

LOS LUGARES DE LA LUZ

Sobre la fotografía de Alfonso Parra AEC, ADFC en la serie La ley del corazón.
Por Jesús Solera

'La luz es lo más bello, lo más placentero y lo mas óptimo entre las cosas corporales'
San Buenventura, 1221-1274

La ley del corazón es una serie producida por RCN TV, dirigida por Sergio Osorio y Víctor Mallarino, que se desarrolla alrededor de un prestigioso bufete de abogados que enfrentan multitud de casos, y que en el avance o retroceso de los mismos van desvelando las emociones, intrigas y amores de cada uno de los personajes. Decenas de actores y varios cientos de localizaciones, así como planificaciones con varias cámaras simultáneas con puestas en escena que cubren prácticamente los 360 grados, además de otras unidades al mando de Yon Franco y Darnal Trujillo que han entendido y realizado de forma impecable el diseño fotografíco de Alfonso Parra podría ser el resumen de todo el trabajo llevado a cabo para realizar este proyecto.

Es indudable que Alfonso Parra no sólo plasma en la fotografía su propia personalidad, sino también su visión filosófica de la vida; quien lo conoce personal y profesionalmente lo identifica en los detalles, concepción y diseño general de la iluminación, y sin embargo esta visión permanece oculta en un rincón discreto en donde no importa tanto el sujeto que ilumina sino la totalidad de lo iluminado. En la luz de *La ley del corazón* hay algo que entiendo de espacio local, es decir de luz ecuatorial, a 2800 metros de altitud, vista desde luego por alguien que no es colombiano, ni siquiera americano. Pero también hay algo de los personajes, no considerado uno a uno individualmente sino relacionado con la *interioridad* del ser humano como tal, en su conjunto; en ese sentido, sólo en ese, no estética o formalmente, me recuerda a su fotografía en la película rodada en la Costa Brava española a las órdenes de **Felipe Vega** *Nubes de verano* (2004) (vease revista Shooting nº 16). Allí se unía a la decidida luz mediterránea con las idas y venidas sentimentales de un pequeño grupo; ahora Alfonso ha profundizando en esa vía, ha ido más allá y la ha perfeccionado. (Obsérvese en los planos que siguen de *Nubes de verano* lo invasiva, la fuerte presencia de la luz mediterránea, pero que a la vez empieza -todavía no totalmente- a escapar del puro realismo, a *desdoblarse*. Hay además todavía presente una cierta concesión a la belleza estética común que irá puliéndose hasta desaparecer de su fotografía como veremos más adelante).



Nubes de Verano



Nubes de Verano

Esa ***interioridad*** del ser humano que menciono está presente en *La ley del corazón* pero no está resuelta, se muestra confusa y contradictoria, y de esa forma sincera, como incógnita, se manifiesta. Hay lucha y deseo, frustración y victoria, competitividad y solidaridad, odios y afectos -constantes en la condición humana, en la *La Ley del Corazón*- manifestados en forma de amalgama, sin transiciones o soluciones de continuidad, caótica como una maraña difícil, sino imposible, de desenredar. Y eso es lo más hermoso, el fotógrafo no intenta resolver estas contradicciones, deja que se manifiesten sin interponerse, haciéndose discretamente a un lado, casi diríamos que como humilde notario, 'levanta acta' -asumiendo ¿resignado? que si ni la religión, ni la filosofía, ni la psicología han conseguido durante siglos explicarlas o poner orden, la fotografía no lo puede hacer-, y es precisamente esa franqueza en mostrarla tal como es -caótica-, lo que fascina. Sus imágenes, gracias a esa luz, atraen, asustan y embriagan: rostros humanos que se diluyen en las sombras o en la luz, sin perfil definido, miradas perdidas que recorren todos los ángulos del plano oscuros o inundados de luz, siluetas apenas perfiladas, fondos ultraluminosos de cielos que aíslan a los personajes, hombres y mujeres que son sólo sombra, que ocultándose, rehuyendo manifestarse dejan adivinar un mundo de tensiones y emociones latentes. Después, por su parte, diálogos y acciones las pondrán de manifiesto.

"La luz- dice Alfonso Parra- que construye la estructura fotográfica de la serie se organiza en varios niveles distintos pero íntimamente relacionados entre sí, por un lado está el bufete de abogados, la oficina, entendida ésta como una isla, el lugar donde los abogados tienen su fortaleza, su seguridad, donde todo transcurre prácticamente en orden, el lugar de lo cotidiano, el lugar donde mostrarse entre amigos, donde esconderse de los enemigos, un lugar de encuentro y vida regulada, por horarios, por el espacio idéntico, cotidiano y seguro. Esta imagen se concreta en una iluminación determinada para el día por la entrada de una luz fuerte por las ventanas, y los rellenos de luz fluorescente tamizado por sedas Giorggete. En la noche utilizamos una suave luz de relleno fluorescente apoyándonos en las lámparas practicables del decorado y tubos Kino tamizados por sedas para los rostros al lado de las cámaras."



Oficina bufete de abogados. Se puede observar el fondo de croma así como las pantallas de fluorescencia filtradas por sedas color hueso.

"Casi todas las oficinas tienen grandes ventanales que dan al exterior, imagen exterior que es añadida en posproducción mediante la técnica del CromaKey. En la oficina he rodado con lentes Canon 17-120mm que dan una imagen con contraste, muy nítida, limpia y transparente. En contraposición a la oficina se sitúan todas las localizaciones exteriores a la misma que he estructurado en varios grupos con un tratamiento fotográfico ligeramente diferente: Todo lo que tiene que ver con la justicia: juzgados, oficinas, despachos de abogados, prisiones, dependencias policiales, que tienen un mayor contraste, los he fotografiado con valores ISO de 2000 a 4000, las casas de los protagonistas, que se muestras más suaves en el contraste, con valores ISO entre 1250 y 2000 y el resto de localizaciones, que dependiendo de los casos que se tratan en cada capitulo, tienen más o menos contraste, a valores de ISO alrededor de los 3200,

aunque en algunas ocasiones de exteriores noche hemos llegado a rodar a 4000 y 5000 ISO. Para todo este grupo de localizaciones hemos usado lentes zoom Angeniux, el Optimo Style 25-250mm y los DP 16-42 y 30-80mm."

"He querido que las imágenes exteriores al bufete tuvieran menos nitidez, menos transparencia y fueran, si quieres, menos precisas en los contornos (a lo que también ha colabordo el ruido con el que hemos trabajado la imagen) pero que tuvieran cierta elegancia, y para ello el uso de los Angeniuex ha sido clave."

"Por otro lado, como me gusta, trabajo el contraste entre distintas temperaturas de color en un diálogo entre lo frío y lo cálido que convierte los espacios en lugares con luces ambiguas, es de día pero están las lámparas calidas encendidas, es de noche pero los fluorescentes fríos contrastan con las lámparas más cálidas. Aunque cuando digo cálido no me refiero tanto a tonos anaranjados, de los que estoy huyendo en general. El tono de la serie es ligeramente frío, tanto en el interior como en el exterior, si bien procuro que los tonos de piel sean ligeramente más cálidos que los entornos más fríos que los rodean."

DUALIDAD.

Cuando vi las primeras imágenes de *La ley del corazón* me llamó la atención una luz que está presente, no de forma invasiva o imponiéndose como ocurría con la luz mediterránea o los cielos castellanos de otras de sus películas, al contrario, es una luz que deja espacio a los personajes pero no como sitio para la psicología o individualidades de los mismos, sino como creadora de un lugar real pero también anímico, donde se entrelazan las relaciones y emociones humanas. Porque hay en la fotografía un desdoblamiento, hay *otra luz,* es una luz que me atrevo a llamar *dual* por cómo es: *abierta* y *precisa* a un tiempo. Las dos caras de una misma moneda: hombre (humanidad) y lugar, lo efímero y lo perenne.

"Lo cierto –señala Alfonso Parra- es que no sé muy bien como se resuelve finalmente eso que llamas dualidad en la luz, pero creo que tiene que ver con que siempre me ha interesado el espacio fílmico como lugar esencial para la aparición del tiempo, para desvelar éste; para ello procuro con la luz generar ese espacio lleno de formas y volúmenes donde los actores son también en sí mismos lugar y por ello, creo, que se desvela ahí, en ese momento su condición de personajes, a la vez éstos, son espacio único con lo que les rodea, pero significado por la interpretación y todo junto nos sitúa en un tiempo inmanente. No es tanto la luz que cae sobre los personajes, sino que es luz del espacio donde los personajes se encuentran inmersos. El personaje pertenece a la luz y ahí se tiene que desvelar, en ese espacio. ¿Cómo llego a esto? Creo que básicamente utilizando una luz difusa dirigida pero con distintas direcciones, una luz inmersiva de sombras suaves, aunque a veces también de contraste elevado, pero sin llegar a que las sombras sean negros, pues ahí el espacio desaparece. Es decir, trabajo en lo que antes llamábamos el talón de la curva de gamma, en este caso utilizar la parte inferior de la curva Slog3 de Sony."



La ley del corazón. Celda Fiscalía. Int/Día. Mezcla de luces frías y cálidas.

"A esta dualidad también contribuye el utilizar las luces propias de los lugares, con sus diferencias de color y temperaturas. Mantener estas diferencias revela también junto con la textura del ruido y el color de las Luts, la ambigüedad de los espacios y por ende de las emociones de los personajes: luz natural del sol desde las ventanas, lámparas, plafones, o las mismas luces nocturnas de la calle. Esa luz de los lugares la voy modelando poniendo normalmente tubos KinoFlo de diferentes temperaturas aquí y allá. En algunos casos hemos utilizado fuentes de luz intensa como HMI de 12K y 18K, sobre todo para hacer entradas de luz por las ventanas cuando requeríamos un contraste elevado, como es el caso de los juzgados o los pasillos de las distintas fiscalías y cárceles."

ORIGEN.

Técnicamente es interesante cómo siendo una luz donde el origen se conoce en general en todas las escenas, es decir, una ventana o una lámpara o unas cristaleras, al mismo tiempo transmite la sensación de que no hay un foco de origen del que proceda, y es esta extraña contradicción lo que la enriquece y la hace *de todos*. En otras ocasiones he visto a Alfonso Parra iluminar sin origen de luz pero ahí se terminaba, en un sentido físico, la descripción del plano: luz omnipresente, sutilmente presente en todos los rincones pero fuente de luz desconocida, oculta o inexistente, dándole un halo mistérico, espiritual o mágico, no tan humano, que sobrevolaba las escenas. Sin embargo, en la *Ley del corazón* la luz se desdobla en dos: origen de la misma + omnipresencia y es entonces cuando veo lo que comentaba anteriormente, luz del lugar pero también luz interior de la condición humana. Porque **no son** *dos luces,* es una misma luz desdoblada física y anímicamente. Un milagro de la técnica que pocos directores de fotografía pueden conseguir. Luz no *externa a la escena,* no transcendente sino inmanente a ésta, a los hechos y a los personajes; lo concreto y lo abstracto, la persona y sus emociones, luz que retrata muy bien *el corazón* humano en todas sus contradicciones, virtudes, defectos...



La ley del corazón. Sala Funeraria. Int/Día. Contraste de lo cálido y lo frío, con tres espacios de luz distintos con orígenes diferentes.

"La luz –nos dice Parra- en la serie tiene un origen y no tanto una dirección sino varias, porque la dirección la diluyo en la luz difusa, cambiando angulos y direcciones de las distintas fuentes que utilizo."

ROSTROS.

La fotografía cinematográfica como tal ha desaparecido en muchos casos convertida en un mero producto estético sin ninguna o casi ninguna implicación-relación con la historia narrada y personajes, prueba de ello es que se puede trasladar-copiar la fotografía (la estética) de una película a otra sin que sufra o se resienta la historia. Sin embargo Alfonso Parra tiende un puente entre la fotografía cinematográfica en sus momentos gloriosos y los momentos actuales tan *digitales*, pero hay más, hay un sólido conocimiento de la pintura renacentista e impresionista del autor que aflora a la superficie, si uno lo sabe leer, en cada unos de sus planos. Porque Alfonso Parra bebe de unas fuentes mucho más abiertas que la sola historia del cine, y por tanto más enriquecedoras, lo que le permite ir *un paso más allá*. (Expondré sucintamente algunas comparaciones que ilustren lo sugerido).

Dos detalles de *La visitación (1528-30)* de **Giacomo Pontormo** (1494-1557), máximo exponente del *manierismo* italiano. Los rostros surgen como por magia, por pura creación de un espacio oscuro propio, no es un negro vacío que transmite miedo o tensión, como pudiera ser el del *expresionismo alemán*, la fotografía de **Gordon Willis** en *El padrino* o siglos antes **Caravaggio** en la pintura. No es un negro el de Pontormo que habla por sí solo, es un oscuro del que surgen los personajes, fundiéndolos en el todo. La suave y mal definida línea vertical que separa luz y sombra nos habla de un personaje que está *aquí pero también allí*. En la fotografía de Alfonso Parra no hay realmente ocultación sino presentación de *un algo* distinto al que se manifiesta en la luz. Como en **Pontormo,** son personajes que luchan por sobrevivir en el difícil mundo que les ha tocado, de ahí esa duplicidad, no de personalidad, sino de pertenencia a dos mundos (observemos como en el plano, detrás, también hay una partición luz-sombra, como en los rostros y sin solución de continuidad; son dos mundo en uno).



La ley del corazón. Despacho abogado. Int/Día



La ley del corazón. Casa María Cristina. Int/Noche

"Me gusta- comenta Parra- ese límite indefinido en la transición de la sombra a la luz que procuro sea un borde difuso, una línea donde no se sabe si empieza o acaba el rostro o al revés, coloco los rostros en la oscuridad, donde se intuyen por contraste a otros que tienen luz. Todo ello lo construyo considerando el espacio como condición primera de la representación visual. Siguiendo a los pintores de la Toscana, manejando sutiles diferencias de luz entre formas y confundiendo sus direcciones, no siempre claras o no siempre determinantes, así consigo evitar cualquier solución de dis-continuidad espacial. Quiero que los actores sean en sí mismos luz en el espacio, necesito alterar sus contornos para que sean prolongación de la luz del lugar, por eso prácticamente no utilizo contraluces o luces que modelen el rostro separándolo de lugar. Puedo utilizar aparatos muy pontentes de luz como los HMI de 12K o 18K y los difumino con bastidores en diferentes capas, de suerte que voy modelando los bordes del haz de la luz hasta hacerlos imperceptibles, aunque de hecho estén ahí. Puedo llegar a difuminar hasta con tres o cuatro bastidores con difusores de distintas características. Igualmente suelo utilizar la luz propia del lugar, ya sea natural o artificial, introduciendo así una condición realista que para la serie me ha parecido muy oportuna. Además de la luz, manejo siempre la cámara con los circuitos de detalle apagados y también utilizo mucho los filtros Classic Soft para los rostros.



Manuel Millares



Luis Feito

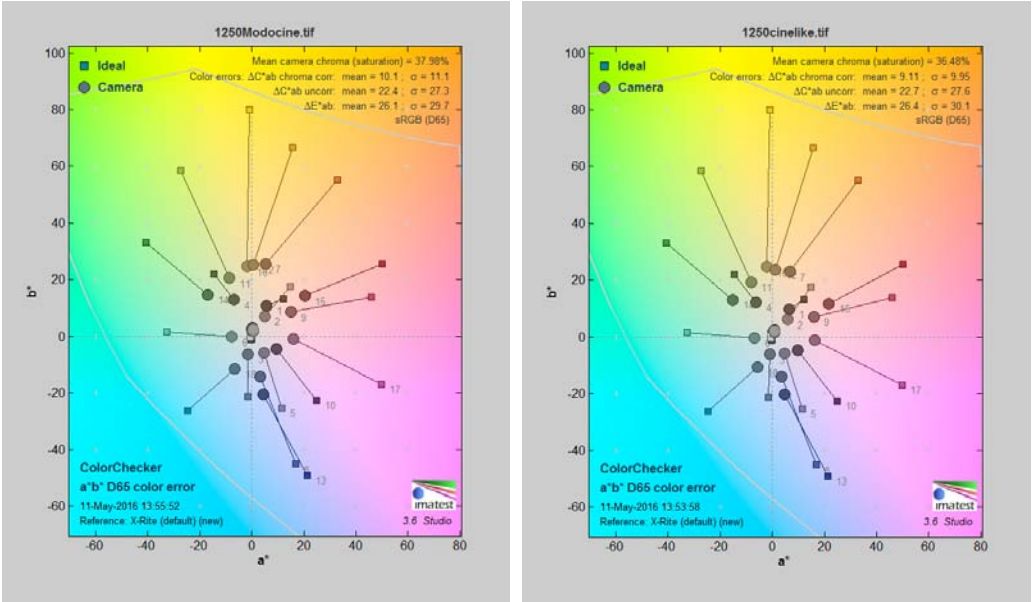
" Lo que más me preocupaba, en cualquier caso, para la serie, era encontrar la textura, una

textura que mostrará la realidad cotidiana de los abogados que se enfrentan a casos complejos, violentos, de repercusiones sociales, y para ello, la elección de las lentes que ya he señalado más arriba fue crucial, pero además, quise indagar en el ruido, e intentar crear mediante el manejo de éste una textura, ya que el sustrato que vincula ambos mundos, el de la oficina y el de los espacios exteriores a ella es precisamente ese "ruido". Es por ello que utilizo valores ISO altos en los exteriores de la oficina y dentro de esta subexpongo la imagen."

"Quise hacer visible el ruido, para que se sienta, como cuando hacíamos en analógico, el sustrato último de la imagen, su soporte, porque creo que eso hace la imagen más inmersiva. ¿Qué quiero decir con esto? Recuerdo hace años cuando vi los cuadros de algunos miembros del grupo El Paso, especialmente los de Manolo Millares, Luis Feito o Rafael Canogar, donde el lienzo y las materias se hacían en sí mismas arte, abandonando cualquier condición figurativa; en esta, el lienzo es el soporte oculto, algo que no debe interferir en la mirada del observador, que contempla el cuadro, mientras que cuando el lienzo se hace visible, así como las texturas y las materias de las que se constituye la obra, ésta parece ser una misma realidad con la del espectador, por decirlo de alguna manera, el espectador queda inmerso en la obra, es menos contemplativo, menos pasivo en la mirada. Se contrapone algo que creo interesante, el espectador al ver la materia, el soporte, a través del ruido sabe de la "mentira", del "truco" de la imagen y por otro lado contempla la imagen misma , la ficción, dándole él mismo valor de verdad. Da verosimilitud a lo que "ve" como falso, como representación. Creo que el ruido entonces hace ese trabajo. Sin embargo, la dificultad ha sido encontrar cómo trabajar con él para que no sea un obstáculo, un error percibido, sino, como te digo, sea textura. El ruido electrónico suele ser muy incomodo de ver, por su nitidez y por su uniformidad en apariencia y movimiento; para modificar esto he introducido una serie de LUTS que cambian la apariencia del ruido, sobre todo en el color, y luego en la posproducción mediante un plugin de corrección de ruido de FilmLight que me permite desenfocar el ruido de forma selectiva. Creo que este tratamiento queda sutil, y supongo que nadie será consciente de ello, pero está presente y es parte sustancial del tratamiento fotográfico. Hicimos desde luego muchas pruebas y análisis del ruido en la F55 para finalmente tomar la decisión de cómo tratarlo."

"Para manejar el ruido en la cámara hemos utilizado el modo Custom con la curva S-log3-CineLike. Este espacio de color es mucho más restringido que el Sgamut-Cine, pero hicimos pruebas y pudimos comprobar que al convertir dicho espacio a 709, la diferencia con el Cine-Like apenas era visible. También observamos que no había diferencias de color apreciables usando diferentes valores ISO, así como que a un valor IE de 1250 ISO el ruido es igual en modo cine que en modo Custom. Realmente el comportamiento de la cámara en este sentido ha sido muy bueno."

"Estas son algunas de las pruebas que realizamos tanto para el análisis del ruido como del color"



Modo Cine Slog3-Sgamut3 convertido a SRGB (709) *Modo Custom Slog3-CineLike. 1250 ISO*

"Hay un ligera diferencia en las muestras 27 y 16 de la carta Macbeth en modo cine, así, el 16 es más verdosos al igual que el 27. Eso me permite trabajar con los dos modos de trabajo de la cámara finalizando, claro está, en Rec 709. De esta manera, en la oficina de los abogados utilicé el modo cine a 1250 subexponiendo unos 2/3 de stop, que recuperábamos en colorización visualizando de este modo más el ruido."

"Cómo señalamos, el ruido en modo cine o en modo Custom resulta igual en el valor de referencia ISO 1250. Trabajando en modo Custom podemos variar el ruido que grabamos con la cámara, a continuación se pueden ver los valores leídos por Imatest tanto en RGB como en Y."

RUIDO EN EL GRIS MEDIO. VALOR EN % RESPECTO DE LOS VALORES DE BLANCO Y NEGRO DE LA CARTA MACBETH. Muestra 4 de la carta. Slog3-CineLike

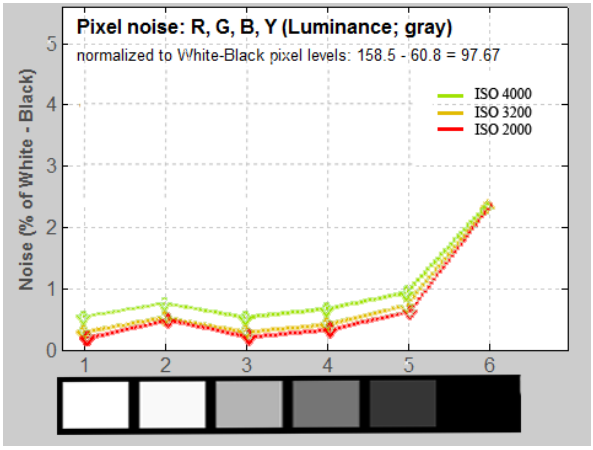
Valor ISO	R	G	B	Y
2000	0.56	0.54	0.64	0.49
4000	0.59	0.54	0.73	0.49
5000	0.61	0.54	0.73	0.49
6400	0.60	0.56	0.71	0.51
8000	0.65	0.58	0.81	0.54
10000	0.70	0.62	0.98	0.59

RUIDO PROMEDIO DE LAS ZONAS 2 A 5 EN % RESPECTO DE LOS VALORES DE BLANCO Y NEGRO DE LA CARTA MACBETH. Muestra 2-5 de la carta. Slog3- CineLike

Valor ISO	R	G	B	Y
2000	0.71	0.67	0.87	0.63
4000	0.75	0.68	1.02	0.65
5000	0.78	0.73	1.15	0.69
6400	0.76	0.71	1.17	0.68
8000	0.87	0.78	1.47	0.75
10000	0.97	0.88	1.98	0.87

"En el valor Y de la tabla izquierda el nivel de ruido representa un 0.49% del total de los valores de brillo de la carta (100%), y se muestra constante en el gris medio 18% hasta un valor de 5000 ISO a pesar de que el canal azul va subiendo y contribuyendo, por tanto, al aumento de ruido de forma importante. Visualmente significa que en los tonos medios que ganan luminosidad aumentando el ISO, no vemos un aumento importante del ruido en los mismos."

"La tabla derecha muestra el nivel de ruido, no sobre el gris 18%, sino en el promedio de luces altas y sombras oscuras. Ahora sí vemos como Y aumenta el nivel de ruido progresivamente en la medida que lo hacen los tres canales, especialmente el azul. Visualmente veremos que aunque hay un aumento del ruido pasando de 2000 ISO a 4000 ISO, éste es sumamente manejable, especialmente cuando estamos buscando esa textura de la que ya he hablado. Podemos verlo de otra forma en esta otra gráfica donde comparo los tres valores ISO en Y que más hemos utilizado en todos los exteriores naturales. Se observa que la diferencia de ruido de 2000 ISO a 3200 ISO es muy pequeña y no tanta a 4000 ISO."

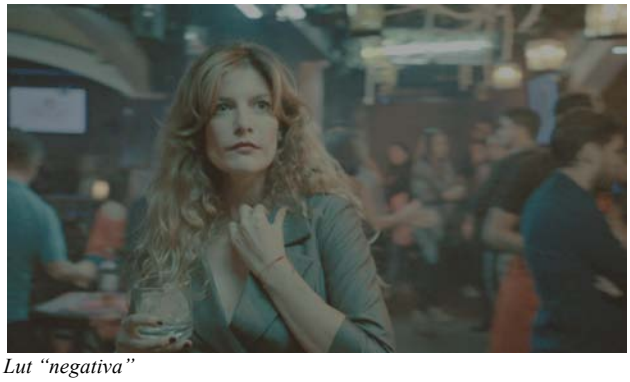


"Se puede ver uno de los vídeos de prueba en https://vimeo.com/159347281."

"Sirva como ejemplo este fotograma rodado a 4000 ISO."



Original de cámara con Denoiser



Lut "negativa"





Imagen final corregida con Lut "positiva"

"Las Luts que hemos manejado son las ImpulZ de Central Color Grading, y he usado dos, la primera simula el material escaneado en formato Cineon de una emulsión negativa de Kodak VISION3 500T 5219 (NEG), y la segunda simula el positivo de proyección Kodak Premier 2393 D55; hemos hecho algunos ajustes con LUTCal para moderar el contraste en la zona de sombras del 2393, aunque manteniendo la profundidad del negro que genera la Lut "positiva". Estas Luts ya crean un cambio en la textura del ruido que traíamos del rodaje, y para acabar de afinarlo corregimos ligeramente con el Denoiser de BaseLight que permite hacer ajustes muy precisos del ruido, por ejemplo, aplicábamos una modificación del ruido distinto en las pieles que en los fondos oscuros."



Original Slog3-Cinelike 2000ISO *Lut* ImpulZ *Kodak vision 5294* *Lut* ImpulZ *Kodak Premier 2393 corregida*.



Curva de gamma S-log3.Original *Lut Kodak VISION3 500T 5219 (NEG)* *Lut Kodak Premier 2393 D55*

"*Tengo que señalar que el Denoiser lo aplicábamos al material original antes de aplicar las Luts. El resultado final es un grano que se siente, que añade cierta sensación realista al revelar el soporte. Estas Luts afectan claramente al color original captado por la cámara de tal forma que, por ejemplo, los verdes pierden prácticamente el componente amarillo, con lo que el tono de los árboles, césped y los entornos campestres adquieren un tono verde desaturado ligeramente cian, oscuro, que les asemeja más al cemento, a los tonos más propios de la ciudad, donde el gris es el rey. Es una serie claramente urbana y he querido llevar ese "no color" de las ciudades también a los exteriores, al campo. Ese "no color" se concreta en los tonos grises acerados, ligeramente fríos de las paredes de la oficina, de los verdes en los exteriores que toman ese mismo tono, sin amarillos y en el "color" del asfalto de la gran ciudad."*

De alguna manera esa textura del ruido que señala Alfonso Parra me recuerda a la que se puede apreciar en las pinturas al fresco, mezcla de cal, arena y pigmentos, que junto con la luz dan ese peculiar tono a los rostros en los frescos.





Elijamos un detalle de *La madonna del Parto,* de **Piero della Francesca** (1416-1492). De un fondo de luz surge el rostro y el personaje, sin sombras o con sombras inventadas sobre él, ya que el fondo es uniforme en cuanto a la luz, obsérvese como incluso hay una 'reproducción' de la trama cuadriculada.



Alfonso Parra AEC, ADF





En la obra de **Piero** es frecuente la luz más que las sombras, véase otro detalle del fresco *La leggenda della vera croce*, en Arezzo, donde se repite el juego de la luz sobre el rostro con fondos luminosos.









Comparemos otro fotograma de *La Ley del Corazón* con uno de los *pintores de luz* toscano menos conocido, **Domenico Veneziano** (1400-1461). Qué decir de la luminosidad esplendente de *la Madonna de Settignano, (detalle);* la luz inunda, acaricia el rostro del tal manera que casi lo vuelve plano.




La ley del corazón. Sala casa. Int/Día

MIRADAS

Quisiera hacer una breve mención a las miradas en los primeros planos (pp). En ellos las miradas llegan a ocupar todos los ángulos del plano, todos sus rincones en una incierta búsqueda de no se sabe qué, probablemente certezas. Son *miradas* perdidas, ausentes, que la penumbra circundante o la luz velada reflejan hacia el propio interior del personaje, miradas que dicen más de quién mira que de lo que ve. Confieren además profundidad a la penumbra que los rodea, evitando que esta sea plana y opaca, coherente con lo explicado anteriormente. Comunican inseguridad, incertidumbre, languidez, melancolía y miedo; los mismos sentimientos de incertezas que nos trasladó **Pontormo** cerrando un Renacimiento de seguridades y certezas, de fe en el hombre. Un paralelo al mundo de hoy en el que a pesar de la tecnología y la ciencia, no manda la razón, la lógica o la matemática, sino la Ley del Corazón, un microcosmos imprevisible de pasiones, ambiciones, odios y amor. Ante estos primeros planos, diría que no es necesario oír los diálogos para intuir lo que ocultan esos rostros ¿Sus miradas nos llevan a lo que mira, a quien mira o a ese oscuro que la rodea? ¿Desea salir de esa sombra? ¿De dónde proviene la luz? ¿No hay soledad en el personaje? ¿En qué manera influye la luz, si influye, en aumentar el desconcierto de estas miradas, esta falta de fijeza? ¿La sensación de que miran pero no ven?, ¿de que su pensamiento está en otro lado?



La ley del corazón. Bufete de abogados. Int/Noche





Pontormo, *La anunciación, Iglesia de Santa Felicia, Florencia, Italia*. La luz corta el rostro longitudinalmente y en diagonal, a la inversa del plano de *La ley del Corazón*. La mirada incierta, hacia dentro en ambas. Por debajo de la horizontal, 3/4 frontal. Otro ejemplo a la izquierda.



Hay que resaltar -comenta Parra- la capacidad de los actores para crear en su mirada las emociones, pero es cierto que en muchos casos, especialmente con algunas de la actrices, la condición de la luz, en como emana de su rostro en el espacio, crea una sensación temporal casi diría, que suspendida entre la ausencia y la presencia en el espacio del plano.

FIGURAS







En la serie abundan los grandes ventanales: de oficinas, hoteles, viviendas, éstos hacen que muchas veces las caras sean pura sombra en la que se intuyen los gestos, las pieles y la figura misma. En la oficina (imagen central superior) obsérvese la luz fría que cae sobre los ejecutivos/oficinistas junto a la ventana. Incluso el fondo aparece cortado verticalmente en dos como a cuchillo entre luz y sombra. La luz dibuja al personaje, no el color o los perfiles.





La ley del corazón. Consultorio Nina. Int/Día.

Fijémonos ahora en el fresco *La leyenda de la Cruz,* (Arezzo.Italia), *el sueño de Constantino* de **Piero della Francesca,** obsérvese el efecto conseguido con graduaciones y angulaciones distintas de la luz, invirtiendo sombra y luz (en ambos lados del fresco, en primer término los dos soldados que a izquierda y derecha montan guardia, luz, por otra parte, de origen desconocido). Alfonso Parra ha conseguido el mismo efecto que se repite con frecuencia la serie Véanse otros ejemplos a continuación



La ley del corazón. Oficina. Int/Día



La ley del corazón. Oficina. Int/Día

El estudio -señala Parra- quise significarlo respecto del resto del universo exterior. Por ello mi intención fue que la luz que entrara por las ventanas fuera intensa, de forma que marcara en los personajes; lo que está fuera respecto de lo que está dentro, y lo marcara de forma clara, casi irreal. Para ello coloqué un HMI 2.5Kw entrando desde lo alto, difuminados con bastidores de Opal y seda, además, respecto de la cámara que graba con una temperatura de color de 4.300ºK, la luz de los HMI resulta fría, lo que da al contorno de las figuras una línea de luz en apariencia más "pura".



La ley del corazón. Ext/atardecer

La fotografía de Alfonso Parra en *La ley del corazón* tiende un puente entre lo más escondido del ser humano y lo que se manifiesta, entre lo que se dice y lo que se oculta -no necesariamente terrorífico, amargo o negativo-. Podemos intuir que está en el rostro y el cuerpo, del personaje, *disueltos* en sombras o luces. Demuestra un gran dominio técnico pues se

mueve siempre en el límite extremadamente sutil de lo inaprensible, entre *mostrar lo inmostrable* o no ver nada. Una fotografía que se arriesga a quedar en 'negro'; o lo que es lo mismo, a no *ser comprendida,* acostumbrados a una fotografía 'iluminadora' incluso de lo que no se ve por obvio. Claro ejemplo es el fotograma siguiente, no hacen falta más palabras.



La ley del corazón. Apto Nicolás. Int/Día

En esta secuencia- comenta Parra- me importaba más la figura que el rostro, más el espacio y sus distancias que el detalle de lo que allí pudiera haber. Los dos personajes viven queriendo una relación que no tienen, por muchas y diversas razones, pero se buscan cuando se necesitan. Para mí, era esencial trabajar tan solo la figura de uno y de otro en sombras, marcando apenas el brillo del pelo de la actriz, casi con una luz que desde arriba la embellece (lo hice con una FlatHeat difuminada). Pero con esa iluminación el espacio no solo no desaparece, sino que es en sí mismo la emoción de los actores, lo que les une y lo que les distancia. Luz difusa por todas partes.

COMPOSICIÓN Y LUZ



La Ley del corazón. Oficina Sala de Juntas. Int/Día



La Ley del corazón. Oficina Sala de Juntas. Int/Día

Observemos estos planos con una composición 'clásica' que beben del cine panorámico de los años 60 y 70, *género bélico o western;* hay una búsqueda de la profundidad con la perspectiva y la diagonal que forman las cabezas, por el foco que va perdiendo nitidez conforme se aleja y, obviamente, por la disminución del tamaño de los rostros, sin embargo la luz, de la que podríamos esperar una gradación en disminución hacia el fondo, es igual en todos los personajes, no colabora en esta conformación de la profundidad ni siquiera con variaciones de un rostro a otro en crear un *espacio físico,* a darles más o menos importancia o conferirles una psicología. Es un detalle que me llamó la atención nada más ver estos planos y otros muchos que pude analizar; la explicación debe de darla el mismo fotógrafo, yo por mi parte veo que la luz unifica, une unos a otros, no los

separa, los encierra en un mismo entorno o microcosmos anímico más allá del espacio físico. Luz igual para todos, la luz nos iguala a todos, sentimientos distintos, ambiciones y deseos distintos pero al fin y al cabo iguales.

"Mi intención, –dice Parra-, en esos planos no era crear una profundidad con la luz determinada por la jerarquía, la psicología o la identidad de cada personaje sino todos iguales, de esa manera los personajes se rebelan por si mismos en el espacio".

Cuando habitualmente se quiere crear profundidad en ese tipo de planos, las diagonales, el foco y luz colaboran en la conformación de un espacio. También en pintura se han usado estos recursos, véase a la derecha una obra de **Vázquez Díaz,** 1882-1969 donde el origen de la luz es obvio, la ventana al fondo. La luz ilumina de forma distinta a cada monje situándolo en el espacio y ayudando a configurar éste, al tiempo la luz nos dice quién es el más importante de todos ellos (al menos en ese momento de la lectura antes de comer): el monje de la derecha es el único con todo el rostro iluminado, la luz nos lleva a hacia él. Hay aquí un uso espacial pero también realista de la luz. Alfonso Parra se salta estas reglas no escritas pero sí pragmáticas.



" En realidad -dice Alfonso Parra-, sí creo una representación física del espacio, lo que ocurre es que ese espacio es discreto, es en sí mismo representación, no fondo o lugar del suceso sin más, por eso no está separado de los actores, ni estos de él, son todo un mismo lugar, o al menos esa es mi intención. Y en ese espacio representado no se pierde profundidad porque la luz está centrada en las figuras todas y no tanto en los contornos o las siluetas de las mismas. Al centrar la luz en y desde el espacio, la figura emerge en su totalidad dentro del espacio mismo, espacio que está iluminado en su conjunto y en el que no se puede separar fondo y forma si no es por sutiles variaciones de luminosidad. Digamos que no se pierde profundidad si uno tiene una visión holistica del plano.

Para conseguir la igualdad lumínica en los rostros en general uso luz muy suave mediante fuentes de luz como la fluorescencia o el uso de filtros de difusión en las fuentes de luz y la cámara."

CUERPOS LUMINOSOS



Cuerpos que brillan en el *Bautismo de Cristo* de **Piero della Francesca**, o en el tondo de **Pontormo,** sin la violencia y contraste de **Caravaggio**, donde los cuerpos se imponen a la sombra, no surgen de ella con luz propia; no hay dudas, hay certezas. Son cuerpos que brillan con luz propia incluso en un entorno luminoso, no sólo el cuerpo de Cristo bautizándose, también y, sobre todo, véase el detalle del hombre desnudándose a la derecha al fondo en el fresco de **Piero della Francesca**, a pesar de la luz que le rodea el sujeto tiene la (que parece) suya propia. Si bien la luz de Cristo es o puede ser de origen divino, indudablemente la del hombre del fondo es humana, su propia condición es la que *ilumina*. Este fondo casi de la tierra es el que aparece en las figuras y personajes iluminados por Alfonso Parra.





"Consigo -dice Parra- dar la impresión de que los cuerpos brillan por sí mismos, evitando las mayoría de las veces dar una

clara dirección de la luz, evitando las sombras duras, o simplemente, eliminando éstas con luz."



La ley del corazón. Apto Nicolas. Int/Noche









Compárese con la dureza visual y el tenebrismo de **Gordon Willis** o del **Caravaggio**, los negros son opacos, sin transiciones, negros agresivos, duros, sin enigma ni misterio, casi podríamos decir, que negros *preñados* de un *significado concreto, cierto***,** aunque vacíos en apariencia, *planos* de interpretaciones y de lectura visual; los de Alfonso Parra en *La ley del corazón* son abiertos e insondables, como el alma humana. En los primeros importa la figura que sobresale, única y dominante, en los segundos hay una unidad *figura-sombra.*

Son las transiciones de la oscuridad a la luz que se desarrollan en el tiempo, como queriendo buscarle a la sombra lo que de por sí parece que no da; Alfonso Parra consigue esto en un mismo fotograma, la sombra habla y de ella emerge sin transición temporal el personaje, está en constante afloración, en perenne emersión. **Caravaggio** retrata el instante, podríamos decir que lo

fotografía, detiene el tiempo. La luz de **Piero** refleja lo que no tiene tiempo. La fotografía de Alfonso Parra es temporal en sí misma, tiene movimiento propio –porque es fundamentalmente cinematográfica- sin necesidad de manifestarlo en *el curso del tiempo;* sus sombras, aunque *estáticas*, son movimiento que nos trasladan las agitaciones más profundas del corazón humano y de los personajes.



La Ley del corazón. Celda Int/Noche



La Ley del corazón. Sala casa. Int/día

" Encuentro -comenta Parra-, unas sombras estáticas-dinámicas, porque no están determinadas o concretadas por el negro o por el blanco. En el caso de La ley del corazón como expliqué, trabajo en el talón de la curva de gamma Slog3, en un rango de valores de grises más o menos oscuros, pero por ejemplo, en la serie anterior, Pambele, trabajé más sobre el hombro de la misma curva."

"En las sombras con esa curva puedo ver hasta 7 stops por debajo del gris medio, y para las sombras trabajo en los -3 y los -7, no llegando nunca a enterrar el negro, no poniendo final visual a la escala de los negros en esos extremos. Luego en la posproducción me llevo el valor del negro adonde lo necesito y éste siempre queda como con profundidad, ***diluido****. Con mis coloristas, Sergio Preciado y Reinaldo Perdomo de RCN hemos corregido la serie en BaseLight, un excelente sistema de corrección de color, trabajando mucho sobre esa parte de la curva que comento."*





En la fotografía de **L. Cuadrado** en *El espíritu de la colmena* no hay transición alguna, hay sombra profunda y tenue luz sobre el sujeto, evitando el duro contraste de *El Padrino* o de **Caravaggio**, pero tampoco hay *lectura de la sombra* o *transición movimentada* (nos parece más sugestiva la sombra porque no hay ese contraste con una luminosidad intensa, no por sí misma); no hay silueteado sino nítido perfil, y hay además un único origen cierto de la luz y una componente estética que está ausente en Alfonso Parra (característica de su fotografía, lo desarrollo más abajo). En las sombras (o luces veladas) de Alfonso Parra hay vida presente o ausente.

El desdoblamiento y la investigación en las sombras iniciada en *Nubes de verano* lo retoma Alfonso Parra en *VIPS,* 2012 dirigido por **Jesús Solera** rodada en Italia, donde hay ya una clara deriva hacia una luz natural pero al tiempo distante, *dual* buscando algo más allá del realismo y de la sicología del propio personaje; alejándose ya de la estética mas inmediata.



VIPS. Enzo. Int/Día



VIPS. Bruna. Int/Día

" En un artículo publicado en Cameraman (nº9) –dice Alfonso Parra- reflexionaba sobre la diferencia entre el realismo y el naturalismo, yo me acerco más a este último de forma que las imágenes parecen naturales pero no tanto realistas, porque esas referencias a lo real, con ciertas connotaciones estéticas, se la dejo al espectador ya educado en todo tipo de estructuras visuales, digamos que trabajo una luz natural que parece real, obviamente sin serlo y ahí se salva de lo puramente esteticista."

Alfonso Parra es capaz de trabajar con gran sutileza *luz sobre sombra*, como de muchas diversas maneras han hecho otros directores de fotografía, con más o menos contrastes, con mayor o menor lectura de la sombra pero es capaz también magistralmente de trabajar *luz sobre luz* en un 'alarde' que me recuerda, como dije arriba, a los frescos de **Piero de la Francesca**, otro mago de la luz. Porque para Alfonso Parra no son más importantes los colores ni los contrastes sino la luz en *sus infinitas transiciones* que nos llevan del negro profundo al blanco velado. Su luz golpea como el pincel impresionista, sin buscar la definición, el perfil neto y definido, imposible muchas veces para el ojo humano. Véase la falta de definición en la pintura impresionista por el 'exceso' de luz, su única búsqueda.



A la derecha *La Liseuse* de **A. Renoir** y *Buscando marisco* de **J. Sorolla**

Esta misma falta de definición en el detalle, por la búsqueda de las transiciones, esa falta de brillo, de destello que es muchas veces simple concesión estética, está voluntariamente ausente en la fotografía de Alfonso Parra que no concede nada a nadie ni a nada que no sea la luz; se debe solo a ella. Véase por ejemplo en este plano de *Reliquias*, 2009 dir. **Toño López**, este no hacer concesiones a la estética sino darlo todo en la *esencialidad pura* de la luz.



El mundo es un *continium* que, sin duda, la luz nos permite ver porque 'ilumina' pero no define y separa lo suficiente la sombra. Es casi un caos, hermosamente sublime, pero un caos en el que la fotografía no es capaz de poner orden.



LOS OBJETOS

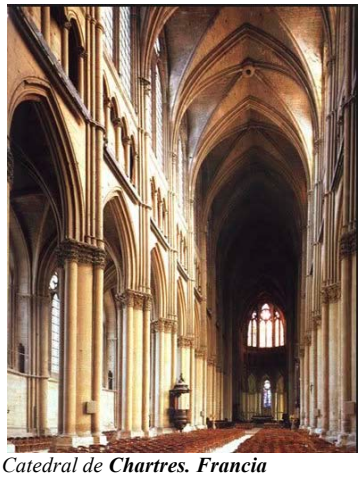
Alfonso Parra se identificaría, estoy seguro, con la frase de **San Buenaventura** que abre este artículo y no le duelen prendas sin embargo, cuando tiene que rebajarse a lo cotidiano, un vaso de agua; también ahí es la luz protagonista, sublimando el objeto que nos recuerda al extraordinario pintor madrileño de lo mundano que fue **Luis Meléndez** (1716-1780), capaz de sublimar una perdiz o una calabaza con una luz que sobrevolaba apenas acariciando los objetos; es esta aproximación condescendiente a la realidad objetual a la que confiere otra existencia mejor, al menos mas etérea por lo ligera, hacia donde parece que se encamina la fotografía de Alfonso Parra.
"Para mí,-comenta Parra- todo son formas, volúmenes, masas, que tienen que revelar el espacio y el tiempo, las emociones, los silencios o las ausencias."



La ley del Corazón. Sala Casa Nicolás. Int/Noche

LOS LUGARES Y LOS ESPACIOS

La arquitectura se parece mucho al cine excepto en que no hay manejo del tiempo; trabaja también con las formas, los espacios y, en general, con la **luz funcional,** 'supeditada' o 'al servicio de ambos. Conviene recordar que fue la luz, y *sólo* la luz, quien levantó las grandes catedrales góticas europeas. A estas, se las acusa de que para hacer posible la expansión de la luz en su interior, sacrificaron su belleza externa que epataba. Resultaba y resulta que aunque impresionante extraña y desquilibrada en el exterior por lo caótica (sobre todo cuando los muros se les venían abajo y añadían arbotantes aquí y allá, sin orden y a la desesperada), en el interior son grandes espacios de luz *sola*.


*Catedral de **Chartres. Francia***


*Catedral de **León**. Nave Central. **España***


*La iglesia de **Riola, Italia***

Algo parecido ocurre con el arquitecto finlandés **Alvar Aalto** que tuvo también el coraje de vincular buena parte de su obra exclusivamente a la luz, cada edificio nacía de la luz, del estudio de ésta, de su difusión y movimiento: lo demás era secundario y estaba al servicio de ella (con ironía diríamos: el mundo al revés). Sus obras resultan por fuera casi siempre extrañas, caóticas y pesadas (digan lo que digan los arquitectos apasionados del racionalismo), sin denostar con ello al arquitecto, ya que no era esa belleza externa la que él buscaba, sino una muy superior: la de la luz

interior,. En efecto, basta entrar a uno de sus edificios y todo el poder de éste se hace con uno que cae subyugado y entiende el por qué de las formas exteriores que parecían arbitrarias, véase por ejemplo la iglesia de **Riola, Italia**. Con la fotografía de Alfonso Parra pasa algo parecido, al rechazo inicial por falta de comprensión, de atractivo estético externo o de no encontrar lo que uno esperaba, sucede la admiración si uno se deja guiar al interior por él y se desprende de ideas preconcebidas.

Alfonso Parra como los antiguos constructores de catedrales, deja que sea la luz quien construya y cree el *espacio-tiempo* del plano. Como algunos pocos pero selectos maestros de la luz, a lo largo de la historia del arte y en cualquier ámbito de éste, le da prioridad sobre cualquier otro elemento presente en el plano o sobre cualquier otro instrumento que ayude a crearlo. La luz es absoluta protagonista y motivo central; dueña y señora, todo lo demás se constituye alrededor y en función de ella.

"Siempre -señala Alfonso Parra- me he sentido fascinado por las catedrales góticas, me gusta pasearme por su interior sintiendo cómo la luz envuelve la piedra. Señalaba Néstor Almendros que él no utilizaba la imaginación sino la observación. Me gusta llegar a los lugares y ver cómo la luz existe en él, ya sea natural o artificial, lo que habla de la gente que los habita; eso en las localizaciones naturales, pero en un decorado hago lo mismo, me voy a verlo una vez construido, yo solo; me paseo por sus espacios, pienso en los personajes que lo habitan, en los sitios reales que conozco que lo pueden referenciar y a partir de ahí comienzo a diseña el tipo de luces, su situación y demás procesos."

FINAL

Los directores de fotografía en B/N eran básicamente de dos tipos: los que trabajaban el contraste luz-sombra y los que trabajaban las transiciones del blanco al negro a través de infinitas gamas de grises. **Gregg Toland**, **Robert Krasker,** *El tercer hombre*, o **Karl Freund** si nos remontamos al *expresionismo alemán* que dejó su huella en el *cine negro americano* de los años 40-50 del siglo pasado, pertenecen a la primera categoría. Al llegar el color algunos directores siguieron iluminando como lo hacían en B/N, es decir *sin la ayuda* del color (sobre todo los de la segunda categoría) y fueron menospreciados por esto. Sin embargo desde mi punto de vista, fueron estos los que con más esencialidad y pureza supieron ver, trabajar y conservar *la luz*. En Alfonso Parra, creo, hay algo de todo ello; con su formación pictórica además de cinematográfica, apoyándose en los pintores de la luz (toscanos, italianos, impresionistas) sabe extraer de ésta lo máximo (sus *gradaciones* **en** sombra o **en** luz son puramente *lumínicas*), supeditando el color a la misma, y este queda así como un emanación desde la luz y por la luz. Recordemos que los colores no son vistos por igual por todos los seres vivos y en mucho casos ni siquiera por las personas (daltónicos, autistas, invidentes parciales, etc.) Los colores tienen además significados diversos según las culturas, el color cambia y pasa a ser 'otro' según el lugar del planeta y la hora del día; sin embargo la luz es siempre ella misma. La luz es esencialmente ella misma, como el alma humana: se enfada o se enamora, odia y sufre, se vanagloria y envidia, pero es ella; el corazón, como el viento al mar, lo *altera* pero no lo *transforma.* Y es esta constante de fondo la que refleja la fotografía de Alfonso Parra en *la Ley del corazón*

Hablaba **V. Storaro** de 'escribir con la luz'; tengo mis dudas de que con la luz se pueda escribir, quizá describir, mostrar, descubrir... en todo caso ninguna de estas actitudes parece ser la aspiración de Alfonso Parra, que casi sin brújula entra en un terreno poco explorado -de ahí que eche mano de viejos maestros de la luz no importa en qué ámbito de la creación humana-, busca su sintonía personal con la luz que para él no tiene un valor **funcional** sino central y absoluto; deja que se mueva, que evolucione para después *reproducir* sus movimientos y transmitírnoslos en un desvelarse continuo de ella misma. Ha diferencia de otros directores de fotografía que 'utilizan' la luz, o nos la muestran *desde fuera*, Alfonso Parra se integra en ella y desde allí la observa manifestarse. Creo que la gran diferencia que lo caracteriza es esta *perspectiva interior*, su posicionamiento a la hora de trabajar con la luz. La deja ir sin establecer límites estéticos o conceptuales, el único presupuesto de partida es, llanamente, 'la luz' y nos sorprende quizá por esa desnudez.

Añadir, por último, que la suya es una fotografía *del Plano*, hoy como tal casi desaparecido de

la gramática cinematográfica. La fotografia de Alfonso Parra necesita del *plano cinematográfico* para poder expandirse y crecer, y creciendo crearse ante los ojos del que mira, y necesita por tanto, también de la paciencia y de la formación de un espectador al que guste no la imagen sino *el cine,* como fue entendido en sus inicios, y entonces, en la *temporalidad* del plano y en su *espacialidad* sin la prisa impelida por el montaje contemporáneo, el plano cerrado y la cámara histérica, verla dibujarse y disfrutar por no decir gozar de ella. (Observe el lector con detenimiento las imágenes que siguen y saque sus propias conclusiones.



La ley del corazón. Bufete abogados Int/Día.



Catedral de Amiens. Francia



La ley del corazón. Fiscalia Pasillo. Int/Día.



VIPS. ANNA. Biblioteca. Int/Día



La ley del corazón. Casa Elias. Int/Día.
Int/Día.



La ley del corazón .Casa María Eugenia.

"Yo creo –dice Parra- que lo que hace a una fotografía cinematográfica es la construcción del espacio-tiempo en cada plano y no tanto los medios técnicos como se suele creer. Es igual rodar con emulsión análoga que con digital, es la concepción de un punto de vista que involucre ambos aspectos esenciales al cine, el espacio y el tiempo, lo que realmente constituye la tan alabada apariencia cinematográfica."



Jesús Solera, licenciado en Filología Hispánica estudio Cine en Italia. Es director, guionista, ensayista y profesor de cine en distintas universidades europeas.

Cámara: Sony F55 grabando en DNxHD 220
Lentes: Canon 17-120mm, zooms Angeniuex optimo style 25-250 mm 16-42mm y 30-80mm
Posproducción: BaseLight

Agradecimientos: a todos los amigos que ayudan a la lectura y corrección del texto con sus valiosas aportaciones. Todos los fotogramas y diagramas son cortesía de RCN y Alfonso Parra.