



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Transferencia y Contratransferencia en el proceso de retrato fotográfico”

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

María del Pilar Correa Serrano

Director de Tesis
Dr. José Daniel Manzano Águila

México, D.F., 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

> AGRADECIMIENTOS

A ti mamá

Por ser un pilar en mi vida, por tu fortaleza, por tu cariño, por apoyarme siempre y estar a mi lado. Te quiero

A ti Gerardo

Por ser esa persona que me recuerda día a día que nunca hay que dejar de soñar ni de perder la capacidad de asombrarse, por tu inocencia, por tu amor, por hacerme reír. Te quiero hermano.

A ti tío

Por tu apoyo y ser parte de esta familia, pequeña pero a fin de cuentas una familia.

A mis amigos

Millones de gracias por estar ahí siempre, por esa compañía, esos sueños, ese apoyo y todos esos momentos. Hoy algunos desaparecidos, otros reencontrados, unos apenas conocidos, pero todos mis amigos. Gracias Rodrigo, Mauricio, Osvaldo, Sarai, Addis, Irery por ser mi familia durante esos 4 años, por ser sus favoritos. Aura gracias por mantenerme cuerda todo este tiempo. Tania por estar ahí desde siempre y seguir aquí. Helles y Diana por animarme en esta última etapa y darme la confianza. Montserrat y Abril por darme los ánimos. Citlalli, Amaranta, Erika por ser Zyanya. Cynthia por ayudarme en toda la parte editorial y contagiarme de tu buen gusto. Los quiero a todos y cada uno.

A mi director y sinodales

Gracias Dr. Daniel, Mtro. Lauro. Prof. Gabriel, Mtro. David, Prof. Benjamin. Por su tiempo, enseñanza, paciencia y dedicación. Mi respeto para todos.

“TRANSFERENCIA Y CONTRATRANSFERENCIA EN EL PROCESO DE RETRATO FOTOGRÁFICO”

> ÍNDICE

Introducción 11

Capítulo 1. Transferencia y Contratransferencia 13

1.1 Transferencia 15

1.1.1 Transferencia como resistencia 17

1.1.2 Transferencia y sugestión 18

1.1.3 Transferencia ligada a la repetición 19

1.1.4 Transferencia y amor 19

1.2 Definición de Contratransferencia 21

1.3 Función de la Contratransferencia 23

1.4 Transferencia y contratransferencia son indisociables 29

Capítulo 2. El retrato fotográfico 31

2.1 El retrato fotográfico 33

2.2 Iluminación 35

2.2.1 Fuentes 46

2.2.2 Características de la luz 46

2.2.3 Temperatura del color 52

2.2.4 Filtros de corrección 58

2.3 La percepción y el mensaje fotográfico 60

Capítulo 3. El retrato fotográfico y el vínculo transferencia - contratransferencia 73

- 3.1 Filosofía y trabajo de fotógrafos contemporáneos 75
- 3.2 El instante fotografiable 86
- 3.3 La expresión y/o proyección fotográfica 88
- 3.4 Modelo de la Contratransferencia de ideas en el retrato fotográfico 90
 - 3.4.1 Transferencia fotográfica 90
 - 3.4.2 Contratransferencia fotográfica 92
 - 3.4.3 Contratransferencia fotográfica inconsciente 97
 - 3.4.4 Contratransferencia fotográfica consciente 99

Capítulo 4. Análisis de la propuesta gráfica 101

- 4.1 Proceso 103
- 4.2 Propuesta gráfica transferencia - contratransferencia fotográfica inconsciente 107
- 4.3 Propuesta gráfica transferencia - contratransferencia fotográfica consciente 113
- 4.4 Entrevistas 132
- Conclusiones 140
- Glosario 143
- Bibliografía 151

> INTRODUCCIÓN

El tema de transferencia y contratransferencia resulta de especial interés no solo en el ámbito psicológico sino también en el fotográfico, en primer lugar por aprovechar la oportunidad de dar solución a múltiples problemas que enfrenta todo fotógrafo al momento de la sesión. Por otra parte también ayuda a mostrar que un retrato no solo depende del aspecto técnico, sino de la visión del fotógrafo y modelo, así como del lenguaje no verbal de ambos.

La creación de la imagen es un síntoma de expresión que no es conscientizado por el fotógrafo hasta que se viene a traer a la conciencia un mensaje que necesita ser escuchado para restablecer el bienestar o el equilibrio de un deseo. El nivel de análisis que se propone es centrado en factores que inciden y están presentes en todas las relaciones, así cada profesional necesitará hacer un ajuste a su encuadre particular desde la visión del hombre que posea según su instrucción. Uno de los objetivos es buscar una mirada más integrativa del fotógrafo, sin reducirla al punto de vista exclusivo de una sola disciplina, sino al de la relación interpersonal en esta situación particular.

La buena comunicación con el modelo, la comprensión y estructuración del proceso fotográfico, el desarrollo o creación del instante a fotografiar, así como el resultado óptimo o erróneo que se obtenga son en gran parte la problemática que envuelve una fotografía. Es por esto que pretendo explicar que el fenómeno transferencial - contratransferencial va más allá del campo científico, abarcando el mundo personal de cada individuo.

El emitir un mensaje no solo es un conjunto de palabras, sino es un conjunto de significaciones que se pone en juego con otro sujeto.

La transferencia de cualquier idea surge por el deseo inconsciente de la persona de transmitir alguna cosa que le haga ruido en sus ecuaciones mentales, sus percepciones del mundo y de sí mismo. Este sujeto pone a un nivel de lenguaje lo inconsciente e interior y como consecuencia lo convierte en un proceso consciente que le ayuda a entenderse, interactuar y comunicarse con su medio.

Es importante comprender este proceso en la fotografía, para poder estar atento a la comunicación en el proceso fotográfico y poder solucionar mejor los problemas que se den dentro de la sesión. Ahora, este juego de transferencia-contratransferencia siempre involucrará a dos personas como mínimo. La transferencia la emite el primer sujeto que será el que tiene la necesidad de comunicar, expresar, representar o mostrar “algo”; la contratransferencia se dará como resultado de cómo el segundo sujeto interprete las demandas planteadas por el primero.

Lo tipos de transferencia – contratransferencia que se dan a lo largo de la interacción dependerán de la relación profesional que se construya entre ambos participantes. Pueden ser positivas o negativas según se logren la interacción e interpretación de las realidades en un mismo espacio – tiempo.

Finalmente, con el fin de proporcionar la mayor cantidad de información posible sobre la transferencia y contratransferencia recopile definiciones de diferentes fuentes y autores, para así poder tener una visión mucho más amplia de este tema, pues no son conceptos que se vean directamente y profundamente en la carrera de Diseño y Comunicación Visual. Dichos conceptos competen a la Psicología, es por esto que este estudio pudiera parecer repetitivo en cuanto a definiciones de transferencia y contratransferencia se refiere, sin embargo son los que me darán paso y fundamentos para poder aplicar dicho conocimiento a la fotografía.

CAPÍTULO 1

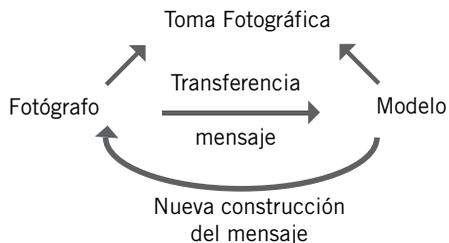
TRANSFERENCIA Y CONTRATRANSFERENCIA

CAPITULO 1 TRANSFERENCIA Y CONTRATRANSFERENCIA

1.1 LA TRANSFERENCIA

En la toma fotográfica existirá siempre un juego psicológico entre fotógrafo y modelo. Dicho juego se da en la comunicación que se logra antes y durante la toma. La función de la comunicación es la transferencia de un mensaje desde un emisor hacia un receptor para crear una nueva construcción de la idea original del emisor.

A este juego psicológico lo denominaré transferencia y contratransferencia fotográfica.



La transferencia es el acceso a un saber inconsciente, por medio de un rodeo, rodeo en el que el otro es necesario, ya que toda experiencia del inconsciente se logra como formación del inconsciente al nivel del otro. La transferencia nos muestra en acto, que el inconsciente se retoma en el nivel del otro como su propio deseo y da lugar del despliegue de la palabra.

Freud emplea el término por primera vez en el año de 1888. “Designa lo que ha pasado de los unos a los otros, el hilo que corre por la trama desde sus orígenes, lo cual alimenta a la vez todas estas investigaciones y constituye su principal razón de ser”¹

Hasta entonces se le veía sobre todo como una comunicación entre dos personas: algo que parte de uno y va hacia el otro, actúa sobre él y lo transforma. Con Freud, se trata siempre de algo que parte de él, pero que sin que él sepa quién es él ni de qué se trata; y de algo que va hacia el otro, pero sin que él sepa a qué otro se dirige ni lo que está en juego. Y recíprocamente. Freud para in-

¹ Gerard Bonnet, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*, 1995, p.24

interpretar esto dice “Alguien en mí entra en comunicación con alguien en el otro respecto de algo hasta entonces no podía hacerse oír”

Desde el punto de vista teórico cuando se dice transferencia, se entiende como “transferencia a alguien”, sin más. Cuando uno transfiere, no lo hace ante todo por el otro, sino siempre lo hace por algo. Es decir lo más importante no es la persona sobre la cual o con la cual yo transfiero, sino lo que pongo en juego en la transferencia.

Es así que puedo decir que la transferencia es la comunicación de inconsciente a inconsciente, que se da entre dos personas. “Algo” que parte de uno y va hacia el otro, actúa sobre él y lo transforma. Es decir, a su vez existe una relación con alguien y la transferencia de algo. De esta manera podemos abordar a la transferencia de dos maneras:

- “transferencia a” vista desde la relación sin tener en cuenta lo transferido, y recíprocamente.
- “transferencia de” refiriéndonos a lo que se transfiere, aquí despuntarían los objetos de transferencia.

Laplanche y Pontalis definen la transferencia como “proceso en virtud del cual los deseos inconscientes se actualizan sobre ciertos objetos, dentro de un

determinado tipo de relación establecida con ellos y, de un modo especial, dentro de la relación analítica”² Esto sería el sentido estricto de la “transferencia a y transferencia de”, así podemos darnos cuenta que la transferencia, es aquello que le otorga, a mi entender, valor e interés, se juega con otra persona que este dispuesta a entrar en el circuito y se da a base de la repetición, que tiene lugar por el hecho de que una relación despierta ciertas resonancias pasadas, inconscientes en ambos participantes.



Freud relaciona a la Transferencia con cuatro formas bien definidas, agrupándolas o relacionándolas según van apareciendo en su experiencia:

- a) Transferencia como resistencia
- b) Transferencia y sugestión
- c) Transferencia ligada a la repetición
- d) Transferencia y amor

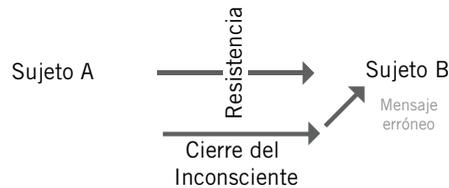
² Gerard Bonnet, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*, 1995, p.27

1.1.1 TRANSFERENCIA COMO RESISTENCIA

La resistencia es un concepto que se aborda en la obra de Freud, y es abordado desde diferentes niveles teóricos, si tomamos el concepto como aparece en los comienzos de su estudio desde 1895-1937, encontramos que el concepto lo mantienen en un doble nivel, pero con una misma definición “La resistencia es todo aquello que se opone al trabajo (analítico)”³.

El doble nivel es el siguiente:

- Como impedimento al trabajo de la rememoración del proceso de la cura, ubicando a la resistencia como un fenómeno que aparece en la práctica clínica. Tiene que ver con el cierre del inconsciente. La negación.



- Se relaciona con la estructura misma del aparato psíquico, es decir una imposibilidad de los procesos inconscientes para manifestarse libremente en la consciencia.



Un ejemplo en la fotografía, sería cuando nos negamos a hacer cierto tipo de encuadres ya sea por que es antiestético o por que simplemente nuestro inconsciente y percepción del espacio no nos permite capturar de otra forma lo que estamos viendo.

³ Braunstein A. Nestor, “La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan”, 1983, p. 229

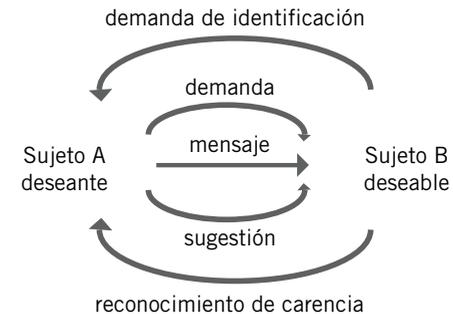
1.1.2 TRANSFERENCIA Y SUGESTIÓN

Freud define a la sugestión como “forma en que una persona influye en otra mediante los fenómenos transferenciales”⁴ no hace diferencia entre sugestión y transferencia, por lo tanto la transferencia es también una sugestión. No obstante Lacan hace una distinción entre ambos términos en función del modo en que se maneja la demanda. Y es así como nos dice que la transferencia es una sugestión pero “una sugestión que no ejerce sino a partir de una demanda de amor, que no es demanda de ninguna necesidad”⁵. De aquí surge que el satisfacer o frustrar la demanda reduce la transferencia a una sugestión. Pues el amor es satisfacción, hedonismo, no necesidad.

Lo más importante es preservar el lugar del deseo, esto sólo es posible preservando los efectos de demanda. El amor se inscribe en la incondicionalidad del deseo. Lo que se desea es el deseante en el otro y solo puede darse si el sujeto es designado como deseable. Esto es que si cuando se ama se da lo que no se tiene, sólo se podrá amar presentándose como alguien que no tiene y por eso lo desea; es por esto que se demanda.

La transferencia consiste en reconocer ahí la carencia del sujeto, donde se regula la distancia entre donde el sujeto se ve como amable y el otro punto donde se ve como carencia. De esta forma inducimos la demanda a una demanda de identificación.

Al ponerlo en términos fotográficos se puede decir el fotógrafo demandara o hará una sugerencia de lo que desea fotografiar en el sujeto, de acuerdo a sus propios deseos o carencias identificables en el modelo.



⁴ Braunstein A. Nestor, “La re-flexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan”, 1983, p. 229

⁵ *Ibid*, p. 226

1.1.3 TRANSFERENCIA LIGADA A LA REPETICIÓN

“La transferencia es un efecto de la repetición, es su producción más directa, más imprevisible.”⁶ Esto no quiere decir, que la transferencia sea el único lugar de esa repetición, dado que para lo inconsciente todo es repetición, nada se crea y todo vuelve a decirse y se repite constantemente. Esto significa que tenemos allí su expresión más directa, la más inmediata y también la más accesible al análisis, por cuanto el otro está involucrado en ella.

Desde Freud existen dos clases de repeticiones:

- La primera es una repetición sistemática, mortífera, dogmática, que le hace el juego a la pulsión de muerte. Interviene en ella el goce de repetir que, poco a poco, se termina por perder de vista lo que se repite para caer tan solo el acto de repetición en sí. Solo eso importa repetir.
- Y existe también una repetición ligante, accesible a nuevos objetos, abierta a la renovación, a lo imprevisto, y que le hace el juego a la pulsión de vida. Esta permite integrar nuevos materiales a los fantasmas anteriores y encuentra su satisfacción en esa renovación y en la ligazón que ella opera.

La repetición puramente ligante no existe, como tampoco existe una repetición que sea únicamente mortífera. Ambos tipos de repetición están siempre asociados.

Un ejemplo puede ser el tabaquismo, quién repite el gesto casi automático de encender un cigarrillo lo hace por el placer de la vida y, no se necesita mucho tiempo para que esta repetición se convierta fundamentalmente en una repetición de muerte.

En la fotografía, una pulsión de vida es hacer clic y captar la imagen en su espacio y tiempo es una vivencia única, un momento de surgimiento inédito, irremplazable, y al siguiente segundo una pulsión de muerte y que jamás volverá a existir ni ese espacio ni ese tiempo, pues es único; refiriéndonos a la repetición del momento.

1.1.4 TRANSFERENCIA Y AMOR

Para psicólogos como Anna Freud, Gerard Bonnet y Néstor Braunstein la transferencia es lazo, apego, amor pues la constituyen como una relación más. La

⁶ Gerard Bonnet, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*, 1995, p.17

1.2 DEFINICIÓN DE CONTRATRANSFERENCIA.

La definición de contratransferencia no es nada sencilla, así que consideraremos varias definiciones para ir complementando nuestra idea sobre dicho concepto.

Primero citaremos la que es propuesta por Laplanche y Pontalis: “Conjunto de reacciones inconscientes del analista a la persona del analizado y más particularmente a la transferencia de éste.”⁷

En sus principios este término se refería a los aspectos neuróticos inconscientes del analista que perturbaban su relación con el paciente. Gradualmente se amplió abarcando todo el funcionamiento mental del analista durante la sesión, se incluyen los aspectos preconscientes y las manifestaciones que percibe como relevantes para comprender su relación con el paciente. Así como características que están presentes o condicionan su labor (predisposiciones teóricas o técnicas), circunstancias vitales como relaciones, aspectos significativos de su vida institucional o social que lo ayudan a reaccionar ante el paciente como son afectos, ocurrencias, creencias, actos, movimientos, reacciones corporales, ideas, actitudes, convicciones teóricas, posición ante la vida

o los problemas. Que cuando se dan sorpresivamente en la sesión, el analista no se puede explicar por que actuó o experimentó cierta cosa de esa manera. Algunas veces estos aspectos influyen silenciosamente y tanto más profundos, son menos percibidos. Como consecuencia se da origen a puntos ciegos en el análisis; que si el analista percibe le pueden servir para comprender la situación analítica y de esta manera formular la interpretación.

Este término se ha ampliado a otros contextos como por ejemplo, medico-paciente, que ha favorecido a una cierta indeterminación del concepto, resultando, muchas veces problemático establecer claramente la extensión y contenido de la contratransferencia.

Como consecuencia, varios autores hacen referencia a un sentido amplio y a uno estricto.

La contratransferencia en sentido amplio se define como *“la disposición conciente o inconciente del analista hacia el paciente en un momento o periodo dado del tratamiento.”*⁸ Se manifiesta en la experiencia del analista con el paciente. En este sentido se *“incluye la totalidad de las respuestas del analista: sus reacciones inconscientes y conscientes, así como sus diferentes modos de comportamiento con el paciente.”*⁹

⁷ De León Beatriz, Bernardi Ricardo, *Contratransferencia*, 2003, p. 11

⁸ *Ibid*, p. 14

⁹ *Ibidem*

Este concepto apunta más a los conflictos y características personales del analista que podrían jugar un rol resistencial. Estas manifestaciones deben ser tratadas con indicios que requieren del autoanálisis o supervisión para que el analista nuevamente adquiera la libertad necesaria para orientar el trabajo a las metas del análisis.

El sentido estricto tiene mayor significación para determinar el desarrollo y evolución del proceso transferencial-contratransferencial. Contratransferencia en sentido estricto se denomina como *“un modo de participación inconciente del analista en el proceso transferencial-contratransferencial, cuyos efectos en el tratamiento necesitan ser elucidados para que el trabajo analítico pueda continuar desarrollándose adecuadamente”*¹⁰

“Las respuestas concientes del analista sólo deben tomarse como contratransferencia cuando adquieren una intensidad inusitada, que hacen sospechar que están expresando un conflicto inconsciente.”¹¹

Se considera también necesario distinguir la empatía de la contratransferencia; la primera es identificación, mientras la segunda ejemplifica fenómenos

persistentes que afectan a la relación del analista con el paciente, ya sea apartar o favorecer. Si el analista no se libera de sus conflictos, no podrá hacer una libre contratransferencia, y daría lugar a una proyección.

Para concluir la definición de contratransferencia Beatriz de León y Ricardo Bernardi dicen lo siguiente:

“Conviene reservar el término contratransferencia, tanto en el sentido amplio como en el sentido restringido, solamente para aquellos aspectos del analista que están efectivamente en interrelación con los del paciente en un momento dado del análisis y que constituyen una pista eventual para comprender lo que está ocurriendo en el vínculo entre ambos.”¹² Esto quiere decir que tanto personalidad, ideas, actitudes, afectos, creencias, actos, así como el lenguaje verbal y no verbal del analista que se relacionen implícitamente con el paciente en cualquier momento de la sesión y que sirvan para extraer una resolución del problema tratado, se le denominara contratransferencia. En pocas palabras la contratransferencia es la respuesta tácita del analista a las peticiones del analizado.

¹⁰ De León Beatriz, Bernardi Ricardo, *Contratransferencia*, 2003, p. 14

¹¹ *Ibidem*

¹² *Ibid*, p. 42

1.3 FUNCIÓN DE LA CONTRATRANSFERENCIA

La contratransferencia da cuenta de un hecho generalmente olvidado. Tanto el paciente como el terapeuta se encuentran dentro de una relación que es interactiva, por lo que el paciente se verá influido por el terapeuta, tanto como éste por el paciente. La contratransferencia se convierte en un instrumento de comprensión del paciente; es lo que sucede en una sola mente y acontece entre dos sujetos.

“La función de la contratransferencia es doble: ayuda e interfiere; así como el analista es a la vez intérprete y objeto de las pulsiones, la contratransferencia es a un mismo tiempo resistencia y medio de comprender”¹³

En otras palabras el analista captura las transferencias del analizado, las interpreta, las comprende y aprende más sobre su paciente y obtiene resultados óptimos, pero también se puede correr el riesgo de proyectarse en la situación transferencial.

Ahora, por el sólo echo de que haya transferencia hacia nosotros, estamos implicados en la posición de ser aquél que contiene el objeto fundamental de lo que se trata en el análisis, el problema o la plática.

El análisis (problema, plática) es la expresión de una relación entre dos personas, cada una con diferentes funciones y expectativas. Ambas en la búsqueda de sentido donde esta bloqueado, oculto, reprimido o sepultado. Las interpretaciones del analista son influidas por los cambios generados en la transferencia por el canal de la contratransferencia, regularmente arrojan por medio del lenguaje verbal lo oculto o contenido en la transferencia. Éstas interpretaciones de una sola mente que acontecen en dos sujetos (analizado - analizante) se dan con base en deseos, pensamientos, interpretaciones, afectos, creencias, es decir la singularidad del sujeto que al recibir un mensaje lo devuelve en forma de sentido e intención.

Desde el punto de vista de Nicolás Caparros para delimitar la función de la contratransferencia en su libro *“La enfermedad del terapeuta”* no dice que si tomamos la definición extensa de la contratransferencia, hay tres niveles de esta misma:

- Consciente (la que generalmente maneja el analista para ayudar al analizado y que obtiene del análisis)
- Preconsciente reprimido (imposibilidad de los procesos inconscientes para manifestarse libremente en la conciencia)
- Inconsciente (es irrepresentable sólo conocemos los efectos)

La primera intervención contratransferencial es la elección del material a

¹³ Caparros Nicolás, *La enfermedad del terapeuta*, 2006, p. 27

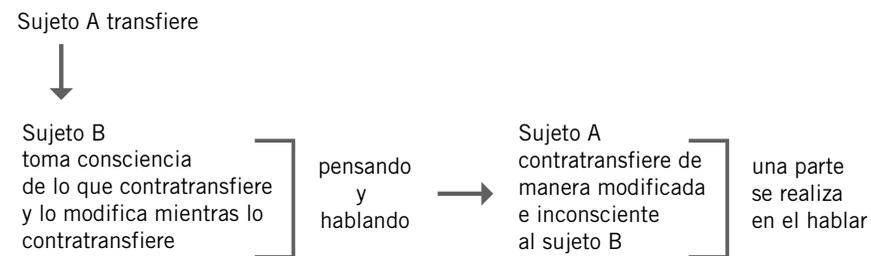
interpretar, es una elección subjetiva donde lo que importa es la comprensión. La segunda es la que nos permite ver que la consciencia muchas veces no es libre para responder a diferentes causas. Y finalmente la tercera, simplemente es de la que vemos los resultados.

“En 1923 Freud escribe que la diferencia entre una representación inconsciente y una preconscious, consiste en que la primera comprende material no reconocido, mientras que la representación preconscious se liga a la representaciones de palabra. Estas contienen la posibilidad de ligar la situación y afecto correspondiente y todo ello sintetizado en un nombre. Nombrar equivale a desvelar lo preconscious, a reconocerlo y en su caso a compartirlo. Nombrar evita el corto circuito afecto-acción; sin la función medidora del pensamiento bajo la forma de representaciones de palabra, el Yo es invadido por el Ello y trata de evacuar la presión que hace intolerable mediante la acción-actuación”¹⁴

Resucitar lo desplazado, levantar las represiones, eliminar lo dividido y vincular las representaciones de cosas con las representaciones de palabra, es de las principales funciones de la contratransferencia. Sin embargo la transferencia y la contratransferencia forman un proceso de interrelación recíproca, don-

de se transforma la interioridad que es el núcleo del análisis. Pues tanto el médico al mismo tiempo es paciente y el paciente médico. En otras palabras siempre se comparte en mayor o menor medida el quehacer con el enfermo que somos, o ante quien estamos siendo, pues es esa repetición, creación y reedición de ideas que se dieron a través de la transferencia las que forman una nueva realidad modificada y abren paso a la contratransferencia entre ambos participantes.

Traduciéndolo a la fotografía, en algún momento de la sesión el fotógrafo puede jugar el papel de modelo, pues quizá tenga que cambiar su rol y posar para representar o comunicar alguna actitud o acción que se desee capturar, y a su vez el modelo se convierta en espectador.



¹⁴ Caparros Nicolás, *La enfermedad del terapeuta*, 2006, p. 49

Ahora, a fines de los años cuarenta y principios de los cincuenta hubo contribuciones al tema de la contratransferencia. Entre los más importantes están Racker en Buenos Aires y Heimann en Londres, ambos amplían la extensión y comprensión de las propuestas de Freud, así como tienen influencias de Klein. Contribuyen principalmente a la comprensión de las ansiedades y conflictos inconscientes del paciente.

Heimann destaca que en el análisis se da una relación entre dos personas, que genera sentimientos en ambos participantes, lo que da como resultado que la contratransferencia sea la totalidad de la respuesta afectiva del análisis al paciente. Es decir la respuesta emocional del analista a su paciente dirigida al inconsciente del paciente. Heimann al igual que Freud cree que el analista debe ser un espejo, pero a diferencia de Freud, Heimann ubica la fuente del fenómeno contratransferencial en el paciente y no en los conflictos del analista, se da como parte de la personalidad del paciente. En otras palabras *“la respuesta afectiva del analista no está determinada esencialmente por sus aspectos conflictivos y neuróticos, sino que esta fundamentalmente inducida por el paciente y nos conduce directamente a la conflictiva inconsciente de este último”*¹⁵

¹⁵ De León Beatriz, Bernardi Ricardo, *Contratransferencia*, 2003, p. 29

Paula Heimann tienen una repercusión muy importante sobre la contratransferencia pues, explica que el fenómeno contratransferencial “Es visto como una creación del paciente esencialmente, pues la respuesta del analista no está determinada por sus conflictos y neurosis, sino está inducida por el paciente que nos lleva directamente a su inconsciente. Como resultado las respuestas son predeterminadas por el paciente y no por el analista.

Cuando el estudio de Heimann lo llevamos a términos fotográficos, diremos que las reacciones del modelo no son totalmente arbitrarias, sino que son inducidas por el fotógrafo, dándonos como resultado la toma que desea el fotógrafo.

La contratransferencia es un instrumento esencial para captar la transferencia inconsciente del analizado, se deben de tomar en cuenta los aspectos verbales y no verbales de la comunicación, pues según Betty Joseph “los aspectos no verbales son los más profundamente inconscientes y los que deben ser interpretados para provocar un cambio psíquico en el paciente. Estas son experiencias que suelen ir más allá de las palabras y que, muchas veces, sólo logramos asir a través de los sentimientos que despiertan en nosotros, es decir a través de la contratransferencia en el sentido amplio de la palabra”¹⁶

¹⁶ *Ibid*, p. 32

Joseph dice que la contratransferencia nos permite detectar las presiones que el paciente ejerce sobre el analista.

La transferencia es el medio por el cual se cede el pasado al presente, de igual manera que las defensas emocionales; la concibe como todo lo que el paciente aporta a la relación.

La contratransferencia es el instrumento esencial para captar la transferencia inconsciente del analizado, ella utiliza este término en un sentido amplio, destacando la importancia de tener en cuenta los aspectos no verbales de la comunicación.

Es necesario atender a la forma en que el paciente escucha las interpretaciones del analista, no sólo sus respuestas verbales, sino sobre todo en su comportamiento con el analista y en los cambios que se producen en su vida. Pues los aspectos no verbales son los más profundamente inconscientes y los que deben ser interpretados para provocar un cambio psíquico en el paciente.

Tanto Heimann como Joseph, nos dicen que la contratransferencia no se da directamente en la comunicación, si no que se expresa de forma implícita en la cual el paciente establece su relación con el analista y que se prescribe a través de la presión inconsciente que se ejerce sobre el analista y que le marcan ciertos roles. Esto se da con las posibles estrategias del paciente y las

posibles respuestas del analista que configuran la transferencia – contratransferencia en cada situación analítica.

La vivencia contratransferencial no es conducida por el lenguaje, sino se da en forma implícita en la cual el paciente establece su relación con el analista y es percibida a través de la presión inconsciente que se ejerce sobre el analista y que tiende a imponerle ciertos roles. Ésta refleja la estrategia defensiva de un paciente frente a un analista que responde a ciertas presiones. Entre la gama de estrategias posibles del paciente y el analista se forma una interacción muy singular de transferencia y contratransferencia en cada situación analítica. Es por esto que ninguna sesión fotográfica funciona de la misma manera pues, en el momento de la interacción todo es único e irrepetible, puesto que a diferente modelo diferente situación transferencial y por lo tanto contratransferencial. Como lo he mencionado anteriormente la contratransferencia depende de varios factores como características de personalidad tanto de analista y analizado, ideas teóricas, actitudes técnicas, estilo personal, preocupaciones sociales, infancia, creencias, en pocas palabras su singularidad, todas estas al interactuar efectivamente con las del paciente constituyen una pista para comprender lo que ocurre en el vínculo de transferencia – contratransferencia. Y es así como la contratransferencia surge como una respuesta a la transferencia del paciente.

Racker parte de una concepción amplia del término, como una respuesta total del analista al paciente. Se basa en nociones de proyección e introyección y refleja su influencia. Racker diferenció, entre otras clasificaciones, la transferencia concordante y complementaria.

En la contratransferencia concordante “existe una identidad aproximada entre aspectos del analista y analizado”¹⁷ es positiva, esta en la base de la empatía y de los procesos de comprensión del analista, contribuyen a un buen desarrollo del proceso. El Yo del analista se identifica con el Yo del analizado y el Ello con el Ello, en sus diferentes facetas, experiencia, impulsos y defensa.

En la contratransferencia complementaria “el analista se identifica con los objetos arcaicos del paciente y viceversa”¹⁸, es el lado neurótico de la contratransferencia, interviene en el proceso. Se ponen en juego identificaciones en las que el analista ocupa el lugar y se siente tratado como objeto del mundo interno del analizado, identificándose con éste y reaccionando con los sentimientos correspondientes. Es por esto que se deben tomar en cuenta los aspectos de la interacción comunicativa como son: palabras, entonaciones, ocurrencias, imágenes, afectos, reacciones corporales, actos y distintas acciones o movimientos.

¹⁷ Caparros Nicolás, *La enfermedad del terapeuta*, 2006, p. 113

¹⁸ *Ibidem*

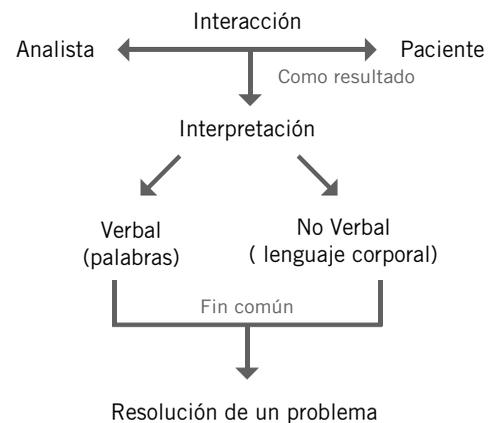
“El fenómeno transferencial – contratransferencial, conduce a representaciones en la realidad intrapsíquica de paciente y/o analista, también modos de relacionamiento operantes entre ambos.”¹⁹ Dicho lo anterior podemos ver que los efectos de ésta interacción se pueden ver como obstáculo o instrumento útil.

La contratransferencia como una comprensión a la realidad psíquica del paciente o como un obstáculo para ver la realidad psíquica del paciente. Se basa en la promesa de acceso directo a los contenidos del inconsciente del paciente, pero se debe de tener muy claro que existe una necesidad de afectarse recíprocamente de lo contrario solo sería un obstáculo y no un instrumento útil; pues no se podría analizar del todo un problema si uno no se empapa del él.

Debemos interpretar al paciente de forma verbal y no verbal, a través de palabras, gestos y vivencias corporales. Pues el cerebro es un sistema que no solo registra señales verbales y acústicas, sino también los patrones de movimiento, respuestas autónomas y estímulos visuales. Es así que la contratransferencia también la observamos no solo en la respuesta verbal, sino en el comportamiento, los fenómenos corporales como son las acciones.

¹⁹ De León Beatriz, Bernardi Ricardo, *Contratransferencia*, 2003, p.

La interacción entre analista y paciente es permanente por lo tanto la contratransferencia ocurre en todo momento, y da valor especial a situaciones en las que el analista descubre que las reacciones y conflictos del paciente han pasado a formar un problema compartido en el análisis, y que ambos están implicados en su resolución; cada uno con sus características personales pero con un fin, común la resolución. El objeto en juego aquí entre ambos participantes es la configuración experiencial que posee las características de un verdadero sujeto, es decir que es experimentado como un ser capaz de desear, sentir, actuar, destruir y provocar sentimientos similares en el otro. En una sesión fotográfica sucede lo mismo anteriormente explicado, ambos se involucran en el proceso fotográfico, cada uno con ecuaciones mentales distintas, pero con el fin común que es proyectar una parte de sí mismos.



1.4 LA TRANSFERENCIA Y LA CONTRATRANSFERENCIA SON INDISOCIABLES

Todo lo que tratamos en el punto anterior nos lleva a concluir que la transferencia no puede ir sin la contratransferencia, no sólo en la terapia, sino este fenómeno transferencial –contratransferencial se da en cualquier interacción del ser humano, plática, convivencia, o como se le quiera llamar a la interacción. Pues es un ir y venir constante de transferencia de información, sentimientos y pensamientos que da como resultado interpretaciones de forma verbal o no verbal que relacionan a ambos participantes, ya sea dando mensajes y respuestas corporales y/o verbales, que abren paso a una reedición de ideas que bien podemos llamar contratransferencia. Para comprender un poco mejor esto debemos recordar que la transferencia se da a base de repetición, hay que decir inmediatamente que se trata de una repetición entre dos, repetición que tiene lugar por el hecho de que una relación despierta ciertas resonancias pasadas, inconscientes en ambos participantes. Se debe considerar siempre que es algo que va de alguien a quien se tiene por emisor o conductor del juego y va hacia otro quien se tiene por receptor o beneficiario. Por lo tanto si hay transferencia, hay también contratransferencia.

El término de contratransferencia va adquiriendo doble significado:

“Unas veces designa el fenómeno transferencial, considerado desde el lado del analista, mientras el término transferencia concierne al fenómeno considerado del lado del paciente: otras veces designa específicamente la reacción del analista a la transferencia del analizante”²⁰. Es la reacción del analista a la transferencia del analizante, o del receptor al emisor, o del fotógrafo al modelo y viceversa . Puede ser una fuerza de resistencia o de transformación.

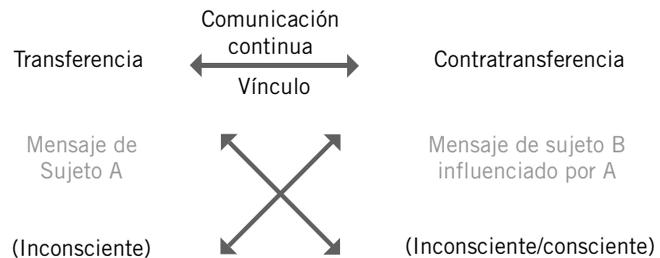
Se insiste más en el hecho de que una no va sin la otra, pues si hay repetición, es por que algo se presta a ella, tanto del lado del paciente como del analista. No puede haber transferencia si no hay contratransferencia, y no hay contratransferencia si no hay transferencia. La transferencia sirve para simplificar la realidad y las cosas de un inconsciente único, estas fructifican en otro inconsciente y se da la contratransferencia para generar la significación de lo real en ese momento y espacio determinados. Los resultados siempre dependerán de ambos inconscientes y de la forma de decodificar.

Los estudios de la contratransferencia van ligados a los fenómenos de cambio o no cambio que ocurren en un análisis y así como a la evolución y resultados del proceso analítico. El analista necesita comprender los fenómenos que

²⁰ Gerard Bonnet, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*, 1995, p.31

ocurren en el análisis, de lo contrario el trabajo analítico se vería frustrado. Al mismo tiempo se debe percatar de lo que ocurre en el vínculo analítico, pues de sus percepciones podrá comprender la contribución al proceso analítico. La contratransferencia se une a la manera en que el analista escucha e interpreta, es lo que ocurre en el analista como respuesta a la transferencia del paciente.

Para una sesión fotográfica sería la respuesta del modelo hacia las demandas del fotógrafo, demandas que el modelo trata de interpretar de una manera correcta para la obtención de los resultados más óptimos para ambos.



CAPÍTULO 2

EL RETRATO FOTOGRAFICO

CAPITULO 2 EL RETRATO FOTOGRÁFICO

2.1 EL RETRATO FOTOGRÁFICO

Equilibrio, tensión y movimiento. Son las principales características que se deducen del cómo la gente ve las cosas.

Equilibrio “la distribución de partes por la cual el todo ha llegado a una situación de reposo. No obstante, la idea de equilibrio implica fuerza y dirección, por lo tanto también movimiento.”²¹

Tensión “fuerza psicológica real. Es una sugerencia de fuerza que se evidencia en las direcciones de las formas las que tienden a dirigirse hacia aquellos lugares en que se acentúan su dirección; tanto como las fuerzas de un cuadro de encierro, las que se ponen de manifiesto por la estructura inducida del mismo, lo que hace que las formas sean atraídas hacia distintas zonas de la superficie o repulsadas por las mismas.”²²

Movimiento se define como “el foco de atención más fuerte en una composición. Sugerencia que se logra en un orden plástico debido a la aplicación, en

la organización, de determinados fundamentos visuales: destino común, buena dirección, secuencia lineal, agrupamiento, progresión, alternancia.”²³

Con base en estos conceptos se originan la pose, la posición y los encuadres que forman parte vital de la fotografía, es por esto que forzar la postura, sonreír forzosamente por citar un par de ejemplos se deben evitar en el modelo a retratar. Se debe de cuidar el entorno y el encuadre, ya que son elementales para el retrato y a su vez hacer posar al sujeto de una forma natural. Para el retrato fotográfico, así como para la fotografía existen lineamientos que hay que cuidar.

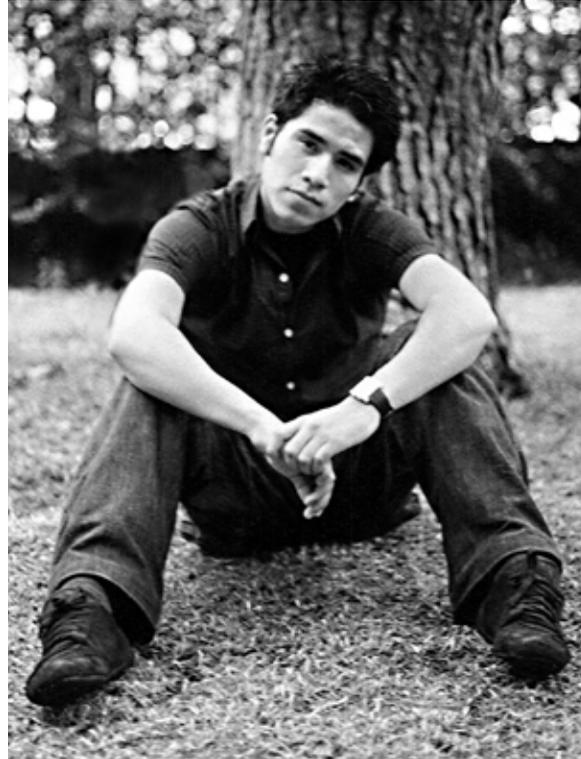
Por ejemplo:

Una persona inclinada levemente hacia delante, nos dará una sensación de que está más relajada que una persona que se inclina hacia atrás se verá como distante. Un retrato de cuerpo entero tomado desde abajo (vista de hormiga) hará que el sujeto perezca más alto o desproporcionado, algo similar sucederá si la toma es desde arriba (vista de pájaro), el sujeto se verá más bajo de lo que es y desproporcionado.

²¹ Irene Crespi, *Léxico Técnico de las Artes*, 1999, p.27

²² *Ibid*, p.97

²³ *Ibid*, p.61



En la fotografía hay ciertas posiciones del modelo que sugieren al espectador sensación de serenidad, movimiento, felicidad, tristeza, actividad. El hecho de sugerir al observador y que le llegue esa sensación que el fotógrafo intenta transmitir, está producida por el hecho de que el ser humano trata de identificar las sensaciones que le llegan en una fotografía con aquellas que conoce de la vida real. (Lo identifica con su propia realidad o su propio imaginario)

Pilar Correa Serrano, Miguel, 2007.

El tipo de encuadre nos puede ayudar mucho en lo que queremos obtener para transmitir en nuestro mensaje final, ya que no es lo mismo mostrar una mirada, que mostrar al mismo modelo en plano completo. Los encuadres sugieren o dan distintas percepciones.



Pilar Correa Serrano, Mauricio, 2006 (pag 27)



Pilar Correa Serrano, Gerardo 3, 2009



Pilar Correa Serrano, Gerardo 1, 2009



Pilar Correa Serrano, Gerardo 2, 2009

Cuanto mayor es la parte del sujeto que vemos, mayor es nuestra percepción que tendremos acerca de sus rasgos generales, pero si lo que queremos es transmitir un aspecto psicológico muchas veces nos puede bastar con la cara. El ambiente en donde es fotografiado el modelo sirve de soporte para esto, ya que no es lo mismo fotografiar un rostro con aspecto triste en un fondo azul, que en un fondo rojo, o con cambios en la iluminación.

Las facciones que influyen más en el retrato son los ojos y la boca, ya que los ojos nos expresan el estado mental o emocional del modelo, así como si están en una posición equivocada, la intensidad de la foto no es la misma, cambia radicalmente el concepto, pues se ve forzado. Así como la boca que expresa y manifiesta todo tipo de sensaciones es reveladora del carácter y hay que observarla cuidadosamente.



En la fotografía, el cuerpo humano posee cortes que dan como resultado composiciones agradables (en el cuello, en el pecho, en la cintura, a la altura del muslo (mitad), bajo las rodillas). Estas líneas son universales:

Big Close Up (BCU) o Extreme Close Up (ECU)

“Toma muy cerrada utilizada para revelar detalles de la cara, por ejemplo, un ojo”²⁴

Es una toma de gran acercamiento completamente cerrada. Se utiliza para ver con gran detalle la reacción de alguna persona y lograr mayor intimidad.

²⁴ Verónica Tostado, Manual de producción de video, 1995, p.171

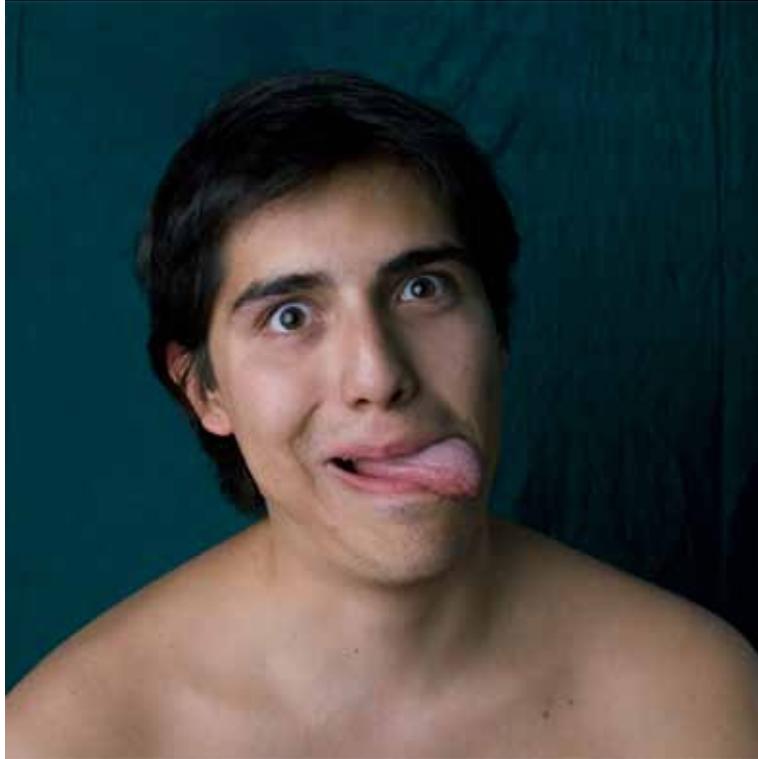
Close Up (CU)

“Toma del rostro que es muy importante ya que permite concentrar al espectador en lo que deseamos que vea. En tomas como reacciones, respuestas y emociones, el *close up* puede revelar un punto de vista que de otra manera no sería posible apreciar pues centra la atención y enfatiza”²⁵

La persona aparecerá en la fotografía solamente desde la parte superior de la cabeza hasta la barba.



²⁵ *Ibidem*



Medium Close Up (MCU)

“Toma de hombros hacia arriba, los rasgos de la cara se ven perfectamente sin llegar al detalle. Este tipo de toma también implica una distancia personal pero puede provocar tensión al no lograr ver el entorno, por esto mismo se utiliza mucho en programas de ficción porque la cercanía permite mayor identificación y comprensión de las reacciones de los personajes.”²⁶

Su función es fortalecer el impacto visual enfocado a un detalle, hacer hincapié o dar más importancia a un aspecto de la continuidad y darle más fuerza mediante la eliminación de cosas sin trascendencia; este tipo de toma es muy importante ya que identifica al elemento, pero a su vez es muy delicada por su composición e iluminación.

²⁶ Verónica Tostado, Manual de producción de video, 1995, p.170

Medium Shot (MS)

“Esta toma es de la cintura hacia arriba, nos permite ver algo del entorno y bastante del personaje, ubicándonos en una distancia personal si hablamos de proxémica. Permite ubicar movimientos de los brazos y gestos con bastante claridad”²⁷

La finalidad de esta toma es ver a la persona en su interioridad; se puede utilizar con motivos narrativos, dramáticos o sociales.

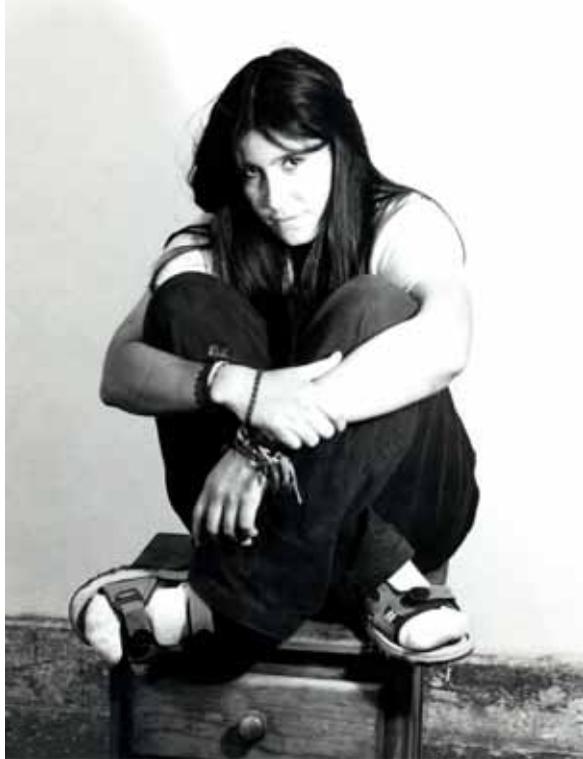
American Shot (AS)

“Es una toma de las rodillas hacia arriba, surgió en el cine americano cuando se realizaban películas del oeste, era necesaria una toma que permitiera ver las pistolas de los vaqueros sin mostrarlos de cuerpo entero. Puede ser una toma muy dinámica pero no hay que abusar de ella ya que se puede causar tensión”²⁸

²⁷ *Ibidem*

²⁸ *Ibid*, p.168



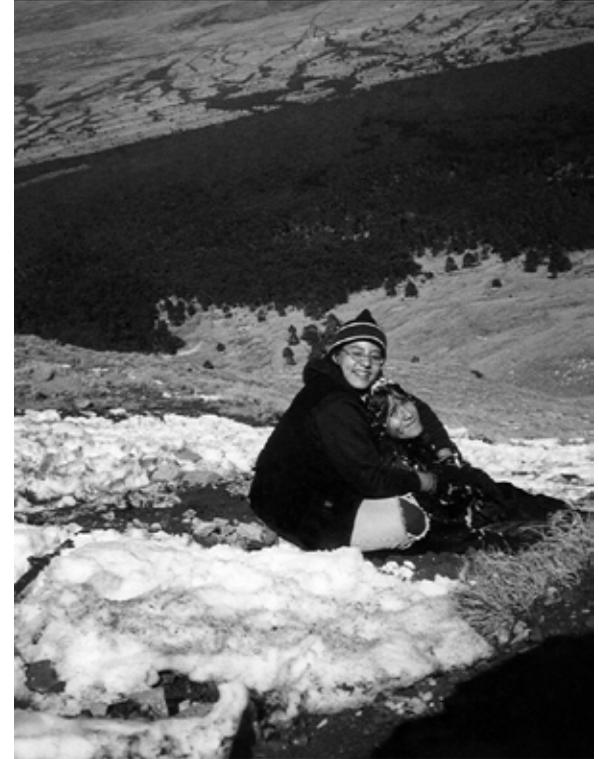


Full Shot (FS)

“Nos permite ubicar al individuo en su entorno, se distinguen rasgos de las personas, la ropa que lleva puesta y en general detalles del entorno”²⁹

Esta es una toma abierta que presenta al sujeto desde la cabeza hasta los pies; la persona aparece en su totalidad, sus rasgos anatómicos ya son perfectamente apreciables; lo que interesa puntualizar con esta toma es la acción humana.

²⁹ Verónica Tostado, Manual de producción de video, 1995, p.168



Extreme Long Shot (ELS)

“Es una toma muy abierta, en esta toma predomina el paisaje y la figura humana aparece como parte de este paisaje. Permite ubicar al espectador y proporcionarle una impresión general del lugar, se puede utilizar para cubrir una acción muy grande o mostrar varios eventos simultáneos en la misma locación.”³⁰

Long Shot (LS)

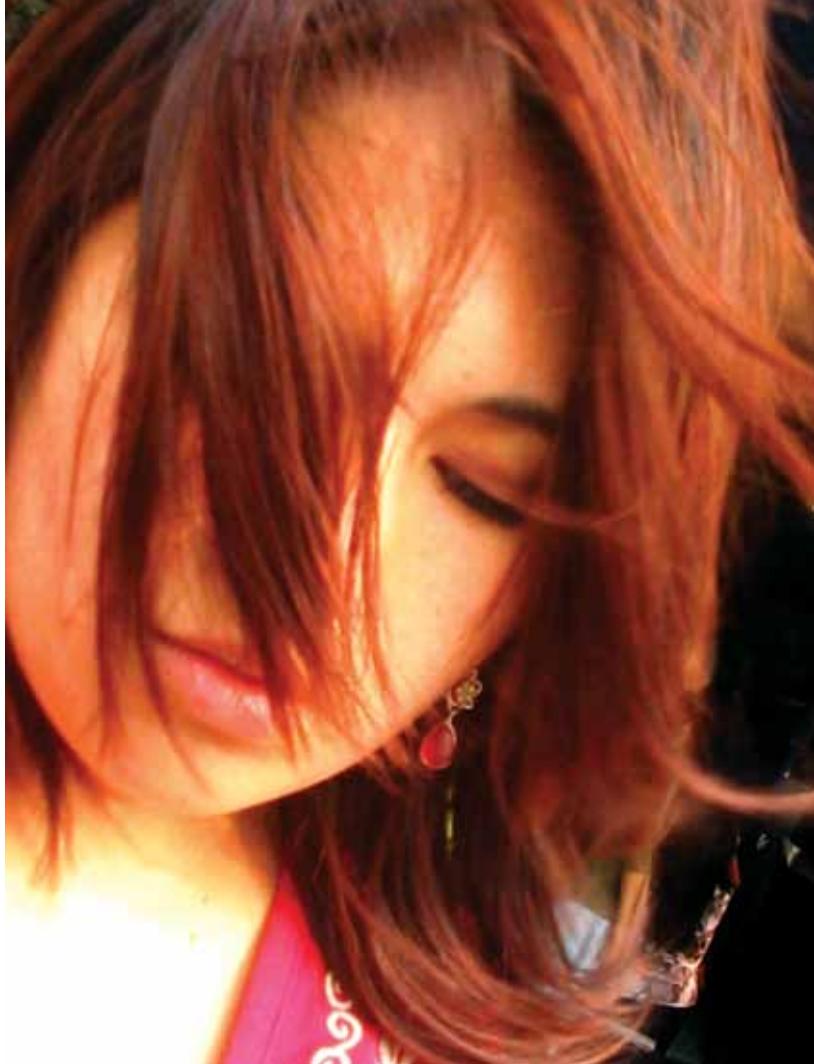
“Generalmente se utiliza para empezar una escena, un long shot nos muestra inmediatamente dónde se va a desarrollar la acción y le permite al espectador ubicar el paisaje y al personaje”³¹

La finalidad de estas tomas es de describir la acción que se esta desarrollando en un determinado lugar.

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*





En la fotografía de retrato se intenta transmitir la personalidad del sujeto, o una parte de ella, es por esto que los encuadres en el retrato deben cuidarse, y es aquí donde aparte de usar los cortes agradables, también se hace uso de lo mencionado anteriormente, equilibrio, tensión y movimiento. Estos conceptos, aunados con los diferentes tipos de encuadre serán los que nos ayuden a identificar sensaciones en la toma, que si no son naturales al espectador los rechazará y darán como resultado una mala fotografía, aunque el aspecto técnico sea impecable.

Además de mostrar una parte de la personalidad de nuestro modelo, también mostrará una parte del fotógrafo, pues la cámara captura la realidad subjetiva del fotógrafo que se da por su forma de ver las cosas con base en lo aprendido, creencias, afectos, familia, miedos, pasado, experiencia, cotidianeidad, opiniones, en pocas palabras a su forma de procesar y percibir lo que interactúa con sus sentidos.

El equilibrio y posición de las formas dependen de cada fotógrafo, así como la expresión de cada sujeto es su reflejo mental, pero la habilidad del fotógrafo es la que decide el instante fotografiable donde se acciona el disparador, para convertir un instante en instantánea.

Se debe de tomar en cuenta además del aspecto técnico, las emociones reflejadas en el lenguaje gestual del modelo, es por esto que es importante que nuestro modelo

se relaje o nosotros tratar de mantenerlo relajado, pues los mejores momentos a fotografiar son donde nuestro modelo esta completamente tranquilo.

En el retrato también es muy importante la expresión en la cara, ésta depende del modelo y enteramente del estilo de la foto, es por esto que debemos mantener al modelo lo más distraído posible para que no adopte un aire de tedio y nuestras imágenes salgan lo mejor posible. Para conseguir retratos que llamen la atención tenemos que valernos de la expresión de nuestro sujeto, la indumentaria de este, del fondo, la iluminación y del tipo de encuadre. Tomando en cuenta estos puntos y considerando la filiación del modelo con el fotógrafo podemos obtener mejores resultados, pues recordemos que para que un retrato sea llamado de ésta manera debe de existir un mutuo acuerdo que surge en la creación de la imagen con la empatía de los participantes y a su vez como resultado da la fotografía final.

Pilar Correa Serrano, Niños en Isla de Pájaros, 2006.



2.2 LA ILUMINACIÓN

Para dominar el medio fotográfico se aprende a controlar la creación de la imagen final. Esto requiere de conocimiento, técnica y habilidad. La iluminación es la técnica esencial en fotografía, tanto en las imágenes tomadas de un momento espontáneo y usando luz ambiente, como una imagen preparada a conciencia utilizando iluminación artificial. La luz es esencia en la fotografía, es el medio de todo fotógrafo.

Para administrar una fuente de luz debemos ser conscientes de su presencia. Muchas veces nuestra preocupación por el contenido y encuadre, hace olvidarnos de la incidencia de luz sobre el fondo y el objeto, consideramos que esta garantizada naturalmente, es por esto que olvidamos la necesidad de verla. Cuando una luz incide sobre un objeto crea una serie de tonos que podemos agrupar en tres categorías principales: luces, penumbras y sombras. Cada una de ellas puede ser descrita por su nivel de iluminación (brillo y oscuridad) y por su distribución en el marco. Éstas están sucesivamente dictadas por la posición relativa del objeto, de la fuente de luz y de la cámara.

La principal diferencia entre la fotografía en exterior e interior es que el estudio en sí mismo no tiene luz ambiente. El fotógrafo comienza sin luz y debe previsualizar qué luz aplicará al objeto y qué efecto tendrá esa luz sobre él.

Para poder hacer un mejor uso de la luz artificial debemos ser conscientes de cómo la luz actúa y reacciona en la naturaleza.

Para entender las luces debemos tomar en cuenta sus características individuales:

- Fuente (natural o artificial)
- Propiedades de la luz (calidad, intensidad, control)
- Temperatura del color

2.2.1 FUENTES

Luz ambiente “es la luz existente, natural o artificial, presente en cualquier entorno.”³²

Luz natural o luz del día

“La luz natural es cuando procede del sol, ya sea directa o indirectamente (la del cielo, la de la luna, la reflejada mediante espejos o reflectores)”³³

³² John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.37

³³ Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, 2003, p.94

Las condiciones de iluminación con luz natural son muy variables tanto en cantidad, calidad y temperatura de color, hora tras hora las características cambian es por esto que hay que tratar de habituarse a ellas.

“En exterior, con buen tiempo, el modelo está iluminado por dos fuentes distintas: el sol, luz dominante, y el cielo, cuya luz difusa, constituye el *fill-in*, es decir, la luz que disminuye el contraste iluminado de las sombras”³⁴

Luz natural se puede dividir en cuatro categorías de acuerdo con el libro de *La luz* de Ana María Marcos:

1. Luz directa, 2. Luz difusa, 3. Luz reflejada, 4. Luz de ventana

1. Luz directa: “aparece cuando el sol brilla y el cielo está despejado. La luz cae directamente sobre el objeto”³⁵ Este tipo de luz produce contrastes muy marcados. Las partes iluminadas en la fotografía tienen luz muy blanca y fuerte, así como las sombras son muy marcadas. Se debe tener sumo cuidado con el juego de luces y sombras para poder sacar lo mejor de lo que se quiere fotografiar, de lo contrario obtendremos imágenes planas.

³⁴ Rene Bouillot, *El rostro y su imagen*, 1981, p.75

³⁵ Ana María Marcos, *La luz*, 1998, p.5

2. Luz difusa: “Cuando el sol está cubierto por nubes, bruma, neblina o incluso tormentas de polvo, la luz se difumina. En vez de caer con fuerza desde una dirección hasta el objeto, la luz se dispersa y se descompone en rayos procedentes de muchas direcciones. El resultado de este fenómeno es que las sombras se suavizan e incluso la luz es menos brillante”³⁶ Este tipo de luz casi no crea sombras, son muy suaves, los detalles que se ven a través de la cámara son iguales a los resultados finales, los colores pierden algo de brillo y los colores suaves pueden llegar a combinarse, las texturas y detalles de las formas se captan más a detalle.

3. Luz reflejada: “Cuando la luz solar choca contra una superficie clara o brillante, produce otra fuente de luz que se llama luz reflejada”³⁷ La luz puede rebotar en cualquier objeto desde cualquier ángulo, esto nos puede ayudar a solucionar problemas de falta de luz en nuestras tomas o de sombras muy contrastadas, ya que la intensidad de la luz reflejada nos ayudara a crear más matices en nuestra fotografía, solo tenemos que cuidar el no afectar el color de

³⁶ *Ibid*, p.6

³⁷ *Ibid*, p.17

nuestra superficie con el reflejado. Este tipo de luz se puede utilizar tanto en interiores como en exteriores.

4. Luz de ventana: “La luz procedente de la ventana, crea luces y sombras suaves que son buenas para hacer resaltar formas y detalles”³⁸ La luz es indirecta y suave, proyecta sombras débiles o tenues, no hay muchos contrastes. Generalmente la luz de ventana se utiliza en interiores.

Podríamos incluir una quinta clasificación tanto para uso en exteriores como en interiores; ésta sería la luz de relleno.

5. Luz de relleno: En zonas de contraste alto o extremo es posible reducir la iluminación global introduciendo una luz adicional de relleno. Las técnicas más frecuentes son dos: el uso de reflectores que hagan rebotar una fuente de luz dura hacia las sombras y el uso de flash integrado en la cámara a poca potencia.

Reflectores

Usados para iluminar las sombras en sujetos expuestos a la luz de sol dura. En estos se debe considerar el tamaño y la calidad de superficie. [En función de las características y color de la luz, los reflectores pueden ser blanco mate (luz de relleno difusa), plateados o dorados (luz intensa)].

Flash

Las unidades de flash tienen un indicador de potencia (número guía) este indica la distancia máxima a la que el objeto recibe una exposición apropiada.

La difusión y el rebote se utilizan regularmente con el flash ya que su potencia es muy alta, esto da como resultado la iluminación adecuada donde la luz difusa o directa es muy pobre.

La difusión se consigue cubriendo la cabeza del flash con un servilleta, un plástico esmerilado o un trozo de tela delgada. Se reduce así la intensidad de la luz y mejora la calidad. El flash puede hacerse más difuso orientándolo hacia una pieza grande de cartulina blanca o una pared blanca, pues el disparo de disipa en la superficie donde rebota y cuando llega a su objetivo final, la luz es más suave que si se utilizara directamente de cara al sujeto a fotografiar.

³⁸ Ana Maria Marcos, La luz, 1998, p.20

Pilar Correa Serrano, Naturaleza, 2004.



Luz Artificial

En estudio y exteriores; todas las luces son creadas por el fotógrafo. La luz artificial de acuerdo con el libro Técnicas de Iluminación de Francisco Bernal se puede clasificar en dos categorías: luz continua y luz de flash. Dentro de la luz continua podríamos clasificar las siguientes:

Luz de fuego o combustión (1850 K)³⁹

Posee tonos rojizos y a menudo es de muy baja intensidad, las exposiciones regularmente con este tipo de luz son largas.

Fotoflood (3400K)

“Tiene un aspecto de bombilla de uso doméstico. Está equilibrado a la luz de tungsteno y generalmente no necesita corrección.”⁴⁰ Si está equilibrado a la luz de día la imagen se teñirá con un matiz naranja. Ésta se usa para crear una fuente de luz blanda, amplia y uniforme.

³⁹ Michel Freeman, *light & lighting*, 2003, p. 18

⁴⁰ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.160

Tungsteno -halógeno (3400 K)

Es la luz artificial más usada. Estas lámparas suelen usarse para crear una fuente de luz continua. Tienen una temperatura de color comprendida entre 3200K y 3400K en el uso profesional y en domestico de aproximadamente 2500K. Produce tonos muy cálidos si se usa como fuente de la luz primaria con una película de luz de día. De acuerdo con el libro John Child en su libro *La iluminación en la fotografía* se pueden subdividir por su nomenclatura angular en luz *spot* (concentrada) y *flood* (angular).

“La luz *flood* difunde la luz por todo el objeto. Consiste en un reflector amplio en cuyo centro se coloca un foco de filamento de tungsteno. La luz rebota en el reflector creando una iluminación uniforme y difusa con sombras de bordes suaves y detalles. La luz es semejante en un día nublado.”⁴¹

“La luz *spot* puede concentrar la luz en un punto determinado. La luz es dirigida por un reflector semi-esférico y concentrada en un punto determinado por lentes de enfoque o Fresnel. Las sombras tendrán bordes duros y ningún detalle. La calidad de luz es semejante a la luz del sol. Las luces se pueden hacer duras o difusas acercando o alejando la lámpara o el reflector del objetivo. Con una luz *spot* las sombras son duras y no tienen detalle.”⁴²

⁴¹ *Ibid*, p.163

⁴² *Ibidem*

Este tipo de luz usa viseras y redes. Las viseras son láminas de metal sujetas en la parte frontal de la lámpara para controlar la forma y la cantidad de luz. Las redes son piezas de tela metálica de distintas densidades que tiene la finalidad de hacer más difusa la luz.

Fluorescente (4000 -4500 K)

La luz resultante de estas lámparas es de un color verde para la visión humana. Si se utiliza como fuente de luz primaria los resultados son a veces inaceptables por lo plano de la luz y por el fuerte tono verde de los colores que puede ser difícil de corregir . La luz fluorescente parpadea y causa irregularidades en la exposición con obturadores de plano focal. Para evitar este problema se deben usar velocidades de obturación por debajo de 1/30 segundos. Su vida media puede llegar hasta las 7000 horas

Lámpara de descarga HMI (5600K)

“Las lámparas de descarga de halogenuros metálicos (conocidas como HMI) tienen una potencia muy alta pero emiten mucho menos calor que el tungsteno. Mantiene el equilibrio de color durante toda su vida y si están equilibradas a la luz de día darán el color correcto de la imagen... Son habitualmente usadas en la industria cinematográfica y en las fotografías de automóviles en estu-

dio.”⁴³ Su calidad de color la hace ideal para exteriores pues no necesita de ningún filtrado. Las HMI pueden tardar hasta 6 minutos en encender, el encendido y el apagado rápido es una de las cosas que más afecta a la vida de la lámpara, por seguridad las lámparas no deben usarse mas allá de un 25% de su tiempo de vida, pues los riesgos de explosión aumentan. Se recomiendan descansar 15 minutos la lámpara después de cada 60 minutos encendida.

Flash (5800K)

Es de alta intensidad, continua y duración breve. Está equilibrado a la luz de día.

Las principales diferencias entre el flash portátil y de estudio son el tamaño, el costo, el rendimiento y la potencia. El flash de estudio en comparación con el portátil es físicamente mayor y produce una mayor cantidad de luz. La mayoría tienen una temperatura de color comprendida entre 5500 K y 5800 K .

El libro de Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, se hace una clasificación simple de los flashes en función a su generador eléctrico. Los divide en tres tipos:

1. **Baja potencia:** “Son los flashes portátiles que se montan en la cámara. Se alimentan con pilas o baterías. Tienen tan poca potencia que rara vez se

⁴³ *Ibid*, p. 161

menciona. Se habla de ellos en términos del diafragma que requieren cuando está a 1 m de distancia: el denominado número guía.”⁴⁴

2. **Media potencia:** “Los flashes de media potencia generalmente son los generadores de 200 a 600 julios por segundo. Son flashes que ya empiezan a tener cierto tamaño, pero que permiten un gran número de accesorios y posibilidades. No son para montar en la cámara pero si son medianamente transportables.”⁴⁵
3. **Potencia:** “Los flashes de potencia son unidades de peso ya respetable en los que, por lo general, generador y lámparas van separados. Los generadores son de más de 600 julios y pueden superar ISO 3200. Las lámparas y las luminarias pueden ser desde unidades de tamaño similar a las compactas hasta de varios metros de largo que requieren más de un generador para alimentarse. Son luces que permiten un número amplísimo de accesorios y que a veces se encuentran identificadas con cierto tipo de trabajos: por ejemplo, la fotografía de automóviles, de camiones o de muebles.”⁴⁶

⁴⁴ Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, 2003, p.105

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ *Ibidem*

2.2.2 CARACTERÍSTICAS DE LA LUZ

La fotografía consiste en manipular la luz es por esto que tenemos que entender y tener presentes las características de ésta; la luz es la materia prima de la fotografía y como se maneje dará la intención o conceptualización que el fotógrafo desee. Al tomar en cuenta estas características nos hará ser más conscientes de cómo la luz, y de cómo se comporta para en resumidas cuentas podamos hacer mejor uso de ella para nuestro beneficio.

Calidad

“La radiación de la mayoría de las fuentes es una mezcla de luz de diferentes longitudes de onda. El tono de la luz emitida por una fuente, también llamado *calidad espectral*, variará dependiendo de la distribución de energía por cada longitud de onda dentro de su espectro... La mayoría de las fuentes de luz varían considerablemente entre sí con respecto a la luz diurna. Gracias al fenómeno perceptivo de *constancia de color*, estas diferencias son imperceptibles en nuestro día a día. Es imprescindible que la calidad de la luz se describa con

total precisión. La luz es una región determinada del espectro electromagnético y una forma de energía radiante. La calidad del color se puede definir según la *distribución de potencia espectral* (spectral power distribution - SPD) a lo ancho del espectro.”⁴⁷

Hablando de calidad de la luz en términos fotográficos, se hace referencia tanto al contraste como a la intensidad, pues son los que nos ayudarán a tener un mejor control de ella.

“La calidad de luz depende de la intensidad, puede ser dura (más intensa) o suave (menos intensa o difusa)”⁴⁸

“La intensidad de la luz es la descripción de su nivel de brillo.”⁴⁹

“La intensidad depende de la potencia (fuerza o cantidad) y de la distancia entre la fuente y el motivo. Puede ser mayor o menor según el reflejo de luz (brillo)”⁵⁰

El término calidad lo utilizaríamos como un conjunto de características o factores que de alguna forma podemos medir no solamente formalmente, sino subjetivamente. Y de acuerdo con su suavidad o dureza podemos distinguir diferentes cualidades. La luz dura modela y proporciona bordes nítidos a

⁴⁷ Ralph E. Jacobson, *Manual de Fotografía*, 2002, p. 16

⁴⁸ David Mijangos, *Apuntes de fotografía*, UNAM, México, 2009

⁴⁹ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.38

⁵⁰ David Mijangos, *Apuntes de fotografía*, UNAM, México, 2009

las sombras y la luz suave es una luz uniforme que provoca sombras poco definidas.

La concentración de luz en una fuente como en un *flash* o como la luz del sol de medio día es descrita como dura. Las sombras direccionales creadas por este tipo de luz son oscuras y de bordes bien definidos. Las sombras creadas por el sol son oscuras pero no totalmente carentes de iluminación. Las fuentes de luz concentradas y artificiales crean una luz mucho más dura si son empleadas por la noche o lejos de efectos suavizantes como la luz difusa del medio. Controlar la calidad de luz es esencial si se trabaja en un estudio o en exteriores. La calidad de la luz, suave o dura, puede alterarse por medio de la difusión o la reflexión.

Difusión

“Cualquier fuente de luz puede difundirse colocando materiales translúcidos entre ella y el objeto.”⁵¹ Los materiales pueden ser diversos, que van desde telas translúcidas a diferentes tipos de papel como el albanene o herculene. Con ellos se difunde la luz sobre un área extensa y se suavizan los bordes de

⁵¹ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.42

las sombras y aumenta su detalle. Al mismo tiempo que reduce la cantidad de luz que recae sobre el objeto. La cantidad de difusión está determinada por el lugar en el que se sitúa el material difusor en relación con la fuente de luz y con el objeto. Si acercamos la fuente de luz al sujeto, el reflejo difuso se vuelve más brillante. Esto lo podemos calcular mediante la ley del cuadrado inverso que de acuerdo el libro de Fil Hunter titulado *La iluminación en la fotografía* es la siguiente:

“La ley del cuadrado inverso afirma que la intensidad es inversamente proporcional al cuadrado de la distancia. Consecuentemente, una luz situada a una distancia concreta del sujeto lo iluminará con una intensidad cuatro veces superior a la de una luz situada a una distancia doble”⁵²

Es decir la cantidad de luz que cae en un objeto depende de la distancia de la misma fuente, al alejarse la luz de la superficie que abarca debe crecer. Al hacer doble la distancia, la superficie que encierra la misma cantidad de energía luminosa (flujo) debe aumentar cuatro veces, si se triplica la distancia crece nueve veces. En pocas palabras si acercamos la luz al objeto la luz será más brillante que si la alejamos.

Reflexión

“Un reflejo se genera cuando la luz ilumina un objeto y rebota.”⁵³ La reflexión es la cantidad de luz reflejada por una superficie de un objeto. Si se utiliza la reflexión de una manera adecuada y eficaz los resultados que se obtengan serán óptimos.

La luz reflejada suele usarse como un modo de iluminar áreas a las que no llega la fuente de luz dominante o principal. Y es una manera muy sencilla de cambiar la calidad de la luz.

La cantidad de luz reflejada sobre una superficie está directamente relacionada con el contraste del objeto.

Siempre se reflejara más luz sobre una superficie plateada, dorada o blanca que sobre una negra, pues aunque su nivel de transmisión y absorción de la luz sea idéntica la reflexión de cada objeto es distinta de acuerdo a su color, textura, ángulo, distancia e intensidad de la luz respecto a él. Algunos materiales que se utilizan para reflexión son: cartulina blanca, gris, espejos, papel aluminio, unicel.

⁵² Fil Hunter, *La iluminación en la fotografía*, 2007, p.49

⁵³ *Ibid*, p.41

Dirección

“La dirección de la luz en relación al sujeto determina qué parte del sujeto quedará iluminada y qué parte quedará ensombrecida.”⁵⁴

Tanto en el estudio como en exteriores, la dirección de la luz determina dónde caen las sombras que crearán textura, y su fuente puede ser descrita por su posición relativa respecto al objeto.

Luz frontal: “La fuente de luz está situada sensiblemente por encima del aparato fotográfico e ilumina el rostro de frente, por arriba. Las sombras proyectadas son cortas e intensas: se puede apreciar esto bajo la nariz y en el cuello del modelo”⁵⁵ Favorece a la simetría del rostro, muestra profundidad mínima, la sombra cae justo detrás del sujeto y no es visible para la cámara. Las texturas de la piel se aminoran.

Luz de frente: “Se puede obtener situando el foco muy cerca del objetivo y a su altura: toda sensación de relieve desaparece completamente.”⁵⁶ Utilizada fre-

cuentemente por el aficionado, pues el flash de las cámaras amateur está situado junto al objetivo.

Luz en posición alta, a 45° aproximadamente: “La iluminación a 45° resalta la progresión de tonos medios, desde las luces intensas hasta las sombras totales. Es también la que mejor resultado da para destacar la forma y la estructura del rostro (o de cualquier otro objeto)”⁵⁷ Este tipo de iluminación es clásica y se adapta a la mayoría de los casos, no importa que el rostro esté el rostro de perfil, frente o tres cuartos.

Luz lateral: “Si la fuente de luz está situada lateralmente, es decir, a un lado del modelo y a la altura del eje óptico, acentúa brutalmente la forma del rostro, pero solamente mostrando la mitad.”⁵⁸ Esta iluminación hace resaltar la estructura del rostro en sus partes más finas. Con este tipo de iluminación conseguimos las sombras necesarias para dar sensación de profundidad a un lado del sujeto.

⁵⁴ Rene Bouillot, *El rostro y su imagen*, 1981, p 96

⁵⁵ *Ibid*, p.27

⁵⁶ *Ibidem*

⁵⁷ *Ibid*, p. 28

⁵⁸ *Ibidem*

El contraluz: “En un verdadero contraluz, el origen de la luz está situado exactamente detrás de la cabeza del modelo, que de esta forma hace pantalla. Esta luz principal ilumina solamente el contorno de la cabeza, formando una especie de halo, mientras que todo el rostro está sumido en su propia sombra.”⁵⁹ Este tipo de iluminación necesita una luz de apoyo llamada *fill-in*, para aportar luz suficiente al rostro.

La semicontraluz: “Las imágenes tomadas estando la fuente luminosa situada detrás del plano del modelo, pero con cierta inclinación.”⁶⁰ Al igual que en el contraluz se debe añadir un *fill-in*, pues al luz principal no es suficiente para desdibujar el rostro.

Luz por debajo: “Toda fuente que se coloque por debajo de los ojos del actor aumenta la textura de la piel y remarca las líneas del rostro.”⁶¹ Esta iluminación es poco usual y el rostro toma aspectos como los personajes del expresionismo alemán (Nosferatu, Caligari).

⁵⁹ Rene Bouillot, *El rostro y su imagen*, 1981, p 28

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ Ethiel Cervera, *Iluminación*, 1995, p.60

El contraste

“El contraste es el grado de diferencia entre los tonos más luminosos y más oscuros del objeto o de la imagen fotográfica.”⁶² “El contraste depende del manejo en la calidad de las diferentes luces y por lo tanto su oposición en las sombras.”⁶³ En este los tonos oscuros y los brillantes dominan sobre los tonos medios de la imagen. “La imagen de mayor contraste posible es aquella que solo contiene dos tonos, el negro y el blanco. Una imagen de bajo contraste es aquella en la que dominan los tonos medios y donde hay, si existen, pocos tonos cercanos al negro o al blanco.”⁶⁴

Otorga dimensión, forma y figura a la imagen pues provoca profundidad. Depende de la variación en la intensidad de luz que recae sobre un objeto, así como de la intensidad con la que éste refleja la luz al observador.

De acuerdo con John Child, el contraste puede ser subdividido en las siguientes categorías:

⁶² John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.49

⁶³ David Mijangos, *Apuntes de fotografía*, UNAM, México, 2009

⁶⁴ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.49

- Contraste del objeto
- Contraste de iluminación
- Rango de intensidad o valor iluminación

El contraste objeto

Las distintas superficies reflejan distinta cantidad de luz. “Cuanto mayor sea la cantidad de luz reflejada por un objeto mayor será su relación de contraste.”⁶⁵

Contraste de iluminación

Se refiere a la diferencia en el nivel de iluminación entre luz principal y la luz de relleno.

Rango de intensidad

“El valor de luminancia de un objeto resulta de la combinación de su contraste y del contraste de iluminación. Es también conocido como rango de intensidad.”⁶⁶

⁶⁵ *Ibid*, p.81

⁶⁶ *Ibid*, p.84

Pilar Correa Serrano, Abril, 2005.



2.2.3 TEMPERATURA DE COLOR

La temperatura del color sólo es útil en las lámparas incandescentes. “Son luces incandescentes la luz del fuego, las lámparas de aceite, los cuarzos: todas las fuentes luminosas que parten del calor para crear luz. La luz proviene de la temperatura a la que se halle el cuerpo. El número de estados internos de las partículas puede llegar a ser infinito por lo que la cantidad de frecuencias emitidas también lo es. Esto significa que puede radiar todos los colores.”⁶⁷

“Para definir la distribución espectral de la energía – visualmente de la apariencia del color que tiene la luz - se emplea el concepto de temperatura de color que se define como la temperatura a la que se debe calentar un cuerpo negro ideal para que adquiera la misma apariencia de color que la lámpara.”⁶⁸

El color de la luz es medido por la temperatura de ésta, definida generalmente en grados Kelvin (K). En fotografía, la temperatura de color usualmente se utiliza para describir las diferencias de color en la iluminación, esta

escala va desde rojos-naranjas hasta los azules. El ojo humano regularmente tiende a ajustar los cambios de color, un ejemplo puede ser cuando vemos una lámpara fluorescente encendida, a nuestra vista nos parece más o menos blanca, sin embargo, en contraste con el sensor de nuestra cámara fotográfica que registra el color tal y como es; nos permite ver que la luz fluorescente en su tono original del espectro que vendría siendo de color verdoso, todo esto debido a que para el sensor de la cámara regularmente el blanco está entre los 5400-5500K.

Cuando tomamos una fotografía con luz incandescente o luz de vela los colores son muy cálidos. Y se tornan fríos cuando fotografiamos algo con una fuente de luz fluorescente.

El color o la temperatura del color es muy importante pues nos servirá para reafirmar y dar una connotación a nuestra fotografía. Además que es uno de los aspectos técnicos que más se tienen que cuidar pues un ligero descuido podría cambiarnos el significado de nuestro mensaje.

⁶⁷ Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, 2003, p.96

⁶⁸ *Ibidem*

Pilar Correa Serrano, Emanuel, 2008.

Pilar Correa Serrano, Pilar, 2008.



Temperatura de color de algunas fuentes habituales:⁶⁹

Fuente de luz	Temperatura de color
Sombra media	8000K
Cielo nublado	7000K
Cielo ligeramente nublado	6000K
Flash	5800K
Lámparas HMI	5600K
Luz de día	5500K
Primera hora de la mañana Última hora de la tarde	3500K
Flood	3400K
Halógeno de tungsteno	3200K
Focos domésticos	2800K
Puesta de sol	2000K
Luz de vela	1850K
Luz de cerilla	1700K

⁶⁹ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.47-48

2.2.4 FILTROS DE CORRECCIÓN

Para evitar y controlar los distintos matices de luz, refiriéndonos a temperatura del color, se utilizan filtros que modifican de modo selectivo las características espectrales de la luz utilizada para la exposición. Con estos filtros se puede convertir una luz de una temperatura dada en otra haciendo posible fotografiar con luces de distintos tipos.

“Un filtro, fotográficamente hablando, es cualquier objeto que intercepta la luz procedente de la escena dejándola pasar sin modificar la longitud focal del objetivo.”⁷⁰

Los filtros actúan absorbiendo selectivamente la luz, y permiten controlar la transmisión del tono y el color en películas pancromáticas y de color, esto con la finalidad de mantener los resultados correctos de exposición.

Cuando utilizamos un filtro debemos tomar en cuenta “la proporción entre una exposición filtrada y la exposición correspondiente sin filtrar que recibe el nombre de factor de exposición o factor de filtro”⁷¹ pues es la que nos ayudará a calcular la pérdida de luz al utilizar el filtro y poder compensar la misma en

nuestra toma fotográfica. El factor de filtro lo podemos determinar de una manera muy sencilla, que vendría siendo tomando la lectura de misma fotografía primero sin el filtro y luego con el filtro, así podríamos comparar las lecturas de ambas y solo tendríamos que compensar los pasos que faltaran para tener la misma gama que la no filtrada.

“Los filtros pueden estar hechos de diferentes materiales como gelatina, acetato de celulosa, poliéster, vidrio sólido, gelatina adosada a vidrio, gelatina revestida de vidrio, resina óptica y vidrio revestido dieléctricamente.”⁷²

De acuerdo con Ralph Jacobson en su libro *Manual de fotografía*, la clasificación de los filtros sería la siguiente:

- Filtros de color para fotografía en blanco y negro
- Filtros de color para fotografía en color
- Filtros especiales

Filtros de color para fotografía en blanco y negro

“Los filtros de color se usan en fotografía en blanco y negro para controlar la transmisión tonal de los colores en forma de grises.”⁷³

⁷⁰ Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, 2003, p.116

⁷¹ Ralph E. Jacobson, *Manual de Fotografía*, 2002, p. 183

⁷² *Ibid*, p. 184

⁷³ *Ibid*, p. 183

Estos se subdividen en dos: de corrección y de contraste.

Los de corrección ayudan a registrar los colores del sujeto en su luminosidad real. Estos se presentan en diferentes densidades de amarillo y amarillo-verde.

Filtros de corrección para fotografía blanco y negro⁷⁴

Fuente de luz	Sensibilización de película	Reproducción del color		Filtro necesario	
		Demasiado oscuro	Demasiado claro	Corrección parcial	Corrección total
Luz diurna	Pan	Verde	Azul	Amarillo pálido	Amarillo - verde
Luz diurna	Orto	Rojo	Azul	Amarillo pálido	Imposible
Tungsteno	Pan	Azul	Rojo	Azul verdoso pálido	Azul - verde
Flash electrónico	Pan		Azul		Amarillo pálido

Los filtros de contraste se utilizan para controlar la gama tonal o el contraste en la imagen según el contraste de color del sujeto. Se usan para oscurecer o aclarar un cierto color, o aclarar un color y oscurecer otro simultáneamente. En pocas palabras para separar los tonos y dependiendo de la densidad del filtro se absorben diferentes cantidades de la banda de transmisión. La finalidad es que un filtro de color aclara los objetos del mismo color y oscurece los del complementario.

⁷⁴ *Ibid*, p.186

Filtros de contraste para blanco y negro⁷⁵

Filtro	Color	Absorbe	Aclara	Aplicación
Azul tricolor	Azul	Rojo, verde	Azul	Copiado, destaca el velo atmosférico
Verde tricolor	Verde	Azul, rojo	Verde	Fotografía de paisaje
Rojo tricolor	Rojo	Azul, verde	Rojo	Fotografía de nubes, penetración del velo atmosférico
Azul de banda estrecha	Azul oscuro	Rojo, verde, algo de azul	Azul	Copiado y separación de color
Verde de banda estrecha	Verde oscuro	Azul, rojo, algo de verde	Verde	
Rojo de banda estrecha	Rojo oscuro	Azul, verde, algo de rojo	Rojo	
Menos azul	Amarillo	Azul	Amarillo	Fotografía de nubes
Menos verde	Magenta	Verde	Magenta	Copiado
Menos rojo	Cyan	Rojo	Cyan	Copiado
Naranja	Naranja oscuro	Azul, algo de verde	Rojo	Énfasis del grano de la madera

⁷⁵ Ralph E. Jacobson, *Manual de Fotografía*, 2002, p. 186

Filtros de color para fotografía en color

Lo que se busca con este tipo de filtro es ajustar la temperatura de color a un equilibrio aceptable.

Filtros de equilibrado de luz

“Se trata de un tipo de filtro fotométrico para aumentar o disminuir ligeramente la temperatura de la luz de formación de la imagen.”⁷⁶ Pueden usarse sobre el objetivo de la cámara o bien sobre la misma fuente de iluminación. Su uso es para fuentes de luz incandescentes y existen dos series de este tipo, la azulada para aumentar la temperatura y la ámbar que la atenúa.

Filtros de conversión de color

“Una película sólo proporciona equilibrio de color para un determinado tipo de luz, pero gracias a estos filtros se puede convertir una luz de una temperatura dada en otra haciendo posible fotografiar con luces de distintos tipos.”⁷⁷

⁷⁶ *Ibid*, p.183

⁷⁷ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.119

Filtros de equilibrado de luz y conversión de color para uso en películas de color⁷⁸

Color de filtro	Aumento de la exposición en puntos	Aplicación típica
Azul pálido	1	Película de tipo D con lámparas de flash de aluminio
	2/3	Película de tipo D con lámparas de circonio
	2/3	Película de tipo B con lámparas GS
	1/3	Película de tipo B con lámparas GS
	1/3	Película de tipo A con iluminación de 3200 K
Ámbar pálido	1/3	Con flash electrónico
	1/3	Películas de tipo B con photofloods
	1/3	
	1/3	Película de tipo A y B con lámparas claras
	2/3	
Rosa salmón	2/3	Película de tipo A con luz diurna
	2/3	Película de tipo B con luz diurna
Azul	2	Película de tipo D con iluminación de 3200 K

⁷⁸ Ralph E. Jacobson, Manual de Fotografía, 2002, p. 189

Filtros de compensación de color

“Son filtros que trabajan atenuando igual a los componentes principales de color; por lo que se presentan en los colores cyan, magenta, amarillo, rojo, verde y azul. A los tres primeros se les llama sustractivos y a los tres últimos filtros aditivos. Se denominan con las letras CC, un número que indica la absorción (multiplicada por 100) y una letra que es el color. Por ejemplo, un CC20M es un filtro compensador de color, de tono magenta y una absorción de 0.2.”⁷⁹ Este filtro oscurece 2/3 de paso los colores magentas, pues 0.1 es igual a un tercio de la densidad.

Filtros especiales

La función de algunos de ellos es alterar la imagen a fotografiar, cada uno de estos filtros como su nombre lo dice tienen funciones diferentes o especiales.

Filtro de absorción ultravioleta y skylight (UV)

“La radiación ultravioleta presente en el espectro de la luz no es visible para el ojo humano pero se suma a la exposición global de la imagen. Su efecto se

⁷⁹ Francisco Bernal, Técnicas de Iluminación, 2003, p.120

hace especialmente patente en tomas de paisaje a gran altura o en paisajes marítimos.”⁸⁰

Este tipo de filtro se utiliza para disminuir el exceso de luz dispersa causado por el cielo azul, así como para evitar pérdidas de contraste.

Filtro de absorción infrarroja (IR)

“Los materiales sensibles a la luz infrarroja presentan respuestas espectrales ampliadas hasta aproximadamente 950 nm además de la sensibilidad habitual al espectro visible y a la luz UV. En consecuencia, su uso necesita filtros especiales opacos a estas dos últimas radiaciones pero que transmitan en cambio la región IR.”⁸¹

Filtros de densidad neutra (ND)

“Un filtro de densidad es un filtro sin color, o sea un filtro neutro, pero algo oscuro. Se emplean para reducir la cantidad de luz que llega a la película. Según sea más oscuro quita más luz. Su uso está indicado en aquellos casos en los que debemos mantener unos ciertos valores de diafragma y obturación y

debemos reducir la luz de cantidad existente.”⁸² Se denominan con las siglas ND y un número nos indica los pasos que reducen la exposición, por ejemplo: ND1 nos indica que la exposición debe ser un paso más abierta, también existen los densidad neutra degradados que sirven para compensar el contraste en los paisajes oscureciendo el cielo.

Filtros de visión

“Los filtros de visión se usan solo para observar la escena y no para exponer la película. Estos filtros hacen más cómoda la observación porque disminuyen la luminosidad de la escena”⁸³

Filtros para luces fluorescentes

“La fotografía en color con iluminación fluorescente como única fuente produce dominantes de color, debido a la calidad espectral de las luces. Una dominante verde en particular es causada por fuertes líneas de emisión a 546 nm en el espectro del mercurio.”⁸⁴ Estos se denominan con las siglas FLW.

⁸⁰ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.114

⁸¹ Ralph E. Jacobson, *Manual de Fotografía*, 2002, p. 192

⁸² Francisco Bernal, *Técnicas de Iluminación*, 2003, p.119

⁸³ Ralph E. Jacobson, *Manual de Fotografía*, 2002, p. 211

⁸⁴ *Ibid*, p. 213

Filtros polarizados

“Un filtro polarizador es de color gris y utiliza un sistema de dos anillos. El primero es fijo y se acopla al objetivo, el segundo rota para conseguir el efecto deseado. Los filtros polarizadores se usan por estas razones:

- Reducción o eliminación de los reflejos de las distintas superficies.
- Oscurecimiento de los cielos azules a un ángulo de 90° del sol.
- Aumento de la saturación de color.”⁸⁵

En el caso de reducción, eliminación o control de reflejos se utiliza normalmente en reflejos producidos por superficies como vidrio, pintura, aceite, superficies húmedas. En el caso de saturación del color es porque los reflejos de las superficies reducen la saturación del color, este tipo de filtro ayuda a aumentar saturación y calidad de los colores en la imagen.

⁸⁵ John Child, *La iluminación en la fotografía*, 2005, p.117

2.3 LA PERCEPCIÓN Y EL MENSAJE FOTOGRÁFICO

Para hablar del mensaje fotográfico y su percepción primeramente citaré a Joan Costa y su definición de percepción:

“Percibir es un proceso que se inicia en la súbita sensación óptica de los rayos luminosos incidiendo sobre una retina; un puro estímulo sin sustrato (sin forma, significado ni contexto) que culmina en el desciframiento e integración de un mensaje: el ‘sentido’ de lo que ha sido percibido. Por consiguiente, aquí tenemos la presencia de un proceso que se realiza fisiológica u orgánicamente, pero que está determinado por una *motivación*, una voluntad o un interés que el individuo proyecta hacia las cosas de su entorno: un interés psicológico capaz de implicarse en los actos de percepción-conocimiento”⁸⁶ Es decir el estímulo que llega a nuestro sistema puede o no llamar nuestra atención y cuando ponemos nuestra atención en algo comenzamos el proceso de percepción. Como resultado de la percepción obtendremos la comprensión de un mensaje que a su vez puede ser de dos distintos tipos: el denotado, que es la descrip-

⁸⁶ Joan Costa, *La esquemática*, 1998, p.49

ción literal y objetiva de la imagen. Y el mensaje connotado, que es el que tiene que ver más estrechamente con la percepción, posee signos que suponen un código histórico y cultural, que se entrelaza con las razones, valores y percepción del sujeto. La fotografía certifica y autentifica lo real, es por esto que Marga Clark en su libro titulado *Impresiones fotográficas* dice: “La fotografía puede mentir en lo que se refiere a su significado, pero nunca en lo que se refiere a su propia existencia.”⁸⁷ Pues hablar de la realidad y nuestro imaginario es algo más complejo que solo hablar de lo que es real.

Profundizando y viendo en un sentido más estricto los conceptos anteriores citare a Guillermo Quintos que define real y realidad de la siguiente forma:

“Lo que tiene existencia verdadera y efectiva; se opone a lo virtual, a lo posible, a lo ideal. Relativo a las cosas y no a las palabras o al sentido con que se usan. Por oposición a lo fenoménico se usa ‘real’ para atribuir a algo una autonomía, para destacar que es independiente del acto intencional del sujeto pensante.”⁸⁸ Es decir lo real es lo tangible, es aquella cosa que no está en el imaginario. Ahora, relacionando esta definición con la de Ferrater Mora donde nos dice que: “‘Real’ equivale a ‘es’ o a ‘es actual’ o a ‘existe’ (y ‘realidad’

equivale a ‘ser’, a ‘actualidad’, a ‘existencia’). En tal caso hay que saber lo que se entiende por las nociones de ser, de existencia, de acto con el fin de establecer lo que se da a significar por ‘es real’ o por ‘realidad’”.⁸⁹ “Y realidad es lo que se vive y real es lo tangible.

Ahora una vez definidos estos dos términos podemos pasar a imaginario:

“Lo imaginario (...) No es imagen de (otra cosa). Es una creación incesante y esencialmente indeterminada (...) de figuras, imágenes, sólo a partir de las cuales trataste de ‘alguna cosa’. Lo que llamamos ‘realidad’ y ‘racionalidad’ son obras de ello.”⁹⁰ El imaginario lo podríamos interpretar como “eso” que surge a partir de la percepción y codificación de lo real, lo que convertimos en nuestra realidad.

Todo lo dicho anteriormente nos ayuda a comprender un poco mejor el proceso de percibir algo, pues hay que interactuar con nuestro propio contexto que se forma de varios puntos como son: nuestro pasado, experiencias, lo cotidiano, educación, salud, las críticas, las opiniones, el ocio, entre otras. Es decir tenemos que interactuar con lo real y lo imaginario que son confrontaciones de nuestras opiniones, experiencias y conocimientos del medio.

⁸⁷ Marga Clark, *Impresiones fotográficas*, 1991, p. 55

⁸⁸ Guillermo Quintós, *Términos y usos del lenguaje filosófico*, 2002, p.307

⁸⁹ José Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, 1979, p.535

⁹⁰ Guillermo Quintós, *Términos y usos del lenguaje filosófico*, 2002, p.190

La percepción es nuestra forma de explicar, comprender, razonar, pensar y transformar nuestro mundo.

Ahora, lo que se percibe genera ideas e intereses personales y la intención de una fotografía es explicar un hecho dentro de un universo (campo, contexto, escenario), de acuerdo a los paradigmas que en ese momento rijan al fotógrafo o al espectador (si es que ya esta siendo vista esa imagen por alguien más).

Lo anterior se da implícitamente, como cuando transmitimos una idea verbal a otro sujeto, pues la fotografía es una imagen fija y la imagen es una forma de comunicación.

La fotografía contiene una carga de códigos que se tienden a interpretar por el sujeto (si estos están dentro de su contexto psicológico y físico), pues toda imagen por más escueta que sea expresa “algo”, ya que forma parte de una realidad.

En otras palabras la fotografía pone en una imagen fija la reconstrucción de la percepción. Es portadora de un mensaje codificado. Es así como se convierte en portadora de nuestro entorno y vivencias. En ella se encierra nuestra experiencia física y coloca nuestras ideas e imaginarios en los límites perceptivos. Además de que también contiene la carga de nuestra ideología y puntos de vista de nuestra experiencia visual.

Es por esto que siendo fotógrafo o espectador, no solo percibimos la imagen general de una fotografía, sino que también la interpretamos, pues siempre

dentro de la imagen hay un lenguaje implícito que es codificado según creencias, ideas, experiencias, afectos y en general todos los procesos mentales que engloban a la percepción, y de esta manera se llega a la comprensión e interpretación de un mensaje fotográfico.

Para su interpretación evaluamos tanto el valor cromático, el espacial y todos los aspectos psicológicos que estén presentes en ese momento (sentimientos, sensaciones, estado del aparato mental). Pues no es lo mismo observar una fotografía con un estado de ánimo constructivo a observar la misma fotografía en un estado destructivo, esto cambia nuestra percepción de las cosas y las situaciones.

Ahora en el aspecto cromático vendría la luminosidad que es un factor inherente al medio fotográfico, y por lo tanto un factor determinante en la lectura de una imagen. La manipulación de las luces sobre lo fotografiado es lo que nos ayudará a obtener diferentes colores, tonos y matices de luz.

La luz se relaciona con la composición para dar paso al aspecto espacial, donde encajaría el encuadre pues define la imagen por estar regido por valores y reglas compositivas. En él se encuentran líneas, formas, perspectiva, textura.

Otro factor importante para la percepción y el mensaje fotográfico; se deposita en la interpretación de la postura pues “el movimiento corporal es una vía

de comunicación.”⁹¹ La postura es transmisora de un mensaje específico, al tratar de sugerir “algo” (enojo, felicidad, indiferencia, gozo). “La postura no solo es una clave acerca del carácter, es también una expresión de actitud”⁹² ya que revela los sentimientos y actitudes de una persona con respecto a las personas que lo rodean, así como también habla del pasado inmediato. Las actitudes corporales de un individuo son las que muestran las orientaciones persistentes del individuo, es decir si los movimientos son suaves o enérgicos, directos o indirectos, prolongados o repentinos o hay falta de ellos, son los que nos mostrarán los estados de ánimo de una persona. Por ejemplo una persona deprimida no tiene los mismos movimientos corporales que una persona feliz, en el primer caso el movimiento corporal es poco o nulo, y en el segundo caso todo lo contrario. Se muestra efusividad y dinamismo.

La postura nos reflejará la forma en que un hombre reacciona ante sus sentimientos y como se adapta a la realidad exterior, para ello se ayuda con las posiciones del cuerpo, brazos o piernas y regularmente los cambios de postura van ligados a los del lenguaje hablado y ademanes.

Cada ser humano tiene una forma distinta y característica de controlar su cuerpo por esto es la clave no verbal más fácil de observar, interpretar y descu-

brir. La comunicación no verbal es un sistema de señales emocionales que va ligado a la comunicación verbal y al igual que el lenguaje se aprende con la experiencia. Como es natural, la expresión corporal que abarca los movimientos del cuerpo y la postura, está relacionada con las características físicas de la persona.

Hay tres clases de movimientos observables: los faciales, los gesticulares y los de postura. Aunque podamos categorizar estos tipos de movimientos, la verdad es que están fuertemente entrelazados, y muy frecuentemente se hace difícil de dar uno, prescindiendo de los otros.

En la comunicación verbal, todo y siendo el lenguaje el factor más importante, reconocemos que producimos y recibimos una cantidad muy grande de mensajes que no vienen expresados en palabras. Estos mensajes son los que denominamos no verbales, y van desde movimientos del cuerpo, postura, y hasta el tono de la voz, pasando por objetos, vestidos, distribución del espacio y el tiempo. Con base en el libro de Flora Davis, La comunicación no verbal, puedo decir que las características generales de la comunicación no verbal son las siguientes:

⁹¹ Flora Davis, *La comunicación no verbal*, 2008, p.15

⁹² *Ibid*, p.130

- 1) La comunicación no verbal, generalmente, mantiene una relación de interdependencia con la interacción verbal y la postura a su vez.
- 2) Con frecuencia los mensajes no verbales tienen más significación que los mensajes verbales.
- 3) En cualquier situación comunicativa, la comunicación no verbal es inevitable, así como gesticular y situarse de algún modo en el espacio.
- 4) En los mensajes no verbales, predomina la función expresiva o emotiva sobre la referencial.
- 5) En culturas diferentes, hay sistemas no verbales diferentes, por lo tanto se tiene que observar detenidamente a cada persona para ver que es lo que quiere comunicar.
- 6) Existe una especialización de ciertos comportamientos para la comunicación.

Estos puntos junto con la proximidad en la comunicación, son los que nos darán la pauta para interpretar la postura del ser humano, pues dependiendo del estado de relajación de una persona se darán los tipos de postura y comunicación. De acuerdo con el libro de Edward T. Hall las distancias que el ser humano usa para relacionarse, han sido aprendidas y son las siguientes:

- **Distancia íntima:** En esta la presencia de la otra persona es clara, hay una gran afluencia de los datos sensoriales. “La visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo.”⁹³

Distancia íntima fase cercana: “Es la distancia del acto del amor y de la ducha, de la protección y el confortamiento. Predominan en la consciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física.”⁹⁴ Es una fase de contacto total la comunicación verbal es mínima.

⁹³ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, 2009, p.143

⁹⁴ *Ibidem*

Distancia íntima fase lejana (distancia de 15 a 45 cm): la voz se utiliza en un nivel bajo. El calor y el olor del aliento de la otra persona pueden notarse, aunque son enviados aparte de la cara del sujeto.

- **Distancia personal:** “Es el término que empleo Hediger para designar la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás”⁹⁵

Distancia personal – Fase cercana (distancia de 45 a 75 cm): A esta distancia uno puede retener a la persona, no hay deformación visual de los rasgos de la persona, los planos de la cara se acentúan. El lugar donde se sitúa una persona con otra señala el tipo de relación que llevan.

Distancia personal – Fase lejana (distancia de 75 a 120 cm): “A la distancia del brazo es una manera de expresar la fase lejana de la distancia personal. Va desde un punto situado inmediatamente fuera de la distancia de contacto fácil para una persona hasta un punto donde dos personas pueden tocarse

los dedos si ambas extienden los brazos.”⁹⁶ El nivel de la voz es moderado, los asuntos de interés y relación personal se tratan a esta distancia.

- **Distancia social:** “No se advierten los detalles visuales íntimos del rostro y nadie toca ni espera tocar a otra persona a menos de hacer un esfuerzo especial.”⁹⁷ La modulación de la voz es la normal, las pláticas pueden escucharse a 6 metros.

Distancia social – Fase cercana (distancia de 120 cm a 2 m): Se percibe con claridad la fisonomía humana aún, a esta distancia se tratan asuntos impersonales, este tipo de distancia se suele usar en una oficina, en una reunión social informal. Se puede utilizar para jerarquizar, un ejemplo, un jefe hablando con su empleado.

Distancia social – Fase lejana (distancia de 2 a 3.5 m): Se utiliza en el discurso comercial y social, su carácter es formal. El comportamiento es arbitrario y condicionado culturalmente. El nivel de voz es elevado para acortar la distancia social.

⁹⁵ Edward T. Hall, *La dimensión oculta*, 2009, p.146

⁹⁶ *Ibid*, p.148

⁹⁷ *Ibid*, p.149

- **Distancia pública:** “Es la transición de las distancias personal y social a la distancia pública que está totalmente fuera de campo de la participación o la relación se producen importantes cambios sensorios.”⁹⁸

Distancia social – Fase cercana (distancia de 3.5 a 7.5 m): La voz es alta, se utiliza para la comunicación formal, se utiliza en la oratoria, puede verse a varias personas presentes al mismo tiempo.

Distancia social – Fase lejana (distancia 9 m aproximadamente): Es la distancia de los personajes públicos, refiriéndose a ocasiones públicas. La comunicación no verbal, los movimientos faciales, la voz y posiciones del cuerpo son exageradas. El ritmo de pronunciación es más lento y articulado.

El valor espacial, la iluminación, la comunicación no verbal, la proximidad y la postura son los que hacen que fotógrafo, modelo y espectador perciban y conceptualicen de cierta manera la fotografía.

La percepción y el mensaje fotográfico van ligados, los dos tienen que ver con comunicación e interpretación. En el medio fotográfico están unidas la

realidad y la imagen fotográfica. El mensaje fotográfico es sumamente importante pues, depende profundamente de las intenciones del fotógrafo, ya sea que quiera llevarnos a la realidad o ser un escape de esta.

La fotografía ayuda a descubrir nuevos caminos de expresión subjetiva, por medio del conocimiento, la memoria y pensamiento. Lo que es percibido es interiorizado y subjetivizado dando como resultado la manifestación de la personalidad. La fotografía revela la realidad interior.

El fotógrafo para emitir un mensaje recorta su realidad, desfragmenta su entorno y extrae su contexto que proyecta un mundo subjetivo y creativo de ver y pensar las imágenes. Se reduce un objeto tridimensional o uno bidimensional, se hace un encuadre específico, un ángulo y distancia respecto al objeto, dando como resultado la extracción del espacio - tiempo de un objeto, transformando lo real en imaginario postrándolo en un papel o una proyección que servirá para la justificar , obtener y analizar su realidad que estará siempre abierta a diversas interpretaciones.

Ahora, en el mensaje fotográfico hay tres participantes y de la misma imagen hay tres mensajes diferentes. El primero es el resultado de lo que hace el fotógrafo, como interpreta, hace suyo el instante, lo capta y lo muestra. El segundo

⁹⁸ *Ibid*, p.152

es como el modelo posa, comunica e interpreta la misma situación fotográfica. Y por último tenemos el mensaje que le aporta o atribuye el espectador de acuerdo a sus experiencias y procesos mentales.

“Observe en una foto que puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar”⁹⁹

Es aquí cuando podría entrar una frase que se dice comúnmente “nadie hace nada a cambio de nada”, pues las intenciones del fotógrafo pueden ser muchas (monetarias, espirituales, amor, gusto) pero siempre llevará esa parte subjetiva de la reinterpretación de la realidad, lo mismo pasa con el modelo y el espectador. Pues cada uno forma parte de este proceso fotográfico de acuerdo a la práctica que quiere llevar a cabo para satisfacer sus necesidades, hacer, experimentar o mirar.

La fotografía es considerada por muchos como una imitación perfecta de la realidad. Pero como menciona Susan Sontag las fotografías son una interpretación de la realidad.

“Los fotógrafos inevitablemente imponen pautas a los modelos. Aunque en cierto sentido la cámara si captura la realidad y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.”¹⁰⁰

Es por esto que el mensaje fotográfico siempre será el que revelará la esencia del individuo, sin embargo dicha revelación dependerá de la honestidad de la persona para consigo misma de presentarse tal y como es, y a su vez servirá para el fotógrafo, modelo y espectador de instrumento para reconocerse mejor en una realidad menos peligrosa, menos amenazadora y más manejable. Pues tendemos a las representaciones y no a la aceptación de lo real. Gracias al medio fotográfico podemos observar la imagen y lo que representa, su parecido con la realidad y la conexión existente o inexistente con nuestro mundo y nuestra realidad.

⁹⁹ Roland Barthes, *La cámara Lúcida*, 1990, p.38

¹⁰⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 1989, p.17² Gerard Bonnet, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*, 1995, p.27

CAPÍTULO 3

EL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL VÍNCULO

TRANSFERENCIA CONTRATRANSFERENCIA

CAPÍTULO 3 EL RETRATO FOTOGRÁFICO Y EL VÍNCULO TRANSFERENCIA CONTRATRANSFERENCIA

3.1 FILOSOFÍA Y TRABAJO DE FOTÓGRAFOS CONTEMPORÁNEOS

Para iniciar este capítulo citaré a José Ferrater Mora que define la filosofía de la siguiente manera:

“Por un lado la filosofía se entiende como una actitud humana; por el otro, como un conocimiento o una serie de proposiciones (ya sea sobre objetos considerados como propios, o bien sobre proposiciones con el fin de averiguar su sentido o falta de sentido). En el primer caso, la filosofía es una realidad personal (o una realidad social), y el examen de la filosofía es sobre todo el estudio de su génesis personal, social o histórico. En el segundo caso, la filosofía es un conjunto de proposiciones, y el examen de la filosofía es sobre todo el estudio de la índole y rasgos de las mismas.

En nuestra opinión, no puede eliminarse ninguno de estos dos aspectos. La filosofía es a la vez algo *en* la vida humana y *dice* algo o bien sobre la realidad o bien *sobre* el lenguaje que empleamos para hablar *acerca* de la realidad. Entre estos dos extremos que podemos considerar como conceptos-límites- oscila la *efectiva* realidad de la filosofía.”¹⁰¹

Para las finalidades de este capítulo tomaré a la filosofía como esa actitud humana que esta ligada a la realidad personal o colectiva, que dice “algo” sobre la realidad o su lenguaje. Con lo anterior dicho puedo comenzar teorizando que la filosofía básicamente surge de los principios e ideas que se establece el ser humano, para explicar sus acciones y los hechos que suceden a su alrededor.

La filosofía con la que se guía cada persona por la vida no es una ley que se siga puntualmente y ciegamente, ni tampoco surge de la noche a la mañana, si no se va adquiriendo, reforzando y cambiando con cada hecho que se lleva a cabo en el medio donde se desarrolla, con cada grupo social del que se nutre, con la educación que adquiere de las instituciones, la familia y los amigos, con el rol social que juega cada persona, en resumidas cuentas la filosofía que adquiere no es totalmente paradigmática ni mucho menos, se va construyendo día con día a base de concepciones, raciocinio y acciones con el medio en el que se desenvuelve y donde desarrolla su vida cotidiana.

¹⁰¹ José Ferrater, *Diccionario de Filosofía*, 1979, p.665

Se forja con el ir y venir de pensamientos, percepciones y acciones. Así como de su convivencia con el medio exterior pues el ser humano es un ser social por naturaleza.

Todos los mensajes que el mundo exterior emite a una persona son codificados, desfragmentados y teorizados en el interior de sí mismo para así poder formarse un criterio que a su vez dará como resultado una respuesta e interpretación de la realidad social y personal en la que se inscribe.

Es así que la filosofía son; todas aquellas acciones que surgen como resultado de nuestra realidad social y actitudes humanas en comunión con nuestro imaginario para dar paso a nuestras construcciones de ideas, principios que nos ayudarán a ver de una manera única y distinta la causa y efecto de las cosas.

Ahora, hablar de una filosofía en la fotografía pues vendría siendo exactamente lo mismo que lo anterior, sólo que esta vez el resultado no sólo será hablado o escrito, sino el resultado sería estrictamente el registro de una imagen que es reflejo de nosotros mismos y de nuestra visión a través de una lente un instante capturado.

Cada fotógrafo con base a todos los estímulos que recibe del exterior ya sea conscientemente o inconscientemente se forma una visión o teoría de la foto-

grafía; que aunado a su realidad personal (imaginario), le hace crear una filosofía de la fotografía. Que no es más que la que nos permite ver de una forma obvia que todos tenemos una forma muy particular de ver y hacer las cosas, dándole versatilidad al mundo.

A continuación citaré fragmentos de entrevistas que fueron echas por Celine Jaeger documentadas en su libro *Creadores de imágenes*, la selección de fotógrafos contemporáneos fue con base en; que de cierta manera con su forma de expresarse sobre la fotografía y el modelo ayudan a explicar y reforzar mi visión del fenómeno transferencial –contratransferencial en la fotografía.

Sebastião Salgado

Fotógrafo brasileño que es uno de los reporteros gráficos contemporáneos más respetados del mundo. Salgado, que fue nombrado Representante Especial del UNICEF el 3 de abril de 2001, se ha dedicado a retratar las vidas y la lucha de los hombres del mundo. Esa labor se ha plasmado en diez libros y muchas exposiciones y le ha valido numerosos premios en Europa y el continente americano.

Sebastião Salgado, se formó como economista e inició su carrera fotográfica en 1973. Su primer libro, *Otras Américas*, dedicado a los pobres de América

Latina, fue publicado en 1986. Tras éste, publicó, ese mismo año, *Sahel: el fin del camino*, que fue el fruto de 15 meses de colaboración con la organización Médicos sin fronteras durante la larga sequía que castigó a la región septentrional de África.

Trabaja siempre con la marca Leica en 35 mm en las series M y R o en su defecto con una Pentáx 645 de formato medio.

Sebastião Salgado dice:

“No es el fotógrafo el que hace la foto. La foto es mejor o peor en función de la relación que mantengas con las personas a las que fotografías.”¹⁰²

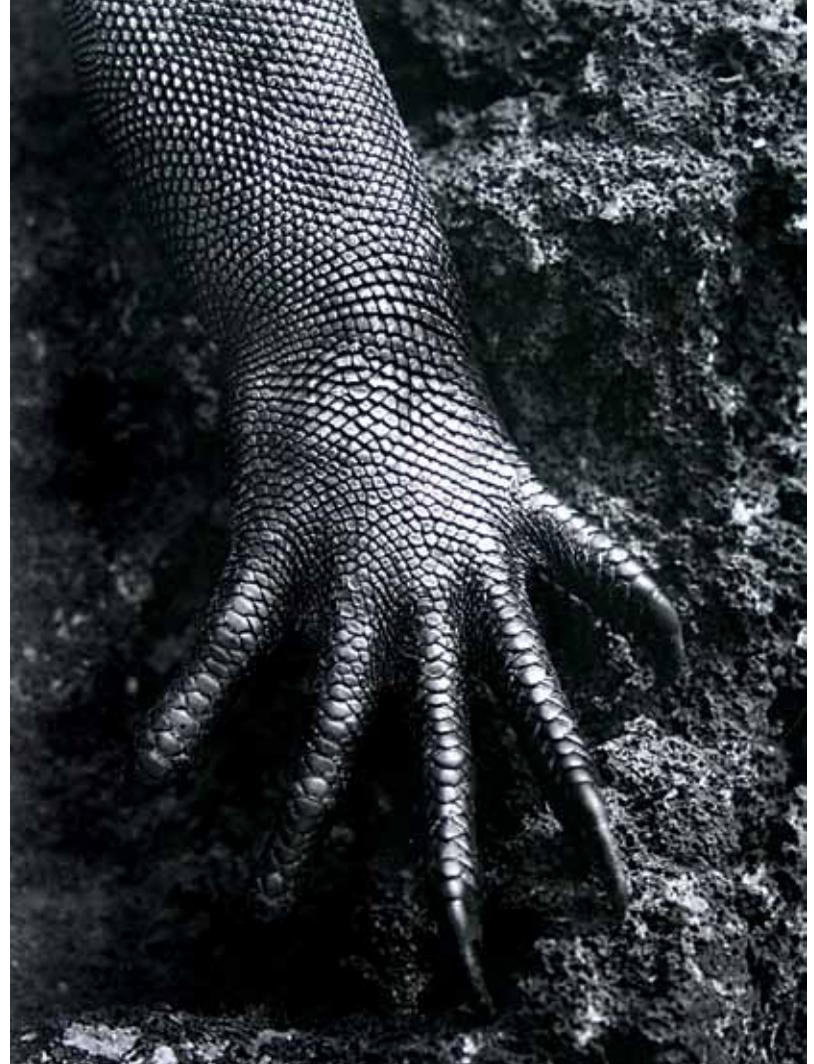
“Fotografío elementos de mi vida, lugares donde me he sentido a gusto, en los que mi manera de pensar es acorde con lo que hago.”¹⁰³

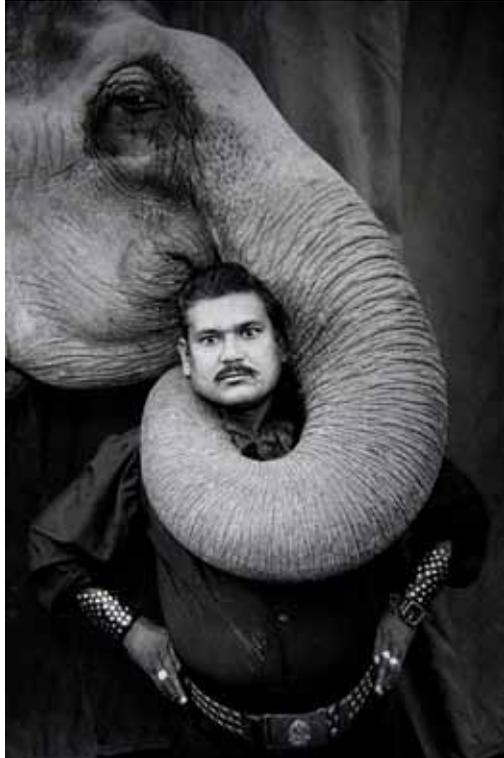
“Tienes que entender, sentir y respetar a las personas a las que estás fotografiando. Y ellas tienen que aceptarte, porque en caso contrario te arriesgas a dejar fuera de la foto demasiadas cosas.”¹⁰⁴

¹⁰² Jaeger Anne-Celine, *Creadores de imágenes*, 2007, p.79

¹⁰³ *Ibidem*

¹⁰⁴ *Ibid*, p.81





Mary Ellen Mark

Ha alcanzado notoriedad en todo el mundo a través de sus numerosos libros, exposiciones y trabajos editoriales en revistas. Fotógrafa de *The New Yorker*, adquirió reconocimiento mundial tras publicar en 1981 su libro *Falkland Road: Prostitutes of Bombay*.

Ha publicado ensayos y fotografías (retratos) en publicaciones como *Life*, *New York Times Magazine*, *Rolling Stone* y *Vanity Fair*. Durante más de cuatro décadas, ha viajado extensamente para hacer fotografías que reflejen un alto grado de humanismo, a menudo muestran marginados sociales. Hoy en día, es reconocida como uno de nuestros más respetados e influyentes fotógrafos. Ha recibido el Premio de Periodismo de Infinity, una Erna y Victor Hasselblad Foundation Grant, Walter-Annenberg.

Aparte de su trabajo de edición de libros y revistas Mark ha fotografiado campañas publicitarias entre las que se encuentran Eileen Fisher, Hasselblad, Heineken, Nissan.

Mary Ellen Mark en la entrevista que le dio a Celine Jaeger destaca:

“No creo que pueda desarrollar ni aprender una “manera de mirar” y tampoco un “punto de vista”. “La manera de mirar” tiene que ver con quién eres, con lo que piensas y como creas imágenes. Es algo que llevas dentro, tu manera de ver el mundo.”¹⁰⁵

¹⁰⁵ Jaeger Anne-Celine, *Creadores de imágenes*, 2007, p.54

Mary Ellen Mark, Ram Prakash Singh with His Elephant Shyama, Great Golden Circus, Ahmadabad, India 1990



Mary Ellen Mark, Amanda and Her Cousin, Amy Valdese, California del Norte, 1990



Mary Ellen Mark, Kamla Behind with a Customer (de la serie Falkland Road), Bombay, India, 1978

Alec Soth

Nació en Minneapolis en 1966 se enamoró de la fotografía vagabundeando. Trabaja con cámara de placas porque busca “un acercamiento más esmerado, un encuadre paciente, capaz de unir al fotógrafo con el sujeto.”

Se convirtió en un candidato de Magnum Photos en 2004 y miembro de pleno derecho en 2008.

Sus fotografías están representadas en importantes colecciones públicas y privadas, incluido el San Francisco Museum of Modern Art, Museum of Fine Arts, Houston, y Walker Art Center. Su trabajo ha aparecido en numerosas exposiciones individuales y colectivas, incluyendo la Bienal de Whitney 2004 y una encuesta en la carrera Jeu de Paume en 2008.

Su primera monografía, de dormir por el Mississippi, fue publicado por Steidl en 2004 a la aclamación de la crítica. Desde entonces ha publicado Soth NIAGARA (Steidl, 2006), Revista de Moda (Magnum, 2007), y Días de perro, Bogotá (Steidl, 2007).

“La poesía es la expresión más cercana a la fotografía, al menos al tipo de fotografía que deseo realizar. Lo esencial es la voz (o la mirada), y la manera que en que esa voz es capaz de unir fragmentos para crear algo bello (...). Me intereso por la fotografía para comprender lo que quiero fotografiar. Así siempre se acaba por comprender algo sobre uno mismo.” Alec Soth¹⁰⁶

“Tengo que recordarme a mi mismo que la fotografía es limitación. Parte de la base de que no todo aparece en la foto.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ <http://beristain.blogspot.com/>

¹⁰⁷ Jaeger Anne-Celine, *Creadores de imágenes*, 2007, p.187



Alec Soth, Rebecca, 2005



Alec Soth, Charles, Vasa, Minnesota, 2002

Stephen Shore

Se interesó en la fotografía a la edad de seis años cuando recibió un kit fotográfico para montar un cuarto oscuro. Tres años más tarde, comenzó a producir su propio color de las imágenes con una cámara de 35mm.

Fue el primer fotógrafo en vida al que el Metropolitan Museum of Art de Nueva York le dedicó una exposición individual a su edad de 24 años en 1971.

Ha publicado monografías como *American Surfaces* y *Uncommon Places*. Shore menciona que hay que tener “atención consciente, que es la consecuen-

cia de ver el mundo en un elevado estado de consciencia” así como también poseer intencionalidad, los procesos mentales no deben ser conceptuales o intelectuales en la toma fotográfica, puede ser solo un proceso visual o un nivel de pensamiento que no precise palabras.

Celine Jaeger en el libro *Creadores de Imágenes* le pregunta a Shore:

“¿Qué es lo que te entusiasma de la fotografía?

Hay algo dentro de mi que me empuja a expresarme y a comunicarme de esta manera.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Jaeger Anne-Celine, *Creadores de imágenes*, 2007, p.52



Stephen Shore, Telephone, 1972.



Stephen Shore, Lobsters, 1974.



Rineke Dijkstra

Fotógrafa holandesa y vídeo-artista nació en 1959 en Sittard. Después de estudiar en la Academia Gerrit Rietveld de Ámsterdam, Rineke Dijkstra comenzó a trabajar como fotógrafa free-lance para revistas como Elle, Avenue y Elegance. Desde el comienzo de la década de 1990, Dijkstra, ha trabajado con una cámara de gran formato y se concentró en la serie de retratos en color.

Su primera serie - "Playas" - entró en existencia, entre 1992 y 1996. El trabajo consta de numerosas fotos de niños y adolescentes, en su traje de baño en las playas de Europa y la costa este de los EE.UU. frente al mar como un simple pero altamente simbólico fondo.

Rineke Dijkstra, Odessa, Ucrania, 11 de agosto de 1993

Su enfoque conceptual está influenciado por Diane Arbus. Sus obras van más allá de la fotografía y el registro documental de momentos, retrata los cambios causados por los procesos de desarrollo físico o psicológico.

Rineke menciona que es importante dejar espacio a la interpretación, y en la toma fotográfica uno tiene que estar abierto a lo que pueda pasar, pues si uno intenta forzar algo, siempre se correrá el riesgo de que la fotografía llegue a ser unidimensional. Hay que reducirlo todo a esencia y al momento de la verdad.

“Una fotografía funciona mejor cuando se unen aspectos formales, como la luz, el color y la composición, con aspectos informales, como la mirada y el gesto.”¹⁰⁹

¹⁰⁹ Jaeger Anne-Celine, *Creadores de imágenes*, 2007, p.145

Rineke Dijkstra, *Experimental control part 1 of 2*,



3.2 EL INSTANTE FOTOGRAFABLE

Marga Clark, en su libro *Impresiones fotográficas*, señala que “para el retratista Philippe Halsman la función más importante del retrato no radicaba en la composición, ni el juego de la luz, ni en los escenarios escogidos, sino en capturar la esencia del sujeto. Para él, el juego psicológico, así como la conversación que se desarrollaba entre el modelo y el fotógrafo era lo más importante.”¹¹⁰ Hablamos de un juego psicológico cuando fotógrafo y modelo se relacionan tanto en su parte consciente como inconsciente.

Cuando surge una buena comunicación, así como una respuesta óptima a las demandas del fotógrafo, sucede lo que se espera en toda sesión fotográfica: el instante fotografiable. Para llegar al surgimiento de este instante debe de tomarse en cuenta que hay varios participantes: el fotógrafo, la cámara y el modelo. El fotógrafo y el modelo interactúan y el resultado de esta interacción la capta la cámara fotográfica.

En este juego se hace uso del proceso creativo, pues al comunicar, dirigir y mirar se necesita deliberación de ver más allá para poder tomar una decisión, la cual se basa en cultura, antecedentes psicológicos, ideológicos, concepciones, conceptos y tendencias. Ambos participantes tienen que hacer el mejor uso de su percepción para sumergirse en la realidad del otro y poder capturar el instante, es decir de esa realidad conjunta, interpretarla para que a su vez de como resultado la creación de la fotografía.

Regularmente el proceso creativo se da antes y durante de la toma. Dentro de dicho proceso se da la concepción de la imagen tanto conceptualmente como técnicamente.

En la parte técnica, el fotógrafo contempla todos los requerimientos posibles de la toma como equipo de iluminación, equipo fotográfico, accesorios a utilizar, bocetaje. En la parte conceptual se hace la planeación de lo que se quiere crear en la imagen final.

¹¹⁰ Marga Clark, *Impresiones fotográficas*, 1991, p.48

La interacción con el modelo sería el paso siguiente, en esta etapa el fotógrafo y el modelo entran en comunicación y se da la explicación de la concepción de la toma fotográfica al modelo así como los requerimientos. Como siguiente paso en la búsqueda del instante fotografiable tendríamos a la sesión fotográfica, que es donde se llevará acabo el tratar de captar el instante pues el comportamiento y actitud con los que se desenvuelve el modelo son los que darán paso a nuestro resultado final; la convergencia de la realidad del fotógrafo y modelo en un mismo espacio – tiempo.

La fotografía es la apropiación de las imágenes, y el objeto fotografiado se convierte en una representación codificada de nosotros mismos, así podemos percibir sin esfuerzo en un lenguaje no verbal, lo que esta dentro de nuestro aparato mental. El espacio - tiempo se congela para que un objeto fotografiado pueda observarse a detalle, fijamente y sin ningún cambio a su paso.

Con la imagen que surge al tomar la decisión de cual será nuestro instante fotografiable; momento donde detenemos espacio - tiempo, podemos ver nues-

tra concepción del mundo como una imagen que surgió de nuestra experiencia intelectual y subjetiva de ver nuestro alrededores. Generalmente el instante fotografiable siempre será el que satisfaga nuestras necesidades. El que a nuestro parecer es el idóneo y más estético, bello o verdadero.

La belleza no es ninguna cualidad objetiva de las cosas en sí mismas. Existe en la mente de quien la contempla, y cada mente percibe una belleza diferente. El fotógrafo atribuye belleza a un objeto cuando es percibido desinteresadamente, sin una representación del fin y como un objeto que produce alguna sensación, sentimiento o placer. El placer puede ir ligado al instante cuando el fotógrafo vibra (emoción) con la imagen, pues en ese momento su concepción de realidad se vuelve tangible o crea lo que tenia en mente tal cual lo había imaginado. El instante fotografiable permite ver la conjunción del la realidad social y el imaginario de un ser humano, cuando se da el momento donde el espacio y el tiempo convergen con lo que el fotógrafo quiere fotografiar.

3.3 LA EXPRESIÓN Y/O PROYECCIÓN FOTOGRÁFICA

Susan Sontag dice: “Se ha interpretado la fotografía de dos maneras enteramente diferentes: ya como un acto de conocimiento lúcido y preciso, de inteligencia consciente, o bien como una búsqueda preintelectual, intuitiva.”¹¹¹ A decir verdad ambas tienen que ver con la expresión del ser humano.

Toda fotografía es subjetiva, nunca se muestra lo que es en realidad, si no lo que se captura es lo vemos, como lo percibimos, como lo pensamos, cual es nuestra manera de ver el mundo. Se dice que la fotografía nos permite captar la realidad, pero ¿la realidad de quién?, pues en el momento del disparo recae en uno la responsabilidad de mostrar lo que es verídico o lo que se apega a lo real. Para mí la realidad está ahí presente y es intrínseca pues retomando un poco la definición de realidad debemos recordar que es lo que se vive, y lo único que sucede cuando hacemos una fotografía es que cada quien le da ese toque de cómo mira las cosas. Al momento de hacer clic solo tomamos un cara de nuestro universo fotografiable, pues aunque la cámara nos permite extender el mundo real a uno surreal (congelamiento del tiempo y la

distancia social) solo es un pequeño duplicado del mundo, que está estrechamente ligado a la visión percibida, es decir a nuestro imaginario que tiene origen en la visión real.

La fotografía ha puesto más en contacto al ser humano con sus emociones y con su mundo exterior, le sirve de medio de comunicación, expresión y/o proyección. Pues la relación que existe entre realidad e imagen, le permite al ser humano hacer un análisis de sus sentimientos, pensamientos, creencias e ideas que surgen del mundo exterior y van hacia su mundo interior.

La fotografía no sólo nos permite ver algo que estaba en ese lugar, si no también nos permite codificar un mensaje, nos ayuda a encontrar caminos diferentes para la expresión subjetiva, ya que al fotografiar percibimos y esto nos da como resultado un medio de comunicación para nuestra personalidad, pues es un mensaje codificado que nos permite extraer cosas de su contexto para crear un mundo subjetivo.

A continuación mostrare un listado de puntos que debemos de tomar en cuenta al mirar y crear una fotografía,¹¹² estos nos permitirán ver mejor lo que se proyecta o lo que se quiere proyectar:

¹¹¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, 1989, p.17

¹¹² Lauro Garfias, *Apuntes de Clase*, UNAM, México, 2005

- Sujeto fotografiado: Es la prioridad para poder descifrar lo que se quiere comunicar.
- Fondo: Cual es la finalidad de “algo que esta allí”.
- Lenguaje: En qué forma se esta dando el mensaje fotográfico, sutil, gestual, directo, indirecto.
- Imaginación: Es la idealización, dentro del resultado fotográfico y fuera de este, la capacidad del ser humano para crear realidades alternas.
- Opinión: Vendrían siendo los puntos de vista ideológicos y de conocimiento personal.
- Conocimiento: Es el estudio de la realidad donde se prueban los supuestos lógicos de nuestros procesos creativos.
- Información: Es lo que se entregará como resultado final mediante el conjunto de datos dentro del espacio fotográfico.
- Dato: La unidad mínima de información.
- Realidad: Lo tangible manejado socialmente, la vivencia.
- Escenario: Es el medio donde se desenvuelve la imagen. Lugar - tiempo
- Sentimiento: La emoción que se provoca hacia ambos lados. Fotógrafo- modelo.

- Emoción: Es el impacto o expresión de un sentimiento que se tiene.
- Creatividad: La capacidad de materializar una concepción.
- Fotografía: El momento congelado que encierra todo lo anterior y capta la realidad tridimensional a una bidimensional.

La fotografía por su realidad y ambigüedad que posee al mismo tiempo, nos permite tener diversas interpretaciones en lo que se refiere a su significado, siempre será un medio de expresión o proyección de nuestros pensamientos, fijaciones, miedos, curiosidades o cualquier cosa que haga ruido en nuestro aparato mental.

Por más apegada que esté a la realidad siempre será una apropiación y representación de como percibimos el mundo y por lo tanto de nosotros mismos. De nuestro bagaje cultural y de todo lo que nos envuelve y nos hace ser únicos. Ésta siempre será demasiado personal y subjetiva ya que es un registro de nuestra vida que nos sirve para liberar lo que muchas veces no se puede comunicar porque esta en otro nivel de nuestro pensamiento o consciencia, así como para mostrar también nuestras emociones e ideas que tienen como finalidad complementar el estilo propio.

Apoyándonos de nuestras capacidades de comunicación, imaginación, conocimiento, información, emociones, sentimientos y creatividad. La expresión o proyección por medio de una imagen siempre será un buen medio para dar a conocer nuestra realidad. Pero debe recordarse que la fotografía tendrá un aire metafórico, y esta será tan rica o tan pobre como se le quiera ver. Pues habrá casos en los que se tenga que exteriorizar la nada o el vacío que se lleva dentro o en oposición a esto se dará paso a la expresión de lo que nos hace revoluciones internas y toda esa mar de ideas que hace vuelcos tanto en la cabeza como en el cuerpo.

El fotógrafo se desenvuelve detrás y delante de la fotografía, pues aprisiona un instante que servirá para posteriormente expresar su sentir y pensar, donde la imagen resultante servirá como instrumento para que su realización como individuo, pues la fotografía además de hablar del sujeto fotografiado habla de uno mismo, de cómo se conscientiza de sus sentidos y de como se percibe exactamente el ser interior y lo que es ajeno o externo a éste. Es por esto que la fotografía siempre será un medio de expresión o proyección de nuestro mundo interno.

3.4 MODELO DE TRANSFERENCIA - CONTRATRANSFERENCIA DE IDEAS EN EL RETRATO FOTOGRÁFICO

3.4.1 TRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA

Con base a todo lo visto anteriormente podríamos hablar de transferencia fotográfica para referirse al proceso por el cual en una persona (fotógrafo) se activan contenidos inconscientes y conscientes, los que traen al momento presente elementos de su pasado. Dichos contenidos inconscientes y conscientes se hacen visibles al ser proyectados sobre alguna persona o circunstancia externa y son experimentados por esta como extraños, lo que facilita su proyección hacia otro. Es este otro (modelo) el que recibe el traspaso y aparece (a la percepción o a la experiencia del proyectante en este caso el fotógrafo) como el portador o el propietario del contenido inconsciente que había sido activado en él.

De este modo, la transferencia constituye una reedición de vivencias pasadas, las que se experimentan como una vivencia - vínculo actual en la relación con otra persona, de manera tal que distorsionan la percepción que tiene el

fotógrafo de la persona o situación presente: “la transferencia actualiza conflictos en la relación.”¹¹³ La transferencia constituye una vía por la que aspectos sombríos, reprimidos u ocultos salen a la superficie; en la medida en que facilita que el pasado se haga presente, el allá -entonces se convierte en el aquí-ahora de la fotografía. Es decir, si mi comportamiento es de cierta manera ante la sociedad ya sea por protocolos sociales, miedos o represión hacia mi mismo, de una forma u otra buscaré la forma exteriorizar mi verdadero yo. Es así como muchas veces surge la fotografía, por una manía. El allá - entonces que no puedo vivir día a día, lo represento y lo vivo en una sesión fotográfica convirtiéndolo en mi aquí – ahora.

Al ser la transferencia una proyección, el vínculo que se crea entre quién proyecta y quién recibe se hace vulnerable a la regresión, es decir, al riesgo de confundir pasado y presente, y “actuar” el allá – entonces, sin tomar en cuenta el aquí - ahora. Por ello, el análisis de la transferencia en el contexto fotográfico se hace fundamental, tanto para que el proceso no quede solo en el inconsciente ni en la compulsión a la repetición, como para que los contenidos proyectados puedan ser analizados e integrados por el modelo, con el propósi-

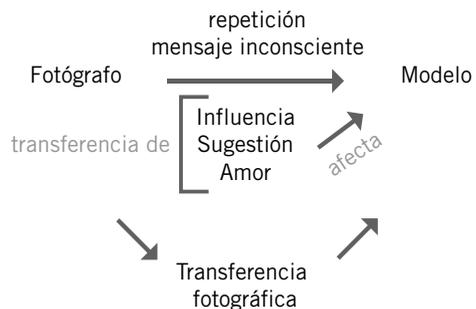
to de ampliar la conciencia, generar más libertad y profundizar en su individuación tanto del fotógrafo como del modelo.

Ahora bien, puedo decir que en cualquier relación, la influencia es mutua, y – aún con todos los intentos de objetividad y reflejo neutro – la fotografía no es la excepción: el modelo no es un receptor pasivo de las influencias del fotógrafo; más bien a través de su técnica individual (a su vez determinada por su teoría), de su “ecuación personal”, de su contratransferencia y finalmente a través de su imagen latente de hombre el fotógrafo ejerce su influencia sobre sus modelos por medio de la transferencia. Que puede ser dividida de distintas maneras, para tratar de clasificar la transferencia fotográfica me basaré en la clasificación de Freud y sus distintos tipos de transferencia:

- Sugestión al darle la pauta a alguna acción para la conceptualización de la toma fotográfica. O diciendo alguna acción a realizar para la pose en la sesión.
- De resistencia cuando se cierra a cierta concepción o idealización de una imagen.
- De repetición, cuando es muy recurrente a una pose o su lenguaje corporal es muy lineal.

¹¹³ Helmet, H , “Teoría y Práctica del psicoanálisis” ,1989, p.66

- Y de amor cuando existe una empatía que da lugar a un vínculo que tiene como resultado la idealización y subjetividad de la toma fotográfica.



A la clasificación anterior le podemos agregar los siguientes puntos:

- Cognoscitiva, cuando le refiere nociones o conocimientos propios.
- Procedimental, cuando hay comunicación de técnica.
- Vivencial, cuando se transfiere por medio de la experiencia.¹¹⁴

3.4.2 CONTRATRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA

Podemos hablar de contratransferencia fotográfica cuando el fenómeno del que hablamos se mueve en otra dirección: en el marco fotográfico, de fotógrafo a modelo, o modelo fotógrafo. Según la situación.

La contratransferencia surge, en el fotógrafo por el influjo que el modelo ejerce en su sentir inconsciente y en el modelo por la influencia que ejerce el fotógrafo en su inconsciente - consciente. Puede tratarse de una reacción a los contenidos que le fueron proyectados, o puede ser la activación de contenidos personales que se constelan en la interacción particular con ese modelo.

La contratransferencia incluye no solo la capacidad de empatía, antipatía, simpatía y otros afectos, sino todo el funcionamiento mental del fotógrafo o modelo según el caso.

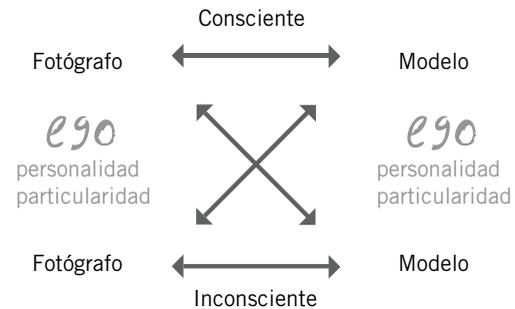
Incluye también sus puntos ciegos – constantes –, tanto las que están relativamente conscientes después del trabajo personal, como las que viven en la propia sombra. Desde allí, siempre pueden reserbrar en situaciones particulares, y especialmente si se trabaja con alguien que tiene constantes similares. Llamaremos constante o puntos ciegos a fijaciones, puntos de vista, creencias, afectos, actos, obsesiones.

¹¹⁴ Lauro Garfias, Apuntes de Clase, UNAM, México, 2009

Se trata de una relación humana, una relación Yo - Tu, en la cual, las personalidades del fotógrafo y del modelo son infinitamente más importantes para el resultado de la sesión, que el aspecto técnico que maneje el fotógrafo. Independientemente de lo que hace o dice el fotógrafo no podría llevarse a cabo si no existe este fenómeno transferencial y contratransferencial de uno a otro en la sesión fotográfica.

La sesión fotográfica es un proceso dialéctico, en el cual fotógrafo y modelo están involucrados ambos como dos personas completas, que se relacionan recíprocamente entre sus psiquis totales, no solo desde la conciencia, sino también desde sus respectivos inconscientes, existiendo incluso un área de inconsciencia común, donde convergen los resultados de la sesión.

De esta manera en el encuentro fotográfico ambos participantes están inmersos en la fotografía, ninguno es perfecto o superior, ninguno puede atribuirse el poder de ser “neutro”, porque ninguno resulta libre ante la influencia del otro. El fotógrafo no es el agente de la fotografía, sino un compañero que participa en el proceso de desarrollo fotográfico y en ese sentido, como compañero, el fotógrafo también está expuesto al error, a dudar, sentir, a interactuar tal y como lo hace el modelo.



En este interjuego, aparecen los movimientos transferenciales y contratransferenciales que unen al fotógrafo y a su modelo

Ya que cada interacción provoca reacciones importantes en ambos (fotógrafo y modelo) se hace vital discernir si lo que experimenta el modelo o el fotógrafo es personal, propio, o es reacción a un contenido inconsciente activado por cualquiera de éstos, algo que este le está transfiriendo y que en tal caso puede emplearlo en la toma fotográfica. Es decir, si quiero transmitir un mensaje en una fotografía, tengo que preguntarme ¿de quién verdaderamente es el mensaje? ¿del fotógrafo? ¿del modelo? ¿de ambos? O solo es una especulación de lo cotidiano.

Para hacer este discernimiento hay que observar y observarse en la relación Yo -Tú. La relación fotográfica en toda sesión requiere mirar, sentir y relacionarse con el modelo en toda su personalidad. Requiere de empatía, para entrar en la experiencia interna del otro, y de capacidad para salir de ella y mirar desde afuera, con los recursos de la formación profesional teórica, práctica y del propio fotógrafo y modelo. Se necesita el uso constructivo de la mente de ambos, para la comprensión del inconsciente de los participantes y poder tener esa conexión que los llevara al resultado óptimo para ambos.

De los asuntos más importantes es la percepción sensible del fotógrafo de cómo el modelo lo afecta: lo que siente antes de que convivan y planteen el problema y mientras lo resuelven.

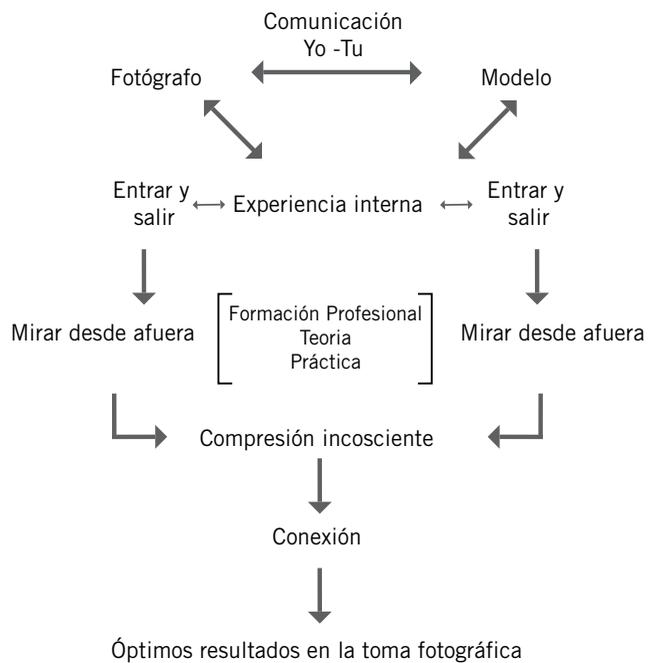
Atender a qué provoca el modelo permite acceder a la necesidad que él puede tener en un plano inconsciente algo que mostrar; también ilumina la posibilidad de comprender lo que no nos puede comunicar verbalmente; y que por consecuencia, podría ayudarnos a obtener resultados más óptimos en la sesión.

La toma de conciencia de las dinámicas transferenciales y contratransferenciales en la toma fotográfica guían también las intervenciones verbales y no verbales que se hace necesario implementar. Así, por ejemplo, frecuentemente

la transferencia implica sobre el fotógrafo una presión a comportarse –responder – de una determinada manera, pues al ser el objeto donde se deposita un mensaje está obligado a dar una respuesta. El no responder a la demanda transferencial provoca que el modelo haga toma de conciencia de la proyección, sin embargo sigue existiendo el fenómeno contratransferencial, pues esta implícito en la forma que el modelo le da resolución al problema. Es decir, si en la toma fotográfica el modelo tiene una cuestión en cuanto al sentido de la fotografía, el fotógrafo responde; pero si su respuesta no fue concisa para éste, el modelo llevara a cabo una interpretación del mundo exterior creando una nueva construcción de la idea original sin salirse de lo ya planteado. Esto no solo puede ocurrirle al modelo, sino también al fotógrafo, pues ninguno esta exento de ésta dinámica transferencial.

En tal sentido, atender a qué provoca el fotógrafo o el modelo en el fenómeno transferencial – contratransferencial también implica iluminar en ambos participantes las propias dinámicas internas, los conflictos, heridas, afectos del pasado que se constelan, las propias necesidades de reconocimiento, control, afecto, etc.

De ahí la necesidad imperiosa de tener conciencia de los puntos ciegos de las constantes, para poder reconocer y retirar las proyecciones; ello implica una



constante disposición a la auto-observación y capacidad de autocrítica. Pues no se puede ayudar a un modelo a ir más lejos de lo que uno mismo no ha ido.

Cada fotógrafo sólo llega hasta donde se lo permiten sus propios complejos y resistencias interiores. Es por esto que el proceso transferencial – contra-transferencial es tácito en el medio fotográfico. Pues el fotógrafo tiene que someterse a un autoanálisis constante para no caer en sus puntos ciegos, así como hacer uso y estar consciente de los tipos de transferencia que puede utilizar para llegar a lo que desea proyectar o capturar.

Para evitar los efectos perjudiciales de la contratransferencia, tanto el fotógrafo como el modelo deben tener una actitud activa, que les permita sublimar su contratransferencia y mantenerla positiva, o sea, deben mantener una actitud de amor (empatía o simpatía) hacia el otro, a pesar de las diferencias que se infieren en el proceso. Esto responde a un principio fundamental “sólo Eros origina Eros”; vale decir, sólo el amor que entregue el fotógrafo será capaz de producir amor en su modelo, de modo tal de transformar las resistencias de éste en la transferencia positiva sublimada que permite el trabajo fotográfico. En otras palabras, actitudes positivas, nos dan resultados positivos.

De lo anteriormente expuesto, se deduce que el fotógrafo no puede actuar los papeles que espera el modelo que asuma, situación de gran importancia

cuando los modelos tienden a ser manipuladores y difíciles de controlar. Sin embargo, puede hacerlo cuando las interpretaciones no surjan efecto, y luego de esta actuación se analiza lo sucedido, convirtiéndose la actuación en un medio consciente para lograr una interpretación.

Algunos indicadores de contratransferencia que podrían interferir con la sesión:¹¹⁵

- Descuido del encuadre.
- Somnolencia durante la atención del modelo.
- Tendencia a pedirle favores al modelo.
- Discutir con el modelo.
- Cultivar la dependencia del modelo.
- Tratar de impresionar al modelo o a colegas con la sesión.
- Fomentar la resistencia del modelo.

Haciendo un análisis práctico de lo anterior puedo dar algunas recomendaciones de qué hacer ante este tipo de contratransferencia:

1. Hay que estar atento ante la presencia de la contratransferencia, reconociendo sus fallas y aplicaciones. Ver cuales son los puntos débiles o cie-

gos de la comunicación del concepto de la toma fotográfica y la sesión misma, para poder así hacer énfasis en estos puntos mediante una comunicación verbal y no verbal. Y de esta manera tratar de asegurar los resultados deseados.

2. Reconocer las manifestaciones de una contratransferencia perturbadora. Poder discernir entre nuestros intereses relacionados con el ego o fijaciones y las verdaderas intenciones de nuestra toma.
3. Al ser conscientes de la contratransferencia hacer un repaso de la situación con el modelo tratando de identificar los actos y palabras que desencadenan una reacción. Esto es reafirmar las indicaciones y conceptos dados para la interpretación de la toma y extraer las respuestas o estímulos que convengan al resultado final de la creación de la imagen.
4. No hacer una introspección tan grande sobre la propia contratransferencia que pierda de vista al modelo. Dentro de la sesión no sólo quedarnos en la experiencia interna y preocuparnos por satisfacer nuestros deseos o fijaciones, pues siempre hay que ver las dos caras de la moneda para poder visualizar los resultados que darán un mutuo acuerdo entre fotógrafo y modelo. De lo contrario nuestro proceso transferencial – contratransferencial estaría ligado a la resistencia y no podríamos materializar la imagen de una buena forma.

¹¹⁵ Héctor Anaya, Apuntes de clase, UNAM, México, 2006

Si bien las recomendaciones que se puedan hacer al fotógrafo son muchas, no hay que olvidar que es un ser humano y muchas veces puede olvidar tales recomendaciones porque, al igual que cualquier persona, tiene inconsciente y deseos. No es realista creer que todo fotógrafo es un súper-hombre o una súper-mujer que puede manejar con total facilidad la transferencia - contratransferencia negativa del modelo y ser capaz de brindarle positividad y mantener una contratransferencia positiva, es por esto que muchas veces a pesar de que se tenga el aspecto técnico perfectamente controlado (iluminación, encuadre, pose) si no se tiene una buena comunicación y empatía con el modelo los resultados son deplorables. Hay que estar conscientes de los puntos anteriores para darle un mejor manejo a la interacción con el modelo y así sea más difícil caer en posibles interrupciones negativas del flujo de la comunicación transfe-rencial – contratransferencial.

3.4.3 CONTRATRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA INCONSCIENTE

La contratransferencia fotográfica inconsciente es aquella que es irrepresentable o inexplicable, solo conocemos los efectos, No hay una preparación psicológica previa del modelo, todo es instantáneo, libre y espontáneo. La transferencia, así como la contratransferencia están implícitas en la comunicación verbal o no

verbal que se da para el origen de ésta. Para este tipo de contratransferencia solo se requiere de un sencillo cruce de palabras entre los participantes, pues como todo es tan rápido y hasta a veces efímero la captura y planeación del momento es inmediata. Por experiencia puedo decir que yo he utilizado frases como:

- puedo fotografiarlo
- me permite
- quisiera o tomarle una foto
- puedo
- o muchas veces el mismo modelo te pide que le tomes una fotografía.

Las respuestas al igual que las invitaciones son muy sencillas. Además de darse en una manera verbal, también se pueden hacer con lenguaje corporal, pues basta con hacer en invitación un ademán para que el sujeto acceda a ser fotografiado.

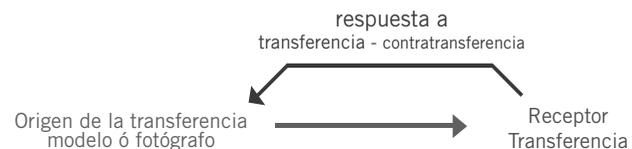
Este tipo de transferencia nos da una contratransferencia implícita de la cual no podemos tener el control como tal, pues aquí por su rapidez en el origen y en la comunicación, hace que nuestros procesos creativos se basen en nuestras raíces (ideas, pensamientos, posición ante los problemas) y dichas raíces son los más profundo de nuestro ser que vendría siendo nuestro inconsciente puro.

Nuestra percepción en este tipo de contratransferencia se afina para poder sacar el mejor instante fotografiable que se pueda tener de ese espacio y ese tiempo, regularmente no hay bocetos ni una preproducción y creación de la imagen, generalmente se va buscando el instante fotografiable entre miles de instantes, es por esto que nuestros sentidos están más atentos a todo lo que sucede a nuestro alrededor pues como no se tiene un control absoluto de la imagen hay que capturarla en el instante preciso.

En la contratransferencia fotográfica inconsciente no hay lugar a errores, todo es muy libre y atemporal. Nuestras ecuaciones personales son meramente sencillas, no hay dobles procesos. Aquí nuestra máquina mental funciona in-natamente. Pero detrás de esta respuesta que llega a parecer un acto reflejo se encierran dinámicas internas, conflictos, heridas, afectos, posición ante el mundo, creatividad, interpretación, percepción, valores, emociones, atribuciones individuales. Todo lo anteriormente mencionado nos ayuda a tomar rápidamente nuestra selección de encuadre y proyección de nuestra personalidad. Esto significa que siempre una toma fotográfica será una proyección de una parte de nuestra personalidad, no quiere decir que nuestras tomas vayan a ser lineales y siempre con la misma temática ni muchos menos, pues como seres

humanos poseemos varias características que forman nuestra personalidad y nos hacen ser seres únicos y polifacéticos.

A lo que quiero llegar con esto es que una parte de nosotros se va a identificar con el “yo” del modelo y nos permitirá ver una faceta de nuestra personalidad exteriorizada, y como resultado ver nuestra realidad reflejada. Es así que tanto la cámara fotográfica como el mismo modelo nos sirven de espejo del mundo real y de nuestro imaginario, haciendo una conjunción en el mismo espacio - tiempo.

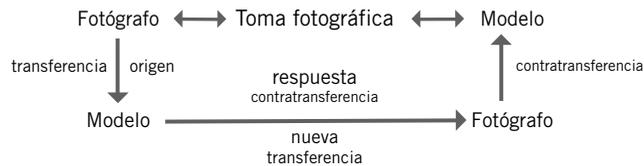


3.4.4 CONTRATRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA CONSCIENTE

La contratransferencia fotográfica consciente es aquella que maneja tanto el fotógrafo como el modelo para comunicarse y responder en una toma fotográfica planeada y estructurada.

Tiene lugar cuando se da la interacción entre fotógrafo y modelo en un plano más estrecho, donde se da paso a la teorización e interpretación a un mayor nivel que en el estado inconsciente, esto quiere decir razonando los puntos a tratar de la toma fotográfica como podrían ser: gestos, movimientos, poses, encuadres, soluciones de algún problema.

En la mayoría de los casos es un ciclo que como primer paso da lugar a la transferencia de parte del fotógrafo al modelo, este último responde contratransfiriendo, que a su vez es una nueva transferencia hacia el fotógrafo y como resultado final obtenemos la fotografía que es producto de una contratransferencia del fotógrafo.



Transferencia y contratransferencia van tomadas de la mano, su origen está en el primer comunicado de la concepción de lo que se pretende fotografiar.

En la contratransferencia fotográfica, hay cierto control por parte del fotógrafo, pues tiempo anterior a la toma, tuvo la oportunidad de visualizar e imaginar los resultados de su sesión. Es decir para llevar a cabo este tipo de contratransferencia hubo una planeación de la toma fotográfica. Al igual que el fotógrafo, el modelo también pudo prepararse psicológicamente para la sesión, pues tiempo antes de ésta se le comunica al modelo a grandes rasgos cual es la intención de la toma fotográfica.

Generalmente la creación de una imagen lleva tiempo, lo más fácil es disparar después de que se hizo toda la planeación de la toma y hay una buena respuesta por parte del modelo. No importa si es en estudio o al aire libre, para esto se deben procurar seguir ciertos puntos o lineamientos que harán más sencilla tanto la comunicación e interacción entre fotógrafo y modelo y la resolución técnica de la imagen final en la sesión fotográfica.

A continuación citaré un listado de los puntos que se deben tomar en cuenta para la creación de una imagen fotográfica:¹¹⁶

¹¹⁶ Héctor Anaya, Apuntes de clase, UNAM, México, 2009

- Espacio mínimo requerido en la toma
- Equipo fotográfico: tipo de cámara, óptica, filtros, kit de limpieza, baterías, película (ISO)
- Equipo de iluminación: reflectores, difusores, rebotadores, flash, lámparas.
- Cicloramas
- Trípode
- Extensiones, multicontactos, convertidores, cintas adhesivas
- Algún tipo de maquillaje o accesorio de arreglo personal
- Horario y duración de la toma
- Bocetos de tipos de encuadre
- Bocetos de tipos de iluminación
- Bocetos tentativo de alguna toma final

Tomando en cuenta los puntos anteriores al llegar el momento de la sesión fotográfica será mucho más sencillo obtener los resultados deseados, pues así se tiene un control de los factores que podrían retrasarnos durante la toma. Con esto podemos darnos cuenta que es más sencillo explicar la intencionali-

dad de la fotografía al modelo mostrándolo gráficamente, pues al darle oportunidad de poder ver tentativamente, estudiar lo que se quiere hacer y como se puede llegar al resultado deseado, se da más tiempo de procesar e interpretar todos los mensajes emitidos por el fotógrafo y así el modelo puede darse una mejor idea de lo que se pretende explicar y proyectar antes de que se haga todo el gasto de poner un set, y pueda decidir también si esta preparado o no para la toma fotográfica.

Ahora, si el modelo accede a participar en la toma fotográfica, su interpretación ya no será tan ambigua como si solo se le dijera lo que se pretende fotografiar, pues se estará guiando por una imagen o serie de imágenes, que a fin de cuentas serían una transferencia ligada a la sugestión; pues directamente el fotógrafo mediante un fenómeno de transferencia visual le está dando al modelo las especificaciones de cómo quiere que sea el resultado reflejado en la toma final. Al igual que en la contratransferencia inconsciente el resultado fotográfico será un espejo de la personalidad del fotógrafo y del modelo a la vez. Pues al dar la pauta de cómo se quiere cierta toma existe una demanda de identificación, identificación que se dará o no según sea el caso.

CAPÍTULO 4

ANÁLISIS DE LA PROPUESTA GRÁFICA

CAPITULO 4 ANÁLISIS DE LA PROPUESTA GRÁFICA

4.1 PROCESO

ETAPA 1

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA – ELABORACIÓN DEL CONCEPTO

La pregunta a responder en el análisis de la propuesta gráfica es ¿cómo es que las nociones teóricas cobraron dimensión de materialidad en la imagen?

Es así que comenzó ésta fase creativa de inmersión. Como primer paso existió un proceso de incubación de conceptos relacionados con la fotografía, la comunicación y la psicología, pues en ocasiones al tomar fotografías nos percatamos que no solo es disparar y obtener la imagen, sino que más allá de un proceso técnico y mecánico; se da una relación con el modelo que es la mitad de las veces la clave de que los resultados y de que el trabajo se convierta en algo más ameno. Fotografía, psicología y comunicación fueron las palabras claves que dieron pie a una lluvia de ideas posteriormente registradas a manera de lista, la cual es la siguiente:

Fotografía, proceso mental, proceso mecánico, comunicación, retrato, contratransferencia, transferencia, constantes, iluminación, proyección, emoción, luz, psicología, color, percepción, filosofía, gestos, reír, pensar, silbar, instante, expresión, sugestión, muecas, ojos, boca, mirada, antifaz, modelo, fotógrafo, paciente, psicólogo.

Posteriormente de dicha lluvia de ideas se presentó una etapa de asociación, discriminación e identificación de conceptos, que se seleccionaron de acuerdo con mis intereses y necesidades, es decir los que se podían relacionar en ambas áreas.

Fotografía y Psicología fueron las palabras que me permitirían pasar a la concepción de lo que tenía en mente materializar. Ordene y acomode la lluvia de ideas haciendo dos listas, una donde integré todas las palabras que se podrían ligar directamente a la fotografía y otra con la psicología.

Fotografía	Psicología
Comunicación	Proceso mental
Retrato	Comunicación
Transferencia	Contratransferencia
Constantes	Transferencia
Luz	Sugestión
Iluminación	Proyección
Color	Emoción
Percepción	Expresión
Filosofía	Percepción
Gestos	Paciente
Instante	Psicólogo
Expresión	
Muecas	
Miradas	
Modelo	
Fotógrafo	

Como resultado obtuve dos tablas donde pude observar e identificar las constantes y diferencias que existían entre ambas listas de acuerdo con mis intereses; para posteriormente hacer una identificación de conceptos que me permitiera elaborar asociaciones entre ambas áreas. Es así como nuevamente pensando en mi necesidad de que tenía que indagar en qué era lo que pasaba en el proceso de la sesión fotográfica, llegue a ver que la transferencia de “algo” es lo que daba origen ya sea a una terapia o a una sesión fotográfica; y que la respuesta o la imagen final no solo dependían de la persona que conceptualizaba la idea, sino también del otro participante.

Fue con estas asociaciones como puede comenzar a pensar qué es lo que quería fotografiar, cómo lo quería fotografiar, quien sería el cómplice en el proyecto y por qué lo hacía.

Al comenzar el proyecto de investigación y creación de la imagen, rescate lo que para mi era lo más importante y lo que me podría dar una línea de investigación, fue así que seleccione los siguientes conceptos:

- Fotografía
- Comunicación
- Transferencia
- Retrato
- Psicología
- Contratransferencia

Lo fundamental para la materialidad de la imagen en este proyecto fue relacionar y ligar la psicología con la fotografía.

Cuestionarse qué pasaba antes y durante el retrato en cuestiones de comunicación, transferencias de ideas y conocimientos, fue lo que permitió que todo ese marco teórico pasara al aspecto práctico y como resultado viniera una valoración de la psicología, la fotografía y la comunicación en una imagen.

Transferencia y contratransferencia psicológica, lo desarrolle en un plano más enfocado a al proceso de comunicación especialmente dado en la fotografía y fue así como obtuve los conceptos transferencia fotográfica y contratransferencia fotográfica. Estos conceptos los relacione con la fotografía de retrato, mis ecuaciones mentales y lo que quería proyectar de mi realidad en ese momento. Dio como resultado una imagen que encierra tanto mis ideas e imaginario, como las del participante en la toma.

ETAPA 2

PLANEACIÓN ASPECTOS TÉCNICOS

Como segundo paso, después del planteamiento del problema y concepto. Se da paso a la planeación de la toma en los aspectos técnicos. En este punto es cuando se toma en cuenta lugar, fecha y duración de la toma fotográfica, que requerimientos técnicos necesito: equipo de iluminación (flash, rebotadores,

difusores, lámparas), equipo fotográfico (cámara, óptica, filtros, película), accesorios (trípode, cicloramas, herramientas), así como accesorios de arreglo y uso personal que tenga que utilizar el modelo.

ETAPA 3

ENCUADRES

Definiendo los aspectos técnicos y psicológicos de la toma, se realiza el bocetaje de encuadres tentativos para la toma final. El fotógrafo debe de tomar en cuenta que intencionalidad quiere darle a la imagen a crear, para eso hace uso de la experimentación de visualización de tipos de encuadres.

ETAPA 4

ESQUEMAS DE ILUMINACIÓN

Se realizan de esquemas iluminación en el estudio, para tomar en cuenta los posibles resultados de iluminación.

ETAPA 5

ENTREVISTA CON EL SUJETO FOTOGRÁFICO

Con todo lo anterior registrado se da el encuentro del fotógrafo con su futuro modelo y comienza así la transferencia fotográfica. En dicho encuentro fotogra-

fo y modelo tienen su primer acercamiento, en el surge el comienzo del interjuego de transferencia – contratransferencia. El fotógrafo lleva la planeación de su toma a mostrar con el modelo, comienza a explicar en que consistirá la toma fotográfica tratando de no omitir ningún detalle, y si el modelo tiene dudas comenzará a formular preguntas acerca de la toma; el fotógrafo tratará de responder a todas estas preguntas de la manera más sencilla posible para que se obtenga un fin común o trate de llegarse a un fin común. En este encuentro se fija una fecha para seguir con el siguiente paso del proyecto, la toma fotográfica. Es recomendable que para que ningún punto del proceso de incubación quede en el olvido se elabore una bitácora donde se lleve el paso a paso.

ETAPA 6

SESIÓN FOTOGRÁFICA

Ya en la sesión, el fotógrafo hará valer toda su teoría. Al comenzar la sesión, en primer lugar hace uso de sus conocimientos técnicos y monta el set de la manera más adecuada para sus fines, una vez instalado no deja de lado este tipo de conocimiento y comienza a conceptualizar de lo anteriormente teorizado

(encuadres, iluminación, requerimientos, accesorios). El fotógrafo abre sus sentidos a su medio, comienza a interactuar con el sujeto fotográfico, hace uso de su lenguaje tanto verbal como no verbal para llegar al modelo, una vez que capta su atención lo comienza a dirigir en el escenario de acuerdo con su creatividad y estado de ánimo. El modelo responderá de la misma forma, teorizando e interpretando sobre lo que ya se le había explicado en la cita previa a la sesión. Los aparatos mentales de ambos estarán procesando información tanto teóricamente como psicológicamente, que se verán reflejados en el instante fotografiable.

Con lo anterior dicho procederé a comentar mis experiencias de lo que presento en propuesta gráfica. Tratando de englobar y explicar, lo que para mí fue la experiencia de la transferencia y contratransferencia en la fotografía.

Comenzaré con proceso transferencial – contratransferencial inconsciente, pues este es un poco más sencillo y no es tan metodológico como el consciente. Se vale más de la intuición y dinamismo al momento de disparar, pues muchos de los aspectos que podemos controlar en el proceso consciente, en este, son nulos o se dan de una forma innata sin pasar por la reflexión a consciencia.

4.2 PROPUESTA GRÁFICA

TRANSFERENCIA - CONTRATRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA INCONSCIENTE

Básicamente en este juego transferencial – contratransferencial solo es buscar el momento fotografiable, quizá algunos lo hagan por la oportunidad de ser, otros por aceptación, otros para protestar y como último recurso para importunar a la sociedad y a dar ese grito de “estoy aquí mírame y no hagas como que no pasa nada”.

La contratransferencia no solo es verbal sino que también se puede dar a un nivel donde no se necesiten palabras, en donde se unen los deseos de dos inconscientes por medio de conductas y actitudes.

Título: Emiliano

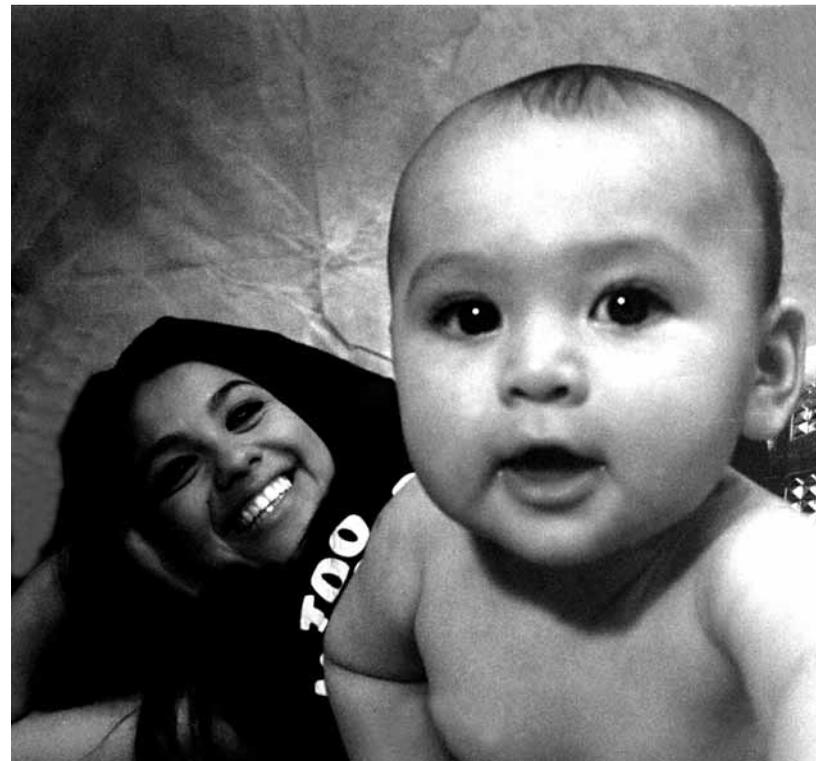
Cámara: 35 mm AE – Program Canon

Óptica: 50 mm, filtro 80 A

Película: Kodak ASA 100

Exposición: f/5.6

Iluminación: Lámparas 500 watts; 4



Pilar Correa Serrano, Emiliano, 2005.

En esta toma fotográfica aunque se dio en estudio y con una planeación previa, la transferencia - contratransferencia con el sujeto fotográfico fue inconsciente. Pues al ser Emiliano, un niño de apenas 10 meses, no se podía establecer una comunicación idónea entre fotógrafo y modelo. El puente de comunicación era su madre, ella trataba de manipular los movimientos de Emiliano para satisfacer mis demandas. Realmente este encuadre no estaba planeado así, pero cuando Emiliano quiso tomar el lente de la cámara surgió este momento fotografiable. Puedo decir que esta fotografía fue una de las que más me gusto de la sesión, pues al ser los movimientos de Emiliano espontáneos, libres y frescos, siento que da un aire de naturalidad en la toma.



Pilar Correa Serrano, Sin Título, 2007.

Título: S/T

Cámara: Zenza Bronica ETR

Óptica: 75 mm

Película: Fuji Reala 150

Exposición: f/5.6

Iluminación: Ambiente y flash portátil

Esta toma fue hecha en la marcha del orgullo gay año 2007, el atardecer estaba por caer, iba caminando por la calle de Madero en el Centro Histórico y me encontré con este hombre que era más perfecto que muchas mujeres a su alrededor. Cuando me acerqué a él, el proceso de

transferencia – contratransferencia fue muy básico, pues sólo levanté mi cámara e inmediatamente tomo una pose, lo único que me intrigo fue que nunca volteaba hacia la cámara.

En cuanto al aspecto técnico solo utilicé una flash de relleno para rescatar las formas y crear un poco de contraste.

Título: Protección ciudadana

Cámara: Zenza Bronica ETR

Óptica: 75 mm

Película: Fuji Reala 150

Exposición: f/8

Iluminación: Ambiente y flash portátil

Al igual que la foto anterior, esta también es de la marcha del orgullo gay 2007, a diferencia de la toma pasada el proceso de transferencia – contra-transferencia fue sumamente distinto, el chico se acercó a decirme si le podía tomar una foto, yo accedí y él se posó en la camioneta de protección ciudadana. Si analizamos el contexto es un fuerte choque social, pues al posarse en una camioneta que es símbolo de la rectitud en una sociedad por los emblemas y códigos que representa, está el contraste, un miembro del círculo social no aceptado por muchos en la misma sociedad donde convergen.

En este caso el proceso transferencial – contratransferencial, se dio a la inversa el modelo hizo la primera aportación para el proceso fotográfico y al captar su pose dió la contratransferencia a su demanda.

Pilar Correa Serrano, Protección Ciudadana, 2007.





Pilar Correa Serrano, 400 pueblos, 2007.

Esta toma fue hecha por las calles Reforma e Insurgentes, quiero hacer énfasis en que yo iba a tomar una fotografía general, cuando de pronto me percaté que el señor que está en primer plano venía hacia mí. Creo que fue su forma de transferir su necesidad imperiosa de que la sociedad lo viera y de cierta manera hacer presentes sus demandas. En este caso el juego transferencial fue tácito pues no hubo planeación de ninguna de las partes.

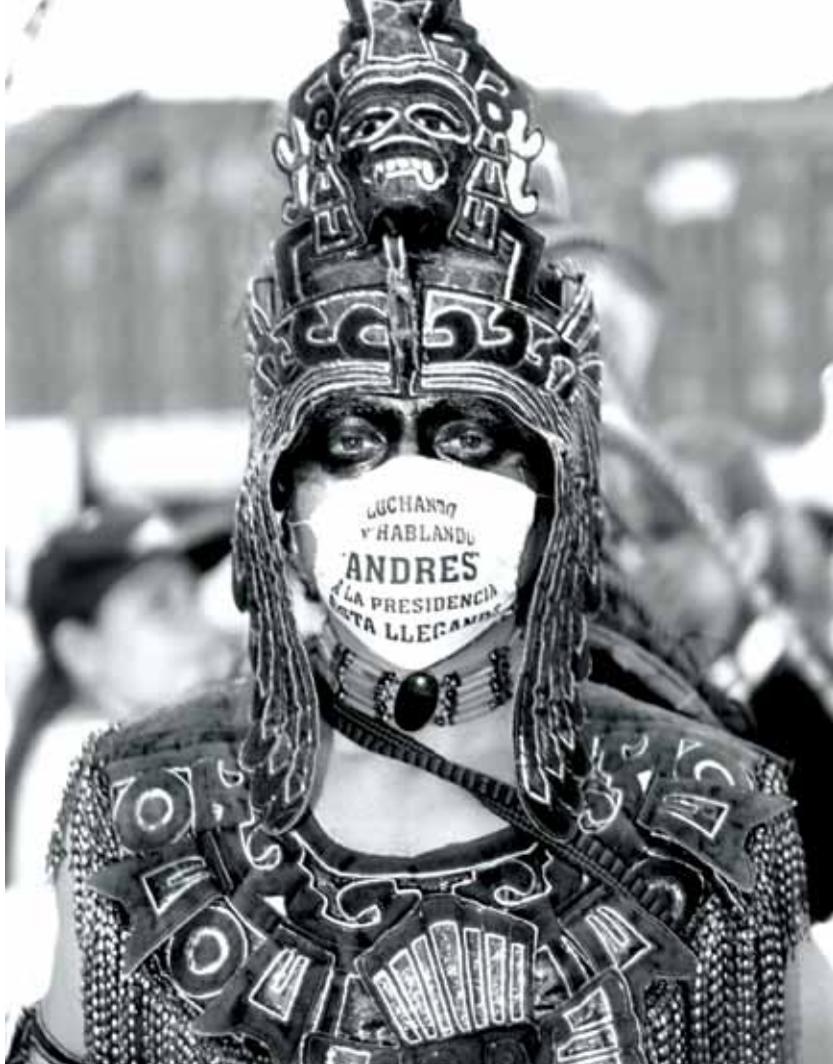
Título: 400 pueblos
Cámara: Zenza Bronica ETR
Óptica: 75 mm
Película: Ektachrome 100 plus
Exposición: f/8
Iluminación: Ambiente

Título: Draga
Cámara: Canon XT1
Óptica: 75 – 300 mm
Exposición: f/8
Iluminación: Ambiente

El drag queen fue muy accesible para que se diera el instante fotografiable, recuerdo que llegué y me aproximé hacía el para pedirle una foto pues su aspecto abigarrado y desenfadado me llamo la atención y como acto reflejo comenzó a hacer pose tras pose, mandar besos, gesticular, sonreír. En el momento que gesticulaba y posaba, yo tenía el tiempo perfecto para visualizar lo que quería fotografiar y distinguir perfectamente que espacio - tiempo quería capturar.

Pilar Correa Serrano, Draga, 2009.





Título: Danzante

Cámara: Canon AE-1 Program

Óptica: 50 mm

Película: Kodak ISO 100

Exposición: f/5.6

Iluminación: Ambiente y flash portátil

En esta fotografía, la comunicación así como el juego transferencial – contratransferencial con el modelo fue no verbal, pues como era la marcha del silencio todos los participantes portaban un cubre bocas. De entre los participantes este danzante resaltaba pues aparte de que iba solo, su vestimenta y maquillaje hacían que inmediatamente lo voltearas a ver. Traté de captar la esencia sombría y melancólica de este sujeto, pues a pesar de que no dijo ni una sola palabra, se reflejaba en sus ojos ese hastío que estaba viviendo por la lucha de su causa.

En cuanto al aspecto técnico utilicé un flash de relleno, pues el día estaba un poco nublado y las velocidades de obturación eran bajas.

Pilar Correa Serrano, La Marcha del Silencio, 2004.

4.3 PROPUESTA GRÁFICA CONTRATRANSFERENCIA FOTOGRÁFICA CONSCIENTE

ETAPA 1

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA – ELABORACIÓN DEL CONCEPTO

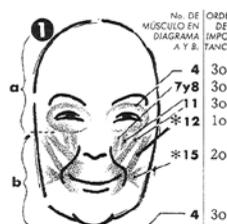
Para llevar a cabo todas las fotografías que mostraré a continuación tuve que preguntarme muchas cosas como ¿qué es lo que busco en una imagen? ¿qué me gusta fotografiar? ¿qué quiero proyectar? ¿qué quiero fotografiar? Las respuestas de todas estas preguntas me llevaron a darme cuenta cual era mi siguiente toma. Primero me respondí qué es lo que busco en una imagen y a la conclusión que llegué fue que la imagen exprese alguna emoción del ser humano. Posteriormente me conteste el qué me gusta fotografiar, creo que en esta respuesta me tarde un poco pero llegue a la conclusión que me gusta fotografiar mi realidad, mi forma de ver las cosas e interpretarlas. El qué quiero proyectar, sencillamente una parte latente de mi en la toma fotográfica. Y por último haciendo la pregunta qué quiero fotografiar fue cuando decidí hacer la toma sobre los gestos, muecas y miradas de las personas. Pues era una buena oportunidad para proyectar los distintos estados de ánimo que puedo tener a lo

largo de un día, así como tratar de que las personas vean un poco de cómo las veo y lo que muchas veces veo de ellos en mi, así como darles mi visión del mundo real procesado y percibido por medio de una fotografía.

En esta etapa observe a las personas y sus movimientos faciales durante un par de semanas, posteriormente hice una pequeña investigación sobre los músculos y los movimientos faciales. Fue así como encontré en el libro de Jack Hamm Dibujando caricaturas, en el explican claramente los movimientos de los músculos para lograr expresión.

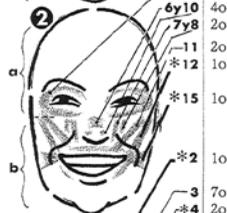
“Los músculos principales se marcan de tres formas: 1. Asterisco grande. 2. Línea gruesa hacia la cara. 3. “1er.” Lugar en la columna que indica orden de importancia. Los músculos secundarios tienen asteriscos menores 2º. A los músculos incidentales se les asigna 3er. Lugar, o más bajo. Cada cabeza se divide en las secciones: superior “a” e inferior “b”, como referencia.”¹¹⁷

¹¹⁷ Jack Hamm, Dibujando caricaturas, 1991. p. 22



1 **SONRISA**

se contrae para cerrar parcialmente el ojo.
 levanta el labio superior, y eleva el ángulo bucal — marca el surco del carrillo.
 ayuda a levantar el labio.
 JALA LA ESQUINA DE LA BOCA HACIA ARRIBA Y ATRÁS — AL HACERLO ABULTA LA PIEL BAJO EL OJO.
 jala la comisura de la boca a un lado y hacia atrás.



2 **RISA**

se contrae para cierre parcial del ojo.
 puede arrugar la piel sobre la nariz.
 levante el labio superior — junto con 11 y 12 causa surcos de paréntesis
 ayuda a levantar el labio para reír. alrededor de las comisuras.
 JALA ESQUINA DE LA BOCA HACIA ARRIBA Y ATRÁS — AMONTONA LA PIEL BAJO EL OJO.
 JALA LA COMISURA DE LA BOCA A UN LADO Y HACIA ATRÁS.



3 **IRA, ODIOS, INDIGNACIÓN, FURIA, DESPRECIO**

JALA CEJA HACIA ADETRON Y ABAJO, CAUSANDO PLEGUES VERTICALES (frunce el ceño).
 puede producir un pliegue horizontal que cruza el puente de la nariz.
 hace que las cejas se proyecten por encima de los ojos.
 eleva y hace sobresalir el labio superior.
 ayuda al efecto de gruñir.
 hace más profundo el surco al lado de la boca y la nariz.
 hace pulsar o abrir más las fosas nasales.
 se endurece, y resalta mucho al apretar los dientes.
 aprieta los labios contra los dientes.
 RETRAE LA COMISURA DE LA BOCA.
 puede apretar los labios.
 JALA LAS COMISURAS HACIA ABAJO Y HACIA ATRÁS.
 baja el labio inferior.
 levanta y saca el labio inferior.
 ayuda a ensanchar y bajar la comisura de la boca — en la ira intensa ensancha el cuello, y produce pliegues verticales.



4 **SORPRESA, ASOMBRO, ESPANTO, SUSPENSO** — [puede combinarse con 4b ó 5b]

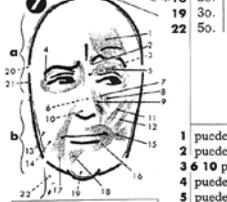
JALA EL CUERO CABELLUDO HACIA ADELANTE Y LA FRENTE HACIA ATRÁS — LEVANTA LAS CEJAS Y ARRUGA LA FRENTE.
 levanta el párpado superior.



5 **GRITOS** [puede operar aparte de las reacciones anteriores].
 crean tensión como antagonistas de los músculos inferiores de la cara.
 ensancha las aletas de la nariz.
 puede ayudar a arrojar aire.
 opone músculos de arriba y abajo ensancha la boca.
 ALARGA SURCOS A AMBOS LADOS DE LA BOCA.
 JALÓN EXTRA HACIA ABAJO.
 puede sacar el labio inferior.
 AYUDA A ESTIRAR LA BOCA. PUEDE NOTARSE COMO TENSION EN LA PIEL DEL CUELLO.



6 **TEMOR, ANSIEDAD, MIEDO, HORROR, TERROR** — [puede combinarse con 4b].
 JALA EL CUERO CABELLUDO HACIA ADELANTE Y LA FRENTE HACIA ATRÁS — LEVANTA LAS CEJAS Y ARRUGA LA FRENTE.
 puede jalar la piel de la sien.
 TUERCE LA CEJA INTERNA HACIA ARRIBA — JALA LA PIEL DEL PÁRPADO HACIA ARRIBA Y ADETRON.
 levanta el párpado superior.
 puede aumentar el surco en el ala de la nariz.
 puede comprimir las mejillas al aspirar.
 PUEDE FRUNCIR LABIOS. NO SÚFICIENTE PARA CERRAR LA BOCA. QUE SE ABRE IMPOTENTE.



7 **PENA, SUFRIMIENTO, SÚPLICA, PREOCUPACIÓN** — [puede combinarse con 5b, y a veces 4b].
 LEVANTA EL CENTRO DE LA FRENTE, CAUSANDO ARRUGAS.
 TUERCE CEJA INTERNA HACIA ARRIBA [jala párpado arriba y adentro].
 SE CONTRAE PARA CERRAR EL PÁRPADO SUPERIOR.
 EXTIENDE LA COMISURA HACIA AFUERA.
 puede comprimir los labios.
 puede influenciar hacia abajo la comisura.
 deprime el labio inferior.
 puede sacar el labio inferior, y arrugar el mentón.
 puede causar "cordones" tensos en el cuello.

EXPLICACIÓN: (7) Se indican con líneas los músculos de una expresión, y con puntos los músculos que no se muestran.

- 1 puede levantar y arrugar la frente de un lado.
- 2 puede inclinar una ceja hacia arriba y otra hacia abajo.
- 3 ó 10 puede arrugar partes de la nariz.
- 4 puede cerrar un ojo más que otro.
- 5 puede levantar un párpado más que otro.
- 7 ó 9 puede levantar una comisura.
- 11 ó 12 puede jalar la comisura hacia arriba y atrás.
- 13 puede fijar la mandíbula.
- 14 puede comprimir la mejilla.
- 15 puede jalar la comisura.
- 16 puede medio cerrar boca.
- 17 a veces puede bajar comisura.
- 18 puede bajar el labio de un lado u otro.
- 19 puede elevar o sacar el labio inferior.
- 20 puede flexionar la oreja.
- 21 puede juntar los dientes.
- 22 puede arrugar la piel del cuello, o bajar la boca.

EXPLICACIÓN: Se dan los números de los músculos y su potencial, para las expresiones citadas en 7.

ETAPA 2

PLANEACIÓN ASPECTOS TÉCNICOS

Posteriormente de haber delimitado que es lo que quería tomar y darme una idea de lo que quería como resultado final, pase a hacer una lista de requerimientos técnicos de la toma. Fue como empecé a enlistar mi material a utilizar. Mi listado final fue el siguiente:

Material que necesito para la toma de gestos, muecas y miradas:

- Cámara: Zenza Bronica ETR
- Óptica: Lente $f=75$ mm
- Película: Velvia ASA 50
- Filtros: 80A
- Estrobo
- Cable de sincronización
- Fitolámparas (2)
- Focos luz de día (500 watts)
- Tripie
- Cicloramas (2 x 2 m)
- Difusor
- Rebotador
- Espacio mínimo requerido (4 x 4 m)
- Kit de limpieza (óptica)
- Maquillaje
- Artículos de arreglo personal
- Cintas adhesivas
- Venda para ojos
- Fecha y hora de la toma

ETAPA 3

ENCUADRES

En esta etapa me pregunte: ¿cuál sería el encuadre ideal para la elaboración de mi proyecto?

Tomé mi bitácora para recordar que quería en mis resultados finales y encontré una nota en color rojo que decía:

“Lo importante en la toma es dejar ver los gestos, miradas y muecas.”

Con lo anterior delimite que no era necesario mostrar todo el cuerpo del modelo, así que me decidí por 2 tipos de encuadre: el Medium Close Up y Close Up. Posteriormente de anotarlo en mi bitácora comencé a bocetar.

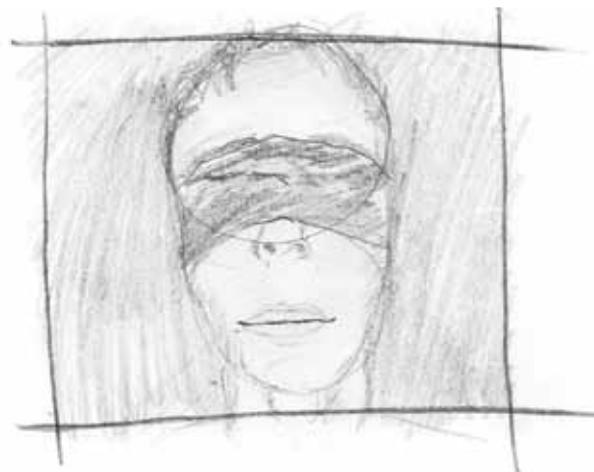
Boceto 1

- Modelo con hombros descubiertos, el modelo gritará para descargar su ira, enojo o frustración, energía.
- Se le vendarán los ojos al sujeto fotografiable para enfatizar la boca (parte de la cara que expresa indefinidamente).
- Posteriormente se hará una toma similar, pero ahora no tendrá vendaje.
- Los hombros descubiertos para que no compitan con el fondo.
- Los cicloramas serán de distintos colores para permitir ver que teniendo



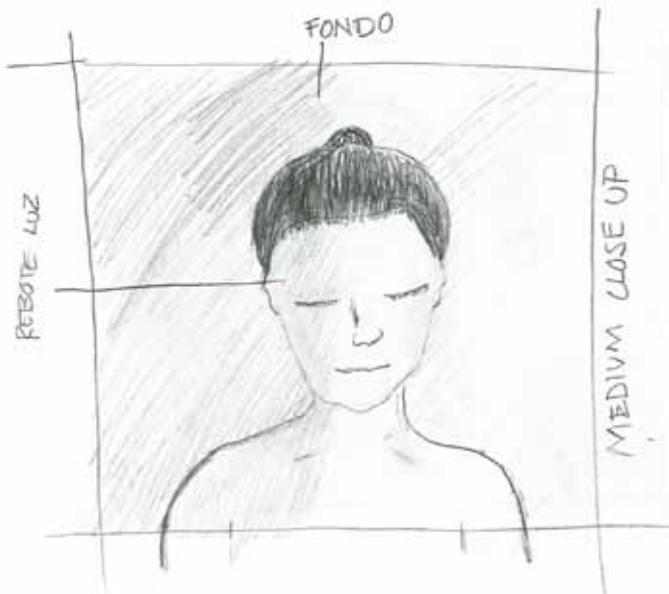
Boceto 2

- Modelo con hombros descubiertos en un estado sereno.
- Los ojos serán vendados para hacer énfasis en sus labios y lo que nos puedan comunicar.
- Toma símil o contraria sin vendaje.
- Los hombros descubiertos para que no compitan con el fondo.
- Los cicloramas al gusto del modelo para que se sienta más en un entorno propio.
- El ciclorama será de una tela opaca para que contraste con la venda.



Boceto 3

- Modelo con hombros descubiertos en un estado sereno.
- El rostro se mostrará tal y como es
- La iluminación será con un flash y rebote
- Los hombros descubiertos para que no compitan con el fondo.



Boceto 4

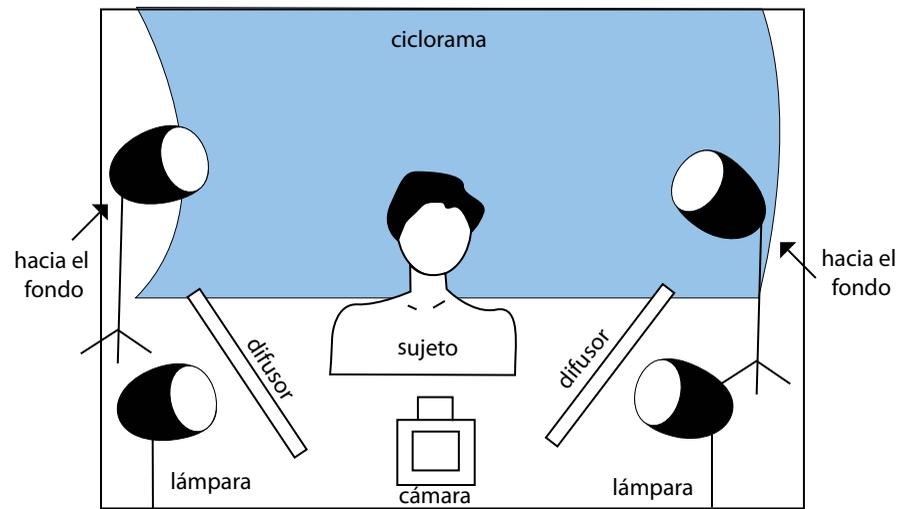
- Modelo con hombros descubiertos silbando
- Una con rostro descubierto y otra con ojos vendados
- Para que no compita el modelo con el fondo hombros descubiertos.
- Quizá cambio de color a blanco y negro en el retoque.

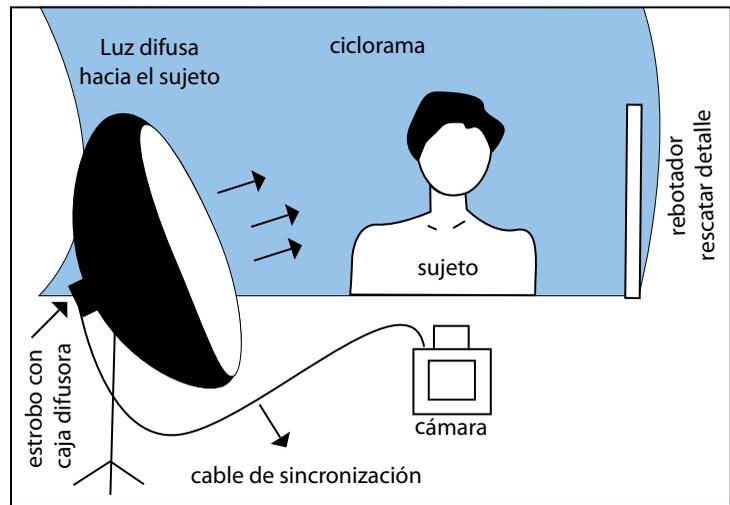
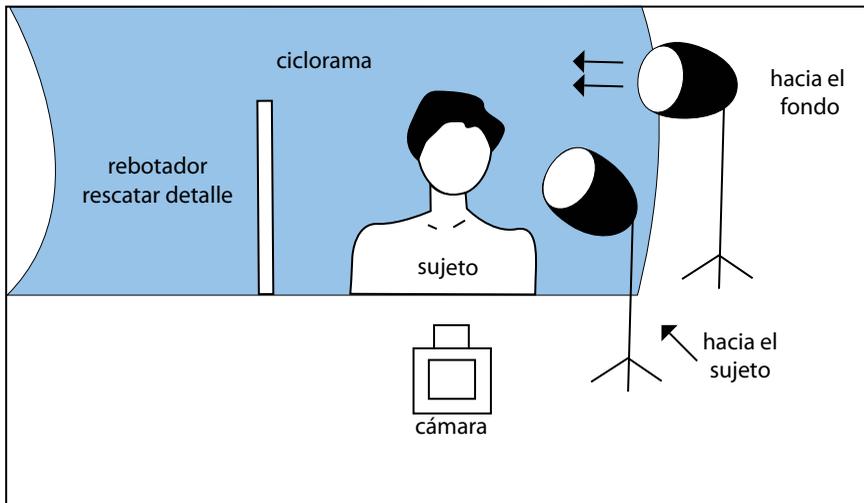


ETAPA 4

ESQUEMAS DE ILUMINACIÓN

En esta etapa hice el bocetaje de la posible iluminación y función de cada cosa señalada en el esquema.





ETAPA 5

ENTREVISTA CON EL SUJETO FOTOGRÁFICO

Una vez que tengo el registro de mis primeros cuatro pasos, puedo concretar una cita con mi sujeto fotográfico para así comenzar el juego transferencial – contratransferencial.

Para hacer las fotos de esta tesis, mis sesiones se dividieron en dos. Una individual y una grupal.

La grupal fue la primera que lleve a cabo, tuve una cita con los 6 participantes para explicarles lo mejor posible la toma a realizar, los modelos estudiaban la misma carrera que yo y los conocía prácticamente desde que comencé la licenciatura. La ventaja en esta sesión grupal es que todos conocían el equipo a utilizar y estaban familiarizados con la cámara, el fotógrafo y la situación. Primero comencé dándoles una pequeña introducción de lo que es transferencia y contratransferencia, así como de que trataría la toma. Posteriormente, los modelos me preguntaron sus dudas y una vez resueltas pudimos concretar el día de la toma fotográfica.

Ahora la entrevista para la sesión individual fue totalmente diferente, pues a diferencia de la primera, a la modelo no la conocía de mucho tiempo atrás. Por lo tanto esta reunión fue más formal que la anterior, el protocolo de exposición fue el mismo le mostré los aspectos conceptuales de la toma, los aspectos técnicos, que tipo de iluminación manejaríamos, así como materiales y accesorios a utilizar para una mejor conjunción el día de la toma. Una vez terminada mi exposición de puntos, le pregunte a la modelo si tenía alguna duda para llevar a cabo la sesión, inmediatamente de que expresó sus dudas y quedaron resueltas, fijamos el día de la toma.

La entrevista en este caso fue una etapa de reconocimiento, tanto del modelo hacia mi y viceversa, así como del equipo a utilizar. Todo con la finalidad de que el primer encuentro no fuera el día de la toma fotográfica y así poder tener un poco más de empatía, naturalidad y mejor comunicación.

Para ambos llegó el día de la sesión y estos fueron los resultados:

ETAPA 6

SESIÓN FOTOGRÁFICA

Sesión grupal

Título del proyecto: gestos

Lugar: Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Fecha: Septiembre del 2007.

Hora: 16:00 hrs.

Duración: 3 hrs.

Cámara: Zenza Bronica ETR

Óptica: 75 mm

Película: Fujichrome Velvia 50

Exposición: F/8 V 1/60

Iluminación: Estrobo, rebotador, fotolámparas (4)

Con estos datos y la bitácora en mano comencé la sesión fotográfica. Antes de que los participantes llegaran arme mi set, revise mis luces, hice pruebas de iluminación, y tome lecturas de exposición, los materiales que utilice en la toma fotográfica aparte de los que ya mencione en las especificaciones del proyecto fueron: telas de colores varios, cinta adhesiva, unicel como rebotador, albanene como difusor, tripies.

Cuando todos llegaron, hicimos una pequeña junta para refrescar la memoria sobre intencionalidad de la toma. Recordamos como sería la mecánica y cuales eran los resultados a esperar, en ese momento se dio origen al fenómeno transferencial en la sesión fotográfica y posteriormente cuando pasaba uno a uno se dio la contraparte: la contratransferencia.

Puedo decir que como grupo, la contratransferencia que me otorgaron fue positiva, pues se llegó al objetivo. Quizá influyan factores como que, desde hace ya varios años atrás se tenía una comunicación constante con los participantes, los factores tanto transferenciales como contratransferenciales, así como la simpatía, el amor y la empatía existían desde muchos años atrás. En estas tomas tanto los que esperaban, como el que se fotografiaba estuvieron en constante interacción, no solo fue posar ante la cámara, unos a otros como ya se conocían en todas su facetas, sabían cuales eran sus verdaderos gestos y no daban pie a las malas interpretaciones de una mueca o gesto. Los participantes

trataron de ser lo más sinceros posibles ante mi y la cámara, pues desde la primera vez que hicimos una junta para hablar de lo que se quería fotografiar, eso fue lo que les pedí para poder captar en ellos ese ser humano polifacético que es cada uno.

Ahora, casi todas las tomas, sino es que todas son el mismo tipo de encuadre: Medium Close Up. La razón de dicha decisión fue por que no quería que nada más compitiera con su rostro. Esta también es la razón del porque los hombros desnudos, pues si de lo contrario hubieran salido con blusa o camisa, quizá yo misma hubiera dado pie a un factor de distracción en la toma. De la misma manera creo que si hubiera dejado ver un poco más del cuerpo, el rostro hubiera entrado en competencia con las manos y hasta cierto punto también con la postura.

Los colores de los cicloramas son para demostrar que no es lo mismo tomar una fotografía sobre un fondo naranja, que uno rojo, en rosa o convertir la imagen final a escala de grises. Si analizamos a los seis personajes fotografiados nos podremos dar cuenta que: cada uno, con distinto color en su fondo transmite mensajes diferentes, aunque hacen la misma pose y tienen un encuadre similar.

A continuación comentaré brevemente cada experiencia con los participantes de esta sesión.

> Comenzaré con Addis Riveros, cuando ella posó recuerdo muy bien que me volvió a preguntar que era lo que se tenía que hacer, ella al formularme esa pregunta, cuando ya habíamos resuelto ese punto me hizo ver que se estaban manifestando diferentes tipos de contratransferencia en su persona, una era la que va ligada a la resistencia y es un impedimento de rememoración. Y la otra, la que está ligada a la repetición, pues aunque quizá ella no estaba acostumbrada a posar fue accesible y abierta a la renovación. También me permitió ver la transferencia y amor, pues a pesar de todo, tuvo un ojo positivo dentro y fuera de la sesión. Conforme pasaba el tiempo cada vez se iba desarrollando más y más, hasta que logro ser muy natural por completo. El registro de todo lo anterior mente dicho se muestra en la serie de imágenes que presentaré de ella.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Addis Riveros, 2007.

> La siguiente serie a analizar es la de Irery Zarco. Regularmente Irery tiende a ser una persona reservada por lo que las exigencias para ella fueron un poco diferentes a las de los demás, cuando le pedía que gritara sólo sacaba la lengua, se veía un poco nerviosa en el momento de su toma. Creo que para Irery si fue difícil ser ella ante la cámara, se ponía muy rígida pues regularmente en la toma ella está del otro lado. Por lo mismo su sesión fue sumamente rápida, pues al contrario de los demás, ella no experimentaba ni pedía opinión de sus caras, muecas o gestos. Simplemente llevo siguió indicaciones y término sin hacer preguntas. En este caso la contratransferencia no fue tan positiva como hubiera querido, sin embargo hubo existencia de ella. Transferencia como resistencia, pero existió.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Irery Zarco, 2007.

> La siguiente serie a analizar es la de Mauricio Ortega, para mi fue uno de los más naturales pues la sencillez con la que se desarrollaba su toma fotográfica fue extraordinaria.

El allá –entonces que le maneje en la reunión de explicación lo manifestó tan bien es su aquí -ahora pues a Mauricio no era necesario dirigirlo, solo tuve que dar la pauta para la primera toma y las demás el solo las fue proponiendo. Para mí la comprensión y comunicación que logro Mauricio fueron de las más completas, pues al ver la contratransferencia que logro con solo escuchar mi discurso, me dejo completamente satisfecha.

Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Mauricio Ortega, 2007.



> El análisis siguiente corresponde a las fotos de Sarai Pozo. En estas fotos pude percatarme claramente del interjuego entre fotógrafo y modelo. Sarai al comenzar a ser si misma ante la cámara, me preguntaba si en verdad esa era la cara que ponía cuando hacía cualquier gesto normalmente. Se sabía reconocer y hacía buen uso de su inconsciente, pues todas las respuestas eran inmediatas y correctas, pero siempre buscaba la aprobación del fotógrafo o de los demás participantes para cualquier gesto hecho.

En esta pequeña sesión se dio una interrelación del Yo – Tu del modelo con el del fotógrafo más marcada que las anteriores, pues las preguntas que formulaba Sarai me llevaban a la experiencia interna de discernimiento y salía nuevamente de esa experiencia para contestarle su demanda. Ella me hizo ocuparme de la relación de comunicación, así como mirar y hacer consciencia de toda su personalidad.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Sarai Pozo, 2007.



> La sesión de Osvaldo Soto, fluyo con mucha naturalidad, una gran parte de sus poses no son las que tenía planeadas para él, pero por su fluidez en la sesión fotográfica, lo deje experimentar y me deje experimentar. El proceso transferencial – contratransferencial, se dio hacia ambos lados por igual, pues tanto yo propuse tomas, como el también lo hizo. De igual manera que en la sesión anterior aquí se dio el proceso Yo – Tu de la contratransferencia, ya que él con sus propuestas me hizo hacer introspección de mi ser y salir nuevamente para capturar una imagen.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Osvaldo Soto, 2007.

> Por último de esta sesión grupal tenemos a Rodrigo Nieto. En mi opinión no le tuvo ningún miedo o pudor a la cámara, a mi parecer fue natural en todo el sentido de la palabra, lucía tranquilo y seguro con las indicaciones que le di desde la primera junta, nunca tuve que repetirle un concepto y siempre aportaba algo interesante a la creación de la imagen.

El cuanto proceso transferencial – contratransferencial, fue el más óptimo, pues los resultados fueron los deseados sin tener que estar mirando desde afuera la sesión. Desde el principio hubo una conexión que dio como resultado los gestos, muecas y miradas que quería obtener de él. Quizá el buen resultado se dio ya que Rodrigo y yo tenemos ecuaciones mentales similares.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Rodrigo Nieto, 2007.

Sesión individual

Título del proyecto: gestos

Lugar: Norte 19 no. 5203

Fecha: 2 de octubre del 2009

Hora: 2: 00s

Duración: 2 hrs.

Cámara: Canon XT1 y Zenza Bronica ETR

Óptica: 75 – 300 mm

Exposición: F/8 V 1/60

Iluminación: Estrobo

A decir verdad esta toma fue mucho más fácil que la grupal, pues solo tenía que concentrarme en una sola persona, la diferencia entre Sandra Ramírez y la sesión de grupo es que le podía prestar mucho más atención a sus demandas y dudas, que cuando hice la sesión grupal.

Cuando algo fallaba en el proceso de comunicación transferencial – contra-transferencial lo podíamos platicar con mucha más calma y la podía guiar por donde más nos conviniera a ambas.

La diferencia que existió entre esta sesión y la anterior radica en que ella se cohibió con la cámara y tenía el temor de no hacerlo correctamente, pues lo

veía más como posar y dar su mejor cara, ya que no estaba tan familiarizada con el retrato, la fotografía y conmigo, como los participantes de la sesión grupal. Para ella comenzar a posar con naturalidad llegó después de una serie de fotografías para romper el hielo, esta serie fue la que la hizo sentirse más cómoda y en paz con la cámara y conmigo; la ventaja que existió para que esto sucediera fue que al estar sola y en un espacio íntimo le fue mucho más fácil relajarse y confiar; a que si se hubiera visto expuesta en el mismo espacio con un grupo de desconocidos.

Recuerdo perfectamente que al comenzar la sesión cada vez que disparaba y ella hacia algún gesto decía que temía no hacerlo bien, después de unos cuantos disparos pude percatarme que a lo que temía era a no salir bien y no dar su mejor cara. Mi trabajo en este caso fue relajarla y hacerle ver un retrato no solo es posar y salir linda, sino que tiene que ver mucho más con captar un a parte de la personalidad y esencia de ser humano.

Pasando al aspecto técnico además de usar un estrobo de 320 watts, también utilicé, rebotador (por la cara plateada), difusor octagonal, y tripies para cámara y flash.

La diferencia de resultados es evidente entre estas dos sesiones, pues ésta segunda sesión se ve mucho más cuidada que la primera. La caja difusora sirvió muchísimo para suavizar las sombras, pues aunque en la sesión grupal

se tenía el mismo acomodo del set, el tipo de equipo si hace la diferencia. El albanene nunca difuminó con la suavidad que lo hizo la caja de luz. Así como el rebotador de unicel, no relleno de la misma manera las formas dentro de la fotografía, como el rebotador profesional.

El factor tiempo también fue importantísimo, pues mientras en la sesión grupal apenas tuve 3 horas para seis personas, en la sesión individual tuve dos horas para una sola persona. Esto me dio la oportunidad de cuidar mucho más la toma fotográfica, en todos los aspectos. Y pude darme cuenta que mientras mayor comunicación tengas con tu modelo, mejor cuidada y tomada estará tu fotografía.

> A continuación mostraré algunas imágenes del estudio que lleve a cabo con Sandra Ramírez y nos podremos percatar que hay una evolución tanto técnicamente como psicológicamente. Pues las tomas se ven mucho más cuidadas y estructuradas que los resultados de la sesión grupal. El factor tiempo tanto en la sesión, como en la experiencia adquirida a lo largo de los años me dio la oportunidad de poder tener, en esta segunda sesión, una diferente visión y manera de hacer las cosas con de el mismo tema.



Pilar Correa Serrano, Serie gestos, Sandra Ramírez 1, 3, 8, 4, 2009.



4.4 ENTREVISTAS

A continuación citaré las entrevistas que les hice a los modelos para poder darnos una idea de cómo ellos vivieron el antes, durante y después de la toma fotográfica. Con estas entrevistas nos podemos dar una idea de cual fue la concepción de transferencia y contratransferencia fotográfica para los participantes.

RODRIGO NIETO

1.- ¿Los factores previos de transferencia son importantes para la toma fotográfica?

Si, Considero que de no haber una transferencia exitosa el retratado es prácticamente incapaz de responder ante el frío objeto de la cámara fotográfica.

2.- ¿Qué sentiste al posar frente a la cámara?

Al principio inseguridad. Pues una cámara fotográfica, aunque nada del otro mundo a estas alturas, siempre impone; es esa huella de uno mismo que trascenderá. Por supuesto, uno siempre quiere mostrar “su mejor cara”.

3.- ¿Te fue difícil mostrarte ante la cámara?

Complementando la respuesta anterior: no. Aún que mi deseo original era el de mostrar lo mejor de mi, el entorno tan amigable propiciado por todos me ayudó a sacar al verdadero Yo. Y comprender que si voy a dejar alguna huella que sea de todo yo y no sólo una parte.

4.- ¿Qué es lo que más recuerdas de la sesión fotográfica?

Los gritos, creo que fueron una parte significativa de la sesión. Creo que más que algún otro ejercicio, los gritos nos expusieron más. Ese gesto de exhalación llevado al extremo; el sonido capturado, o mejor dicho, adivinado por la imagen; la catarsis que, en los que nos dejamos llevar, produjo. Fue memorable.

5.- ¿Crees que la empatía influye en la toma fotográfica?

Claro que si, sin duda. En lo personal creo que la labor empática debe concentrarse en el fotógrafo, pues es quien debe invitar al retratado a despojarse de sus máscaras.

6.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la transferencia?

Básicamente desde que uno se sienta frente a la cámara, o incluso antes, desde que uno entra en el estudio, pues existe una transferencia de todo lo que nos rodea (entendiendo la transferencia como estímulo): el fotógrafo la cámara, el lugar, los presentes, los objetos, la luz.

7.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la contratransferencia?

Aunque probablemente haya contratransferencia desde el primer momento que hay transferencia. Me atreveré a decir que es sólo durante el instante infinito en el que se abre el obturador que ocurre la verdadera contratransferencia; la que en verdad importa; la que el fotógrafo debe acechar y capturar.

8.- Para ti ¿qué es un retrato?

Una forma de capturar una parte -puede ser pequeña o grande, eso dependerá de la habilidad del retratista- de la personalidad o identidad de una persona o inclusive de un ente, comprendiendo que podemos retratar a un animal -habrá quien difiera- o una familia o hasta a la sociedad misma.

9.- ¿Crees que hubo una buena comunicación de ambos lados?

Si aunque quizás pudo haber sido mejor. aunque hubiera requerido más tiempo y una introspección más profunda.

10.- Los resultados finales ¿qué cambiarías? ¿cómo pensabas que serían?

De cierto modo fueron como me los esperaba y es probablemente lo que hubiese cambiado, pues me hubiera gustado descubrir algo nuevo, quizás ver plasmado algo que se me hubiese escapado de control. Encontrar un Yo que quizás no sea tan fácil de ver.

11.- ¿Hubiera sido lo mismo sin una explicación previa?

Obviamente no. Sin embargo sería interesante el experimento y comparar.

IRERY ZARCO

1.- **¿Los factores previos de transferencia son importantes para la toma fotográfica?**

2.- **¿Qué sentiste al posar frente a la cámara?**

En un principio, es un tanto difícil pasar de ser el que se encuentra detrás de la cámara a estar frente a ella, creo que siempre existe cierto pudor o ego pues a pesar de conocer al fotógrafo, el “pudor” no permitía ser yo misma, más adelante, quizá me fui olvidando de ese pudor y comencé a divertirme, deje de preocuparme por lo que vería al revelar la película.

3.- **¿Te fue difícil mostrarte ante la cámara?**

Un poco al principio, pues como lo comente antes la mayoría de las veces me encontraba detrás y no frente a ella.

4.- **¿Qué es lo que más recuerdas de la sesión fotográfica?**

Me hace recordar buenos tiempos lo bien que me sentía al estar con sus ustedes, cuando aun teníamos costumbres de “nunca jamás”, cuando todavía me era fácil divertirme de la manera más simple, cuando sabía escuchar sus emociones, sentir sus palabras y leer sus miradas.

5.- **¿Crees que la empatía influye en la toma fotográfica?**

Siempre... Facilita la fluidez de nuestras emociones para convertirlas en expresiones.

6.- **¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la transferencia?**

7.- **¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la contratransferencia?**

8.- **Para ti ¿qué es un retrato?**

El diario de nuestros sentimientos.

9.- **¿Crees que hubo una buena comunicación de ambos lados?**

Si

10.- **los resultados finales ¿qué cambiarías? ¿cómo pensabas que serían?**

No las vi.

11.- **¿Hubiera sido lo mismo sin una explicación previa?**

No lo se, quizá, nos hubiéramos divertido más, pues habría sido mas espontánea.

ADDIS RIVEROS

1.- ¿Los factores previos de transferencia son importantes para la toma fotográfica?

Pues por lo que entendí que eran los factores de transferencia, mi respuesta es si ya que de esto depende que tanto el fotógrafo como el modelo puedan tener una buena interacción.

2.- ¿Qué sentiste al posar frente a la cámara?

Fue raro por que por ser en parte fotógrafa, bueno sabes a que me refiero, pues siempre estoy del otro lado viendo como va a ser la toma, que la luz, que la pose.

Pero ahora fue diferente y fue extraño por que uno siempre se siente inhibido frente a la cámara a mi en lo personal me sucede que trato de mostrar mi mejor cara y salir siempre bien y es cuando más mal salgo (jaja), pero he aprendido a que tienes que ser natural y dejarte llevar por el fotógrafo, creo que en este caso fue divertido y poco a poco me fui des- envolviendo mejor, era extraño en algunas tomas, hacer lo de los gritos por que no había como ese estímulo hablando de que es una reacción que no te esperas cuando lo haces por así decirlo, entonces entrar en el papel de cada situación que se plantea es lo difícil me sentí como los actores que te tienes que meter en la situación que se te dice para que sea hasta cier-

to punto creíble tu expresión y se vea lo más natural posible, o sea como somos en verdad .

3.- ¿Te fue difícil mostrarte ante la cámara?

Creo que parte de esta respuesta esta arriba, al principio si, fue inhibitor que todos tus amigos estén ahí observándote creo que es más bien eso lo que te hace sentir extraño todas las miradas están sobre ti y pues a pesar de que todos somos amigos era extraño por que todos están a la expectativa, de como te estas viendo en fin poco a poco te relajas y vas obteniendo más confianza no se si a todos les pase igual pero fue divertido y después ver los resultados te dan ganas devolver a hacerlo y aplicarlo cuando estas del otro lado.

4.- ¿Qué es lo que más recuerdas de la sesión fotográfica?

El final, fue divertido por que hicimos tomas extras y ya mas relajados nosotros mismo proponíamos cosas diferentes y como siempre la foto del recuerdo y los gritos fue muy raro gritar enfrente de todos sin ninguna razón aparente por así decirlo era extraño pero creo que el resultado fue bueno.

5.- ¿Crees que la empatía influye en la toma fotográfica?

Si creo que si, creo que es cuestión de actitud de las dos partes por que uno como fotógrafo puede estar en la mejor disposición de hacer las cosas pero si el modelo no coopera considero que no se obtendrán los mismos resultados que si los dos están en la misma sintonía por así decirlo, hasta el modelo a veces puede ser más cooperativo y brindarle ese toque a la toma poniendo de su parte y agregándole esos plus creo que eso se logra teniendo una comunicación de las dos partes.

6.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la transferencia?

Cuando yo estaba en frente de la cámara, ahora si que como la palabra lo dice transferí, y si es que entendí pues fue cuando yo transmití todas esas emociones y gritos, estados de ánimo y demás cosas, que hacen que los demás entiendan cuando estaba gritando o enojada o triste etc.

7.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la contratransferencia?

Creo que es como el esquema de la comunicación en este caso el que hace la contratransferencia es el receptor es el que esta del otro lado en ese momento pudiste haber sido tu o el que vea las imágenes y tenga una

opinión al respecto o le halla transmitido un mensaje que es a través de la fotografía que le diga algo con la imagen que esta viendo

8.- Para ti ¿ qué es un retrato?

Considero que es capturar la esencia de la persona, su manera de ser, como es creo que se puede uno dar cuenta de muchas cosas cuando vemos uno, como hemos cambiado como te sientes en el momento creo que siempre que nos retratamos se imprime la esencia de cada persona pareciera que solo sonreímos o nos ponemos serios para salir bien pero creo que va más allá es hasta cierto punto analizar a la persona y saber un poco más acerca de ella, es leerla y saberla descifrar, conocer un poco más de sus secretos y su manera de vivir.

9.- ¿Crees que hubo una buena comunicación de ambos lados?

Sí, pues desde el principio nos diste una idea y nos dijiste como querías el ejercicio, aparte de que tu misma ibas viendo como nos desenvolvíamos frente a la cámara, y pues fue mas fácil que tu nos guiaras.

Revisando ya los resultados finales vi que a nosotras las mujeres nos costo mas trabajo vernos naturales tal vez es la vanidad de siempre salir bien.

10.- Los resultados finales ¿qué cambiarías? ¿cómo pensabas que serían?

Me hubiera gustado tal vez otro tipo de iluminación, jugar más con nosotros tal vez que no estuviéramos sentados no lo sé, tal vez podría funcionar interactuar más con todo el cuerpo, y la verdad no tenía idea de cómo iban a salir creo que me gustaron por que siempre tratamos de poner nuestra mejor cara en un retrato, pero creo que esta sesión fue para mostrar las emociones de una manera hasta cierto punto exagerada y mostrarnos como somos, pues no todo el tiempo está uno bien, si no que a veces te enojas o ríes o lloras.

Espero que se repita

11.- ¿Hubiera sido lo mismo sin una explicación previa?

Supongo que no, estábamos más mentalizados en cómo iba a ser, de otro modo hubiera sido difícil cooperar de la misma manera o nos hubiéramos sentido nerviosos y no sabríamos el por qué de la experiencia

SARAI POZO

1.- ¿Los factores previos de transferencia son importantes para la toma fotográfica?

Me parece que sí, es importante tener cierta relación, cualquiera que sea, o generar cierta empatía con la persona que te fotografía, ya que permite olvidarte que estás ante el lente de una cámara y fluir de mejor manera.

2.- ¿Qué sentiste al posar frente a la cámara?

Me gusta posar ante la cámara, la incertidumbre de los encuadres y enfoques que da la persona que está detrás de la cámara me parece muy interesante. Uno de este lado del lente ve la totalidad, el fotógrafo capta sólo una parte que incluye el todo, incluye la esencia de lo que no está visible en la fotografía.

3.- ¿Te fue difícil mostrarte ante la cámara?

No, la verdad nunca he tenido esos problemas, soy un tanto coqueta, vanidosa y exhibicionista.

4.- ¿Qué es lo que más recuerdas de la sesión fotográfica?

La diferencia entre lo que quedó plasmado en el papel fotográfico y lo que

yo imaginaba que iba a quedar en la fotografía. La naturalidad de las poses y la dificultad de crear espontaneidad.

5.- ¿Crees que la empatía influye en la toma fotográfica?

Por supuesto. Si no hay empatía se refleja en la sesión y por lo tanto en las tomas fotográficas.

6.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la transferencia?

En la toma fotográfica.

7.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la contratransferencia?

En la toma fotográfica.

8.- Para ti ¿qué es un retrato?

Es captar la esencia de una persona (en ese momento) en un encuadre.

9.- ¿Crees que hubo una buena comunicación de ambos lados?

Si, creo que se planteo lo que se necesitaba, y se fue llevando poco a poco hasta lograr el objetivo. Pero como yo soy muy visual, tal vez hubiera sido buena idea ver un boceto de cómo quedaría o cómo se esperaba el resultado final

10.- Los resultados finales ¿qué cambiarías? ¿cómo pensabas que serían?

Tal vez si hubiera sabido como serían los encuadres finales hubiera enfatizado más las expresiones. Y me parece que sesiones individuales hubieran ayudado más al proceso final. Tal vez hacer la prueba entre una sesión individual y una grupal, porque la transferencia es distinta cuando está una sola persona con el que fotografía, a cuando está un grupo con el fotógrafo.

11.- ¿Hubiera sido lo mismo sin una explicación previa?

No hubiera sido lo mismo, pero tal vez hubiera sido interesante ver los resultados sin una explicación previa o sin forzar situaciones que debieron de haberse dado de manera más espontánea

SANDRA RAMÍREZ

1.- ¿Los factores previos de transferencia son importantes para la toma fotográfica?

Claro que lo son.

2.- ¿Qué sentiste al posar frente a la cámara?

Algo de nervios por no poderlo hacer bien, equivocarme.

3.- ¿Te fue difícil mostrarte ante la cámara?

Más o menos.

4.- ¿Qué es lo que más recuerdas de la sesión fotográfica?

Que me hicieron sentir muy cómoda y a la fotógrafa muy agradable

5.- ¿Crees que la empatía influye en la toma fotográfica?

Si muchísimo.

6.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la transferencia?

Pues considero que con una explicación previa a la toma de fotos, entendí mejor lo que se buscaba y quería captar en las fotos y el papel que iba a tener yo. La explicación sirvió más para una mejor relación durante la sesión.

7.- ¿En el proceso fotográfico, en qué parte notaste la contratransferencia?

Me fue algo difícil, por que pensaba que no lo iba a hacer bien, a pesar de que ya tenía la explicación previa. Si fue difícil desenvolverme frente a la cámara y hacer las cosas bien.

8.- Para ti ¿qué es un retrato?

La imagen de algo, plasmado de cierta forma.

9.- ¿Crees que hubo una buena comunicación de ambos lados?

Si mucha.

10.- Los resultados finales ¿qué cambiarías? ¿cómo pensabas que serían?

No cambiaría nada, todo estuvo excelente.

11.- ¿Hubiera sido lo mismo sin una explicación previa?

Mmm... Yo creo que si, siempre y cuando exista la comunicación en el proceso.

> CONCLUSIONES

En conclusión la relación que el fotógrafo establece con su modelo es sumamente importante, ya que de ésta dependen muchas variables que influyen directamente sobre la toma fotográfica. Una buena relación, empatía y buena comunicación en la sesión garantiza el cumplimiento de las metas establecidas en la planeación de la toma.

La relación interpersonal entre el fotógrafo y el modelo se dará siempre en un espacio que dejará circular ideas, emociones, palabras y gestos entre otros tipos de información, centradas en los intereses del fotógrafo, teniendo siempre presente que será una entrevista asistencial, con parámetros de tiempo, lugar, roles, y un objetivo de trabajo determinado.

El encuentro entre un fotógrafo y su modelo, se debe de tomar en cuenta no solo un nivel profesional, sino también en los demás niveles (familiar, social, político, gubernamental), haciendo énfasis en el vínculo intersubjetivo entre ambos, que es por donde circula el fenómeno transferencial - contratransferencial.

De la habilidad del fotógrafo va a depender la identificación y nominación de la fotografía, así como la calidad del vínculo afectivo que se establezca entre ambos. En este campo se va a desarrollar la doble función del fotógrafo, por un

lado asistencial, teniendo en cuenta el marco teórico, los conocimientos adquiridos y la técnica de su especialidad, y por el otro su condición de humano, que siente, se emociona y sufre, que es impactado por la presencia del otro ser humano que atiende a sus demandas.

La transferencia y la contratransferencia son las modalidades de relación emocional con las que fotógrafo y modelo se aportan elementos que permiten una lectura completa del vínculo implícito entre ambos, facilitando la comprensión de lo que se dice, lo que no se dice y porqué.

La transferencia es la actualización de emociones, actitudes y conductas inconscientes primarias que se establecen en el fotógrafo y se dan de acuerdo a su inconsciente, la contratransferencia comprende todas las respuestas emocionales del modelo a las manifestaciones del fotógrafo, el efecto que tiene sobre él.

Ahora la importancia de este fenómeno denominado transferencial – contratransferencial es tal que de él depende en gran parte la adherencia de la comunicación o la continuidad de la misma en el tiempo. Pues si no se maneja adecuadamente a fin de cuentas se tendrían problemas en la resolución de la toma fotográfica.

Ahora, en la toma fotográfica, los componentes que más influyen de forma directa son tres: la técnica de cómo se lleve a cabo la transferencia - contratransferencia, la relación emocional y el encuadre profesional. Todos estos puntos necesitan estar presentes y ser manejados en forma adecuada por el fotógrafo, a fin de poderlos explotar a su conveniencia y poder obtener mejores resultados en su toma fotográfica.

Por otra parte el diálogo en la sesión fotográfica siempre ocurre en el aquí y ahora, y asume las características de un encuentro Yo-Tu, es un encuentro único e irrepetible. Cuando digo Yo estoy implícitamente diciendo también Tu o Ello, la diferencia entre un encuentro Yo-Tu y Yo-Ello es que en el primero son dos subjetividades que se encuentran en un mismo plano, en el segundo es una subjetividad con un objeto o persona desobjetivado, en una relación asimétrica.

En la sesión fotográfica hay un rol de cambio entre ambos participantes, fotógrafo y modelo, ya que el observador modifica y hasta produce el fenómeno que observa. La conversación que se da entre ambos es espontánea, pues cada uno emite un mensaje al receptor y provoca en él una respuesta imprevista, o mejor dicho, una respuesta que tiene que ver con su inconsciente. El fenómeno transferencial - contratransferencial que se da entre el fotógrafo y sus diferentes modelos nunca será igual, ni tampoco es metódico, sino que se da a

base de sorpresas, se desarrolla en los planos del consciente y el inconsciente de ambos participantes, permitiéndoles crear una dimensión entre los dos, donde únicamente solo dichos participantes tienen acceso.

Respecto de la contratransferencia, es importante destacar que el fotógrafo es responsable de darse cuenta de sus reacciones, para así poder llevar a cabo una transferencia -contratransferencia libre y sin sugerencias negativas hacia su modelo.

La transferencia - contratransferencia es un diálogo que ocurre entre los participantes de la sesión centrándose como personas, en una relación Yo-Tu, cada uno responde a la presencia del otro. En este encuentro la persona no puede estar aislada en introspección o indiferenciada, la figura de interés para ambos será la interacción con otra persona como persona. Es necesario aclarar que, esta relación Yo-Tu que se plantea el fotógrafo puede no ser aceptada por el modelo, hasta que no confíe lo suficiente éste último.

El interjuego de transferencia - contratransferencia implica un compromiso por parte del fotógrafo que incluye a su persona como instrumento, por tanto plantea de arranque una dificultad: conocerse a sí mismo y atreverse a entablar esta relación sincera y profundamente humana con el modelo, mostrando así como resultado no solo a la imagen fotográfica como una extracción de la realidad, sino también como el símbolo de su interioridad.

Ahora no sólo importa el interjuego de transferencia - contratransferencia en la creación de la fotografía, si no también el encuadre profesional, dejando de un lado la parte técnica en el estudio creo que muchas veces las nuevas tecnologías fotográficas afectan a la misma concepción de la imagen, puesto que como ahora se puede ver el resultado de una forma inmediata, el fotógrafo muchas veces por pereza, disfrazándolo de poco tiempo deja de lado la concepción y planeación de la imagen para solo pasar a la toma fotográfica, esto se da por el problema de la inmediatez del medio. Pues anteriormente cuando no se tenían a la mano máquinas ahorradoras de tiempo se pensaba un poco más a conciencia lo que se quería tomar y como se quería tomar. Pero ahora si haces una mala fotografía basta que en tu cámara digital oprimas delete y es como si nunca te hubieras equivocado, es por esto que pienso que las nuevas tecnologías tanto tiene sus pros como sus contras, a favor tienen que los costes de producción bajan muchísimo y los tiempos de toma, revelado y valoración de resultados finales se doblan a la mitad o menos por lo mismo de que los resultados se obtienen en el instante y en contra esta que en la mayoría de los casos se ha perdido esa parte de estructuración de la sesión y solo se va a obtener resultados con una idea principal, sin anteriormente haber pensado profundamente lo que se quiere obtener como resultado final.

Por último puedo decir que el tema transferencia - contratransferencia dentro de la fotografía me dejó la enseñanza de que, en toda toma fotográfica que se quiera hacer, para obtener buenos resultados, se necesita hacer una especie de metodología que nos ayudará a una mejor comprensión y organización de los problemas que se tengan presentes en la sesión de trabajo y dentro y fuera de nuestro aparato mental. Dentro vendría siendo la conceptualización de la imagen y fuera le daría lugar a los aspectos técnicos que hay que resolver para la obtención de la imagen. En fotografía hablar de este proceso es comprender la conexión que existe entre fotógrafo - modelo y saber porque los resultados se dan de cierta manera u otra dependiendo de cómo manejemos dichos conceptos. La transferencia - contratransferencia también sirve para darnos cuenta que, la comunicación que existe entre los participantes no surge de la nada, proviene de la conceptualización de lo real y de cómo asume el ser humano en su realidad.

Creo que el proceso transferencial - contratransferencial aporta a la comunidad un modelo diferente de comunicación, que le va a ayudar a poder discernir entre lo técnico y lo conceptual. Así cómo poder llevar todo lo aprendido a la introspección y buscarle la finalidad en nuestra realidad.

> GLOSARIO

A

Abstracción

En general se entiende por abstracción como toda actitud mental que se aparta o prescinde del mundo objetivo y de sus múltiples aspectos. Ejemplo: la formulación del concepto árbol frente a la diversidad de especies.

Se refiere por extensión a toda forma de expresión que se desentiende de la imagen fenoménica, apoyándose en elementos expresivos, conceptuales, metafísicos, abstrusos y absolutos.

Adaptadores de sincronización múltiple

Adaptadores especiales con más de una entrada de flash sincronizado para disparar varias unidades de flash simultáneamente.

Armonía

Principio estético íntimamente relacionado con la unidad de la obra de las artes espaciales, en especial en lo relativo a sus valores formales: incluye a su vez principios de asimetría, equilibrio y proporción.

B

Brillo

Sensación de mayor o menor claridad que reflejan las superficies coloreadas. Se origina en la sensibilidad retiniana ante los estímulos luminosos fuertes o débiles, según sus diversas longitudes de onda.

C

Cable de flash sincronizado

Cable que conecta la cámara a una unidad de flash externa de manera que, al accionar el disparo se activa automáticamente el flash.

Caja de luz

Caja difusora de grandes dimensiones que se coloca sobre una fuente lumínica para crear una zona de luz suave y homogénea.

Campo

Ámbito de toda composición. Medio en que se desenvuelven las fuerzas ópti-

cas externas en relación entre sí y con los límites de ámbito que pueden ser cerrados, abiertos, escultóricos, arquitectónicos, etc...

Campo físico

Extensión o espacio real o imaginario en el cual cabe o por donde corre o se dilata alguna cosa material o inmaterial.

Campo visual

Ámbito donde se desarrolla la percepción visual.

Código

Sistema de signos ordenados por reglas.

Código cromático- la manipulación por medio del color.

Código tipográfico- su impacto se basa en una ruptura gráfica (paso de letra redonda a cursiva, negrita, sobredimensionado, subrayado, recuadro.)

Código Fotográfico- recurso a las técnicas selectivas de los planos y a las técnicas enfáticas de los planos.

Código morfológico- En una imagen publicitaria su construcción se estudia de manera que la mirada seleccione informaciones clave.

Códigos prosódicos- Utilizan las variaciones de elevación, de cantidad, de intensidad de habla articulada.

Código kinésico- Utiliza y las mímicas. El movimiento en general

Código proxémico- Es la distancia que mantenemos entre nosotros y nuestro interlocutor.

Color

Sensación originada en la acción de las radiaciones cromáticas de los cuerpos o sustancias reflejantes sobre los receptores fisiológicos o los centros cerebrales de la visión.

Composición

Organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a las leyes preceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico.

Los elementos o sus equivalentes preceptuales- las unidades ópticas- reciben en la composición una distribución que tienen en cuenta su valor individual como parte, pero subordinada al total. Así en el cuadro, las direcciones principales del espacio aparecen representadas por sus bordes exteriores y las líneas de fuerza o tensión del campo circunscripto.

Comunicar

Es un proceso muy complejo ya que para que se de esta acción, se necesita de dos partes (el sujeto que comunica y el receptor del mensaje). Para que esto se pueda dar se necesita un significado y un significante. Además de una relación social de los individuos. El significado es el que se representa para poder captar el significante, y éste a su vez es, el qué se puede recibir por cualquiera de los sentidos (vista, tacto, oído, gusto, olfato) dando por resultado un concepto.

El concepto se deriva de una serie de experiencias del ser humano que le ayudan a codificar el mensaje, y por consiguiente poder adaptarlo a su realidad, es por esto que la concepción de cada ser humano es distinta ya que cada uno tiene diferente proceso creativo y por lo tanto diferente forma de percepción de su medio.

Connotación

Se dice de las cualidades, caracteres o atributos que son designados por un término dado, es decir que constituyen un aspecto de su significado.

Contraste

Combinación de cualidades opuestas, relacionadas; oposición, variedad. Dife-

rencia esencial de luminosidad en el campo de la percepción que hace posible la visión lo que sería imposible en un campo totalmente homogéneo.

El contraste puede ser de factores tonales, como las dimensiones de color o de factores formales. Las diferencias en la percepción visual se originan pues, en dos factores: las cualidades de las fuentes de luz y el reflejo de la luz sobre las superficies de los objetos en el campo visual.

El contraste análogo varía en intensidad y resulta exaltando los más intensos y disminuyendo aparentemente los menos intensos.

D

Denotación

Se refiere a los objetos o clase de fenómenos designados por el término que indica o denuncia. Que alude a un significado u objeto por medio de un detalle o componente del mismo.

Dirección

Factor formal. Posición dada por la tensión hacia un destino. Extremo de contraste u oposición. Se vincula intrínsecamente con el movimiento.

E

Ejes

Líneas imaginarias que se tienden en el sentido de las direcciones y/o posiciones dominantes de un cuerpo, forma y figura u objeto cualquiera, con el fin de determinar su orientación y que se origina psicofisiológicamente en la actividad senso - perceptual y kinésica. Son ejes fundamentales la vertical y la horizontal en función de las coordenadas principales del espacio.

Elementos

Partes no estructurales de una configuración o totalidad. Componentes simples de un todo complejo.

Equilibrio

Fuerzas opuestas en unidad. Distribución de partes por la cual el todo ha llegado a una situación de reposo. No obstante, la idea de equilibrio implica fuerza y dirección. Según la física, el equilibrio es el estado de un cuerpo en el cual las fuerzas que operan en él se compensan. El equilibrio perceptual es un factor formal de primera magnitud y parece originarse en la distribución com-

pensada de las fuerzas fisiológicas del área cortical correspondiente. Este se relaciona principalmente con el peso compositivo, la dirección y la anisotropía y con las leyes y postulados de la armonía y la estética.

Espacio

Dimensión, extensión, relación entre los objetos. Dirección de todos los sentidos. Sugerencia de profundidad o volumen plástico en la superficie bidimensional..

Exposímetro

Instrumento que mide zonas de luz pequeñas de un tema.

Expresión

Cualidad que trasciende la presencia formal de una obra de arte. La expresión hace referencia a un hecho sentido, vivido, a una experiencia activa. La estructura de una obra de arte es factor desencadenante de fuerzas capaces de producir un hecho significativo. Significación, lenguaje o forma de comunicación.

F

Flash de anillo

Flash con forma circular. Su inusual diseño genera una iluminación sin sombras, apropiada para primeros planos y ciertos tipos de retrato.

Flash de relleno

Descarga de flash que proporciona la iluminación adecuada para iluminar o rellenar las zonas de sombra.

Flash estroboscópico

Flash especial que emite una sucesión rápida de descargas breves y de gran intensidad.

Flash rebotado

Técnica consistente en rebotar la luz de un flash en un panel reflector o una superficie próxima, como una pared o un techo, sobre el tema, con el objetivo de difuminar y suavizar la luz.

Figura

Impresiones captadas por un sentido determinado y que son percibidas constituyendo una unidad u objeto. Contorno, área, límite, espacio limitado por líneas o planos. Entidad diferente del fondo o campo exterior a sus límites. En un sentido general, también forma. Que representa o significa.

Forma

Apariencia, configuración, estructura, organización que perciben las impresiones sensoriales en la percepción. La forma se refiere a las características estructurales de los objetos sin tener en cuenta su orientación ni ubicación en el espacio. Es el sentido de la imagen.

G

Gelatina o acetato

Plástico especial coloreado que actúa filtro y se acopla al objetivo de la cámara, a un foco o a un flash de estudio.

I

Iluminación

Es una cantidad de claridad que puede variar de manera continua, dependiendo de la potencia o intensidad con que la energía radiante de cualquier otra fuente de luz a su alcance a los objetos y en consecuencia al ojo. Tiene atributos como son: intensidad de luz, color de luz, deslumbramiento, dirección de la iluminación, resplandor diurno y sombra. La iluminación existe siempre que un objeto tenga luz.

Factor vital para la captación de una imagen mejor, con reducción al mínimo de los posibles defectos y variar su impresión mejorándola sobre tamaño, forma y distancia.

Imagen

Se llama usualmente imágenes a las representaciones que tenemos de las cosas. En alguna medida imagen y representación son sinónimos y se refieren a diversos tipos de aprehensión de un objeto. Las imágenes pueden ser acústicas, ópticas, eidéticas, afectivas, etc..

L

Luz

Impresión producida en la retina por un movimiento vibratorio que se propaga en el espacio. Energía que estimula a la visión a captar formas y colores.

M

Mensaje

Se constituye por: la fuente emisora, el canal de transmisión y el receptor. Es continuo y resultado de la elaboración de una sociedad y una historia determinadas.

El mensaje puede ser de dos tipos:

Denotado: Descripción literal, objetiva.

Connotado: Posee signos que suponen un código histórico cultural.

Modo en que la sociedad ofrece su opinión por un sistema de símbolos.

Dentro del mensaje connotado existen tres tipos:

Connotado cognoscitivo: sus significantes se localizan en el analogon.

Connotado ideológico o ético: razones o valores en la lectura de la imagen.

Connotado perceptivo: percepción del sujeto.

En el mensaje connotado existen seis procedimientos:

Trucaje: utiliza la credibilidad de la fotografía para darle objetividad a la connotación fotográfica.

Pose: da pie a la lectura de los significados de connotación, Ej. Pureza.

Objetos: Son los elementos de la significación, significante-significado.

Fotogenia: estructura informativa. (Iluminación, impresión, reproducción)

Esteticismo: la espiritualidad de la imagen, traducida a términos de espectáculo objetivos.

Sintaxis: relación objeto-signo, su gracia por medio de la repetición y variación de actitudes. Fotosecuencia.

P

Photoflood

Bombilla de voltaje especial para iluminar fotografías.

Profundidad

Se indica así a la sugerencia de espacio creada por distintos medios de relación formal o tonal, sobre la superficie del cuadro-plano.

R

Reflector

Objeto de cualquier material reflejante usado para proyectar la luz hacia el tema.

S

Signo

Unidad de significación. Fenómeno que señala hacia otros fenómenos

Símbolo

En arte es una metáfora, una imagen con significación literal implícita o explícita; el símbolo artístico es la imagen absoluta, la imagen de lo que en otro caso sería irracional así como es inefable literalmente; la conciencia directa, la emoción, la vitalidad, la identidad personal, la vida vivida y sentida, la matriz de la mentalidad.

Snoot

Tubo que proyecta un rayo de luz delgado

Sombra

Es la percepción, ante un objeto que se halla iluminado, de que éste se presenta una de sus zonas más clara que la otra, dado que la luz no alcanza a tocar toda su superficie con el mismo grado de intensidad, ya que partes del objeto, se encuentran más cercanas al foco de iluminación que otras. En consecuencia las zonas más oscuras son sombras.

Spot

Instrumento acoplado a una fuente lumínica o colocado sobre ésta que crea un delgado rayo de luz direccional.

T

Tensión

Fuerza psicológica real. Es una sugerencia de fuerza que se evidencia en las direcciones de las formas las que tienden a dirigirse hacia aquellos lugares en que se acentúan su dirección; tanto como las fuerzas de un cuadrado de encierro, las que se ponen de manifiesto por la estructura inducida del mismo, lo que hace que las formas sean atraídas hacia distintas zonas de la superficie o repulsadas por las mismas.

V

Visión

Real función de ver. Tiende a captar de manera activa las características fundamentales y determinantes de los objetos

> BIBLIOGRAFÍA

- Barthes Roland, *El placer del texto y lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1998. p. 151
- Barthes, Roland, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México, 1983. p. 264
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, GG, Barcelona 1982. p. 188
- Bernal Francisco, *Técnicas de Iluminación en fotografía y cinematografía*, ediciones Omega, Barcelona 2003. p. 157
- Birnbaum, Hubert, *La fotografía con luz ambiente*. Ed. Folio. Barcelona 1988. p. 95
- Bonnet, Gerard, *La transferencia en la clínica psicoanalítica*. Amorrortu editores. Buenos Aires 1991. p. 343
- Bouillot René, *El rostro y su imagen*, Editorial Hispano Europea, Barcelona, 1981. p. 119
- Braunstein A. Nestor, *La reflexión de los conceptos de Freud en la obra de Lacan: Coloquios de la Fundación Mexicana de asistencia psicoterapéutica 3*, Siglo XXI, México, 1983.
- Bruce, Vicki, *Percepción visual*. Paidós, Barcelona, 1994. p. 642
- Cervera Ethiel, *Iluminación. Fotografía, cine y video*. Editorial Alhambra Mexicana, México, 1995. p. 77
- Clark, Marga, *Impresiones fotográficas. El universo actual de la representación. Instituto de Estética y teoría de las Artes*, Madrid, 1991. p. 155
- Costa Joan, *La esquemática. Visualizar la información*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1998. p. 222
- Crespi, Irene, *Léxico técnico de las artes plásticas*. Eudeba, Buenos Aires, 1991. p. 109
- Child, John, *La iluminación en la fotografía*, Anaya Multimedia, Madrid, 2005. p. 231
- Debrouse, Oliver, *Fuga Mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Editado por CONACULTA. México 1994. p. 380
- De León, Beatriz, Bernardi Ricardo, *Contratransferencia*. Editorial Polemos. Buenos Aires , 2000. p.92
- D.K., Bouwsma, *La filosofía de la percepción*. FCE, México, 1974. p. 278

- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Ed. Alianza, Madrid. 1979. 4 volúmenes.
- Flusser, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas, México, 1990. p. 78
- Foncuberta, Joan, *El beso de Judas*, GG, Barcelona. 2000. p. 192
- Foncuberta, Joan, *Fotografía: Conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. GG , Barcelona, 1994. p. 201
- Forgas Ronald H. , *Percepción*. Ed. Trillas, México. 1978. p. 460
- Freeman Michael, *light&& lighting*, Ilex, Reino Unido, 2003. p. 160
- Freud, Anna, *El yo y los mecanismos de defensa*, Editorial Paidós, Barcelona, 2000. p. 199
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, GG, Barcelona 2001. p. 208
- Guiraud, Pierre, *La semiología*. Siglo XXI editores, México, 1979. p. 133
- Hilton, Jonathan, *El Retrato Fotográfico. Serie Pro- Photo* . Somohano Ediciones, México, 1997. p. 160
- Hunter Fil, *La iluminación en la fotografía*, Anaya Multimedia, España, 2007. p. 272
- Jack Hamm, *Dibujando caricaturas*, Editorial Azteca, México. 1991. p. 120
- Jacobson Ralph, *Manual de fotografía*, Ediciones Omega, Barcelona, 2002. p. 474
- Jaeger, Anne-Celine, *Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos*. Ed. Océano, Barcelona, 2007. p. 272
- Kimble, Gregory, *Fundamentos de psicología general*. Limusa Noriega Editores, México, 1992. p. 724
- Marcos, Ana María, *La luz*, editorial LIBSA, España, 1998. p. il.
- Moles, Abraham, *La imagen comunicación funcional*. Editorial Trillas, México 1991. p. 271

- Mota, Ignacio H de la, *Función social de la información*, Paraninfo. Madrid,1988. p. 324
- Petzold, Paul, *La iluminación en el retrato*. Omega, S.A. Barcelona, España 1978. p. 253
- Quintós Guillermo, *Términos y usos del lenguaje filosófico*. Ed. Marfil, Valencia, 2002. p. 365
- Sanin Carolina, *Nuevo diccionario de Filosofía*. Ed. Océano, Barcelona, 2001. p. 238
- Solana, Guillermo, *El retrato*, Editorial Libsa, España, 1999. p. 96
- Takobson Pavel., *Psicología de los sentimientos*. Ediciones pueblos unidos, Uruguay,1959. p. 420
- Tausk, Petr, *Historia de la fotografía del siglo XX*, GG, Barcelona,1978. p. 294
- Tostado Verónica, *Manual de producción de video. Un enfoque integral*. Longman de México Editores, México, 1995. p. 288
- Trulls, Alfonso, *El retrato*, Anaya Multimedia, Madrid, 2005. p. 309
- Tzontemoc, Pedro. *Tiempo suspendido*. INBA, México, D.F. 2003. p. 52
- <http://www.unicef.org/spanish/salgado/bio.htm>
- <http://www.maryellenmark.com/frames/biography.html>
- <http://beristain.blogspot.com/>
- <http://wwar.com/masters/s/shore-stephen.html>
- <http://www.kettererkunst.com/bio/RinekeDijkstra-1959.shtml>

