondo. Habrá quien diga que en este tipo de retrato el contexto retira la atención sobre la figura. Atención que es la que determina que es un retrato y que no lo es.

Yuxtapuesto

En el retrato yuxtapuesto hay una clara diferencia entre figura y fondo. La persona está aquí, el fondo está allí. A menudo son escenas distintas. El fondo es solo un telón sobre el que colocamos al modelo. Históricamente este es el retrato más antiguo. La persona sobre un fondo al que es ajeno. El recurso del fondo tiene una larga tradición como elemento discursivo para hablar de la persona. En el fondo, que no interactúa con el modelo, aparecen elementos que dirigen la interpretación del cuadro. Un ejemplo son los paisajes morales, dos, situados a cada lado de la figura y que representan una ciudad o una fortaleza a la que se llega por un angosto sendero que representa la virtud, siempre fuerte pero que exige un duro esfuerzo alcanzar. Al otro lado un paisaje llano y de fácil acceso, a menudo una ciudad que invita al juego y el pecado, a la vida fácil. Otras veces el fondo representa las posesiones del retratado, su nombre en forma de objetos, símbolos admonitorios o representativos de la persona.

El fondo no es solo un recurso económico para evitar el desplazamiento al lugar, es una uniformidad estilística que actúa según los cánones establecidos por el género. Piénsese en esos horrorosos ventanales pseudogóticos sobre los que niños vestidos de comunión repiten los gestos de los donantes del siglo XIII.

Retrato exento

El retrato exento es el que no tiene fondo. El que hacemos sobre fondo neutro. Su origen tiene lugar nuevamente en el siglo XV, cuando el retrato baja del mural de las iglesias y se monta en el caballete. Tratando de desligar la representación de la persona de la ocasión de la ofrenda y de centrar la atención en el comitente, el pintor elimina todos los elementos superfluos dejando solo la figura del retratado.

Hoy día es un recurso habitual en el estudio fotográfico. Llega a tener una mística que hace que fotógrafos vayan de viaje a documentar las costumbres tribales a sitios apartados del mundo y fotografien las vestimentas tradicionales in situ, pero sobre fondos neutros.

La elección del tono justo del fondo que apoye la obtención de la imagen es toda una ciencia de arcanos principios que ejercen algunos fotógrafos. En particular el fondo blanco, originalmente solución de la fotografía de productos con diapositiva para evitar recortar al montar en la página de los anuncios, se ha convertido en una especie de religión de la aproximación al retrato en la que se intenta exorcizar cualquier elemento referencial que pueda procurar una lectura del cuadro que no sea exclusivamente la de procede de la figura. Lo cual, de por sí, es una actitud que queda recogida en la obra, y por tanto significado añadido al posible sentido puro que pudiera tener la mera presencia de la imagen de la persona.

Actitud

¿Que hace el retratado? ¿Con quien se comunica?

Hay tres grados de comunicación de la imagen del modelo. Una es interior a la escena y al cuadro, otra interior a la escena pero exterior al cuadro, la tercera es la mirada atenta al espectador.

La actitud activa

El modelo está en relación con los objetos de la escena. El modelo hace algo. Escribe, lee, juega con sus perros. Para Cartier Bresson el retrato de una persona que hace algo no es retrato. Es fotografía de una figura humana, pero no retrato. La persona que hace algo en realidad es algo relativamente nuevo. Por primera vez aparece en un cuadro de Quentin de Metsys, en el siglo XVII, que presenta a Erasmo de Rotterdam escribiendo. Es la pintura de un momento en el que el modelo estaba ahí y el autor ha tomado nota de su actividad. Para muchos esto no es retrato, es reportaje y lo que hace el modelo distrae la atención de lo que debiera ser un retrato puro, la comunicación de la personalidad exclusivamente a través de la propia persona.

La actitud ausente

En esta la comunicación es exterior al cuadro pero interior a la escena. El modelo está ahí, probablemente haya un cierto atrezzo, pero está pendiente de algo que pasa en la escena pero fuera de cuadro. Es el retrato de mirada ensimismada de la comunión, o de la novia sobre la que, horror de los horrores, el fotomontaje sobreimpresionará la carita de ángel en frac del novio. Es el retrato del santo en éxtasis contemplativo. Es la solución que adopta Rafael en el retrato de Tomasso Inghirami, la pausa en la lectura en la que eleva los ojos al cielo para aclarar las ideas. Gesto, pero relación con el espacio, y no se olvide lo que quedó dicho sobre los grados de pertenencia de las cosas a los distintos conjuntos: toda actitud conlleva un gesto, pero si éste es comunicativo pertenece a la categoría de gesto y a la de actitud.

FOTO: actitudausente.tiff

Actitud, 1, ausente. Me interesa en esta foto ilustrar la dirección de la mirada. Aquí Sara tiene la mirada propia de la actitud ausente: mira fuera del cuadro, está ensimismada, con la vista perdida en la escena pero fuera del cuadro.

La actitud atenta

En esta, la comunicación del comitente es con el fotógrafo, o con el espectador, que tanto monta es el tema que quiere transmitirse al realizar el retrato de esta manera.

Es la fotografía de quien mira a cámara estableciendo una comunicación exterior a la escena-set del estudio y exterior al cuadro al hablar directamente con el lector que mira el cuadro en un tiempo lejano a su realización.

FOTO: actitudatenta.tiff

Actitud, 2, atenta. Contacto visual se llama a esta manera de mirar. Cuando la persona retratada mira directamente al espectador. Su atención se centra en la cámara. Para muchos solo este tipo de actitud puede considerarse un retrato.

Ejemplos

Veamos estos tres ejemplos de los tipos de retrato.

ILUSTRACIÓN: El cardenal infante de caza

El primero es obra de Velázquez. Es un retrato del Cardenal Infante de caza. El hermano del rey Felipe IV y Cardenal de Toledo, plaza que nunca llegó a ejercer, aficionado a la caza y al ejercicio militar aparece en una escena propia de álbum familiar. Pasando el rato con una de sus aficiones y con su perro.

ILUSTRACIÓN: Felipe IV en Fraga

El segundo cuadro es también de Velázquez. En este caso es el Rey Felipe IV vestido de general. El retrato fue realizado durante la reconquista de la ciudad de Fraga, ocupada por los franceses. El rey aparece con los atributos de su cargo, el bastón de mando, el uniforme de gala, la banda de general. Su pose es la normalizada, de pié, la mano derecha sobre una mesa o silla. El plano está cortado por las

rodillas, es el plano llamado imperial precisamente porque se estableció para representar al emperador Carlos I, aunque muchos llamen a este plano «americano» porque así se denomina en el cine. Allí donde la figura real era de necesaria presencia pero de imposible estancia se enviaba un retrato que, destacado en la sala, representaba al rey y sobre el que se dictaba y juraba.

Aún hoy día vemos la foto del rey actual en las salas oficiales, cuando cambié la cabeza que lleva la corona, también cambiarán esas fotos.

~~ILUSTRACIÓN: Andrea Doria como Neptuno~~

La tercera foto representa a Neptuno, el dios del mar. En realidad es un retrato del almirante genovés Andrea Doria. Claro ejemplo de la idealización. El gran almirante Genovés como personificación del dios de los mares. Es obra de Agnolo Bronzino.

~~ILUSTRACIÓN: Venus de Cranach~~

Por último una venus, de Cranach. Independientemente de quien pueda ser la mujer pintada el retrato no es de la modelo, sino del personaje, en este caso mitológico. Las mujeres de Cranach son un buen ejemplo de lo dicho sobre la creación de tipos. Corresponde a la mujer típica de la pintura alemana. De silueta frágil, cuerpo estrecho, hombros caídos, pecho alto y pequeño, cara puntiaguda, frente amplia. No solo está en Cranach, está en gran parte de la pintura alemana. Y lo más sorprendente es que en los bocetos que se conservan del pintor las mujeres no son así, son más naturales, se respeta más la fisonomía, pero a la hora de pasarla a la pintura estiliza los rasgos para acercarlos a los de perversa mirada característicos de este autor.

El rostro como figura

La estructura del rostro, en lo que a la iluminación fotográfica corresponde, está dividido en cuatro partes verticales modeladas por los huesos, dos son laterales, las mejillas hasta el mentón, los pómulos el arco externo de los ojos y las sienes. Y otras dos frontales, que van desde esta línea indicada hasta el centro de la nariz y los labios.

Así tenemos cuatro bandas verticales que iluminar. Las dos frontales forman la careta. Al iluminar tenemos por tanto cuatro facetas que recogen la luz revelando las formas de la cara.

Horizontalmente el rostro tiene tres partes: la frente, que va del nacimiento del cabello hasta las cejas, la parte media que va desde las cejas hasta la base de la nariz y la parte inferior que abarca desde la base de la nariz hasta la barba.

Al mirar un rostro hay que buscar como esta doble división de tres bandas verticales y tres horizontales se combinan para darle forma.

Bajo los ojos, los carrillos suponen una elevación que recoge la luz horizontal, siendo la luz vertical la que nos revela las mejillas.

El rostro como objeto de atención

El hombre es un animal social, nuestra necesidad de relacionarnos con otras personas ha hecho que desarrollemos unas formas de enfocar la atención sobre nosotros que es muy diferente de la manera en que la enfocamos sobre otros motivos.

De forma general el ojo atiende a la luz. Aquello que sea más luminoso será lo que atraiga nuestra atención. Lo más claro de la escena engancha nuestra mirada y los colores de las cosas cambian para hacer que lo más parecido al blanco, se vea blanco. Pero cuando hay una persona en escena nuestra atención cambia. De hecho cambia siempre que haya algún objeto, algún motivo que interpretemos como interesante. Si te gustan las motos verás antes el modelo aparcado al fondo de la foto antes que el tema principal que no te supone ningún interés.

En una persona tendemos a buscar cosas: los ojos, la boca y las manos. ¿Las razones? Solo hay conjeturas. Puedes pensar que el hombre evolucionó aprendiendo a conocer y evitar los peligros y que quizá aprender a leer la mirada de quien tenía enfrente hizo que quedara escrito en nuestros genes esa búsqueda de los ojos que siempre denotamos. Si el retrato mira en una dirección, nosotros seguimos la mirada, siendo los ojos puntos están dotados de una propiedad que es la tensión y que suele aparecer en las líneas. El ojo, aunque punto, marca una línea, la de su mirada, que está implícita y nos hace

seguir esa dirección y crear tensiones compositivas en el cuadro. Quizá fuera que el hombre primitivo que conocía la mirada del traidor sobrevivía y que esa desconfianza sea la que ha hecho que la naturaleza, a través de la evolución, nos haya creado dándole tanta importancia la dirección en la el otro mira.

Otro aspecto que atrae la atención es la del gesto de las manos. Acaso sea la misma razón y quien estaba pendiente de las manos del de enfrente acababa anticipándose a su violencia y sobrevivía. Sea cual fuera, lo cierto es que el gesto de las manos es otro de los factores de atracción de nuestra atención con los que contamos.

Pero existen otros, quizá el más curioso sea el del pecho femenino, que atrae tanto al hombre como a la mujer y que probablemente no tenga ninguna connotación sexual, como a menudo se supone, sino que no sea más que el recuerdo que queda del cachorro de mamífero que si no bebe de la leche materna no sobrevive a la primera infancia. O quizá no tenga nada que ver ¿Quién sabe?

Sea cual sea la razón, lo cierto es que un retrato se escribe con cuatro elementos de atención: tono, ojos, boca y manos.

CAPÍTULO LXVIII: EL RETRATO, 2. EL RETRATO COMO PRODUCTO COMERCIAL

Mercados del retrato

Primero, recordemos que retrato no es la fotografía de la figura humana, sino de aquella en la que resulta importante la identificación de la figura retratada. Por tanto no siempre que haya una persona en una fotografía entenderemos que se trata de un retrato. De hecho esta definición ni siquiera requiere que se trate de un ser humano a quien retratamos, no son extraños los retratos de animales (véanse el premio Lux de retrato del año 2008) e incluso los *retratos ausentes*, un género específico, del que Goya es el ejemplo paradigmático, en el que la identificación de la persona se establece a partir de sus objetos personales: un retrato en el que no aparece, por ningún sitio, la figura de quien retratamos. El retrato que nos interesa en este apartado es el comercial. La fotografía de retrato como producto comercial.

En lo que respecta al terreno comercial hay tres mercados para el retrato: el retrato privado, el editorial y el publicitario. Para cada mercado hay que considerar quien es cliente, cómo se presupuesta, qué se entrega al cliente y cómo se manifiesta el retrato entregado al final de la cadena de producción de la que el fotógrafo es solo el origen.

Para establecer las características de cada mercado hemos de fijarnos en los siguientes aspectos:

1. Quien compra (quien es el cliente).
2. Qué entregamos al cliente.
3. Qué vendemos.
4. Para qué sirve el retrato (Cual es el producto elaborado a partir de nuestro retrato).
5. Cómo presupuestamos.

Como es normal en fotografía, las fotos no se venden, se ceden los derechos. En el retrato hay clientes que conocen este hecho y otros que lo ignoran por completo.

Retrato privado

El retrato privado se caracteriza por trabajar con clientes directos. El cliente normalmente es la misma persona fotografiada. El producto entregado es una ampliación fotográfica. El destino de este tipo de retrato es la exhibición privada. Un retrato privado sirve para regalar a los allegados, para colgar en la pared, para enmarcar sobre un mueble. Normalmente éste tipo de trabajo no sale del entorno privado del cliente, por lo que no suele haber conflictos con los derechos de autor. Se entiende que el cliente no puede realizar copias del retrato, porque violaría el derecho de reproducción. Durante los primeros años en que se popularizaron las fotocopiadoras a color hubo un gran debate sobre los perjuicios que causaban al permitir la reproducción y distribución indiscriminada de fotografías. Las limitaciones de derechos de autor imponen que el cliente no pueda ni duplicar ni utilizar comercialmente el retrato. Por ejemplo darlo a publicar sin permiso expreso de quien ostente los derechos, que suele ser el fotógrafo. A su vez, el fotógrafo no puede emplear el retrato para un propósito diferente del que motivó su realización. No puede publicarlo, ni vender copias a terceros sin el permiso de la persona retratada. No obstante sí puede utilizarlo como muestra de su trabajo. Este punto es algo problemático porque habría que entenderlo en el sentido en que permite mostrar fotos a posibles clientes directamente pero no realizar productos publicitarios, como carteles o anuncios, con él. De hecho la costumbre inocente de colgar fotos en los foros en internet se topa con las limitaciones establecidas en la ley sobre la protección al honor. Un acto tan aparentemente inofensivo como colgar un retrato, sin permiso, en un foto puede acarrear un buen disgusto con juez de por medio.

El retrato privado tiene dos subgéneros que atienden principalmente a la intencionalidad artística de la fotografía entregada. En lo que respecta al uso, el retrato realizado en un comercio de fotografía de barrio para uso familiar no se diferencia esencialmente del retrato realizado por un fotógrafo con cierto renombre en los medios artísticos. Ambos acabarán colgados en la pared del salón. Es la distinta consideración de la obra, y el precio resultante, el que establece la categoría del retrato. Pero hay un aspecto comercial interesante. Mientras que ambos retratos, el «de barrio» y el «artístico», reciben la denominación de *obra fotográfica* según la legislación española, en contraposición a la *mera fotografía* que en justicia solo debería aplicarse a los retratos de los fotomatonos, y por tanto no hay ningún criterio objetivo para diferenciarlos, la posibilidad de la reventa los diferencia. Dentro del mercado del arte hay una regla más o menos general que dice que una obra aumenta su precio con cada venta. El retrato de barrio queda dentro de la familia (en sentido amplio) y no se revende. El retrato artístico, por su parte, se revaloriza con el tiempo, ya sea debido a la consideración que merece el autor o a la del retratado. La ley española establece un derecho de autor que es el de *participación* por el que el tres por ciento del precio de reventa es para el autor de la fotografía siempre que éste precio sea superior a los mil ochocientos euros.

El presupuesto se centra en el número de copias a entregar y su tamaño. Aunque hay una discusión abierta sobre la conveniencia de cobrar «por centímetros cuadrados de papel» o por obra.

Este retrato artístico es susceptible de utilizarse dentro del mercado editorial, con lo que todas las condiciones aplicables, especialmente las referentes a la publicación y comunicación pública, deberían tenerse en cuenta. Pero las ocasiones en que esto puede suceder no siempre podemos preverlas y, como regla general, no resulta conveniente soltar a un padre de familia un contrato de limitación de derechos que, probablemente ni estará en ocasión de violar, ni entenderá para qué sirve, y solo nos servirá para asustar al posible cliente. En las *Jornadas de Contratación en fotografía* realizadas por la Asociación de Fotógrafos Profesionales en octubre de 2007 se mencionó que algún asociado empleaba el contrato de cesión de derechos elaborado por la AFP para quitarse a los clientes que no quería. No se trata de que el contrato sea malo, es demasiado perfecto, y tantas limitaciones asustan.

Retrato editorial

El retrato editorial por su parte se caracteriza porque el cliente final no es la persona fotografiada y además utilizará la fotografía entregada como materia prima para un producto elaborado por él. El retrato editorial es el que hacemos para ilustrar un artículo sobre una personalidad, o el del autor para la contraportada de su última novela. El retrato editorial presenta ciertas libertades creativas al fotógrafo y, todo hay que decirlo, no exige que la persona retratada se identifique con la imagen que de ella damos; aunque si conviene que sea la que el cliente, el editor, espera. Por tanto el producto a entregar no es una ampliación, sino un objeto a partir del que pueda realizarse la impresión. Por regla general, ampliaciones en blanco y negro, diapositivas o ficheros digitales. El presupuesto se centra por tanto en la cesión de los derechos de autor. Los derechos lógicos a ceder son el de reproducción, porque si no no podrían publicarse las fotos y el de distribución. La cesión del derecho de comunicación pública debería acordarse por separado ya que es poco probable que una editorial lo necesite. El último derecho de autor, el de modificación, no debería cederse nunca a no ser que el editor tenga especial interés en él. Hay que recordar que éste derecho es el que permite reencuadrar la foto, cambiar sus colores o sobreimpresionar gráficos o texto sobre ella. Nada de esto deberíamos dejar que hicieran con nuestras fotos.

Las tarifas de cesión para una publicación se establecen a partir de tres puntos: la duración de la cesión, la extensión territorial y el uso.

Según la ley española de propiedad intelectual, en caso de que no se especifique la duración de la cesión, éste se sobreentiende que es de cinco años.

La extensión territorial es la de la distribución de la obra final de la publicación. En caso de no especificarlo la ley establece que se limita al país donde se publique.

El uso tiene a su vez dos aspectos, la tirada y el uso dentro de la publicación. La tirada es el número de ejemplares impresos, no se debería cobrar lo mismo por quinientos ejemplares que por diez mil. El uso dentro de la publicación se refiere a la importancia que ocupa la imagen dentro de la obra impresa. No es lo mismo una foto a octavo de página que una portada.

El retrato publicitario

El mercado publicitario tiene unas reglas parecidas a las del editorial y se caracteriza porque el cliente no es la persona retratada pero la imagen pasa a un tercero, que es cliente del nuestro. En publicidad

nosotros no trabajamos para el anunciante, sino para la agencia. El cliente final es el anunciante, pero ese no es el nuestro, que es la agencia. Dentro de la campaña publicitaria el encargo del retrato está muy elaborado. El fotógrafo tiene poco margen de acción y casi todo éste es técnico. Nos limitamos a resolver el problema de cómo fotografiar la idea del director de arte. La autoría del retrato es del fotógrafo, pero la del anuncio está compartida con el director de arte. Es muy importante recordar que los derechos de autor de las fotografías entregadas a la agencia son del fotógrafo, porque lo que protege la ley es la realización, no la concepción. Pero los derechos de autor del anuncio son de la agencia (los que pueden ser de una entidad, claro). Por lo demás el presupuesto debe reflejar los gastos de producción, nuestros honorarios como fotógrafos y la cesión de derechos que hacemos. El mundo de la publicidad presenta la dificultad de que quien usa las imágenes no es nuestro cliente, sino el anunciante y por tanto la agencia, que se encuentra entre su cliente (el anunciante) y el productor (nosotros) tiene que conseguir poner de acuerdos los distintos intereses en juego. El cliente querrá cesión total, sin limitaciones territoriales, de tiempo ni de uso. Pero nosotros no tratamos con ellos, sino con la agencia. Además, mientras que las agencias suelen estar muy al tanto de todo lo referente a las cesiones a menudo los clientes no tienen muy claro qué es lo que compran. Nuevamente insistimos: no vendemos fotos, cedemos derechos. En el caso de la fotografía publicitaria, además, cedemos los derechos a la agencia que a su vez debe cederlos al anunciante. Los derechos a ceder aquí son el de reproducción y el de distribución pero conviene establecer en qué grado se empleará el de modificación. Al fin y al cabo una foto no es un anuncio, sino parte de él. El fotógrafo es solo un eslabón de la cadena de producción publicitaria y su producto precisa de modificaciones para integrarse en el producto final elaborado.

El retrato corporativo

Este es un mercado del retrato en el que el cliente es una empresa o institución interesada en disponer de retratos de su personal. El producto final suele ser el informe interno y algunas veces la publicidad «institucional». Como es natural deben pactarse los derechos de explotación, algo especialmente difícil en esta especialidad porque el cliente no suele estar al tanto de las peculiaridades de las leyes de autor. A medio camino del retrato publicitario en el que se explotará nuestra fotografía y del mercado privado el corporativo es un mercado en el que siempre cabe la incógnita de cual será el futuro de la imagen. Es normal hacer contratos con una cesión de derechos por dos años, aunque no es una norma escrita. Restringir mucho el uso puede hacernos impopulares pero dar demasiada libertad a las imágenes es contraproducente para nuestro futuro y para el de nuestros colegas.

Derechos de autor y derechos de imagen

En la legislación española no existe nada que se llame «derechos de autor», si que existe la *propiedad intelectual* que es el nombre oficial de lo que normalmente damos ese nombre.

La Ley de Protección de la Propiedad Intelectual define este tipo de propiedad como las obras realizadas por el esfuerzo intelectual. Son objeto de propiedad intelectual los relatos, las pinturas, los programas informáticos, las fotografías, las obras plásticas en general, los diagnósticos clínicos, etc. No son propiedad intelectual las patentes, ni las marcas, que son propiedad industrial. Es importante esta diferencia porque a menudo se oye hablar de «la patente de la foto». La fotografía está bajo la protección de la Ley de Protección de la Propiedad Intelectual (LPI), no por la relativa a las patentes y marcas.

La ley establece dos tipos de derechos, los patrimoniales y los personales. La diferencia entre ambos es que los derechos personales son irrenunciables e intrasferibles, mientras que los patrimoniales si pueden cederse. Los derechos patrimoniales son de dos tipos, los que podríamos llamar normales (la ley no les da un nombre especial) y los de remuneración simple. Los primeros son cuatro, los segundos, dos.

Los derechos patrimoniales normales son cuatro, de reproducción, distribución, exhibición y modificación. La principal característica de estos cuatro derechos es que en principio corresponden al autor, pero este puede cederlos. Esta cesión debe realizarse de forma explícita. Debe declararse bajo contrato. Los derechos patrimoniales tienen vigencia durante toda la vida del autor y pasan a sus herederos (o a quien se hayan cedido) por un tiempo de setenta años posteriores a su muerte. Pasado estos setenta años la obra pasa a dominio público. Es muy importante resaltar que al dominio público solo pasan las obras tras estos setenta años establecidos y que cabe que entren en él antes. Por tanto no

tienen sentido las pretensiones de que las obras mostrada en internet están «en dominio público» a no ser que el autor haya muerto al menos setenta años antes.

Los derechos patrimoniales nos dicen quien gestiona la explotación de la obra. Hay cuatro aspectos que generan estos derechos:

1. **Reproducción.** La copia de una obra está reservada al autor o a quien él designe. Este derecho ha de cederse si queremos ver publicadas nuestras fotos, ya que si no la editorial no podría realizar los fotolitos para imprimir la publicación.
2. **Distribución.** La distribución consiste en la realización de múltiples copias de una obra original que se distribuyen entre el público. Muchas copias cada una destinada a un único lector. Es el derecho que hemos de ceder para poder publicar en una revista, un libro, tarjetas postales. En música sería el derecho a ceder por el compositor para poder publicar un disco con su obra.
3. **Exhibición.** El nombre oficial del derecho de exhibición es *comunicación pública*. La comunicación pública consiste en poner un único ejemplar de una obra a disposición de un público numeroso. Es el complemento del de distribución. Si allí poníamos muchos ejemplares cada uno para una única persona el de exhibición permite que muchas personas vean una única foto. Este derecho es el aplicable para hacer una exposición, donde una única fotografía puede ser vista por un cierto número (esperamos que elevado) de personas. En música sería el derecho que ha de ceder el compositor para que pueda realizarse un concierto. En literatura, para montar una obra de teatro o realizar una lectura poética.
4. **Modificación.** El derecho de modificación dice quien puede alterar la obra. En fotografía hay tres violaciones reiteradas de este derecho que son el reencuadre de la imagen, el paso a blanco y negro y la superposición de elementos gráficos y textos.

La cesión de los derechos debe ser lógica y atenerse a razones. Así como no vamos al supermercado y nos traemos todo lo que allí venden porque no tenemos muy claro qué haremos para la cena, tampoco hay que ceder todos los derechos de una tacada. Los fotógrafos no vendemos fotos, cedemos derechos y cobramos por los derechos cedidos. Hay que pensar en cada ocasión qué nos conviene ceder. En el ejemplo del supermercado, si al pretender comprar todo nos parece elevado el precio, hay que hacer comprender al cliente que la adquisición de todos los derechos, incluso los que no va a emplear no es una opción viable.

Por ejemplo, para publicar una revista tenemos que ceder los derechos de reproducción y distribución, pero no los demás.

Para hacer un exposición en una galería lo lógico es ceder el derecho de comunicación pública. Pero para poder realizar los afiches publicitarios habría que ceder los de reproducción y distribución de las obras concretas con las que se realizará esta publicidad.

Los derechos de remuneración simple son dos, el de copia privada y el de participación. El de participación consiste en que el autor de una obra tiene derecho al tres por ciento del precio de reventa de ésta siempre que se realice por un importe superior a los mil ochocientos euros.

El derecho del copia privada es una remuneración que reconoce la ley por la realización de la copia de su obra que realiza el comprador para uso privado. La copia privada es una de las excepciones al derecho de reproducción establecidas por la ley. Esta copia privada consiste en una reproducción de la obra que se le permite al comprador (o a quien haya adquirido la obra por medios legales) para uso personal. Por ejemplo, el libro que se fotocopia para no manosear el original, o el duplicado que se hace de un álbum musical para no arriesgar el original. La ley reconoce este derecho, digamos a realizar una copia de seguridad, al comprador, pero no dice que sea gratuito. El beneficiario, económico, de la realización de las copias es el proveedor del soporte. Cuando se hace la fotocopia de un libro es el fabricante de la fotocopidora quien se beneficia de que el comprador pueda realizar las fotocopias. Cuando se pasa a mp3 y CD de música es el fabricante del reproductor de mp3 el que se beneficia de que pueda realizarse esta copia. La gestión de estos derechos se encomienda a una organización legalmente reconocida por el estado. Los fondos recaudados por estas organizaciones se reparten entre los autores según criterios establecidos por ellas mismas. Existe una organización por cada área de creación. A los fotógrafos nos corresponde VEGAP que engloba a todos los autores plásticos: pintores, ilustradores, escultores, fotógrafos, videocreadores, etc. La organización correspondiente a los músicos, de triste fama por su avidez recaudatoria, tiene el muy confuso nombre de Sociedad General de Autores Españoles. Contra lo que dice su nombre ésta organización no representa a todos los autores, sino solo a los de obras audiovisuales: músicos, autores teatrales, etc. El confuso nombre de este organismo hace que a nivel de público se confundan todas las entidades de

gestión de derechos de autor con la de los músicos. Los fotógrafos estamos en VEGAP, no en SGAE, los escritores en CEDRO.

CAPÍTULO LXIX: EL RETRATO, 3. EL RETRATO COMO FORMA DE LA FOTOGRAFÍA

El retrato como género de la fotografía

Retrato y figura humana

En fotografía a menudo se confunde, como en otras artes, el retrato con la representación de la figura humana. Pero una fotografía en la que aparezca una persona, aunque sea reconocible, no la convierte en retrato. Por ejemplo, no es retrato el desnudo, aunque haya una figura humana. No es retrato el paisaje. En lo que a iluminación concierne deberíamos diferenciar cuando debemos centrarnos en la personalidad de la figura humana y cuando debemos hacerlo en la figura independientemente de su identificación. En el planteamiento práctico que quiero hacer aquí hablaremos de iluminación para retrato cuando nos interese la representación de la persona primordialmente y no la de su figura, como en el desnudo, la vestimenta, centro de atención de la moda, o la labor o circunstancias de la escena, tema del reportaje.

Retrato y fotografía de género

Se llama *género* a la imagen, ya sea pintura o fotografía, en la que las figuras humanas realizan alguna labor pero su identificación es inconsecuente. Trabajadores haciendo su labor, campesinos recogiendo la cosecha, niños en la playa, gente en bailando en la feria. Todo esto es fotografía de género, interesan las circunstancias, la escena, no las personas por si sino tan solo como agentes de una acción o un acontecimiento.

Retrato y reportaje

El reportaje sería, en cierto modo, género, si no fuera por el tono ciertamente peyorativo que a menudo tiene este término mientras que el de reportaje trata de ser ganarse la imagen de fotografía que merece la pena hacerse y verse junto a la artística. Por lo demás no hay mucha diferencia entre lo que muestra el género y el reportaje, las únicas dos diferencias serían, a parte de lo dicho de la consideración, que el reportaje nunca se expresa a través de una única fotografía, sino a base de una serie y que el reportaje siempre tiene un tono de transmisión de un mensaje.

La concepción del retrato clásico insiste en que el centro de atención debe ser el rostro de la persona y dentro de él, los ojos, por lo que considera que cualquier atrezzo o acción que lleve a cabo el comitente y que no sea estrictamente mirar a la cámara es un fallo que distrae la atención del motivo principal. Pero en un retrato más moderno, más libre, la figura se expresa a través de sus actos, de sus gestos. Una manera del retrato psicológico consistiría en tratar, precisamente de generar los gestos espontáneos con que se reconoce al retratado o bien contar con el ambiente y la acción de la persona que fotografiamos algo sobre ella, su profesión, sus gustos, sus aficiones, sus temores.

Por tanto llegamos a un punto en el que podemos dudar de lo que estamos mostrando ¿Contamos una historia con un personaje (reportaje) o creamos un retrato seriado en el que la persona que retratamos se muestra a través de una serie de imágenes que nos sugiere, cada una, una parte de lo que queremos decir sobre ella?

Hay dos planteamientos para el reportaje. El que se centra en la captación de un momento único y que tiende a valorar lo extraordinario de lo cotidiano y que a menudo emplea un discurso grandilocuente y que se resume en el término *momento decisivo* de Cartier-Bresson y el reportaje que

se centra en lo banal, en el lugar común por el que pasamos sin prestar atención y que se resume en el término *momento intersticial* de Robert Frank.

El reportaje, concebido como obra fotográfica basada en un conjunto de imágenes, puede servir como retrato en su conjunto. Así como un poema se construye a base de varios versos el reportaje puede dar cuenta de la persona con varias fotografías, ninguna de las cuales deberíamos, por tanto, considerarlas como un retrato completo, así como no consideramos nunca un verso aislado como una obra completa. El reportaje como estrofa y el retrato de foto aislada como refrán.

Un retrato en reportaje de momento decisivo debería tratar sobrevalorar la persona, buscar sus grandes momentos. Es un retrato en mármol, en bronce, lo que hemos llamado áulico. La figura posada, estilizada, en su uniforme, quizá artificial en el mejor de los casos y artificiosa en el peor. Un retrato, en cierto modo, de *realidad suspendida* en la que comitente y fotógrafo acuerdan dejar de lado la realidad para crear una imagen del retratado para la posteridad.

Por contra el retrato como reportaje del momento intersticial consiste en un retrato de apariencia robada, de momentos ausentes, no atentos. Donde quizá juguemos con una ropa más real, más cotidiana. Un retrato en reportaje del que estilo del que habla Paul Auster en su *Leviatan*, en el que la fotógrafa persigue a la persona, sin que ésta le preste atención, durante todo un día sin que el comitente llegue nunca a posar ni darse por enterado, aunque claro está, el reportaje se ha realizado de común acuerdo.

La figura anónima

La figura anónima es una forma de retrato que cae en dos categorías: la del estudio o la del nombre perdido. El primer caso es el tipo de fotografía que se realiza cuando lo que interesa es aprender, investigar el trabajo del retrato. El segundo, simplemente, es el caso en el que hemos perdido el nombre. Pero lo importante aquí, aunque parezca contradictorio con la definición que hemos querido dar de retrato, es que la persona no se puede identificar. Lo cual significa solamente que nosotros no podemos hacerlo, pero que, a buen seguro, quien lo conozca si lo haría. Por tanto aun anónima identidad, su imagen si que es un retrato.

CAPÍTULO LXX: EL RETRATO, 4. PLANTEAMIENTOS DEL RETRATO, EL RETRATO COMO MOTIVO FOTOGRÁFICO

El retrato clásico es el heredero de la tradición retratística del arte y parte de los postulados y maneras afianzados desde el siglo XVI dentro del *retrato del régimen*. Es un retrato aburrido pero eficaz. No es la única manera de realizar un retrato, pero si una forma segura de trabajarlo.

En el retrato clásico nos centramos en el rostro de la persona. Especialmente en su mirada. El retrato del régimen trata de representar un equilibrio entre la persona y su lugar social dejando de lado la materialización de los sentimientos. Para salirnos de los envaramientos de este tipo de retrato podemos tratar de indagar en la personalidad del modelo a través del gesto. Ya sea capturándolo espontáneamente o bien forzando su aparición.

El retrato del régimen que sirve de modelo a retrato clásico codifica la personalidad y situación social del retratado con ciertas normas que pasaremos por alto y con las que solo contaremos en tanto nos sirvan para crear la imagen de la persona que fotografiamos. Algunos de los aspectos que vamos a mantener de la tradición pictórica son los siguientes:

La iluminación suele venir la izquierda del cuadro y de arriba.

La luz figura suele estar mostrar el lado derecho. Estos dos aspectos podemos modificarlos a voluntad.

La figura nunca se apoya en ambos piés. Siempre sobre uno, normalmente el del mismo lado del cuerpo que tiene adelantado.

La mano del lado adelantado sujeta algo o mantiene la tensión. La otra está retrasada o apoyada.

Estos son los elementos que vamos a mantener pero adecuándolos a la persona que vamos a fotografiar.

Los pintores mantenían la dirección de la luz por la sencilla razón de que empleaban una ventana. Dado que nosotros podemos cambiar la posición de los focos no tenemos por qué mantener la regla de que la

luz venga de la derecha de la figura (nuestra izquierda). La posición del cuerpo la haremos de acuerdo al estudio facial que realicemos eligiendo aquél lado que mejor dibuje las líneas de la persona.

Olvidaremos por tanto muchas de las reglas sobre la pose y el atrezzo. Por ejemplo, que cuando la mano trasera se apoya sobre una mesa o una silla es signo de mando, que el papel en mano significa que es el retrato de un intelectual, que la iluminación mayor en la frente indica meditación, etc...

Realista-expresivo

Hay dos maneras de plantear la iluminación de un retrato: realista o expresiva. En la iluminación realista tratamos de mantener un estilo que podemos encontrar en una escena real.

Para conseguirlo puedes hacer tres cosas: Buscar una localización y usarla tal cual. Buscar una localización y adaptarla a tus necesidades, o bien recrear en un estudio la luz que te gustaría encontrar.

Para dominar las técnicas de recreación de la iluminación están los capítulos de este libro dedicados a iluminación de potencia y retrato en estudio. Para la adaptación, los capítulos dedicado a la luz de refuerzo. Para el uso de la luz ambiente, los capítulos dedicados al reportaje y el retrato en localización.

Dibujado-fundido

Otras dos consideraciones a hacer son: ¿Dibujas la figura dando separándola del fondo haciendola surgir de él? Se trata en este caso de dos maneras totalmente diferentes de entender el retrato y que tienen tanta antigüedad como el propio género. Junto a la regla de separar siempre la figura del fondo está la de no querer hacerlo. En el manual de la ASC puede leerse que para conseguir profundidad en la imagen hay que separar ambos, que la separación solo se consigue mediante el contraste de formas claras y oscuras, y que la única forma de conseguir este contraste consiste en trazar las líneas de los

perfiles de la figura mediante focos a contraluz. Matiza el manual que esto debe hacerse tanto en blanco y negro como en color, y resulta curiosa la aclaración porque pone de manifiesto el prejuicio bastante extendido de que la separación es propia de los tiempos del cine en blanco y negro.

Sin embargo el dilema entre si separar o no separar no tiene nada que ver con los usos de los primeros años del cine ya que tiene bastante tradición en la historia de la pintura. Leonardo D'Avinci promociona y emplea la técnica del sfumatto consistente en desdibujar los perfiles de las figuras para que se mezclen con el fondo. Es decir, totalmente lo contrario de lo que dice la regla del contraluz. El lado contrario lo representa un pintor como Boticelli quien trabazaba el dibujo de sus figuras que rellenaba posteriormente de pintura. La regla de dibujar las formas en realidad viene ya de Giotto y la expresa perfectamente Cenino Ceninni en su tratado libro de pintura ¡Escrito en 1349! Un pelín antes de que se inventara el cine y surgiera el mito de que hay que separar las formas porque la película cinematográfica así lo exige.

La reclamación del requisito de separar figura y fondo viene de establecer la necesidad de que hay, obligatoriamente que dar sensación de espacio. Lo cierto es que tu imagen solo depende de lo que quieras expresar. Está bien saber cómo separar las formas y crear profundidad, pero no estás obligado a hacerlo si crees que no es el momento adecuado. Aprende las técnicas pero úsalas en la medida que las necesites.

Miguel Angel, como escultor, hacía surgir las formas de la piedra. Los retratos de Leonardo salen del fondo. No es cierto que el borde desdibujado no manifieste el espacio, antes bien, proporcionan un relieve a la figura que se hace aparente a la vista como surgiendo del mismo plano del fondo y elevándose sobre el papel de la ampliación.

Lo cierto es que creada la regla de la separación con contraluces, creada la contrarregla de negarse a emplearla. De cualquier manera, si lo que pretendes con tus retratos es ganar concursos de fotoclubs, pon contras y sigue sus anquilosados decálogos. Para lo demás, sigue tus propio juicio sobre cuando usar qué técnica. En resumidas cuentas: dos formas de operar, usa contraluces lo que te proporciona imágenes poco realistas -se dice «creativas»- y con cierta sensación de profundidad o no los uses con lo que obtienes imágenes algo más planas -dependiendo siempre del contraste de medios tonos que hayas conseguido con la exposición- pero con una iluminación mucho más realista.

Estilizado-realista

La exposición que demos proporciona dos imágenes diferentes de la misma persona. En las personas blancas la piel es más clara que el gris medio que ve el fotómetro, en las negras es prácticamente del mismo valor. Al medir sobre una persona de piel clara -o morena, pero no negra- la exposición que recomienda el fotómetro oscurece los tonos. Debido a la particular forma en que están fabricados los materiales sensibles₁ y la manera en que nuestra mirada interpreta las variaciones espaciales de tono₂ al exponer con el diafragma indicado por el fotómetro damos más volumen a la piel acentuando el detalle que contiene y por tanto resaltando sus imperfecciones. Al exponer dando un diafragma de menor valor que el indicado por el medidor aclaramos los tonos acercándolos a lo que ven nuestros ojos y aplanando los volúmenes y los relieves y reduciendo el efecto de las imperfecciones.

A exponer según el fotómetro se le suele llamar hacer un retrato en *zona cinco* mientras que a aclarar el tono hacerlo en *zona seis* ya que es donde caerían los tonos en el sistema de zonas.

Personalmente prefiero hablar de dejar la piel en la medida o en la primera luz. El retrato en la medida permite realzar el carácter de la persona, son imágenes enérgicas y fuertes que expresan la voluntad y el ánimo de quien retratas. Pero también afean sus rasgos resaltando defectos que a menudo son circunstanciales, no duran más allá de unos días, o siendo perennes no siempre son de buen recibo verlos para quien los lleva. Se trata de retratos realistas para los que hemos de informarnos previamente del grado de aceptación que los propios rasgos tienen para la persona que retratamos. Recordemos esta máxima: cuando alguien te dice que qué mal lo has sacado en realidad está diciendo que qué diferente es de como cree ser. En tu mano está el acercar la imagen de la persona a lo que ella quiere ver o a lo que ella resulta ser. Sobre esto recuerda lo dicho en el primer capítulo sobre la manera en que Cartier

Bresson definía los tipos de retrato según quien lo ve₃. Recuerda el retrato de perfil de Montefeltro, la deformación de su nariz era motivo de orgullo y pedía los retratos de perfil.

Las vías para estilizar un retrato son variadas. Con tus luces puedes elegir la que mejor le va al rostro según indicamos en los capítulos de iluminación. Con la exposición ubicas los tonos en la escala

afectando al relieve, volumen y textura. Con el objetivo estableces la distancia de tiro que afecta a la distorsión que el punto de vista produce en las formas:

1. Tanto los sensores químicos como los de estado sólido exageran la separación tonal en los tonos medios y comprimen las luces y las sombras.
2. Los tonos planos se ven como superficies planas paralelas a la imagen, los degradados continuos como planos inclinados, los degradados de velocidad variable como volúmenes.
3. La imagen que el comitente quiere dar, la imagen que el fotógrafo ve, la imagen que obtenemos, la imagen que el espectador ve.

Además puedes echar mano del maquillaje y el estilismo. Siempre en manos de un buen profesional. Y del retoque fotográfico que acabará de pulir y estilizar los rasgos de la persona. Sobre estos aspectos hablamos en los capítulos correspondientes.

Posado o robado

Los términos vienen de la práctica periodística. Un retrato posado es aquél en el que la persona sabe que le están haciendo una foto y actúa para la cámara. Un retrato robado es cuando la persona está ajena a la cámara. Hay, naturalmente, un estado intermedio en el que la persona, buena actriz, sabe que están haciéndole la fotografía pero posa simulando estar ajena a ella.

El problema del posado consiste en que nos hace pasar por ese estado artificial de la realidad suspendida en la que la modelo deja de ser quien es para convertirse en persona-haciéndose-un retrato. Las poses hacen aparecer a personas muy diferentes muy parecidas uniformando la imagen y revelando más sobre el fotógrafo y las modas de la época que de la persona en sí.

Existe cierta leyenda acerca de las posibilidades de la fotografía -o del retrato pintado- de revelar la psicología, la personalidad del modelo. Como si la cámara fuera una especie de test automático al estilo de esos pasatiempos de los periódicos en los que te dicen cómo eres con cinco preguntas tontas. La ventaja del posado está en que, bien llevado, puede proporcionar una imagen aceptablemente establecida de lo que un retrato debe mostrar, lo que nos proporciona un mecanismo para plantear y resolver la fotografía de retrato como si de un problema de matemáticas fuera: Aquí los datos -la persona- allí el resultado -tiene que salir guapa- y aquí los procedimientos: pose, iluminación, etc. Un sistema mecánico que permite ofrecer una buena rentabilidad y fotos mortalmente aburridas.

El robado, o su simulación, recibe diversos nombres: fotografía espontánea, cámara indiscreta. Suele necesitar disparar bastante material y trabajar en la selección. Proporciona imágenes naturales que dan buena cuenta de cómo la persona se mueve, actúa, sonríe, mira, de lo que los demás ven en ella cuando la miran. El problema es que no todo el mundo está conforme con lo que ve en el espejo. La cámara espontánea debe estar siempre lista para captar el gesto fugaz característico de la persona y por el que todo el que la conoce la identifica aún en malas condiciones de visión. La cuestión es si a quien retratamos le parece que es así como quiere que se le vea en los años venideros. En esto hay que tener en cuenta quien es tu cliente: ¿Es un retrato familiar, dirigida a la persona que retratas y su entorno íntimo? ¿Es un retrato encargado por el retratado para ilustrar su persona profesional, su cargo público? ¿O es un encargo de un tercero para presentar la figura profesional o artística o vaya usted a saber qué del modelo? Piensa en estos tres estados para el retrato profesional: el retrato de una persona para dárselo a su familia. El retrato de esa misma persona para la contraportada de su último libro. El retrato de esa persona encargado por una revista literaria para ilustrar un artículo sobre ella.

La persona sola o en su ambiente

La diferencia entre estas dos maneras de entender el retrato es tan abismal que hay quienes consideran que el segundo tipo no es propiamente un retrato. Cartier Bresson decía que retrato es cuando miran a la cámara, cuando son conscientes de que están siendo fotografiados y actúan como tal. Para Joe Zeltsmann el retrato es cuando la persona posa y centramos la atención en ella, pero no cuando la fotografía la recoge en su trabajo, rodeado de su ambiente habitual de vida. Sobre esto mismo, Cartier Bresson decía que había que ir a por la fiera a su cubil -a propósito de unos retrato de Cócó Chanel ¿Tan mal se llevaban?- Así pues, elige.

La idea es que si el retrato debe centrarse en la atención a la persona, al rostro, a su mirada, el ambiente distrae. La contraidea, naturalmente, es que no hay existe el retrato psicológico y podemos revelar a la persona pero no la personalidad por lo que el ambiente, el gesto, es del todo necesario para identificar y dar la dignidad merecida a quien retratamos.

¿Simbolismo?

El simbolismo consiste, en lo que estamos hablando, en añadir o seleccionar de la escena, aquellos elementos que pueden dar información extra sobre quien retratamos. El caso más extremos de simbolismo son los retratos de Goya en los que la persona quedaba identificada por objetos de uso común que eran reconocidos por los allegados al retratado de manera que en el cuadro no apareció nunca la persona, pero sí sus cosas.

La virtud del simbolismo está en su capacidad para hablar de quien retratamos más allá de la mera reproducción de sus facciones. El problema, que los símbolos pasen desapercibidos o, peor aún, mal interpretados. Gran parte de la pintura de retrato de otras épocas queda en silencio debido a que el espectador de hoy ya no comparte las claves de lectura que aquellos tiempos. Hablamos un lenguaje diferente que nos hace sordos a los discursos sobre la persona del retrato pintado histórico. Y aún al moderno.

CAPÍTULO LXXI: EL RETRATO, 5. ESTRUCTURA DEL ROSTRO

Seis son los aspectos morfológicos de las figuras: Línea, volumen, textura, color, transparencia y brillo. El uso inteligente de la luz permite destacar estos aspectos y representar adecuadamente el objeto en su imagen.

El rostro, como cualquier otro objeto, responde también a este esquema de seis aspectos. El rostro está formado por cuatro franjas verticales que son las dos mejillas y los dos lados simétricos de la careta. La luz permite trazar líneas que definan adecuadamente el retrato como si lo dibujaran y materializar los volúmenes de manera que se vea como los pómulos ascienden, el cuello recede, la frente se alza. La luz modela las formas solo cuando sabemos emplearla.

Para modelar los volúmenes nos valemos de la gradación tonal que se produce cuando la superficie iluminada se inclina a la luz. El tono más claro aparece siempre cuando la luz cae perpendicularmente, cualquier inclinación produce un oscurecimiento de la figura. Para materializar los volúmenes del rostro hay que inclinar las luces y no dejar que sean demasiado extensas para que las distintas facetas que forman la cara puedan recoger la luz con diferentes ángulos y así aparecer a nuestra vista con diversidad de tonos. El pentágono que forma la frente, los pómulos por la parte de la nariz y la zona de la boca mejora su presencia con luces algo altas e iluminación vertical. Las mejillas, por debajo de los pómulos, se muestran mejor con luz lateral. La separación entre las dos partes delimitada por los pómulos depende en gran manera de la dureza de la luz y de la respuesta al color de la película. Tanto es así que este dibujo y contraste de las facetas puede alterarse en el laboratorio actuando sobre el contraste de los colores. Por ejemplo, pasando la imagen a blanco y negro y modificando el matiz del color.

Para dibujar las líneas podemos hacer tres cosas: trazarlas en negro, trazarlas en claro o materializarlas por contraste.

Para trazar en blanco aprovechamos los reflejos especulares que forman los brillos y que suelen aparecer allí donde el volumen es más alto y recoge la luz más directamente. El trazado en blanco puede hacerse mediante brillos o mediante luces perfiladoras, es decir, contras a tres cuartos que dejan ver una fina línea brillante sobre el perfil de la figura.

Para trazar en negro cruzamos las luces donde haya un cambio de dirección de las facetas del rostro; porque cuando dos luces se cruzan sobre una superficie alabeada aparece una línea oscura que dibuja la curva que adquiere el volumen. Podemos trazar el perfil del rostro en un plano de frente utilizando la línea de máxima inclinación que forman las mejillas al encontrarse con la careta. Esta línea aparece bien por facetas o cruzando luces. En este tipo de iluminación dibujamos sobre la cara una línea oscura que nos deja ver como queda el rostro en un tiro de tres cuartos.

La textura aparece con luces laterales. Pero no siempre queremos que sea muy patente ya que la textura en la piel suele responder a imperfecciones. El oscurecimiento de los tonos también ayuda a dibujar las texturas, por lo que por regla general evitaremos subexponer prefiriendo dejar pieles claras y luminosas abriendo el diafragma algo más de lo indicado por el fotómetro. Algo que haremos incluso con personas de piel oscura.

Los tiros

Un retrato nunca se hace con los hombros frontalmente a la cámara. Siempre uno está algo más adelantado que el otro. Para colocar el cuerpo en esta posición no hay que girar la cintura, sino mover los pies. Pediremos a la persona que se sitúe frontalmente a la cámara y apoyándose sobre las dos piernas. A continuación le haremos girar el torso diciéndole que pase uno de los pies por detrás del otro. Si queremos que gira hacia su izquierda, mostrándonos el hombro derecho le diremos que retrase ligeramente el pié izquierdo por detrás del derecho. Así damos el giro adecuado al cuerpo. Ahora hay que colocar la cabeza. Dado que los hombros están en diagonal la cabeza puede estar girada levemente

en el mismo sentido que los hombros o en el contrario. El giro en el mismo sentido que los hombros se llama pose masculina y se emplea con hombres y mujeres. El giro de la cabeza en sentido contrario al de los hombros se llama pose femenina y se emplea con mujeres y niños.

El rostro está dividido en tres partes: dos mejillas y la careta frontal. A su vez esta careta tiene dos mitades simétricas. Hay tres tiros para el retrato: el perfil, frontal y el escorzo.

El perfil muestra el rostro solo desde un lado. Solo se ve una mejilla y una de las dos mitades de la careta. El escorzo muestra tres de las cuatro partes del rostro. También se le llama tres cuartos o dos tercios a este tiro. En un escorzo el rostro muestra una mejilla a la cámara y el frontal pero no deja ver la mejilla más lejana. La dirección de la nariz marca el eje del retrato. La mejilla que se ve queda del mismo lado del eje que la cámara, la otra mejilla queda del otro lado del eje. El lado que está hacia la cámara se llama lado ancho y el otro lado estrecho. En el escorzo podemos dibujar perfectamente el rostro sobre el fondo ya que elegimos siempre que se muestre la línea que diferencia la mejilla del frontal.

Pocos rostros muestran la misma línea dibujada cuando se miran desde un lado que desde el otro. Elegimos siempre para tirar aquella dirección en la que la línea de dibujo del escorzo sea la más suave y mejor trazada.

Encuadres del rostro, Friné y la Venus de Cnido

A decir del fotógrafo Van Moore la Venus de Cnido mantiene la pose ideal de la que podemos sacar siempre un buen tiro de retrato. Esta escultura, debida a Praxíteles y realizada en el siglo IV AC, es un retrato de la top model de la época Friné. El giro dado a la cabeza se considera un modelo fiable para realizar un retrato natural y elegante. Si nuestra intención es realizar un retrato con el que la persona fotografiada pueda identificarse, que pueda sentir que es así como es y que no se vea extraña (la razón última del tan temido «salgo mal») la venus de Cnido es nuestra referencia. Es el modelo del retrato fotográfico clásico.

Lo interesante de la idea de Van Moore es que a partir de una única composición pueden conseguirse cinco tiros diferentes de cámara obteniendo cinco retratos distintos. Si tenemos en cuenta que hay seis planos posibles (busto, medio cuerpo, imperial, cuerpo entero, medio cuerpo sentado y cuerpo entero sentado) tenemos seis por cinco, treinta fotos diferentes. Si añadimos que hay cuatro iluminaciones básicas, frontal, tres cuartos ancha frontal, tres cuartos ancha trasera y tres cuartos estrecha, tenemos treinta por cuatro, ciento veinte fotografías diferentes. Añadiendo seis estilos de composición tonal (clave alta, clave baja, cromática fuerte, cromática débil, claroscuro y por intensidades luminosas) llegamos a las setecientas veinte fotografías diferentes partiendo de una única pose. Entre setecientas veinte posibilidades al menos una responde a lo que la persona representada espera de su imagen. Encontrar cual es la imagen adecuada es cuestión de método. La idea detrás de la venus es que podemos acortar el camino hasta el retrato perfecto (y en el contexto en el que se define el problema, el retrato comercial, es perfecta la fotografía que logra la satisfacción de la persona retratada) siendo metódicos en su búsqueda en vez de confiarla al azar de la prueba y error.

FOTO-VENUS01.TIF

FOTO-VENUS02.TIF

FOTO-VENUS03.TIF

FOTO-VENUS04.TIF

FOTO-VENUS05.TIF

FOTO-5TIROSMELI01.TIF

Al componer la figura según la venus el rostro está ligeramente girado sobre el torso. El primer tiro de la Venus es un perfil desde detrás del cuerpo que deja ver la espalda. La cara está perfectamente perpendicular a la cámara, no se ve la mejilla del lado contrario

FOTO 5TIROSMELI02.TIF

Tres cuartos trasero. El rostro gira de manera que solo muestre tres de las cuatro partes pero los hombros están casi alineados con la cámara. La nariz no sale del perfil de los pómulos.

FOTO 5TIROSMELI03.TIF

Frontal. Vemos las dos mejillas, las dos orejas.

FOTO 5TIROSMELI04.TIF

Tres cuartos delantero. Es el retrato simétrico del tres cuartos trasero. El tiro solo enseña tres de las cuatro partes en que se divide el rostro.

FOTO 5TIROSMELI05.TIF

Perfil delantero. La cámara vuelve a mostrar solo un lado del rostro, pero su posición deja ver la espalda y no el torso.

Planos

Busto

El busto es un retrato en el que encuadramos la cabeza y, como mucho, los hombros. Todo lo más que bajamos es hasta el pecho. El busto en cine se denomina *primer plano*. Para que un busto tenga unas proporciones adecuadas en la imagen debe dispararse como muy cerca a metro y medio. Más cerca el primer plano quedaría desproporcionado, con una nariz prominente y orejas alejadas. No es un asunto de objetivo sino de distancia de la cámara a la figura. Los teles no comprimen la perspectiva, los angulares no la acentúan. Lo que marca la distancia entre los planos en fondo, lo que comprime la perspectiva, no es la distancia focal del objetivo, sino la de cámara a figura.

De igual manera, la profundidad de campo de la imagen no depende de la distancia focal del objetivo, sino de la relación de ampliación. Un primer plano hecho con un angular o con un tele tienen la misma profundidad de campo cuando se hacen con el mismo diafragma. No es correcta la idea de que el angular proporciona mayor profundidad, a igual tamaño figura en la imagen, igual profundidad de campo.

En pintura el primer plano se emplea para cuadros de pequeño tamaño.

El busto puede ser frontal, en perfil o en escorzo. El perfil tiene su tradición en la numismática, en las monedas y las medallas. El escorzo proporciona una representación tridimensional, volumétrica de los rasgos.

Medio cuerpo

El medio cuerpo corta la figura por la cintura. No conviene que las manos queden fuera del plano y, menos aún, que las cortemos por las muñecas. Nunca deberíamos cortar los miembros por las articulaciones. Al medio cuerpo en cine se le llama plano medio.

En pintura el medio cuerpo se emplea con cuadros de tamaño medio.

Imperial

El plano que en retrato se denomina imperial consiste en cortar el cuerpo a la altura de las piernas. Corresponde a lo que en cine se llama *plano americano*. El nombre de imperial proviene de su formulación durante el periodo llamado del retrato del régimen por ser el encuadre adecuado para representar al emperador Carlos V.

Cuerpo entero

El cuerpo entero ofrece un encuadre de toda la figura. Corresponde al denominado *plano entero* en cine. En pintura el retrato de cuerpo entero se emplea para realizar cuadros de grandes dimensiones.

Poses

Joe Zeltmann, el gran fotógrafo norteamericano de retrato que ha establecido escuela en la forma de trabajar, diferencia dos tipos de composiciones según la posición de la cabeza respecto de los hombros. Los hombros forman un triángulo en cuyo ápice se encuentra la esfera de la cabeza. La cabeza está en equilibrio inestable sobre el triángulo y puede rodar «visualmente». En parte el trabajo de componer la figura para el retrato consiste en hacer que las formas visuales (las de la ampliación) mantengan un equilibrio figurado que sea compatible con el equilibrio de las formas figuradas de la escena. La línea de hombros debe soportar la cabeza sin que de la impresión de que pueda rodar sobre ellos. Zeltmann define dos composiciones para el retrato a las que llama *composición masculina* y *composición femenina*. La masculina mantiene la cabeza perpendicular a la línea de hombro mientras que la femenina no. La composición masculina se emplea con hombres y mujeres mientras que la femenina con mujeres y niños (obviamente niñas = niños).

CAPÍTULO LXXII: EL RETRATO, 6. EXPOSICIÓN PARA RETRATO

La piel caucásica y oriental es algo más clara que el tono medio; entre medio y un paso entero. La piel negra es del mismo tono que el medio. Para la correcta coloración podemos mirar la foto con un medidor en modo CMYK, el color «correcto» tiene el magenta igual que el amarillo y la mitad de cian. Las diferencias entre las distintas razas no varían mucho dentro de este esquema. La piel negra se caracteriza por tener un valor K mas alto que con las otras pieles, pero no difiere del equilibrio de colores dado.

Si medimos con un fotómetro de reflexión sobre la piel blanca tendremos una media que la oscurece, ya que esta piel, como hemos dicho, está en las medias tintas claras. Por su parte la piel negra, al estar mucho más cerca del gris medio estándar del 18% queda correctamente expuesta (fotométricamente hablando).

El retrato en tono medio

Por tanto con la piel blanca caben dos posibilidades, exponer según la medición del fotómetro o hacerlo corrigiendo esta exposición. Al exponer según la medida del fotómetro oscurecemos la piel blanca, lo que intensifica el carácter del retrato y puede avejentarlo. Marca más el volumen y las formas de la piel, lo cual puede ser tanto adecuado como la mayor de las insensateces según sea el tipo de retrato que queremos hacer. La exposición en el tono medio, además, marca todas las marcas que el tiempo escribe en el rostro. Sería la opción para un retrato fiel y naturalista (en el sentido literario del término).

Para la piel negra el retrato en tono medio da cuenta del tono natural de la piel.

El retrato en primera luz

La otra manera de exponer la piel blanca es abriendo un paso el diafragma respecto de la medición reflejada por la piel. Los tonos conseguidos son luminosos y la piel queda natural y no oscurecida. Se aprecian menos las marcas y nos acercamos al retrato idealizado de la fotografía de belleza y del retrato alegórico. Abriendo algo más el diafragma (o bajando la velocidad de obturación) damos aún mas luminosidad a la piel ganando en idealización. Buena parte de la fotografía de moda se hace sobreexponiendo la piel para lograr ese efecto de belleza tan característica del género.

John Alonzo, en la entrevista publicada en el libro de Schaefer y Salvato *Maestros de la luz*, aconseja que para rodar con personajes de piel blanca y negra en el mismo plano es preferible iluminar para el negro en vez de hacer lo contrario, sobreiluminarlo con la falsa idea de que así se verá mejor. En un plano en el que aparecen personajes de piel blanca y negra es mejor iluminar partiendo de la piel oscura, dejándola en zona V aunque demos más luz a la piel blanca que, no obstante, no resultará excesivamente sobreexpuesta. El problema de fondo esta en la distinta coloración de los brillos producidos por la piel blanca. Mientras hay pieles que reflejan manchas de luz azuladas (lo que queda plenamente de manifiesto cuando hay un cielo abierto sobre el personaje) otras personas tienen la piel más ocre, o más castaña. Al sobreiluminar exageramos los brillos, al iluminar en bajo dejamos los tonos de la piel naturales y minimizamos los brillos, especialmente en las situaciones de las que estamos hablando: personajes blancos y negros en un mismo plano.

CAPÍTULO LXXIII: EL RETRATO, 7. LUCES DEL RETRATO

Todo este libro se dedica a la iluminación. Describir aquí la iluminación para retrato sería repetir buena parte de lo que ya expuesto, por tanto solo mencionaremos los puntos más característicos de aplicación al retrato. Para una descripción pormenorizada le recomendamos que acuda a los capítulos correspondientes.

Básicamente, en fotografía empleamos dos tipos de iluminación, frontal o a tres cuartos. A la frontal la llamamos también paramount o mariposa. A la tres cuartos, dentro del retrato comercial, se le conoce como rembrandt. La iluminación puede hacerse a dos o tres luces. En este último caso la tercera luz suele ser una contra lateral (kicker).

Luces individuales

En esta sección hablamos solo de las luces individuales en juego. Las composiciones las tratamos en la sección siguiente.

Paramount

La paramount es el foco frontal al rostro con el que iluminamos la careta y dejamos en sombra las mejillas.

Creación de la paramount

Para crear la paramount coloca el foco delante de los ojos, lo que deja el rostro plano. Eleva el foco hasta que la cara adquiera cierta volumen y en los ojos se pierda el brillo que delata la presencia del foco. Cuando desaparezca el brillo, es que te has pasado. Baja el foco hasta que vuelva a aparecer.

Paramount básica

En la paramount básica el foco es frontal al rostro. Arroja una pequeña sombra de las alas de la nariz bajo ella. En el esquema del reloj de Millerson la paramount es el foco que se sitúa a las seis.

Paramount modificada

En la paramount modificada el foco está muy ligeramente angulado respecto de la frontal. Como mucho se angula a las cinco o menos.

Medición de la luz

Para medir el foco paramount colocamos el fotómetro de luz incidente sobre la cara de la persona apuntando la calota hacia el foco. Para asegurarte de que el fotómetro está bien colocado mira que sobre la calota aparezca el brillo del foco exáctamente en el centro de la cúpula, encima de ella.

Tres cuartos

La luz de tres cuartos ilumina tres de las cuatro partes del rostro: las dos mitades de la careta y una mejilla.

Tres cuartos ancha

La luz ancha es la que conseguimos cuando el foco y la cámara están del mismo lado del eje que marca la línea de la nariz de la modelo. Hay dos maneras de colocar la luz ancha, delante de la modelo,

dando la luz directamente sobre el rostro o detrás, con la luz cayendo sobre la nuca. La luz ancha ensancha la formas. Conviene usarla con personas de cara alargada no exagerarla.

Tres cuartos estrecha

Para hacer una luz estrecha colocamos el foco del lado contrario del eje de la nariz del que está la cámara. La luz estrecha alarga el rostro y por tanto la empleamos con personas de cara redonda.

Tres cuartos Rembrandt

La luz de rembrandt es, dentro de la tradición norteamericana del retrato de estudio privado, la de tres cuartos en las que la sombra de la nariz toca el labio superior dejando, bajo el ojo y en el lado en sombra, una mancha de luz.

Tres cuartos de lazo

La luz de lazo es la que proyecta la sombra de la nariz sin llegar a tocar el labio dibujando su forma sobre el bigote o la mejilla.

Medición de la luz

Para medir la luz de tres cuartos hay que dirigir la calota del fotómetro hacia el foco que produce la luz de tres cuartos. Para establecer el contraste hay que medir la luz ambiente, la general, apuntando hacia el foco de relleno sin apagar el foco principal y haciendo sombra con la mano, para que no caiga su luz sobre la célula de medición o bien cambiando la calota por un difusor plano.

Lateral y kicker

La luz lateral divide el rostro en dos partes. Para medirla conviene apuntar el fotómetro de manera que su respaldo caiga sobre la mejilla.

La kicker es un foco lateral trasero que ilumina solo una mejilla. Conviene medirla en dos fases, una primera con un fotómetro incidente para conocer la iluminación que proporciona y después con un fotómetro de luz reflejada sobre la mejilla para conocer el brillo que ésta adquiere.

Medición de la luz

La luz lateral se mide colocando el fotómetro con su espalda sobre la mejilla de la persona que retratamos. El fotómetro debe apuntar hacia el foco, como guía de que está bien dirigido buscamos sobre la superficie de la calota el brillo que delata al foco: debe estar exactamente en el centro, en la parte más alta.

Si medimos la kicker por incidencia equivocaremos el diafragma. Esto es así porque la luz que vemos correspondiente al foco de tres cuartos trasera es un reflejo, muchas veces especular, que arranca tonos brillantes de una piel de tono medio. Por ello la potencia de las kickers suele ser la menor de todas las potencias en juego. La medición conviene hacerla por reflexión para conocer el brillo de la parte iluminada, no su iluminación. Hay que controlar los brillos especulares, que son los que crean problemas de copiado en la ampliación.

Composiciones de luz

La composición de una iluminación se hace generalmente con la menos dos focos, académicamente con tres y con más de esta cantidad.

La idea, al menos en el retrato clásico, consiste en emplear una primera luz (foco principal) que imite el sol, marque una dirección para la luz y cree el volumen y textura del retrato, un segundo foco (de relleno) que cree el estilo, aclarando el sombreado creado por la primera luz controlando el contraste. Un tercer foco en contraluz crea una línea clara que al separar la figura del fondo dota de profundidad a la imagen. Una cuarta luz, en contra alta, proporciona un aclarado del pelo para que no se convierta en una masa oscura. Una quinta, lateral proporciona relieve a las telas. Una sexta, frontal, levanta los colores cuando sea necesario. Una séptima, independiente de la figura, ilumina el fondo. Una octava, muy recortada, incide sobre un detalle del atrezzo. Una novena... y una décima... y si hay dos personas...

Con iluminación frontal

El foco principal se coloca rente al rostro, en paramount. La luz de relleno es envolvente. A menudo se controla el tono del entorno para que sea oscuro y modele mejor las formas.

Paramount y kicker

Al colocar el foco principal frente al rostro y una kicker (una tres cuartos trasera) creamos una línea oscura en el mentón y los pómulos que recorta las formas sacando el rostro hacia delante y proyectando hacia atrás la mejilla iluminada. La kicker, además, separa la figura del fondo. Es una iluminación poco naturalista aunque puede encontrarse en ciertas situaciones cotidianas como interiores (luz principal) con ventanales a contraluz por los que entra el sol directo o reflejado en una cristalera del otro lado de la calle.

La kicker no levanta color en la piel pero si textura y relieve, algo con lo que debemos andar siempre con precaución.

Paramount y doble kicker

La paramount y doble kicker es una composición de estudio que adelgaza enormemente el rostro y en la que hay que vigilar la aparición de halos en el objetivo si los focos dan directamente sobre el objetivo y sobreexposiciones debido a los reflejos especulares de las kickers sobre la piel. Es una luz muy interesante pero muy poco natural, adecuada para retratos efectistas.

Con iluminación diagonal

La iluminación diagonal consiste en una tres cuartos y kicker. Si en la frontal con kicker aparece una estrecha línea oscura que dibuja la osamenta del retrato al hacer la frontal de tres cuartos ensanchamos la línea, que muchas veces habremos de rellenar para darle algo de detalle. Esta iluminación es la preferida en estas últimas décadas por el cine y la televisión made in usa. Es una iluminación poco naturalista que puede darse en ocasiones en localizaciones reales.

Tres cuartos y kicker en exteriores

Las ocasiones en que podemos encontrar (no crear) esta iluminación en localizaciones nos da la oportunidad de destacar la figura haciéndola desentonar del entorno, lo que centra la atención sobre ella. Podemos buscarla en localizaciones con fachadas de cristal o revestida de metal frontales al sol. La luz del cielo nos da la base y principal mientras que el sol y su reflejo en la fachada nos proporciona bien la luz principal, bien la kicker según como miremos a la figura. Para encontrar esta situación debemos mirar al suelo y buscar las causticas, los reflejos irregulares que se arrojan sobre la calle.

Naturalmente la tres cuartos debe elegirse de manera que proporcione el modelado adecuado de las formas cuidando que sea una luz ancha o estrecha según convenga a la figura.

Lateral

La luz lateral deja a oscuras medio rostro. La composición se hace con un relleno frontal o envolvente al menos dos pasos y medio menor que la luz lateral. La situación en localización se encuentra en las ventanas con la figura lateral a ella. En estas ocasiones hay que poner especial cuidado con el equilibrio cromático cuando la luz ambiente proviene de las lámparas del interior.

La luz lateral tiene poca legibilidad por lo que a menudo es mal entendida por el cliente. Puede dar cierto interés a un retrato siempre que no abusemos de ella. Nos sirve para ocultar aspectos del retrato que no nos interesa mostrar.

La luz lateral es rozada sobre la piel, por lo que muestra claramente su textura.

Luz de calle, doble lateral

La luz de calle emplea dos luces principales enfrentadas. Su modelado es alto pero irreal. Al cruzarse las dos luces sobre el rostro aparece una banda oscura en el centro que divide la cara en dos partes. Conviene rellenar con luz frontal para recuperar algo del detalle de las zonas oscurecidas.

Retrato por volumen y textura/retrato por línea y color: retrato y clave

El fondo no resuelve la clave, es el entorno el que lo hace. El cambio de clave no se resuelve quitando un fondo negro y poniendo uno blanco, exige un cambio en la iluminación en la que es primordial el uso de la luz de entorno.

El retrato en clave alta se resuelve mediante línea y color. Al tratar de trabajar el volumen la piel tiende a oscurecerse y perdemos las cualidades de la clave alta. Este tipo de retrato necesita un entorno claro, paredes blancas, techos bajos, luces envolventes. Este retrato puede realizarse con un mínimo de siete focos: uno frontal, dos a tres cuartos, dos en tres cuartos traseros y dos sobre el fondo. Esta iluminación del fondo no debe pasarse por alto ya que de no utilizarla, por ejemplo por pensar que la luz rebotada del resto de los focos ya iluminan el fondo, solo conseguiremos un blanco de fondo que no queda tan sobreexposto como debiera, lo que se traduce en un fondo crema, no blanco, que no mantiene concordancia en todas las fotos. Esto es, presenta densidades distintas en diferentes fotos. La clave alta tiene una alta legibilidad, presenta todo a la vista, no oculta nada, a no ser que lo quememos.

El retrato en clave baja se traza por volumen y textura. Su luz conviene que sea direccional, no plana, para así dejar clara la dirección y mostrar solo lo que queremos enseñar. El entorno conviene que sea oscuro, para que no rellene nada las sombras y nos permita un control total sobre la luz. El retrato en clave baja arranca la figura del fondo. Puede perfilarse con una contra que separe algo la figura o bien dejarla incrustada en el fondo, del que sale solo por efecto del volumen.

CAPÍTULO LXXIV; EL RETRATO, 8. EL ESTUDIO PARA RETRATO

El retrato en estudio

Del tamaño del estudio

Un retrato de primer plano no debería nunca hacerse a menos de un metro y medio del rostro, a no ser que nos dediquemos a hacer caricaturas fotográficas.

El estudio de grandes dimensiones, el plató, equivale a un estudio oscuro en lo concerniente al control de la luz, pero el entorno puede dotar de color ambiente a la figura (recordemos que el color ambiente es el que adoptan las partes de la figura a las que no llega la luz directa de los focos). Para reducir la influencia de la luz de paso, la propia del estudio, en las fotos nuestros focos deben proporcionar al menos tres pasos más que la ambiente, aún así podemos tener coloraciones no deseadas en las áreas de sombra de la escena.

Tanto o más importante que el fondo del estudio es el ancho. Si el estudio es demasiado estrecho los focos acaban muy cerca de la cámara y su luz es frontal, para mejorar la iluminación conviene que el estudio sea ancho, más ancho que hondo.

El estudio pintado de blanco devuelve mucha luz y aclara las sombras, hace la luz incontrolable en cierto punto, pero da una luminosidad propia a la piel debido a la iluminación de entorno. El estudio oscuro, negro, no devuelve nada de luz, nos proporciona mucho control sobre la distribución de la luz y crea un entorno que da carácter al retrato. Para mantener lo mejor de ambos mundos podemos pintar de blanco las paredes y taparlas con cortinas negras o viceversa. El estudio blanco es ideal para las fotos de clave alta a condición de que la iluminación horizontal no sea excesiva en comparación con la vertical. Cuando esto sucede el rostro se vuelve sombrío y se envejece. Para remediar una excesiva luz desde el techo debemos añadir luz frontal suave. No hay que confiar la iluminación del fondo, especialmente cuando es blanco a la luz rebotada desde el techo.

El fondo

El estudio debe disponer de un fondo lo suficientemente largo como para poder hacer un tiro de cuerpo entero y dejar aún espacio para situar el fondo a distancia conveniente. Bernstein recomienda que la distancia de la figura al fondo sea al menos la mitad de la distancia de la cámara a la figura. El largo mínimo de fondo es de 2,7 metros. Aunque una persona con los brazos abiertos no alcanza esta envergadura, debido a que siempre la figura debe estar bien separada del fondo, la perspectiva hace que estos fondos acaben siendo pequeños. Lo mismo puede decirse de su altura, que no basta con que sea algo más alta que la persona. El fondo no debería colgarse a menos de 3 metros. La altura del fondo debe ser lo suficiente como para que no aparezcan el extremo superior sobre las cabezas.

El fondo estándar consiste en un rollo de papel o tela de algo menos de tres metros de largo colocado horizontalmente a unos tres metros de alto sobre dos ménsulas. Al eje del fondo se le inserta unas piezas alargadas de diámetro variable que se sujeta por fricción en el interior hueco del tubo. El fondo se coloca sobre unas horquillas escalonadas de manera que pueden colocarse varios de ellos en paralelo.

Los colores más recomendables, que no deberán faltar en un estudio son blanco, negro y gris. Un fondo verde para cromas y todos los que uno quiera emplear para dar su propio estilo. Los fondos pueden ser de tela o papel. Los de tela pueden lavarse, los de papel simplemente se recortan y se tira la parte sucia.

Para usar un fondo lo bajamos con ayuda de la cadena que hay en uno de los lados. El fondo debe extenderse por el suelo procurando que no forme un pliegue duro en el cambio de la vertical a la

horizontal, sino que se curve. Para evitar ensuciarlo hay que procurar no pasar por encima con los zapatos puestos, aunque ésto no siempre será posible.

De la disposición de las luces atendiendo a la eficiencia

En un estudio de retrato comercial la disposición de los focos para mejorar el rendimiento de nuestro trabajo sería:

1. Un foco frontal de potencia media (al menos 300 julios) con difusor para la luz de relleno.
2. Dos focos de potencia media (al menos 400 julios) para las luces principal. Uno a cada lado de la de relleno.
3. Dos focos con paraguas de potencia media (al menos 300 julios) para iluminar el fondo.
4. Un foco de potencia media (al menos 150 julios) para la contra. Preferentemente un foco abierto con reflector y viseras para controlar la distribución de la luz.

Una distribución para estudios pequeños y que podemos aprovechar para retratos en localización es:

1. Un foco de al menos 300J con un reflector de alto rendimiento (plateado y angular) con un ángulo de unos 65° junto al fotógrafo apuntando al techo para la luz base.
2. Un segundo foco directo de al menos 300J con un paraguas o softbox para la luz principal.
3. Un reflector blanco para rebotar algo de luz en caso de que el techo proporcione una iluminación excesivamente horizontal.

Los dos focos principales tienen como objeto poder cambiar de una iluminación ancha a otra estrecha tan solo apagando el adecuado. La intención no es usar los dos focos a la vez, a no ser que los usemos como kickers para una Y o para un pasillo. Resulta mucho más cómodo disponer dos focos a los lados que uno solo que haya que cambiar de posición cada vez que la forma de la figura nos lo pida.

Para crear un ambiente de clave baja usamos fondos negros, entorno oscuro, principal lateral o de tres cuartos y contra a discreción. Una clave alta, como la empleada para una fotografía de estilo pinup consiste en siete focos colocados de la siguiente manera: Una frontal, dos tres cuartos frontales a ambos lados del relleno, dos kickers y dos focos para el fondo.

Para construir la luz de relleno disponemos de cuatro alternativas:

1. Un foco frontal suave. Esta solución es adecuada para estudios pequeños.
2. Dos focos a tres cuartos realmente grandes, como por ejemplo paraguas de dos metros con focos de potencia media-alta.
3. Una luz base creada a partir de rebotes en un techo blanco bajo.
4. Un circo de al menos cinco paneles de fluorescentes para luz día rodeando la escena.

Una manera de realizar una iluminación suave con una distribución de tonos, es decir, que no sea plana, consiste en rebotar dos focos de manera cada uno esté ajustado a diferente potencia y procurando que los dos no cubran la misma área del techo. Si lo hicieran la iluminación resultaría plana. Si procuramos que las manchas de luz en el techo estén separadas el resultado será una iluminación suave sin uniformidad que crea un claroscuro que podemos controlar con la potencia de nuestros focos. Aunque hay que decir que para que el contraste sea acusado los flashes deben ser de bastante potencia, al menos que haya de cumplir la función de mayor iluminación.

El retrato en localización

Sobre la localización hemos hablado largo en el capítulo *luz ambiente*. Aquí solo vamos a tratar algunos aspectos específicos de la localización que tienen que ver con el retrato. Por tanto no entraremos en esta sección a estudiar los pormenores que ya tratamos en aquella otra.

Hay dos espacios para desarrollar el teatro, el estudio y la localización. Entendemos por tanto como localización todo lugar que no sea el estudio. Un lugar en el que aprovechamos el entorno que le es propio para acompañar y desarrollar nuestro retrato. Hay dos actitudes con la luz de la localización que son, emplearla tal cual o adaptarla a lo que queremos. Lo que no podemos hacer en una

localización es cerrar las ventanas, apagar las luces, poner un fondo y encender nuestros flashes. Porque de hacer eso estaríamos convirtiendo la localización en estudio.

Hay dos tipos de localización, el exterior y el interior. Las diferencias entre uno y otro tienen más que ver con la producción de la sesión que con su realización. Diferenciar ambos por el tipo de luz es quedarnos a medias. Un exterior día está iluminado por la luz natural pero un exterior de noche puede ser tanto una escena a la luz de la luna -si, puede fotografiarse un retrato solo con la luz de la luna- como con farolas.

Cuando decimos que la diferencia atañe más a la producción nos referimos a que en exterior dependemos del estado del tiempo, del público que pueda congregarse a nuestro alrededor, del tráfico... mientras que un interior suele ser más íntimo, más constante en sus condiciones, da más oportunidades para organizar la sesión. Aunque claro, siempre podemos elegir como exterior la parcela tranquila de un amigo o para interior el bullicio incontrolable del hall de un hotel...

En lo que concierne a nuestra obra vamos a entender por exterior la calle y por interior la casa. Lo importante del retrato en localización es la necesidad de emplear la luz propia del lugar para realizar nuestro trabajo. Luz que no siempre será la más idónea y que podremos aprovechar tal cual o modificar para acercarla a lo que necesitamos o queremos.

El espacio

El retrato en localización plantea dos problemas con la cámara: es un retrato, pero un retrato dentro de un espacio. Una figura en un ambiente. Un retrato en localización es retrato y es arquitectura. Por tanto hay que cuidar no solo el tiro para la persona sino además el fondo sobre el que se ubica y los primeros términos que podamos emplear.

Al mirar por tu cámara divides el espacio de la escena en tres regiones. Aquella que ves desde tu visor y que entra en plano. Aquella que rodea a esta primera y que entrará en plano a poco que modifiques tu posición y por último aquella otra que no tienes ninguna intención de sacar en tus fotos. Son el espacio en cuadro, el espacio posible y el espacio rechazado. Al final solo querrás una foto, pero tirarás bastantes más -las fotos no se hacen, las fotos, se tiran- por lo que conviene tener en cuenta esta región intermedia para iluminarla y adecuarla en el sentido que necesitamos por si acaso decides moverte un poco más a la izquierda y meter en cuadro algo que antes no estaba. Recuerda que hay un efecto del objetivo, que no aparece en una foto aislada pero que puede observarse en una secuencia -y que de hecho es un problema en cine- denominado respiración del objetivo y que consiste en que al cambiar el enfoque el encuadre se modifica ligeramente. Esto no debería suceder si el enfoque mantuviera el punto nodal posterior del objetivo en el mismo sitio, pero las cámaras de cuerpo rígido que empleamos mueven este punto nodal al enfocar, por lo que cambia el punto de vista dejandocae algo más, o menos, del campo dentro del cuadro.

Interacción figura entorno

Al mirar por la cámara, en una localización, tenemos una figura enmarcada dentro de una serie de elementos arquitectónicos y paisajísticos. Estos elementos pueden interactuar con la figura o ser independientes de ella. En el retrato clásico tratamos de centrar la atención en la persona, por lo que tratamos de evitar cualquier elemento que pueda distraer esta atención. En un estilo de retrato de reportaje podemos trabajar una interacción entre la figura y su entorno de manera que centremos la atención no tanto en la mirada de la persona como en el acto que realiza. Pero debemos tener la precaución de que el acto que realiza la modelo no prime sobre su identificación porque entonces no estaríamos haciendo un retrato sino una fotografía de género. Es decir, fotografía de persona desconocida que hace algo interesante. Aunque donde dice «desconocida» deberíamos leer «cualquiera».

También hay que evitar que el entorno fagocite a la persona, porque entonces tampoco estaríamos haciendo un retrato, sino un paisaje con figura.

La atención

La atención se dirige mediante dos mecanismos diferentes. Por un lado hay una reacción natural, podríamos decir que fisiológica consistente en que nuestro sistema de visión tiende a buscar lo blanco para establecer una referencia. Por otro lado nuestra educación, nuestros gustos, nuestros intereses hacen que el ojo se centre en un motivo que varía de un espectador a otro.

Elección de la posición para fotografiar un retrato

La escena: alguien se te acerca y te pide una foto ¿Levantas la cámara y disparas? No, primero buscas una buena luz. Una buena luz no es donde más fuerte de, sino donde estés más conforme con el resultado, tu foto.

Primero mira la escena. A menudo buscar el sitio se limita a encontrar un fondo que no sea descaradamente feo. El fondo bonito de paisaje detrás de la ventana nos impone una figura a contraluz con el rostro iluminado por los feos fluorescentes de la sala. El fondo será muy mono pero el frente es penoso.

Localiza una luz que produzca un claroscuro atractivo. Las ventanas, laterales y frontales a la figura, son la mejor opción que solo queda relegada por un buen portal con bastante cielo. Si colocas la figura bajo el portal o junto a la ventana examina tres cosas: el contraste de iluminación, el nivel de iluminación y el modelado vertical horizontal. Saca tu fotómetro incidente, ponle la calota y apunta hacia fuera y mide la luz incidente. Ahora sin desplazar el fotómetro giralo para que la calota apunta hacia adentro, a 180 grados de la medida anterior. Ya tienes el contraste, ahora mide en dirección a la cámara, Si has elegido luz lateral entonces gira la calota hacia la posición en la que quedaría la cámara, a 90° de las posiciones anteriores. Ese sería el diafragma de trabajo del que partirías para determinar el diafragma que de verdad vas a emplear y que determinará la posición de las luces y las sombras en la foto.

Ahora mide con la calota hacia arriba y hacia abajo. Este es el factor de modelado vertical/horizontal. Muevete a lo largo del dintel hasta que este modelado esté entre dos tercios de paso y paso y medio. Una vez localizada esa posición, que es donde obtienes el mejor modelado, mide el contraste de nuevo. Una posibilidad consiste en moverte hacia dentro, alejándote del dintel hasta que el contraste sea el que buscabas. Aunque quizá no lo sea el nivel.

En definitiva son tres las cosas que debes buscar, por su importancia: Un buen modelado, un contraste adecuado y un nivel de luz suficiente para exponer la figura.

CAPÍTULO LXXV: EL RETRATO, 9. LA SESIÓN FOTOGRAFICA

Estudio facial

La idea de estudio facial la tomamos de Joe Zeltsman en su libro *The Zeltsman approach to traditional classic portraiture*. Aunque el esquema concreto que usaremos aquí, como la determinación del perfil bueno del retrato, es enteramente nuestra.

Según Zeltsmann, antes de comenzar con la sesión propiamente dicha de fotos debemos empezar con una evaluación de las características faciales en las que estudiamos las facciones y determinamos los puntos fuertes y débiles de la persona que queremos retratar.

El estudio facial se realiza bajo una luz general, no una iluminación elaborada. El objetivo es percatarnos de cual es el lado que mejor dibuja el rostro.

Las elecciones que debemos hacer son:

1. ¿Cual es el perfil bueno? ¿Colocamos la cámara para ver el lado derecho o el izquierdo de la figura?
2. ¿Iluminación ancha o estrecha?

Elección del perfil bueno

Para elegir el mejor lado desde el que tirar piensa que el rostro no suele ser simétrico. Para percibir cual es el lado bueno coloca el rostro de tres cuartos sobre un fondo uniforme. Si puede ser, perfila la mejilla lejana con una contra. Verás que la mejilla más lejana se dibuja sobre el fondo como un perfil que traza una curva sinuosa. Observa bien esta curva. Observa su dibujo, si es tortuoso, o si es suave y elegante. Ahora dale la vuelta a la figura para ver el otro lado dibujado sobre el mismo fondo. Date cuenta de que en una de las dos vistas el trazo con que se perfila el rostro dibuja mejor la curva que desde el otro lado. La curva es más suave, está dibujada con mano segura, sin vacilaciones. Este es el tiro que deberías mantener para la figura.

Luz ancha o estrecha

La iluminación ancha es la que tiene la luz principal del mismo lado que la cámara si tomamos como referencia el eje de simetría del rostro. La iluminación estrecha es la que tiene la luz principal del lado contrario del eje.

La luz ancha hace que el rostro se reproduzca con mayor volumen mientras que la estrecha lo hace más alargado.

La elección se hace de manera que la iluminación compense las características del rostro, no las potencien. Así, para las caras anchas usaremos luz estrecha y para las caras alargadas, luz ancha.

Dirección escénica, la pose

Tras la fase del estudio facial tenemos una idea de cuales son los puntos fuertes y los débiles de la persona.

Para empezar los puntos a tener en cuenta son:

La cabeza es como una pelota sobre una estantería, que son los hombros. Hay que dar la impresión de que esa pelota no va a rodar hasta caer por un lado.

Cualquier giro que demos al cuerpo debe iniciarse con la posición de los pies, no con la rotación de la cadera ni del torso.

Lo que da verticalidad al torso no es la inclinación del cuello, sino la posición de los riñones. La posición forzada de la boca se reduce relajando los músculos que rodean los labios y evitando apretar los dientes. Las bolsas bajo los ojos pueden reducirse haciendo que la persona sea consciente de esta piel bajo los ojos y pidiéndole que la relaje.

Para construir un retrato seguimos los siguientes pasos:

1. Decide si vas a iluminar frontalmente o a cuartos. La luz de relleno siempre en el centro (si la usas en batería).
2. Decide cual es el mejor perfil y sitúa la cámara para ese tiro. A un lado u otro del foco de relleno.
3. Sitúa el foco principal en el mismo lado de la cámara si quieres hacer un retrato de luz ancha y en el lado contrario si quieres hacer uno estrecho.
4. Ilumina el fondo.
5. Ajusta el foco de relleno para que de la exposición que quieres en las sombras.
6. Ajusta el foco principal para que de el contraste con que quieres trabajar.
7. Ahora haz que la figura pose adecuadamente. Lo cual veremos en el epígrafe siguiente.

Para construir la luz conviene encender un foco cada vez de manera que podamos evaluar adecuadamente la dirección de las sombras, en esta fase no nos preocupamos de medir, solo de ver la dirección. Una vez en las posiciones adecuadas encendemos todas las luces y las medimos según lo dicho en el capítulo sobre medición y construcción de la luz.

En lo que viene a continuación vamos a seguir la exposición que hace Joe Zeltmann de las poses de pié y sentada.

La pose de pié

Dado que Zeltmann se centra en el retrato clásico, cuyo centro de interés es la mirada, toda pose comienza por la elección de la posición para el rostro y, una vez decidida, se ajusta el cuerpo para que de cumplido soporte a la posición de la cabeza.

Primero hemos decidido si vamos a utilizar una iluminación paramount o rembrandt, si vamos a hacer un tiro ancho o estrecho y si preferimos tirar por la derecha o por la izquierda de la persona. Una vez tenemos esto claro comenzamos a colocar a la persona.

En primer lugar, el cuerpo nunca se coloca de manera frontal a la cámara, sino siempre algo girado. El giro no se realiza con una rotación de las caderas o del torso, sino haciendo que partiendo de una posición totalmente frontal y con las piernas algo separadas hacemos que la pierna del lado hacia que queremos que gire el cuerpo de un pequeño paso hacia atrás. Debe procurarse que el cuerpo acompañe este giro. La pierna que queda avanzada puede dejarse en la posición en que queda o rotarlo hacia fuera ligeramente de manera que el peso se apoye sobre la cadera retrasada. Esta posición, según la escuela de Zeltmann es la que debe emplearse con la figura de mujer... ¿Que hay de realidad y que hay de prejuicio en estas diferencias en la pose? Dejémoslo aquí a modo de opciones que podemos emplear a merced de nuestro albedrío.

Una vez colocado el cuerpo debe vigilarse que en el giro el hombro alejado no haya desaparecido de la vista. De hacerlo dejamos la cabeza sin soporte y en una situación algo inestable visualmente.

Si los brazos quedan demasiado rectos dan una apariencia rígida y encorsetada, «de foto», a la figura. Para mejorarla y hacer la imagen algo más dinámica hacemos que flexione algo los brazos, para lo que podemos aprovechar los bolsillos o las caderas o algún elemento de atrezzo como pueda ser una silla o una mesa. La ligera flexión de los codos rompe las líneas verticales cambiándolas por diagonales y como efecto secundario suaviza el ángulo de los hombros.

La pose sentada

En lo que viene a continuación seguimos a Zeltmann en su exposición de como posar a la figura sentada.

Para comenzar seguimos la misma regla que con la pose de pié: nunca colocamos la figura frontalmente a la cámara. Pero ahora lo hacemos girando la silla hacia el lado elegido. Por tanto,

nunca pondremos la silla de manera que encare a la cámara. A no ser, claro, que estemos tratando de hacer un pantocrator o cronócrator.

Hay que evitar que al sentarse el cuerpo mire a la cámara, vigilar que la persona no cambie la silla de posición (tienen la manía de tocarla, pero clavar la silla al suelo tampoco es lo más recomendable, aunque a veces lo desearía). Intenta que estire el torso metiendo los riñones y que a continuación incline ligeramente el cuerpo hacia el lado en que mira. Procura que aleje del respaldo. Con todo el cuerpo, no inclinando el torso hacia delante.

Evita que las manos estén colocadas sobre las rodillas o cerca de ellas, lo que hace que el cuerpo quede encogido. Primero colocale los piés, después las manos. Vamos con los pies.

Para no tener que cruzar las piernas, si quiere posar con ellas separadas, debemos evitar mostrar la entrepierna. Dado que la silla está algo girada, pídele que retrase la pierna del mismo lado hacia el que rota la silla de manera similar a como hicimos con la pose de pié, pídele que la coloque algo detrás de la otra. Y procura que el pié adelantado caiga bajo la vertical del rostro. De esta manera la rodilla esconde los fondillos del pantalón.

Una vez colocados los pies pídele que retrase las manos sobre los muslos, de manera que el cuerpo no quede encogido y sobre todo que los brazos no formen líneas rectas sino que queden con cierto ángulo que de algo de dinamismo a la figura con sus diagonales.

Ahora termina de colocar la cabeza. Recuerda que si la colocas perpendicular a la línea imaginaria que une los dos hombros la composición es lo que Zeltsmann llama *masculina* mientras que si está algo inclinada es *femenina*.

El busto

Cuando nos acercamos hasta un tiro de busto a tres cuartos la cabeza queda equilibrada con la línea de los hombros pudiendo dar varias sensaciones de estabilidad. Con un giro acusado en el que el hombro cercano se muestra de un tamaño muy superior al del hombro lejano puede parecer la cabeza como una escultura que avanza sobre su pedestal. Según la idea de escuela de Zeltsmann este retrato estaría mal realizado porque los hombros no dan suficiente soporte a la cabeza. Si entendemos que esto es un defecto, y no una opción expresiva, podemos corregirlo girando los hombros algo más hacia la cámara, para hacer aparecer el lejano y que no haya tanta diferencia de tamaño.

A veces, si el rostro no queda perpendicular sobre esa línea imaginaria pero mira en la dirección que queremos el ajuste no debe hacerse sobre la cabeza, que está bien colocada respecto de la cámara, sino con el cuerpo, que debe girarse para que la línea de hombros quede en la posición correcta bajo la cabeza (Recordemos que la línea del hombro no es la de las clavículas, sino la imaginaria que une un con otro).

Cuando se producen arrugas en el cuello normalmente es señal de que hemos colocado primero el cuerpo y después hemos girado la cabeza. La secuencia, para evitar este tipo de desperfectos es precisamente la inversa, partimos de saber en qué dirección queremos que mire el rostro y posteriormente colocamos el cuerpo para que se adecue a ella. Primero el perfil, después el giro de hombros, no al contrario.

CAPÍTULO LXXVI: EL RETRATO, 10. RETRATO Y LABORATORIO

Películas para retrato

El retrato es uno de los mercados más importantes de la fotografía comercial. Los fabricantes de película ofrecen varios tipos de material sensible específicos para este tipo de trabajos.

Las características con que se dota a estas emulsiones son: colores naturales, buena nitidez, aunque no demasiada, y contraste suave. Una película para paisaje, de colores vivos y contraste alto, deja la piel fea, llena de parches de color y que muestra demasiado las irregularidades de la piel.

Kodak estableció el canon con su película Vericolor III en los años setenta y ochenta. Ésta película era una emulsión de color para luz día con una sensibilidad «oficial» de 160 asa pero que casi todos los fotógrafos preferían emplear a 125. Tenía muy poca tolerancia a la subexposición y una gran capacidad hacia la sobreexposición. Su fórmula de trabajo fué copiada por los dos principales fabricantes de material sensible, agfa y fuji. Agfa hoy día ha dejado de fabricar película, aunque podemos encontrar numerosos negativos de su Optima portrait 160.

Las emulsiones de kodak a la fecha de redacción de este capítulo son cuatro, denominadas Kodak Portra y destinadas al mercado del reportaje social y el retrato. Estas son la Portra 160 NC, Portra 160 VC, Portra 400 NC y Portra 400 NC. El número indica la sensibilidad, 160 o 400 asa. Las letras indican si se trata de película para colores vivos (VC) o de colores naturales (NC). La película para retrato es la NC. La 160 NC es la película pensada para el estudio. Una sensibilidad media-alta, con una buena definición, colores naturales y contraste moderado. La 400 NC también se emplea para retrato, aunque preferentemente para localización. Tiene una gama de colores y contraste semejante a la 160 NC pero con algo menos de definición debido a su mayor sensibilidad. La Portra 160 NC es hoy por hoy el caballo de batalla del fotógrafo de retrato con película.

Retrato en blanco y negro

Hoy día, desaparecida agfa, las películas más idóneas para retrato en blanco y negro que quedan son la kodak TriX, la Plus X Pan, la Tmax 100 y Tmax 400, las ilford HP5 y FP4 y las fuji Neopan.

TriX, Tmax 400 y HP5 son películas de 400 asa. Películas nítidas, con una buena gama tonal, contraste moderado pero granuladas. Especialmente la HP5. La Tmax 400 de kodak tiene bastante más definición, más contraste y menos grano que la TriX lo que hace que sea una película que despierta pasiones encontradas: mientras que muchos fotógrafos la consideran lo mejor fabricado hasta la fecha muchos otros le ven demasiados defectos para un retrato y prefieren la TriX.

La plus X y la FP4 son películas de 125 asa, de gran definición y contraste medio. Adecuadas para uso general pero con un gran rendimiento en retrato.

Digital y retrato

El retrato no es amigo de los colores vivos, el contraste alto ni la mucha definición. Para conseguir con una cámara digital un rendimiento semejante al de una película Vericolor III, la referencia durante decenios para el retrato, ajustamos la cámara de esta manera:

1. Nitidez media
2. Saturación media o baja
3. Contraste medio o bajo.

Debemos recordar que los ajustes «parecidos» entre marcas de cámaras diferentes en realidad producen resultados muy distintos. El contraste «normal» de una canon es bastante más alto que el «normal» de una nikon. Canon suele predeterminar unos ajustes destinados a fotografía de paisaje y de vivos colores, fotos destinadas a un uso inmediato. Por su parte nikon deja los ajustes de procesado muy suaves de manera que facilite la posterior manipulación para su ampliación o retoque.

Por tanto, para retrato, con una canon debemos reducir la intensidad de los ajustes mientras que con nikon podemos emplearlos tal cual vienen de fábrica.

Color y retrato

El material sensible para retrato, tal como lo diseñan los fabricantes, produce imágenes de contraste medio y colores suaves. El término clave para es *colores naturales*.

Del mundo editorial, con imágenes en CMYK, nos llega una ayuda para estimar las variaciones de color en un retrato. La cantidad de amarillo y magenta debe ser más o menos igual y el doble que la de cian. Las variaciones pequeñas alrededor de estas igualdades son las que diferencian los diferentes tonos de piel. Los valores bajos reflejan pieles oscurecidas mientras que los colores de valores altos indican pieles luminosas. La oscuridad propia de la piel depende de la cantidad de tinta negra. Una persona de piel negra y otra de piel blanca no se diferencian en el equilibrio de colores que hemos expuesto, sino en la cantidad de negro K.

Cruzado y retrato

El cruzado es una técnica de revelado que consiste en emplear el proceso de diapositiva para revelar el negativo y viceversa: emplear el proceso de negativo al revelar la diapositiva.

Al revelar la película negativa en el proceso de diapositiva su sensibilidad se reduce en un paso. La sensibilidad depende a partes iguales de la fabricación de la emulsión tanto como del procesado al que la sometamos. El resultado es una imagen muy contrastada, de colores muy saturados. Si exponemos la piel en su tono resulta sucia y de textura muy marcada, apropiada para un retrato de carácter pero no para uno de belleza. Pero si sobreexponemos entre uno y dos pasos la piel el resultado es una piel sobreexpuesta que desaparece en una imagen marcada por el dibujo de los rasgos más que por el contraste y el volumen.

Al revelar la diapositiva como negativo perdemos de 3 a 5 pasos de sensibilidad. El resultado es un negativo de muy poco contraste y mucho velo, de colores sucios y turbios con muy poca diferencia entre las luces y las sombras.

Laboratorio digital y retrato

El laboratorio digital permite realizar lo que el retoque manual ha hecho durante decenios pero de forma más limpia, más rápida y al alcance de personas sin el adiestramiento ni las facultades manuales que son necesarios para el manejo de la lanceta, el lápiz, el pincel y el aerógrafo. Por lo demás photoshop no ofrece nada que no supieramos hacer sin él, aunque de forma bastante más cara.

El retoque en laboratorio digital permite estilizar la figura alargándola y eliminando imperfecciones. Vamos a echar un vistazo a estas técnica.

Retoque de imperfecciones localizadas

Las imperfecciones de la piel, como granos o pequeñas marcas de pústulas o sus cicatrices se arreglan rápidamente copiando una zona de coloración y textura semejante sobre la zona que queremos retocar. photoshop ofrece una herramienta bajo el icono de una tirita de las que se usan para tapar pequeñas heridas. Esta herramienta es parecida al tampón de clonar pero a diferencia de este, que copia al pie de la letra la zona de origen, realiza una mezcla entre la región de origen y la de destino manteniendo la textura subyacente, lo que hace que desaparezca la marca sin que se aprecie la acción. La imagen de destino queda totalmente integrada en su lugar y se hace muy difícil, por no decir imposible, apreciar el retoque.

Retoque de imperfecciones superficiales

El tipo de problemas que arreglamos aquí es el de imperfecciones extendidas sobre la superficie de la piel, no localizadas como en el caso anterior. Piel de naranja, poros abiertos, etc...

Esta es la más complicada de las correcciones. En buena praxis no deberíamos tener que llegar a este retoque si hubieramos contado con un maquillaje competente. Pero dado que esto no es siempre posible a menudo hemos de terminar en el laboratorio (digital) lo que no se pudo, quiso o supo hacer en el estudio.

La idea es dar uniformidad a la piel sin perder la textura. El desenfoque con un filtro de gauss proporciona un control sobre el grado en que se actúa. El problema de esta acción está en que el resultado se hace muy aparente por la desaparición de la textura. Para recuperarla añadimos ruido y mezclamos la imagen desenfocada y ruidosa de la piel con la original. En un programa como photoshop realizamos el desenfoque y la adición de ruido sobre una capa diferente de la que contiene la imagen. El secreto está en dar más efecto del debido al retoque y mezclar la capa corregida reduciendo su opacidad.

Otras herramientas como el filtro de polvo y rascaduras (una forma elaborada de un filtro de mediana) permiten desenfocar y añadir el ruido en un solo paso. Este tipo de acción puede aplicarse mediante la técnica de la capa debilitada explicada en el párrafo anterior o mediante el tampón de corrección con un motivo creado con la imagen filtrada.

Hay herramientas que realizan desenfoques sobre las zonas de baja frecuencia de la imagen lo que se traduce en un desenfoque de las superficies mientras se mantienen intactas las líneas y los perfiles nítidos.

Hay programas especializados en el retoque de retratos que emplean técnicas automatizadas y configurables que se basan más o menos en los procedimientos explicados.

Retoque de arrugas y ojeras

Las arrugas, así como las ojeras, pueden retocarse de manera bastante eficiente en photoshop con el tampón de clonar (el normal) en modo luminosidad y con una intensidad pequeña de alrededor del 5%.

Retoque de coloración en el ojo

La coloración del ojo debido a las venillas y amarillos puede eliminarse con el procedimiento del punto anterior, del tampón en luminosidad al 5%.