

Nº 15

PRISMA

FOTOGRAFÍA + VÍDEO + TECNOLOGÍA

Mar 26

FOTOGRAFIAR EN PRIMAVERA.

Luz cambiante, exceso de estímulos y decisiones que marcan la diferencia.

Dominar la luz natural en exteriores.

Cómo observarla, controlarla y trabajar.

PLUS

La ciudad en blanco y negro.





Autor: Wendy Wei

Índice

ISSN 3045-686X
Editor: FOTOCASION, S.L.
Lugar: Madrid (España)
Periodicidad: mensual
Contacto: prisma@fotocasion.es

- 02** Nota del editor.
- 03** El encuadre que nadie cuestiona: fotografiar a la altura de los ojos.
- 10** Fotografiar en primavera: Luz cambiante y exceso de estímulos.
- 19** Tarjetas de memoria: lo que nadie te cuenta y lo que realmente importa.
- 25** El mostrador de Fotocasion. Cómo elegir la mochila ideal según tu tipo de fotografía.
- 26** Dominar la luz natural en exteriores. Cómo observarla, controlarla y trabajar con ella.
- 39** La ciudad en blanco y negro. Cómo mirar el entorno urbano.
- 46** La velocidad de obturación en vídeo. Por qué muchas grabaciones parecen artificiales y cómo evitarlo.
- 53** Maestría en la mira: El fuera de campo: lo que no se ve también construye la imagen.
- 59** Fotografía desde cero. Fascículo 15. La profundidad en fotografía: cómo construir imágenes.

Nota del editor



PRISMA, una nueva visión para el mundo de la fotografía y la tecnología.

Cada época de la fotografía ha tenido su dificultad principal.

Hubo un tiempo en que el problema era técnico: conseguir una cámara, entender la exposición, revelar correctamente, dominar el laboratorio. La fotografía exigía conocimiento y paciencia, y el acceso a la práctica estaba limitado por la propia complejidad del proceso.

Hoy ocurre lo contrario.

Nunca ha sido tan fácil hacer fotografías. Las cámaras son extraordinariamente capaces, los teléfonos producen imágenes técnicamente correctas en condiciones muy difíciles y la edición está al alcance de cualquiera. El acceso ya no es un problema.

Pero cuando una disciplina se vuelve completamente accesible aparece un nuevo desafío: la abundancia.

Nunca se han hecho tantas fotografías.

Nunca se han compartido tantas imágenes. Nunca ha sido tan sencillo disparar cientos de veces sin pensar demasiado en cada fotografía.

La pregunta fundamental sigue siendo la misma que hace décadas: ¿qué merece realmente ser fotografiado y cómo decidimos hacerlo?

La fotografía, en el fondo, sigue siendo un ejercicio de atención. De detenerse, observar y elegir desde dónde mirar.

Cada imagen nace de pequeñas decisiones: el encuadre, la distancia, la luz o el instante preciso en que presionamos el disparador.

En un mundo saturado de imágenes, el valor de la fotografía no depende de la cantidad ni de la tecnología. Depende de la intención.

El equipo editorial de PRISMA.

Siempre pensando en fotografía, siempre pensando en naranja.

El encuadre que nadie cuestiona:

Fotografiar siempre a la altura de los ojos.



Autor: Pixel Shot

Hay decisiones que repetimos tanto que dejan de parecer decisiones.

Una de ellas es la altura de cámara.

La mayoría de fotografías se realizan a la misma altura: la de los ojos del fotógrafo. No porque sea la mejor opción, sino porque es la más cómoda. No exige esfuerzo físico, no obliga a exponerse ni a llamar la atención. Es el punto de vista por defecto.

El problema es que el punto de vista por defecto rara vez es el más interesante.

La altura desde la que fotografiamos no es una cuestión técnica. Es una decisión narrativa. Determina la relación entre el espectador y el sujeto. Decide quién domina, quién observa, quién es observado y desde qué posición simbólica ocurre todo.

No cuestionarla es renunciar a una parte esencial del lenguaje fotográfico.

LA ALTURA COMO POSTURA FRENTE AL MUNDO.

Cuando colocas la cámara a la altura de tus ojos estás diciendo algo, aunque no lo sepas: "Estoy aquí. Veo esto desde mi posición natural."

Es una postura neutral. Correcta. Funcional.

Pero la neutralidad también comunica. Y muchas veces empobrece.

Cambiar la altura altera de forma inmediata:

- La jerarquía visual.
- La percepción de poder o vulnerabilidad.
- La relación espacial entre elementos.
- La lectura emocional de la escena.

No es lo mismo fotografiar a una persona desde arriba que desde abajo.

No es lo mismo retratar a un niño agachándote que disparar de pie.

No es lo mismo fotografiar arquitectura desde la acera que desde el suelo.

La cámara no solo encuadra. Posiciona.

FOTOGRAFIAR DESDE ARRIBA: DISTANCIA Y CONTROL.

Cuando elevas ligeramente la cámara y disparas hacia abajo, el sujeto se reduce visualmente. Parece más pequeño, más vulnerable, más contenido dentro del entorno.

Este punto de vista:

- Refuerza la sensación de observación.
- Genera distancia emocional.
- Puede transmitir fragilidad o aislamiento.
- Ordena visualmente el espacio.

En fotografía urbana, disparar desde un pequeño desnivel (escaleras, bordillos, balcones) permite estructurar mejor la escena.

En retrato, una ligera elevación puede estilizar o suavizar.

Pero si se abusa, transmite superioridad o condescendencia.

La altura no es inocente.

FOTOGRAFIAR DESDE ABAJO: PRESENCIA Y TENSIÓN.

Bajar la cámara transforma la escena de forma radical.

Un sujeto fotografiado desde abajo gana presencia. Se vuelve dominante. Aumenta su impacto visual. Incluso un objeto cotidiano puede adquirir fuerza.

Este recurso es habitual en arquitectura y retrato editorial. También en fotografía callejera cuando se busca dramatismo.

Pero exige cuidado:

- Las líneas convergen con mayor agresividad.
- La perspectiva puede deformar.
- El encuadre se vuelve más exigente.

Bajar la cámara no es un efecto. Es una decisión de posición frente al sujeto.

LA ALTURA DEL SUJETO IMPORTA MÁS QUE LA TUYA.

Un error frecuente es mantener la altura del fotógrafo aunque el sujeto esté en otro plano.

Ejemplo clásico: fotos de niños sin agacharse.

Desde la altura del adulto, el niño queda reducido, observado desde arriba, sin igualdad visual. Cuando te colocas a su altura, la fotografía cambia por completo:

- Aparece empatía.
- Se equilibra la relación.
- La imagen deja de ser descriptiva y se vuelve participativa.

Lo mismo ocurre con animales, objetos en el suelo o detalles arquitectónicos.

La pregunta no es “¿desde dónde disparo yo?”, sino “¿desde dónde debe mirarse esto?”.





EL ERROR DE LA COMODIDAD.

Fotografiar siempre a la altura de los ojos responde, en la mayoría de los casos, a comodidad física y no a intención.

No nos arrodillamos porque ensucia.

No subimos porque llama la atención.

No cambiamos de altura porque ralentiza.

Pero el lenguaje visual exige incomodidad.

Muchos fotógrafos revisan sus imágenes y sienten que “algo falta”. A menudo no es luz ni técnica. Es punto de vista.

Si todas tus fotografías comparten la misma altura, comparten también la misma postura narrativa. Eso limita.

ALTURA Y FONDO: LA DIMENSIÓN INVISIBLE.

Cambiar la altura no solo modifica al sujeto. Cambia el fondo.

Un paso hacia abajo puede:

- Eliminar elementos que distraen.
- Simplificar líneas.
- Alinear horizontes.
- Aislar mejor una figura.

Un paso hacia arriba puede:

- Introducir capas.

- Crear superposiciones.
- Añadir profundidad.

Muchas veces el mejor encuadre no se consigue moviéndose lateralmente, sino verticalmente.

La altura organiza el espacio.

EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA ENTRENAR LA DECISIÓN.

La única forma de romper el automatismo es obligarte a hacerlo.

1. La misma escena, tres alturas.

Elige un sujeto estático.

Fotografía:

- Desde tu altura natural.
- Desde el suelo.
- Desde un punto elevado.

Después compáralas. No busques cuál es “más bonita”, sino cuál dice algo distinto.

2. Una hora disparando solo desde abajo.

Sal a la calle y prohíbete fotografiar a la altura habitual.

Agáchate. Trabaja cerca del suelo. Observa cómo cambia la composición.



Este ejercicio obliga a replantear líneas y perspectivas.

3. Retrato a la altura real del sujeto.

Si fotografías personas, iguala siempre su altura.

Después haz una toma ligeramente por encima y otra por debajo.

Analiza cómo cambia la percepción del carácter.

4. Eliminar el fondo moviéndote verticalmente.

Busca una escena con fondo caótico.

En lugar de cambiar de lugar, cambia la altura hasta simplificar el encuadre.

Entrenar el punto de vista es entrenar el criterio.

DECIDIR ANTES DE DISPARAR.

Cambiar la altura no es un truco compositivo.

Es una pregunta previa: ¿Desde dónde debe mirarse esto?

Si la respuesta es “desde mi posición cómoda”, probablemente no sea la mejor.

La fotografía no empieza cuando encuadras. Empieza cuando decides desde qué lugar te colocas frente al mundo.

Fotografiar siempre a la altura de los ojos no es un error técnico. Es un límite invisible.

Como todos los límites invisibles, solo desaparece cuando empiezas a cuestionarlo.



FOTOCASION

¿VIENES A MADRID? ESTA PARADA NO PUEDE FALTAR.

EN EL CORAZÓN DEL RASTRO MADRILEÑO, ENTRE CALLEJUELAS LLENAS DE HISTORIA Y LUZ NATURAL QUE PIDE SER FOTOGRAFIADA, TE ESPERA LA TIENDA DE FOTOGRAFÍA MÁS GRANDE DE EUROPA.



DESDE 1975, MILES DE FOTÓGRAFOS HAN ENCONTRADO AQUÍ ESE OBJETIVO QUE BUSCABAN, ESE CONSEJO QUE MARCÓ LA DIFERENCIA, O SIMPLEMENTE EL PLACER DE SENTIRSE EN CASA.

YA ESTÉS DE PASO POR MADRID, DE VISITA POR PRIMERA VEZ O DE VUELTA POR ENÉSIMA, RESERVA UNA MAÑANA, UNA TARDE O UNA HORA.

VEN A VIVIR LA EXPERIENCIA DE UNA TIENDA ÚNICA, CON EL MAYOR CATÁLOGO, CON EL MEJOR TRATO, CON HISTORIA Y CON FUTURO.

TE ESPERAMOS EN LA CALLE RIBERA DE CURTIDORES, 22.

A woman with long blonde hair, wearing a bright yellow jacket, is shown in profile from the chest up, looking upwards and to the right with a serene expression. The background is a soft, out-of-focus bokeh of warm, golden light, suggesting a sunlit forest or a field of flowers. The overall mood is peaceful and contemplative.

FOTOGRAFIAR EN PRIMAVERA.

Luz cambiante, exceso de estímulos y
decisiones que marcan la diferencia.



Autor: Ahmet Yürksek

La primavera parece, a primera vista, la estación más agradecida para fotografiar. Días más largos, temperaturas suaves, floraciones, actividad en la calle. Todo invita a salir con la cámara.

Sin embargo, precisamente por esa abundancia, es una de las estaciones más exigentes. Hay más luz, pero también más contraste. Más color, pero también más ruido visual. Más vida, pero menos control.

Fotografiar en primavera no consiste en apuntar a flores. Consiste en entender cómo cambia la luz, cómo se transforma el aire y cómo se altera la relación entre sujeto y entorno.

Si no decides con criterio, la primavera te desborda. Si la entiendes, te ofrece algunas de las mejores condiciones del año.

LA LUZ DE PRIMAVERA NO ES “MEJOR”: ES MÁS COMPLEJA.

Después del invierno, el sol gana altura rápidamente.

Eso implica:

- Sombras más cortas.
- Contrastes más marcados al mediodía.

- Transiciones de luz más limpias por la tarde.
- Mayor intensidad cromática en exteriores.

El error habitual es salir a cualquier hora porque “hay buena luz”. No es cierto.

Recomendación profesional:

- Evita el tramo 11:30-16:30 si no tienes intención concreta.
- Aprovecha el contraluz suave de primeras horas.
- Trabaja el lateral bajo de última hora para retrato y volumen.
- Observa cómo el aire todavía mantiene ligera humedad matinal: aporta densidad y profundidad.

En primavera, la atmósfera filtra más que en verano. El aire no es tan seco.

Esto suaviza ligeramente los tonos y aporta tridimensionalidad si sabes leerla.

COLOR: LA SATURACIÓN NO SUSTITUYE A LA COMPOSICIÓN.

La explosión de verdes y flores genera un problema clásico: exceso de estímulo visual.



Autor: Harđa Husák

Cuando todo tiene color, nada destaca.

Errores frecuentes:

- Encuadrar sin limpiar fondo.
- Mezclar flores y elementos urbanos sin jerarquía.
- Disparar a máxima saturación en edición para "reforzar primavera".

La primavera exige simplificación en el encuadre.

Recomendaciones prácticas:

- Trabaja con profundidades de campo controladas para aislar.
- Busca fondos neutros dentro del caos vegetal.
- Usa el color como elemento dominante, no como acumulación.

Un solo tono dominante funciona mejor que cinco compitiendo.

EL VERDE ES EL COLOR MÁS DIFÍCIL DEL AÑO.

El verde primaveral es luminoso, pero traicionero. Las cámaras tienden a:

- Desplazarlo hacia amarillo.
- Saturarlo en exceso.
- Perder detalle en altas luces si el sol incide directo.

Ajustes técnicos recomendados:

- Dispara en RAW.
- Reduce ligeramente la exposición en escenas muy luminosas (preservas detalle en hojas).
- Evita balance automático si quieres coherencia cromática.
- Comprueba el histograma: el verde sobreexposto pierde textura rápidamente.

Si trabajas paisaje, protege las altas luces incluso a costa de sombras algo densas. Recuperar sombras es más viable que recuperar hoja quemada.

RETRATO EN PRIMAVERA: EL ENTORNO COMPITE.

Es tentador fotografiar personas rodeadas de flores. Pero el entorno no es decorado; es protagonista.

Si no controlas:

- El fondo absorbe la atención.
- El sujeto pierde jerarquía.
- La imagen se convierte en una postal.





Autor: Kichigin

Estrategia profesional:

- Decide si la primavera es contexto o tema principal.
- Si es contexto: simplifica el entorno.
- Si es tema: integra al sujeto en él sin competir.

Trabaja con aperturas medias (f/2.8-f/4) para separar sin borrar completamente el ambiente.

Evita la luz frontal plana. El lateral aporta volumen tanto al rostro como a la vegetación.

MACRO Y DETALLE: MENOS ES MÁS.

La primavera invita al macro. Flores, insectos, texturas nuevas.

Pero el macro primaveral suele caer en clichés:

- Enfoques demasiado centrales.
- Fondos caóticos.
- Iluminación dura sin difusor.

Recomendaciones técnicas:

- Usa difusor si trabajas a plena luz.
- Controla el viento (espera la calma).
- Cierra ligeramente diafragma (f/8-f/11) para ganar textura.
- Cuida el fondo tanto como el sujeto.

El fondo desenfocado no justifica un fondo feo.

FOTOGRAFÍA URBANA: LA CIUDAD CAMBIA DE RITMO.

En primavera la calle se transforma:

- Terrazas llenas.
- Gente que vuelve a ocupar espacios.
- Cambios en vestimenta.
- Más interacción social.

Esto altera el comportamiento humano y, por tanto, las escenas.

Observación clave: La primavera no solo es paisaje. Es actitud colectiva.

Si trabajas street photography:

- Anticipa gestos más abiertos.
- Busca interacciones.
- Trabaja sombras proyectadas más dinámicas.
- Aprovecha la luz lateral para recortar siluetas.

Sobre todo: no te limites a fotografiar flores en parques. La primavera también se fotografía en cómo cambia la conducta de las personas en la ciudad.



METEOROLOGÍA INESTABLE: OPORTUNIDAD, NO PROBLEMA.

La primavera trae cambios rápidos:

- Nubes que se abren.
- Lluvias cortas.
- Cielos dramáticos.
- Arcoíris ocasionales.
- Luz filtrada por nubosidad irregular.

Esta variabilidad es oro fotográfico.

Cómo aprovecharlo:

- No guardes la cámara cuando empieza a llover ligeramente.
- Después de la lluvia, el color se intensifica.
- El asfalto mojado refleja y duplica información.
- Las nubes primaverales aportan dramatismo sin la dureza del invierno.

Muchos fotógrafos solo salen cuando el cielo está limpio. La primavera recompensa a quien permanece atento.

EQUIPO: DECISIONES COHERENTES CON LA ESTACIÓN.

No necesitas equipo especial, pero sí coherencia.

Un polarizador puede ayudarte a controlar reflejos.

Un tele medio (85-135 mm) comprime y simplifica.

Un angular exige orden extremo en el encuadre.

Un trípode ligero puede marcar diferencia en paisaje al amanecer y atardecer.

EJERCICIOS PRÁCTICOS PARA ENTRENAR LA MIRADA PRIMAVERAL.

Un solo color dominante.

Busca una escena donde predomine un único tono primaveral. Elimina todo lo que lo distraiga.

Luz después de lluvia.

Sal justo tras una tormenta ligera y trabaja reflejos.

Retrato con fondo controlado.

Haz tres retratos:

- Fondo completamente desenfocado.
- Fondo parcialmente legible.
- Fondo protagonista.
-

Analiza cuál funciona mejor narrativamente.





Autor: Cunfek

Fotografía sin flores.

Sal una mañana primaveral y prohíbete fotografiar vegetación. Oblígate a buscar primavera en las actitudes y en el comportamiento humano.

LA PRIMAVERA COMO TRANSICIÓN.

La primavera no es un destino. Es un proceso. Es tránsito entre estaciones. Crecimiento. Cambio. Movimiento.

Eso significa que puedes fotografiar:

- Transformación.
- Contraste entre invierno y brote.
- Superposición de ciclos.
- Detalles mínimos que anuncian cambio.

No todo tiene que ser exuberancia. A veces, un brote aislado dice más que un campo entero en flor.

Fotografiar en primavera no consiste en reaccionar ante lo evidente. Consiste en seleccionar dentro del exceso.

Hay más luz, más color y más vida que en invierno. Pero eso no garantiza mejores imágenes.

Lo que marca la diferencia es:

- La hora elegida.
- La gestión del color.
- La simplificación del encuadre.
- La lectura del comportamiento humano.
- La capacidad de decidir antes de disparar.

La primavera ofrece abundancia. El fotógrafo aporta criterio.

Sin criterio, solo hay flores. Con criterio, hay fotografías.



Tarjetas de memoria.

Lo que nadie te cuenta y lo que realmente importa.

Las tarjetas de memoria son un componente discreto del equipo fotográfico, y sin embargo una de las partes más críticas para los profesionales y aficionados que trabajan con volúmenes reales de imágenes y vídeo.

A diferencia de lentes o cuerpos, su importancia no suele discutirse con rigor; se da por sentada. Ese silencio es peligroso: limita la calidad, pone en riesgo material y puede transformar un flujo de trabajo sólido en uno lleno de problemas evitables.

Este artículo no te dirá “qué tarjeta comprar”. Te explicará qué realmente importa y por qué.

MEMORIA, VELOCIDAD, FIABILIDAD: TRES VECTORES QUE NO SIEMPRE SE ALINEAN.

Capacidad

La elección de la capacidad no es arbitraria. Debe responder a tu flujo de trabajo:

- ¿Disparas RAW o JPEG?
- ¿Grabas vídeo 4K/8K o slow-motion?
- ¿Cuánto tiempo estás sin descargar material?

Un disco duro externo puede compensar la falta de capacidad, pero en el campo la tarjeta es tu primera y única copia. No es cuestión de “más grande es mejor”, sino de elegir la capacidad que minimice riesgos y maximice eficiencia.

Velocidad

Aquí es donde la discusión se vuelve confusa para muchos usuarios:

- Velocidad de escritura: crítica para ráfagas largas y vídeo de alta tasa de bits.
- Velocidad de lectura: relevante para descarga y edición, pero secundaria durante la captura.
- Velocidad sostenida vs. picos: muchas tarjetas alcanzan una velocidad alta en teoría, pero no la mantienen cuando el buffer llena.

En términos prácticos, una tarjeta de 300 MB/s te sirve de poco si tu cámara graba 4K a 250 Mbps y solo puede sostener 60 MB/s de escritura sostenida.

El número publicitado en la caja rara vez es el que importa: lo que importa es la velocidad sostenida en las condiciones reales de tu cámara y flujo de trabajo.

Fiabilidad

Este es el factor más subestimado.

Las tarjetas fallan y cuando fallan:

- Pierdes imágenes.
- Corrompes secuencias de vídeo.
- Pierdes tiempo (y posiblemente dinero).





Autor: Jhengyaolin

La fiabilidad depende de:

- Calidad de fabricación.
- Control de errores interno (ECC).
- Componentes y tolerancias térmicas.
- Gestión de desgaste (wear leveling).
- Soporte real de estándares (UHS-II, V90 vs. simplemente "clase 10").

En fotografía profesional, la fiabilidad es prioritaria sobre velocidad extrema o capacidad máxima.

NO TODAS LAS TARJETAS FUNCIONAN IGUAL EN TODAS LAS CÁMARAS.

Los números de velocidad en las tarjetas se miden en condiciones óptimas de laboratorio.

No reflejan:

- El controlador real de la cámara.
- La interacción con el buffer de la cámara.
- La temperatura de operación.
- El tipo de archivo (RAW grande, vídeo de alta tasa de bits).

Una tarjeta UHS-II de 300 MB/s puede comportarse peor que una UHS-I bien optimizada si la cámara no soporta plenamente el estándar.

Consejo práctico:

Antes de comprar en función de números, busca pruebas reales con tu cámara (si existen) o pruebas propias de escritura sostenida con el formato que usas.

SEGURIDAD: COPIAS, REDUNDANCIA Y HÁBITOS DE USO.

Nunca uses una tarjeta como único respaldo.

En campo, la tarjeta es la primera copia. Nunca la única.

Eso implica:

- Descargar lo antes posible a al menos dos ubicaciones físicas diferentes (disco local + copia externa).
- Verificar la integridad de las copias (checksums).
- Usar software que detecte errores de lectura/escritura.

Formato vs. borrado.

Formatear en cámara SIEMPRE es mejor que borrar archivos desde el ordenador entre sesiones.



Autor: Jhengyaolin

¿Por qué?

- Restablece estructuras internas.
- Reduce la posibilidad de fragmentación o errores residuales.
- La cámara optimiza el sistema de archivos según su firmware.

Borrar manualmente puede dejar “basura invisible” que eventualmente causa errores.

VIDA ÚTIL REAL Y DESGASTE: NO ES ETERNO.

A diferencia de lo que muchos piensan, las tarjetas tienen vida útil:

- Cada celda de memoria soporta un número finito de ciclos de escritura.
- El uso intensivo en vídeo acelera el desgaste.
- La falta de wear leveling efectivo puede concentrar escrituras en zonas específicas.

Esto no significa que se rompan rápido, pero sí que no son eternas ni infalibles.

Señales de alerta:

- Errores frecuentes al borrar/leer.
- Apertura intermitente de archivos.
- Pérdida de rendimiento sostenido.

Cuando algo de esto aparece, cámbiala. No esperes a que falle del todo.

- Te hace más consciente de la distancia.
- Te da control cuando el AF falla.

No se trata de elegir uno u otro, sino de saber usar ambos.

El fotógrafo completo no es el que dispara siempre en manual, sino el que elige cuándo automatizar y cuándo no.

CÓMO INTERPRETAR ESPECIFICACIONES TÉCNICAS SIN CAER EN MARKETING.

Las cajas de tarjetas están llenas de sellos y números. Algunos útiles, otros irrelevantes:

- Clase 10 / U1 / U3: mínimo desempeño en vídeo.
- U3 es prácticamente obligatorio para vídeo 4K serio.
- V30 / V60 / V90: velocidad mínima sostenida pensada para vídeo. No es lo mismo que “máximo”.

La trampa está en confundir máximo pico con sostenido real.

Para fotografía pura, el pico puede bastar; para vídeo y ráfagas largas, solo el sostenido importa.



Autor: Africa Images

ESTRATEGIAS PRÁCTICAS PARA DISTINTOS USOS.

Fotografía sin vídeo.

- Prioriza fiabilidad > velocidad sostenida > capacidad media-alta.
- Usar tarjetas de 64-128 GB (para no perder demasiadas fotos si falla).
- Considera etiquetas de marcas reconocidas y pruebas independientes.

Vídeo 4K/6K/8K.

- Usa tarjetas con V60 o V90 según tasa de bits de tu cámara.
- Verifica que la cámara aproveche el estándar (alguna no aprovecha UHS-II aunque lo soporte).
- Si tu flujo es pesado, escala a capacidades grandes (256-512 GB).

Trabajo profesional intensivo.

- Redundancia física: lleva dos tarjetas por sesión.
- Rellena y vacía siempre desde el ordenador con verificación.
- Etiqueta y rota tarjetas con registro de uso (evita usar siempre las mismas al máximo).

MITOS QUE CONVIENE DEJAR ATRÁS.

“Más MB/s siempre es mejor”.

No si tu cámara no lo aprovecha.

Es mejor una tarjeta moderadamente rápida y fiable que una ultra-rápida que no rinde.

“La tarjeta económica es igual que la cara”

La diferencia no está solo en velocidad, sino en:

- Control de errores.
- Componentes de calidad.
- Testeo industrial.
- Gestión térmica y tolerancias.

Esto se traduce en más años de uso real y menos riesgo de fallo.

“No importa la marca”.

Sí importa. No porque una marca X sea mejor por nombre, sino porque tiene mejores controles de calidad y soporte. Las marcas que venden barato a menudo lo hacen sacrificando esos controles.

RECOMENDACIONES DE HÁBITOS, NO DE MODELOS

- Formatea en cámara siempre.
- No llenes una tarjeta al límite si no vas a descargar pronto.
- No recicles tarjetas viejas para uso crítico.
- Registra uso y fecha de primera utilización.

- Evita mezclar archivos de diferentes sesiones sin respaldo.
- Ten siempre tarjetas de reserva para contingencia.

La tarjeta de memoria no es un accesorio. Es un nodo crítico en tu elemento crítico de producción visual.

¿Qué riesgo estás dispuesto a aceptar?



El mostrador de Fotocasion.

Consejos útiles nacidos de la experiencia.

Cómo elegir la mochila ideal según tu tipo de fotografía.

En el mostrador vemos un error repetido cada día: elegir mochila por estética, por precio o por capacidad “aparente”.

La mochila no es un accesorio secundario. Es una herramienta operativa. Afecta a tu movilidad, a tu seguridad, a tu espalda y, en muchos casos, a tu eficacia en sesión.

La pregunta correcta no es “¿qué mochila es buena?”, sino: ¿Qué tipo de fotógrafo eres y cómo trabajas realmente?

Vamos a ordenar la decisión.

ANTES DE MIRAR MODELOS: DEFINE TU USO REAL.

Hazte estas preguntas con honestidad:

- ¿Cuántas horas caminas con el equipo?
- ¿Trabajas en ciudad, montaña o estudio?
- ¿Accedes al equipo constantemente o solo en momentos puntuales?
- ¿Llevas portátil?
- ¿Viajas en avión?
- ¿Tu equipo crece o es estable?

Si no respondes esto, cualquier elección será improvisada.

FOTOGRAFÍA URBANA / STREET

Perfil habitual:

- Cámara ligera.

- 1-2 objetivos.
- Movimiento constante.
- Acceso rápido.
- Discreción.

Lo que importa:

- Tamaño compacto.
- Acceso lateral o rápido.
- Bajo peso.
- Perfil poco voluminoso.

Lo que NO necesitas:

- Compartimentos sobredimensionados.
- Sistema de arnés de montaña.
- Mochila de 30 litros para dos objetivos.

En ciudad, la mochila debe permitir agilidad y discreción. Si parece que llevas media tienda encima, perderás naturalidad.

PAISAJE Y NATURALEZA.

Perfil habitual:

- 2-3 objetivos.
- Trípode.
- Filtros.
- Agua y ropa extra.
- Caminatas largas.

Aquí la ergonomía es prioritaria.





Autor: Alexandr Baitelman

Lo que importa:

- Sistema de espalda ventilado.
- Cinturón lumbar estructural.
- Distribución equilibrada del peso.
- Espacio extra no fotográfico.
- Sujeción externa para trípode.

En montaña, la mochila no debe ser solo fotográfica. Debe comportarse como mochila técnica.

Un error frecuente es elegir modelos urbanos con acolchado básico para rutas de 5-6 horas. La espalda lo paga.

FOTOGRAFÍA SOCIAL / EVENTOS.

Perfil habitual:

- Dos cuerpos.
- Varios objetivos luminosos.
- Acceso continuo.
- Movimiento rápido en espacios cerrados.

Aquí la mochila no es el sistema principal durante el evento; es base logística.

Lo que importa:

- Buena organización interna.
- Compartimentos claros.
- Acceso amplio (tipo apertura completa).
- Protección real ante golpes.

Muchos profesionales alternan mochila para transporte y bolsa de acceso rápido durante el trabajo.

La mochila debe permitirte preparar con orden antes de empezar. No improvisar.

FOTOGRAFÍA DEPORTIVA O FAUNA.

Perfil habitual:

- Teleobjetivos grandes.
- Cuerpos robustos.
- Peso considerable.
- A veces condiciones exigentes.

Aquí el error más común es subestimar el volumen real.

Lo que importa:

- Profundidad interior suficiente.
- Estructura firme.
- Sistema de apertura que no obligue a vaciar todo para acceder a una pieza.
- Protección ante lluvia.

Un teleobjetivo largo mal ajustado dentro genera presión constante en cremalleras y estructura. A medio plazo, la mochila cede.

VIAJES Y AVIÓN.

Aquí entra un factor crítico: normativa de equipaje de cabina.

Antes de elegir mochila:

- Revisa dimensiones máximas de aerolíneas.
- Considera peso permitido.
- Evalúa si necesitas compartimento de portátil.

Una mochila excelente pero que no entra en cabina no es práctica para viaje.

Además, en viajes largos:

- El acceso debe ser seguro.
- El diseño no debe parecer excesivamente "fotográfico" en ciertos destinos.
- La distribución debe permitir una reorganización rápida.

MATERIAL Y PROTECCIÓN.

En el mostrador siempre insistimos en esto, no es solo acolchado.

Revisa:

- Calidad de cremalleras.
- Costuras reforzadas.
- Base impermeable o elevada.
- Cubierta de lluvia incluida.
- Rigidez estructural.

Una mochila económica puede parecer suficiente hasta el día que cae al suelo con el equipo dentro.

PESO VACÍO: EL DATO QUE NADIE MIRA.

Hay mochilas que ya pesan 2 kg vacías.

Si tu equipo pesa 6 kg, estarás cargando 8 kg reales.

En sesiones largas, el peso estructural importa. No siempre más robusto es mejor. Es mejor lo adecuado para tu equipo.

CRECIMIENTO DEL EQUIPO: PREVER SIN EXAGERAR.

Error habitual: "Compro grande por si en el futuro..."

Resultado: mochila sobredimensionada durante años.

Elige para tu equipo actual con un pequeño margen razonable, no para una hipotética ampliación radical.

PRUEBA REAL EN TIENDA

Una mochila no se elige solo mirando fotos.

En tienda debes:

- Colocarla cargada (si es posible).
- Ajustar tirantes y cinturón.
- Simular acceso a cámara.
- Ver si el trípode desequilibra.
- Comprobar si el ordenador portátil entra con funda.





Autor: Vladimir Sukhachev

Cinco minutos probándola evitan años de incomodidad.

SEÑALES DE MALA ELECCIÓN.

Si ocurre alguno de estos casos, la mochila no es la adecuada:

- Siempre la llevas medio vacía.
- Siempre va forzada al máximo.
- Te duele la espalda tras sesiones cortas.
- Tardas demasiado en encontrar lo que necesitas.
- Evitas salir con todo el equipo porque pesa demasiado.

La mochila debe facilitar, no limitar.

Elegir mochila no es elegir un contenedor. Es elegir sistema de trabajo.

Depende de:

- Tu tipo de fotografía.
- Tu entorno habitual.
- Tu movilidad.
- Tu disciplina organizativa.
- Tu condición física.
-

No existe la mochila perfecta. Existe la mochila adecuada para tu forma de fotografiar.

Si dudas, define primero cómo trabajas. Después elige.

La mochila correcta no se nota. La incorrecta se sufre.



Dominar la luz natural en exteriores.

Cómo observarla, controlarla y trabajar con ella.



Autor: Yuri Arcus

La mayoría de los fotógrafos aprenden primero a manejar la cámara. Después descubren que el verdadero reto no es la cámara, sino la luz.

En exteriores la luz no se puede encender ni apagar, no se puede mover a voluntad y rara vez se mantiene constante durante mucho tiempo. Es cambiante, imprevisible y, al mismo tiempo, extraordinariamente rica.

Quien aprende a leerla y a anticiparla tiene ventaja sobre quien simplemente reacciona a lo que encuentra.

Trabajar con luz natural en exteriores no consiste en aceptar lo que hay, sino en interpretarlo y decidir cómo usarlo.

LA PRIMERA HABILIDAD: APRENDER A MIRAR LA DIRECCIÓN DE LA LUZ.

Antes de levantar la cámara conviene detenerse unos segundos y observar de dónde viene la luz. Puede parecer una obviedad, pero la dirección es el elemento que más transforma una escena.

Hay cuatro situaciones básicas.

Luz frontal.

El sol o la fuente principal están detrás del fotógrafo e iluminan directamente al sujeto.

Ventajas:

- Iluminación uniforme.
- Colores intensos.
- Pocas sombras duras en el rostro.

Inconvenientes:

- Volumen reducido.
- Imágenes más planas.
- Texturas menos marcadas.

Es una luz útil para fotografía documental o escenas donde lo importante es mostrar información con claridad. No suele ser la más interesante para retrato o paisaje si se busca profundidad.

Luz lateral.

La luz llega desde un lado del sujeto.

Es una de las situaciones más favorables porque genera volumen y relieve. Las sombras modelan la forma y ayudan a separar planos.

En paisaje, la luz lateral resalta texturas del terreno, vegetación o arquitectura. En retrato aporta tridimensionalidad al rostro.

Recomendación práctica: Cuando trabajes con luz lateral, presta atención al lado en sombra.



Si es demasiado profundo, puede perder detalle. Ajusta exposición para conservar textura sin quemar las altas luces.

Contraluz.

El sujeto está entre la cámara y la fuente de luz. Muchos fotógrafos lo evitan porque parece más difícil de controlar. Sin embargo, bien utilizado puede producir algunas de las imágenes más interesantes.

El contraluz permite:

- Siluetas limpias.
- Halos alrededor del sujeto.
- Atmósferas más suaves.
- Fondos luminosos.

Recomendaciones prácticas:

- Protege las altas luces del fondo.
- Si quieres detalle en el sujeto, usa medición puntual o compensación positiva.
- Observa posibles reflejos internos en el objetivo (flare) y decide si los integras o los evitas.

Luz cenital.

Aparece cuando el sol está muy alto, generalmente entre media mañana y media tarde.

Es la más difícil de trabajar porque genera sombras duras bajo ojos, nariz y barbilla. En paisaje reduce textura y aplanar la escena.

Esto no significa que sea inútil, pero exige decisiones distintas.

Opciones prácticas:

- Buscar sombra abierta (bajo árboles, soportales o edificios).
- Trabajar con elementos que proyecten sombras interesantes.
- Usar la luz cenital para contrastes gráficos.

LA CALIDAD DE LA LUZ: DURA O SUAVE.

Además de la dirección, la calidad de la luz cambia radicalmente el resultado.

Luz dura.

Se produce cuando la fuente es pequeña en relación con el sujeto, como el sol directo en un cielo despejado.

Características:

- Sombras definidas.
- Alto contraste.
- Texturas muy marcadas.

Es ideal para fotografía gráfica, arquitectura o escenas urbanas con geometría marcada.

Luz suave.

Aparece cuando la fuente se difunde, por ejemplo con nubes o niebla.





Autor: Camelia Ciocirlan's

Características:

- Sombras suaves.
- Contraste reducido.
- Transiciones graduales.

Funciona especialmente bien en retrato y fotografía de detalle.

Una mañana nublada puede parecer menos espectacular, pero ofrece condiciones muy controlables.

ELEGIR LA HORA CORRECTA.

Una de las decisiones más importantes en fotografía de exteriores es cuándo salir.

Las primeras horas de la mañana y las últimas de la tarde ofrecen:

- Ángulo bajo del sol.
- Sombras más largas.
- Tonos más cálidos.
- Contraste más equilibrado.

No es casualidad que muchos fotógrafos hablen de "hora dorada". No es una regla obligatoria, pero sí un momento en que la luz resulta especialmente favorecedora.

Sin embargo, limitarse solo a esa franja puede ser un error. La luz del mediodía o la de un cielo tormentoso también tiene posibilidades si se sabe interpretar.

USAR EL ENTORNO PARA MODIFICAR LA LUZ.

Aunque no podamos mover el sol, sí podemos cambiar nuestra posición respecto a él.

Pequeños desplazamientos transforman la iluminación:

- Un paso a la izquierda puede convertir luz frontal en lateral.
- Un paso atrás puede introducir sombra parcial.
- Cambiar la altura de la cámara modifica el comportamiento de las sombras.

Además, el entorno actúa como reflector natural.

Paredes claras, pavimentos o fachadas pueden rebotar luz hacia el sujeto y suavizar sombras. En retrato urbano, una pared blanca puede funcionar como un reflector improvisado.

BUSCAR SOMBRA ABIERTA.

Cuando la luz es demasiado dura, la solución no siempre es abandonar la escena.

Una estrategia eficaz es utilizar sombra abierta. Se trata de zonas en sombra donde la luz del cielo sigue iluminando de forma uniforme. Bajo un árbol frondoso, en un portal o junto a un edificio, la luz suele ser más suave y agradable.



Ventajas:

- Contraste reducido.
- Sombras suaves en el rostro.
- Color más uniforme.

Recomendación práctica: Evita colocar al sujeto demasiado dentro de la sombra si el fondo está a pleno sol. La diferencia de exposición puede ser difícil de equilibrar.

CONTROLAR LA EXPOSICIÓN EN ESCENAS CONTRASTADAS.

En exteriores es habitual encontrar escenas con gran diferencia entre luces y sombras.

Algunas estrategias útiles:

- Medir en la zona más luminosa donde quieras conservar detalle.
- Usar compensación de exposición cuando la escena confunda al fotómetro.
- Revisar el histograma en lugar de confiar solo en la pantalla.

En fotografía digital es preferible proteger las altas luces. Las sombras suelen recuperarse mejor en edición.

HERRAMIENTAS SIMPLES QUE AYUDAN MUCHO.

Aunque trabajes con luz natural, algunos accesorios pequeños pueden marcar la diferencia.

Reflectores.

Un reflector portátil permite dirigir luz hacia zonas en sombra. No añade luz nueva, solo aprovecha la existente.

E

n retrato exterior puede suavizar sombras bajo ojos o mentón.

Difusores.

Un difusor reduce la intensidad del sol directo creando una luz más suave. Es especialmente útil en fotografía de producto o retrato cercano.

Polarizador.

En paisaje ayuda a controlar reflejos y saturar colores, especialmente en vegetación y agua. Conviene usarlo con moderación y comprobar el efecto en el visor o pantalla.

ANTICIPAR CAMBIOS DE LUZ.

En exteriores la luz cambia constantemente. Una nube que cruza el sol puede transformar una escena en segundos. En lugar de frustrarse, conviene anticiparlo.

Observa:

- Movimiento de nubes.
- Dirección del viento.
- Evolución del sol.





Autor: Camelia Ciocirlan's

Si una nube se acerca al sol, prepárate para una luz más suave. Si el cielo se despeja, el contraste aumentará.

La paciencia suele ser recompensada.

EJERCICIO PRÁCTICO PARA ENTRENAR LA OBSERVACIÓN.

Una forma eficaz de entender la luz natural es trabajar con una misma escena durante un tiempo prolongado.

Elige un lugar sencillo (un banco, una fachada o un árbol) y fotografía ese mismo punto a diferentes horas del día.

Observa cómo cambian:

- Las sombras.
- El color de la luz.
- El contraste.
- El ambiente general.

Este ejercicio ayuda a desarrollar intuición, algo que ningún manual puede sustituir.

La luz natural en exteriores no es algo que se domine de un día para otro. Es una relación que se construye con observación y práctica.

La cámara registra lo que ocurre, pero es el fotógrafo quien decide desde dónde mirar y en qué momento hacerlo.

Controlar la luz no significa imponer condiciones artificiales. Significa entender cómo se comporta y aprender a utilizarla a favor de la imagen.

Con el tiempo descubrirás que muchas fotografías no dependen tanto del lugar como del instante en que decides estar allí.

Y casi siempre ese instante está determinado por la luz.





La ciudad en blanco y negro.

Cómo mirar el entorno urbano cuando el color deja de ser protagonista.

La ciudad está llena de estímulos visuales: carteles, escaparates, luces, tráfico, arquitectura, personas.

El color forma parte natural de ese paisaje y muchas veces domina la escena. Sin embargo, cuando se elimina el color aparece otra forma de mirar.

El blanco y negro no es un filtro nostálgico ni un recurso para "salvar" fotografías mediocres.

Es un lenguaje visual diferente. Obliga a concentrarse en elementos que en color pasan desapercibidos: la luz, la geometría, las texturas o la relación entre sombras y formas.

La fotografía urbana en blanco y negro exige una mirada más selectiva. No se trata de quitar el color al final del proceso, sino de aprender a ver la ciudad pensando ya en tonos, contraste y estructura.

PENSAR EN TONOS EN LUGAR DE COLORES.

Cuando trabajas en color, el contraste puede surgir simplemente por la diferencia entre tonalidades. Un abrigo rojo sobre una pared gris destaca inmediatamente. En blanco y negro esa diferencia desaparece.

Por eso el fotógrafo debe empezar a pensar en valores tonales.

Dos colores diferentes pueden convertirse en tonos casi idénticos al pasar a blanco y negro. Una pared roja y una verde, por ejemplo, pueden transformarse en el mismo gris si reciben la misma luz.

Esto obliga a observar la escena con otra lógica:

- ¿Dónde están las zonas claras?
- ¿Dónde están las sombras profundas?
- ¿Existe contraste suficiente entre los elementos principales?

Si todos los tonos son similares, la imagen pierde fuerza.

LA LUZ: EL VERDADERO PROTAGONISTA.

En fotografía urbana en blanco y negro la luz es el elemento que organiza la escena. El contraste entre zonas iluminadas y sombras genera la estructura visual.

Las ciudades ofrecen muchas oportunidades para trabajar este tipo de iluminación:

- Calles estrechas con luz lateral.
- Fachadas que proyectan sombras duras.
- Soportales o pasos cubiertos.
- Reflejos en escaparates.
- Sombras proyectadas por farolas o señales.





Autor: Marije Kouzyer

La clave es esperar a que la luz cree formas interesantes.

Una calle corriente puede transformarse cuando una sombra diagonal atraviesa la escena o cuando una figura entra en un haz de luz.

BUSCAR GEOMETRÍA.

Sin color, la atención se dirige también hacia las formas.

La arquitectura urbana está llena de líneas, ángulos y patrones: ventanas repetidas, escaleras, barandillas, pasos de peatones, estructuras metálicas.

El blanco y negro simplifica estas formas y permite enfatizarlas.

Algunas estrategias útiles:

- Utilizar líneas que conduzcan la mirada.
- Buscar repeticiones y ritmos visuales.
- Aprovechar diagonales para dar dinamismo.
- Encuadrar de forma que la geometría sea clara.

Muchas veces basta con cambiar ligeramente la posición de la cámara para que una escena aparentemente caótica se ordene.

EL PAPEL DE LAS SOMBRAS.

Las sombras no son un problema; son una herramienta narrativa.

- En la ciudad aparecen constantemente: Sombras de edificios, de árboles, de peatones, de mobiliario urbano, etc.

En blanco y negro pueden convertirse en elementos protagonistas.

Una sombra alargada sobre una pared clara puede ser más interesante que el propio objeto que la genera.

Para trabajar bien con sombras conviene observar la dirección del sol y anticipar cómo se proyectarán sobre el suelo o las fachadas.

Las primeras horas de la mañana y las últimas de la tarde suelen producir sombras más largas y definidas, lo que facilita composiciones más gráficas.

SIMPLIFICAR EL ENCUADRE.

La ciudad puede resultar visualmente caótica: señales, cables, coches, personas, carteles.



En color, algunos de esos elementos pasan desapercibidos porque el ojo se centra en los tonos dominantes. En blanco y negro, en cambio, todo compite por atención.

Por eso es importante simplificar.

Antes de disparar conviene preguntarse:

- ¿Qué elemento es realmente el protagonista?
- ¿Qué partes del encuadre distraen?
- ¿Se puede eliminar algo moviendo ligeramente la cámara?

A veces basta con dar un paso a la izquierda o agacharse para limpiar el fondo.

INCLUIR PRESENCIA HUMANA.

Aunque la arquitectura es un elemento fuerte en fotografía urbana, las imágenes suelen ganar interés cuando aparece la figura humana.

Una persona caminando, esperando en una esquina o cruzando un paso de peatones introduce escala y narrativa.

En blanco y negro, la silueta humana puede destacar con claridad si está bien separada del fondo.

Algunas recomendaciones:

- Esperar a que la persona entre en la zona de luz adecuada.

- Buscar contraste entre la ropa y el fondo.
- Utilizar la figura como punto de equilibrio dentro de la composición.

La paciencia es fundamental. Muchas escenas urbanas se construyen esperando a que alguien ocupe el lugar correcto.

ELEGIR BIEN LA HORA DEL DÍA.

La hora influye enormemente en el tipo de luz disponible.

Mañana temprano.

La ciudad está más tranquila y las sombras son largas. Ideal para composiciones gráficas y contrastes suaves.

Mediodía.

La luz es más dura y vertical. Puede resultar complicada para retrato, pero produce sombras intensas que funcionan bien en imágenes muy contrastadas.

Tarde.

La luz vuelve a ser lateral y cálida. Las texturas de edificios y pavimento se acentúan.

Cada franja ofrece posibilidades distintas. Lo importante es comprender cómo cambia la luz y aprovecharla.





Autor: Majd Al Assaad

AJUSTES TÉCNICOS RECOMENDADOS.

En fotografía urbana en blanco y negro conviene prestar atención al contraste y a la exposición.

Algunas recomendaciones prácticas:

- Disparar en RAW para tener mayor control en edición.
- Proteger las altas luces, especialmente en zonas de sol directo.
- Utilizar el histograma para evitar zonas completamente quemadas.

También puede ser útil activar en la cámara el modo de visualización en blanco y negro (si está disponible). Aunque el archivo se guarde en color, ver la escena en monocromo ayuda a previsualizar el resultado.

EDICIÓN: CONSTRUIR EL BLANCO Y NEGRO.

La conversión a blanco y negro no consiste simplemente en eliminar el color. Es un proceso de interpretación.

Durante la edición se pueden ajustar:

- Contraste general.
- Equilibrio entre luces y sombras.
- Claridad o microcontraste.
- Separación tonal entre elementos.

El objetivo es reforzar la estructura de la imagen sin exagerar el contraste hasta perder detalle.

Un buen blanco y negro mantiene información tanto en sombras como en luces.

UN EJERCICIO PARA ENTRENAR LA MIRADA.

Una forma útil de aprender es dedicar una salida completa a fotografiar exclusivamente en blanco y negro.

Durante ese tiempo intenta concentrarte en: sombras proyectadas, reflejos, líneas arquitectónicas, contrastes de luz.

Evita escenas que dependan del color para funcionar.

Después revisa las imágenes y analiza qué elementos estructurales hacen que algunas funcionen mejor que otras.

En definitiva, La ciudad cambia completamente cuando se observa en blanco y negro. El color deja de guiar la mirada y la fotografía se construye con luz, contraste y forma.

Al final, muchas de las habilidades que se aprenden fotografiando en blanco y negro (leer la luz, ordenar el encuadre, buscar geometría) mejoran también el trabajo en color.

En esencia, la fotografía urbana no consiste solo en registrar lo que ocurre sino en descubrir cómo la luz transforma lo cotidiano en imagen.

FOTOCASION

DONDE VIVE LA FOTOGRAFÍA

Todo en accesorios para
la fotografía y el vídeo.



Que nada te falle en el
momento de la verdad.

www.fotocasion.es

La velocidad de obturación en vídeo.

Por qué muchas grabaciones parecen artificiales y cómo evitarlo.



Autor: Bas Geerlings

En fotografía, la velocidad de obturación se asocia principalmente con congelar o mostrar movimiento. En vídeo ocurre algo diferente.

Aquí no estamos capturando instantes aislados, sino una secuencia continua de imágenes que el cerebro interpreta como movimiento.

Cuando la velocidad de obturación no está bien elegida, el resultado suele percibirse inmediatamente, incluso por alguien que no sabe nada de técnica. La imagen parece “rara”, demasiado nítida, nerviosa o poco natural.

Este es uno de los errores más frecuentes en vídeo, especialmente entre fotógrafos que empiezan a grabar sin cambiar su forma de trabajar.

La razón es simple: en vídeo la velocidad de obturación no se elige igual que en fotografía.

EL PRINCIPIO FUNDAMENTAL: LA REGLA DEL OBTURADOR A 180.

La base técnica del movimiento natural en vídeo es lo que se conoce como regla del obturador a 180 grados.

Este principio proviene de las cámaras de cine analógicas. En aquellas cámaras, el obturador era un disco giratorio con una abertura.

Cuando esa abertura cubría la mitad del círculo (180°), cada fotograma se exponía durante la mitad del tiempo que duraba el fotograma completo.

En esa relación surge la regla que hoy seguimos usando.

La norma básica es: La velocidad de obturación debe ser aproximadamente el doble de la tasa de fotogramas (frame rate).

Ejemplos prácticos:

Frame rate	Velocidad recomendada
24 fps	1/48 s (habitualmente 1/50)
25 fps	1/50 s
30 fps	1/60 s
50 fps	1/100 s
60 fps	1/120 s

Cuando se respeta esta relación, el movimiento capturado tiene una cantidad de motion blur (desenfoque de movimiento) similar a la que el ojo humano espera ver en una secuencia cinematográfica.

Ese desenfoque entre fotogramas es lo que hace que el movimiento se perciba fluido.

QUÉ OCURRE CUANDO USAS UNA VELOCIDAD DEMASIADO RÁPIDA.

Este es el error más habitual.

Muchos fotógrafos graban vídeo con velocidades como:

- 1/250
- 1/500
- 1/1000

Lo hacen porque están acostumbrados a congelar movimiento en fotografía o porque la escena tiene mucha luz.

En vídeo, el efecto es muy distinto.

Consecuencias:

- Desaparece el motion blur natural.
- Cada fotograma queda extremadamente nítido.
- El movimiento se vuelve brusco.

Cuando el cerebro intenta unir esos fotogramas tan definidos, la transición entre ellos resulta más dura.

Aparece el llamado “efecto staccato”.

El movimiento parece fragmentado o nervioso.

Este efecto es el que se hizo famoso en algunas escenas de acción de la película Saving Private Ryan, donde se utilizó deliberadamente una obturación muy rápida para transmitir caos y tensión.

Pero en la mayoría de los vídeos cotidianos no es deseable.

Si grabas una escena normal con 1/500 a 25 fps, el resultado suele percibirse inmediatamente como “vídeo extraño” o poco cinematográfico.

QUÉ OCURRE SI USAS UNA VELOCIDAD DEMASIADO LENTA.

El problema opuesto también existe.

Si la velocidad de obturación es demasiado lenta respecto al frame rate, el desenfoque entre fotogramas aumenta demasiado.

Consecuencias habituales:

- El movimiento pierde definición.
- Las figuras dejan estelas excesivas.
- La imagen se vuelve blanda.

En algunos casos puede ser un recurso creativo, pero en la mayoría de situaciones resulta poco agradable.





Autor: Virrage Images

POR QUÉ LA REGLA DEL 180° FUNCIONA TAN BIEN.

El cerebro humano está acostumbrado a ver movimiento con cierto grado de desenfoque.

Esto ocurre porque:

- nuestros ojos no perciben fotogramas aislados,
- la persistencia de la visión integra información en el tiempo.

La relación entre frame rate y obturación que establece la regla del 180° produce exactamente la cantidad de blur que el cerebro interpreta como natural.

Por eso se ha convertido en estándar en cine, televisión y producción audiovisual profesional.

EL PROBLEMA DE GRABAR “COMO SI FUERA FOTOGRAFÍA”.

Muchos fotógrafos empiezan a grabar vídeo manteniendo su lógica habitual:

- Subir velocidad de obturación para controlar exposición,
- Congelar movimiento.
- Usar ISO bajo.

Pero en vídeo la exposición se controla de otra manera.

Si subes obturación para compensar demasiada luz, rompes la relación con el frame rate y el movimiento se vuelve artificial.

Este error es especialmente visible cuando hay:

- personas caminando,
- vehículos,
- paneos de cámara.

El resultado suele parecer más amateur incluso con cámaras muy avanzadas.

CÓMO CONTROLAR LA EXPOSICIÓN SIN ROMPER LA REGLA.

Si mantienes una velocidad de obturación adecuada, necesitas otros métodos para ajustar la exposición.

Aquí es donde entran en juego herramientas específicas de vídeo.

Filtros ND

Los filtros de densidad neutra reducen la cantidad de luz que entra en el objetivo sin alterar el color.

Son esenciales cuando grabas en exteriores con mucha luz.

Permiten mantener:

- frame rate constante,
- velocidad de obturación correcta,
- apertura deseada.

Sin ND, muchas cámaras obligan a subir obturación para evitar sobreexposición.

Control de apertura.

En vídeo también se puede ajustar el diafragma, pero hay que tener cuidado.

Abrir o cerrar demasiado puede afectar a:

- profundidad de campo,
- estética de la imagen.

Por eso en cine se suele fijar una apertura concreta y controlar la exposición con ND.

ISO

El ISO también forma parte de la ecuación, aunque en vídeo se suele mantener cerca del valor base del sensor para evitar ruido.

CUÁNDO ROMPER LA REGLA DEL 180°

Como toda regla técnica, no es una ley absoluta.

Existen situaciones donde romperla tiene sentido.

Escenas de acción o caos.

Aumentar la velocidad de obturación reduce el motion blur y hace que el movimiento parezca más agresivo.

Se utiliza a veces en:

- Escenas de guerra.
- Deportes extremos.
- Secuencias de impacto.
-

El movimiento se vuelve más crudo y nervioso.

Slow motion.

Cuando grabas a frame rates altos (50, 60, 100 o 120 fps) para reproducir en cámara lenta, la regla sigue aplicándose.

Por ejemplo:

- 100 fps → obturación cercana a 1/200
- 120 fps → obturación cercana a 1/240

Esto mantiene coherencia visual incluso cuando el material se ralentiza.

Efectos creativos.

Reducir mucho la velocidad puede generar estelas o sensación onírica.

No es habitual en narrativa clásica, pero puede usarse con intención artística.





Autor: Izusek

UN EJERCICIO PRÁCTICO MUY ÚTIL.

Para entender realmente la diferencia, prueba esto.

Graba la misma escena tres veces:

- 1. 25 fps - 1/50
- 2. 25 fps - 1/250
- 3. 25 fps - 1/1000

Incluye movimiento real: personas caminando o coches.

Cuando compares las tomas verás claramente:

- La primera resulta natural.
- Las otras parecen más duras o artificiales.

Este ejercicio suele ser suficiente para comprender por qué la regla del 180° sigue siendo estándar.

En vídeo, la velocidad de obturación no se elige con la misma lógica que en fotografía.

No se trata de congelar el movimiento, sino de representarlo de forma natural dentro de una secuencia de fotogramas.

Por eso existe la relación entre frame rate y obturación que conocemos como regla del 180°.

Cuando se respeta, el movimiento fluye de forma natural.

Cuando se rompe sin intención, el resultado suele parecer extraño incluso para el espectador que no sabe explicar por qué.

Comprender este principio sencillo evita uno de los errores más comunes en vídeo y muchas veces es la diferencia entre una grabación correcta y una que realmente parece profesional.

FOTOCASION

Siempre pensando en fotografía.
Siempre pensando en naranja.



El fuera de campo: lo que no se ve también es imagen.

En esta sección para profesionales, llevamos tus habilidades fotográficas al límite con contenidos diseñados para desafiarte, inspirarte y proporcionarte herramientas que mejoren tus proyectos.



Autor: Jacob Lund

En fotografía solemos hablar de lo que aparece dentro del encuadre: el sujeto, la luz, la composición, el momento.

Sin embargo, hay un elemento fundamental que rara vez se analiza con la misma profundidad: lo que queda fuera.

El encuadre no solo selecciona lo que se muestra. También define lo que se excluye.

Ese espacio invisible, que el espectador no puede ver pero puede imaginar, es lo que en lenguaje visual se denomina fuera de campo. Y en muchas fotografías es tan importante como lo que aparece dentro de la imagen.

Una imagen no termina en sus bordes. Continúa mentalmente en aquello que el encuadre sugiere.

EL ENCUADRE COMO FRONTERA.

Cuando levantamos la cámara trazamos una frontera. El rectángulo del visor o de la pantalla delimita el mundo visible de la fotografía.

Todo lo que queda dentro se convierte en imagen.

Todo lo que queda fuera desaparece... al menos aparentemente.

LA FUERZA DE LA SUGESTIÓN.

Una imagen que lo explica todo suele dejar poco espacio para la imaginación.

El fuera de campo introduce incertidumbre. Sugiere que hay algo más allá de lo visible. Invita al espectador a completar mentalmente la escena.

Cuando un elemento parece salir del encuadre, el cerebro intenta reconstruir lo que falta.

Puede ser:

- Una mirada dirigida hacia algo que no vemos.
- Un gesto incompleto.
- Una figura que entra o sale de la escena.
- Un objeto cortado por el borde.

En todos esos casos, la fotografía deja de ser una descripción cerrada y se convierte en una sugerencia.

La imaginación del espectador participa en la construcción de la imagen.

EL PODER DE LOS CORTES INTENCIONADOS.

Muchos fotógrafos noveles intentan evitar cualquier corte en los bordes del encuadre.





Autor: Lorinda Fernandes

Buscan que todo aparezca completo: la persona entera, el objeto entero, la escena perfectamente contenida.

Sin embargo, los cortes pueden ser una herramienta narrativa poderosa.

Un elemento parcialmente fuera del encuadre puede generar dinamismo y tensión visual.

Por ejemplo:

- Una persona que entra en la escena desde el borde.
- Un vehículo del que solo vemos una parte.
- Un gesto que se interrumpe en el límite del encuadre.

Estos cortes sugieren continuidad. La acción no empieza ni termina en la fotografía; simplemente pasa por ella.

La imagen parece formar parte de un mundo más amplio.

LA MIRADA COMO INDICIO DEL FUERA DE CAMPO.

Uno de los recursos más eficaces para activar el fuera de campo es la dirección de la mirada.

Cuando una persona dentro de la imagen mira hacia un punto que no aparece en el encuadre, el espectador se pregunta inmediatamente qué está observando.

Esa pregunta crea una tensión narrativa.

El fuera de campo se vuelve activo: algo ocurre fuera de la imagen, aunque no podamos verlo.

El mismo principio funciona con gestos o movimientos:

- Un brazo que señala fuera del encuadre.
- Una figura que parece avanzar hacia un lugar invisible.
- Una reacción emocional dirigida a algo que queda fuera de la escena.
-

La fotografía no muestra ese elemento, pero lo convierte en parte esencial de la historia.

ESPACIO NEGATIVO Y AUSENCIA.

El fuera de campo no siempre se activa por la presencia de algo cortado. A veces surge precisamente por la ausencia.

Un espacio vacío dentro del encuadre puede sugerir que algo está a punto de entrar o que acaba de salir.

En fotografía urbana, por ejemplo, una calle parcialmente vacía puede insinuar actividad fuera del campo visual. En retrato, un espacio libre frente a la dirección de la mirada puede reforzar la sensación de expectativa.



Autor: Phkorotkova

El vacío también comunica.

No todo debe llenarse con información visual. En ocasiones, dejar espacio permite que el espectador imagine lo que falta.

EL EQUILIBRIO ENTRE MOSTRAR Y OCULTAR.

Trabajar con el fuera de campo implica encontrar un equilibrio delicado.

Si la imagen oculta demasiada información, puede volverse confusa. Si muestra demasiado, pierde misterio.

El objetivo no es esconder la escena, sino dosificar lo visible.

Un buen encuadre deja claro el núcleo de la imagen, pero sugiere que hay algo más allá.

Esa tensión entre lo visible y lo invisible mantiene la atención del espectador.

EL FUERA DE CAMPO EN DISTINTOS GÉNEROS.

Aunque suele asociarse a la fotografía narrativa o documental, el fuera de campo puede aparecer en muchos géneros.

En fotografía callejera, una figura cortada por el borde puede insinuar el flujo constante de la ciudad.

En retrato, una mirada dirigida fuera del encuadre puede sugerir una relación con alguien o algo invisible.

En paisaje, el encuadre puede insinuar que el territorio continúa más allá de lo visible.

Incluso en fotografía de arquitectura, un corte estratégico puede reforzar la sensación de escala o de repetición estructural.

El principio es siempre el mismo: la imagen no termina donde acaba el encuadre.

ENTRENAR LA SENSIBILIDAD AL FUERA DE CAMPO.

Desarrollar esta forma de mirar requiere práctica.

Un ejercicio útil consiste en observar cómo interactúan los bordes del encuadre con los elementos de la escena. Antes de disparar, conviene preguntarse:

- ¿Qué ocurre justo en los límites de la imagen?
- ¿Hay elementos que podrían sugerir continuidad si se cortan parcialmente?
- ¿La dirección de las miradas o los movimientos conduce hacia fuera del encuadre?

A veces basta con mover la cámara unos centímetros para que el encuadre cambie completamente su significado.

Los bordes de la imagen son parte activa de la composición.

UNA IMAGEN QUE CONTINÚA MÁS ALLÁ DE SÍ MISMA.

Las fotografías más sugerentes suelen ser aquellas que no se agotan en lo que muestran.

El fuera de campo introduce una dimensión invisible que prolonga la imagen en la mente del espectador. Lo que no vemos se vuelve tan importante como lo que aparece dentro del encuadre.

La fotografía deja entonces de ser un fragmento aislado y pasa a formar parte de un espacio mayor.

Comprender este principio transforma la forma de encuadrar.

Porque en fotografía no solo importa lo que decides mostrar.

También importa (y a veces mucho) lo que decides dejar fuera.



Fotografía desde cero.

Fascículo 15. La profundidad en
fotografía: cómo construir imágenes
con capas.

- *Guía completa para principiantes.*



Autor: Alejandro de Roa

Una de las diferencias más evidentes entre una fotografía que simplemente registra una escena y una imagen que realmente funciona es la sensación de profundidad.

Muchas fotografías fallan porque parecen planas: todo ocurre en un mismo plano visual y el espectador no encuentra un recorrido claro dentro de la imagen.

La fotografía, por naturaleza, transforma el mundo tridimensional en una superficie bidimensional.

Sin embargo, el fotógrafo puede utilizar diferentes recursos para reconstruir esa sensación de espacio dentro del encuadre. Una de las herramientas más eficaces para lograrlo es trabajar con capas visuales.

Comprender cómo organizar esas capas (primer plano, plano medio y fondo) permite construir imágenes más ricas, más ordenadas y mucho más interesantes para quien las observa.

LA FOTOGRAFÍA NO ES PLANA: CÓMO PERCIBIMOS EL ESPACIO.

Cuando observamos una escena real, nuestro cerebro interpreta constantemente la distancia entre los elementos. Percibimos qué está cerca, qué está lejos y cómo se relacionan los distintos planos.

En una fotografía, esa información no existe de forma natural. El sensor registra todo sobre una superficie plana.

Por eso el fotógrafo debe crear pistas visuales que sugieran profundidad.

Algunas de las más importantes son:

- Superposición de elementos.
- Diferencias de tamaño aparente.
- Variaciones de enfoque.
- Cambios de luz o contraste.
- Uso de líneas que guían la mirada.

Pero el recurso más claro y comprensible es la organización de la escena en capas visuales.

PRIMER PLANO, PLANO MEDIO Y FONDO.

Esta estructura es muy utilizada en pintura, cine y fotografía porque organiza la imagen de una manera natural para el ojo humano.

Primer plano

Es el elemento más cercano al fotógrafo. Tiene varias funciones importantes:

- Introduce al espectador dentro de la escena.
- Crea sensación de proximidad.
- Añade profundidad a la imagen.





Autor: Guenther Dillingen

Un primer plano puede ser muy sencillo: una roca, una rama, una mesa, una barandilla o incluso una persona desenfocada.

En fotografía de paisaje, por ejemplo, un error frecuente es fotografiar solo el fondo (montañas, cielo o horizonte) sin ningún elemento cercano. El resultado suele ser una imagen visualmente plana.

Añadir un elemento en primer plano transforma por completo la fotografía.

Plano medio.

El plano medio suele contener el sujeto principal o el centro de interés de la imagen.

Es el lugar donde se desarrolla la acción o donde el espectador dirige primero su atención.

Puede tratarse de:

- Una persona.
- Un edificio.
- Un árbol.
- Un grupo de objetos.
- Una escena urbana.

Este plano conecta el primer plano con el fondo y ayuda a estructurar la fotografía.

Fondo.

El fondo completa la escena y aporta contexto.

Puede incluir:

- Paisaje.
- Arquitectura.
- Cielo.
- Elementos ambientales.

Un fondo adecuado debe aportar información sin competir con el sujeto principal. Cuando el fondo es demasiado complejo o caótico, distrae la atención y debilita la imagen.

Aprender a observar el fondo antes de disparar es una de las habilidades más importantes que puede desarrollar un fotógrafo.

LA SUPERPOSICIÓN: LA CLAVE PARA CREAR PROFUNDIDAD.

Uno de los recursos más eficaces para generar sensación de espacio es la superposición de elementos.

Cuando un objeto se coloca parcialmente delante de otro dentro del encuadre, el cerebro interpreta inmediatamente cuál está más cerca.

Este recurso es extremadamente sencillo, pero muy poderoso.

Por ejemplo:

- Un árbol delante de una montaña.
- Una persona caminando frente a un edificio.
- Una farola delante de una calle.

Estas pequeñas relaciones entre elementos ayudan a construir una imagen mucho más tridimensional.

CÓMO USAR LA PROFUNDIDAD DE CAMPO.

La profundidad de campo (la zona de la imagen que aparece enfocada) también influye en la percepción del espacio.

Existen dos enfoques principales:

Profundidad de campo amplia.

Cuando gran parte de la escena aparece enfocada, el espectador puede recorrer visualmente todos los planos.

Es muy común en:

- Fotografía de paisaje.
- Fotografía de arquitectura.
- Escenas donde la información en cada plano es importante.

Se consigue utilizando aperturas relativamente cerradas, como f/8 o f/11.

Profundidad de campo reducida.

En este caso solo una parte de la escena aparece enfocada, mientras el resto queda desenfocado.

Este recurso permite:

- Separar claramente el sujeto del fondo.
- Simplificar la imagen.
- Dirigir la atención.

Es habitual en retrato y fotografía de detalle.

LA IMPORTANCIA DE LA DISTANCIA AL SUJETO.

La distancia entre el fotógrafo y los elementos de la escena influye directamente en la percepción de profundidad.

Acercarse a un elemento del primer plano puede hacer que este adquiera mayor protagonismo y aumente la sensación de espacio dentro de la fotografía.

Este es un recurso muy utilizado en paisaje con objetivos angulares: el fotógrafo se aproxima mucho a un elemento cercano mientras mantiene el fondo visible en la imagen.

El resultado es una fotografía con una fuerte sensación de tridimensionalidad.





Autor: Omid Mostafavi

EVITAR IMÁGENES PLANAS.

Una fotografía suele parecer plana cuando ocurre alguna de estas situaciones:

- Todos los elementos están a la misma distancia de la cámara.
- No hay superposición entre objetos.
- No existe un primer plano claro.
- El fondo domina visualmente la escena.

Cuando el fotógrafo empieza a observar estos aspectos antes de disparar, sus imágenes cambian de forma notable.

EJERCICIOS PARA ENTRENAR LA PROFUNDIDAD.

Como ocurre con casi todos los aspectos de la fotografía, la mejor forma de aprender es practicar.

Estos ejercicios ayudan a desarrollar la capacidad de ver las capas dentro de una escena.

Ejercicio 1: tres planos claros.

Busca una escena sencilla (un parque, una calle o un paisaje) e intenta construir una fotografía donde se distingan claramente:

- Un primer plano.
- Un plano medio.
- Un fondo.

No es necesario que los elementos sean espectaculares. Lo importante es organizar visualmente el espacio.

Ejercicio 2: añadir un primer plano.

Fotografía un paisaje sin primer plano.

Después repite la imagen incorporando un elemento cercano: una roca, una planta o cualquier objeto disponible.

Comparar ambas imágenes suele mostrar claramente cómo cambia la sensación de profundidad.

Ejercicio 3: usar la superposición.

Busca una escena donde varios elementos puedan alinearse visualmente.

Intenta colocarte de forma que un objeto se sitúe parcialmente delante de otro dentro del encuadre.

Este pequeño cambio puede transformar una escena simple en una imagen mucho más interesante.

PENSAR LA FOTOGRAFÍA COMO UN ESPACIO.

Uno de los cambios más importantes en la forma de fotografiar ocurre cuando el fotógrafo deja de pensar únicamente en qué está fotografiando y empieza a pensar en cómo se organiza el espacio dentro del encuadre.

Las capas, los planos y las relaciones entre los elementos son herramientas fundamentales para construir imágenes más sólidas.

La profundidad no aparece por casualidad. Es el resultado de observar la escena con atención y tomar decisiones conscientes antes de disparar.

Como ocurre con muchos aspectos de la fotografía, cuanto más se practica esta forma de mirar, más natural se vuelve.

Poco a poco, el fotógrafo comienza a reconocer las capas de una escena casi de manera automática, sus imágenes empiezan a ganar estructura, equilibrio y fuerza visual.

