

**DEL COMPROMISO ÉTICO A LA MANIPULACIÓN. LAS
FOTOGRAFÍAS DE UN REPORTERO DE GUERRA EN *BAJO EL
FUEGO* (R. SPOTTISWOODE, 1983)**

FROM THE ETHICAL COMMITMENT TO THE MANIPULATION.
PHOTOGRAPHY OF A WAR JOURNALIST IN THE FILM *UNDER FIRE* (R.
SPOTTISWOODE, 1983)

Elvira I. Loma Muro

Universidad Córdoba

Resumen:

Es muy frecuente la presencia de la fotografía como elemento discursivo en el cine, de modo particular en las películas de tema bélico. La fotografía es una imagen de la realidad y, en el caso de la foto-documento (como por ejemplo la fotografía de guerra), pretende ser un reflejo veraz de la misma. Pero, por muchas razones, la objetividad de la fotografía puede verse alterada al permitir la técnica que su autor la manipule o al utilizarse con una finalidad distinta de para la que fue concebida. Sobre esa manipulación, sobre sus justificantes morales o sobre los intereses que la provocan se centran nuestras reflexiones. Estas se articulan a partir del filme *Bajo el fuego* (Roger Spottiswoode, 1983) que presenta la actuación de un reportero de guerra en el conflicto nicaragüense de 1979. Los tipos de instantáneas que realiza, sus intenciones y la ética de su comportamiento ofrecen muchos matices para el análisis.

Palabras clave:

Fotografía; cine; guerra; objetividad; ética.

Key words:

Photography; cinema; war; objectivity; ethics.

Abstract:

Too often the presence of photographers and photography is an important element of the cinematographic discourse, especially on war's movies. The photography is a representation of reality and in the case of photo-document (such as war photography) pretends to be a true expression of it. But the photography objectivity can be altered by the author through technology or when is used for any other purpose than to which was conceived. We pay attention on the moral supporting or personal interest that can cause such manipulations. We base our remarks on the activities of a war journalist during Nicaraguan 1979 conflict that is presented in the film *Under fire* (Roger Spottiswoode, 1983). The kind of photography the journalist performs, his intentions when taking the photography and the ethic of his behavior offer many nuances to our analysis.

Fotografía y cine son dos medios de expresión a través de la imagen y forman parte de nuestras señas de identidad desde los albores del siglo XX, no habiendo dejado de evolucionar desde entonces hasta el punto de que hoy puede decirse que “el reportaje fotográfico, el cine y la televisión han creado una *lingua franca* de imágenes que se comprenden en el mundo entero (...) por aparecer frecuentemente en todos los cauces que brindan los medios de comunicación visual de masas (...) y se acercan más que nunca a la creación de un lenguaje universal” (SCHARF, 2005: 332-333).

En relación fundamentalmente con la fotografía y el cine -el medio televisivo añade otros matices- se ha discutido mucho ya sobre sus parecidos y diferencias y sobre lo que los une y los separa. Pero, pese a la especificidad intrínseca de cada uno de ellos, no debemos olvidar lo mucho que tienen en común, su proximidad y en ese sentido podríamos aceptar que la cercanía entre fotografía y cine se encontraría en el hecho de que ambas son “representación de formas icónicas físicamente impregnadas del propio referente” (POYATO, 2006: 22) al captar la cámara (fotográfica o cinematográfica) los rayos lumínicos que vienen directamente de ese referente¹. Es decir, que “la fotografía es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química (con el proceso de revelado) hace aparecer” (DUBOIS, 2002: 45).

No obstante, a pesar de la anterior afirmación, tampoco se puede ignorar que la fotografía es una imagen, es decir, una representación, y que por creíble que sea al reproducir fielmente su referente real, en el proceso de representación tiene cabida la intervención, con posibilidad de manipulación, del autor. Nos estamos refiriendo pues al también discutido tema de la objetividad de la imagen fotográfica y, por ende, de la cinematográfica.

Sobre ese tema queremos centrar nuestra reflexión partiendo de que hay muchos tipos de fotografías, de que son muy distintos los usos que pueden hacerse de ellas y, en íntima conexión con lo anterior, de que la

¹ El acentuado parentesco entre las imágenes que ofrecen la fotografía y el cine ha llevado a este autor a establecer el término “imagen fo-cinema-tográfica”.

intencionalidad del autor puede influir en el resultado final de las mismas. Con todo ello aludimos a la componente ética presente tanto en la realización como en el uso de cualquier fotografía. En concreto en nuestro análisis nos vamos a acercar a las que aparecen en el cine, es decir a las instantáneas fijas que este medio utiliza como un elemento expresivo más de su discurso narrativo, lo que con frecuencia ocurre en películas que siguen la trayectoria de un fotógrafo de guerra, cuyas fotografías, al hilo de la narración, aparecen en pantalla.

Sin poder hacer aquí una historia de la fotografía de guerra o del fotoperiodismo, ámbito en el que se enmarca, no queremos dejar pasar la idea de que la fotografía como reportaje, como reflejo de la realidad, debe mucho a los avances que se producen en el período de entreguerras tanto en Europa como en Estados Unidos. A ese respecto se ha señalado que “el gran impacto del fotoperiodismo se produce recién terminada la Primera Guerra Mundial (...) el gran periodismo gráfico americano nació en la Alemania liberal de la República de Weimar y la subida del nazismo motivó la diáspora de los mejores reporteros alemanes -en su mayoría judíos- hacia el extranjero, sobre todo a Estados Unidos” (SOUGEZ, 1981: 387).

De entonces para acá el reportaje fotográfico no ha dejado de evolucionar y enriquecerse con el tiempo, siempre en la línea de que, en general, los fotógrafos y cineastas documentalistas, “como fotógrafos sociales (...) rehuyeron la palabra «artístico» y una abundante literatura sobre el movimiento insiste en que el cine documental (al igual que la fotografía) no es arte. «La belleza es uno de los mayores peligros para el documental»” (NEWHALL, 2002: 238).

Con estas premisas, este trabajo se centra en la película *Bajo el fuego*, realizada por Roger Spottiswoode en 1983, y pretende ser un análisis de la presencia y significación en el filme de las fotografías que realiza su protagonista, un fotógrafo de guerra en el conflicto nicaragüense, en el que el movimiento sandinista luchó contra la dictadura de Anastasio Somoza. La película se centra en los momentos finales de su gobierno y en su definitiva caída en 1979, que le obliga a salir del país en la madrugada del 17 de julio.

Son muchas las películas que reflejan la labor de los corresponsales y reporteros de guerra², pero nuestro interés por la de Roger Spottiswoode se justifica en que, a nuestro juicio, ha pasado algo desapercibida, a pesar de partir de unos planteamientos totalmente honestos y reflejar muchos de los matices que tiene la labor de esos profesionales en la línea en la que queremos plantear nuestro análisis.

Es conveniente señalar aquí que este director, de origen canadiense y nacido en 1945, tiene en su haber una filmografía variada en la que no faltan algunas películas de denuncia y compromiso con diferentes temas como guerras, explotación de desfavorecidos, etc.

Ese es el caso por ejemplo de obras tales como *Los niños de Huang Shi* (2008), sobre el intento de salvación de un grupo de chicos en la guerra con la que Japón invadió China en 1937, *Shake Hands with the Devil* (2007), en relación con el genocidio de la guerra de Ruanda, *El proyecto Yeltsin* (2003), que trata de los intentos de democratización de la antigua Unión Soviética mediante la elección de Boris Yeltsin o *En el filo de la duda* (1993), acerca de la hipocresía en la lucha contra el sida.

En *Bajo el fuego*, podría destacarse como primera nota que la fotografía está presente desde el comienzo hasta el final, ya que sobre los propios títulos de crédito, en un escenario bélico de la guerra del Chad, comienzan a congelarse en blanco y negro -para diferenciarlas de la historia que se está filmando en color- algunas instantáneas de los acontecimientos a la vez que se oye cómo se acciona el



² Efectivamente es numerosa la serie de películas que se han realizado sobre reporteros de guerra en diferentes conflictos, todas ellas muy interesantes y con muy diversos puntos de vista. Por recordar solo algunas que han concitado unanimidad en cuanto a su valoración podrían citarse *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1983), que se centra en el conflicto indonesio, en la insurrección comunista contra el presidente Sukarno, *Los gritos del silencio* (Roland Joffé, 1984), sobre la actuación de los jemeres rojos en Camboya, *Las flores de Harrison* (Elie Chouraqui, 2000), que retrata la guerra de Bosnia, o la española *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1996), también sobre el conflicto bosnio.

disparador de la cámara que las captura.

Una primera consideración que queremos hacer al respecto es que, en general, en el cine esas instantáneas fotográficas suelen aparecer en blanco y negro, incluso cuando los fotogramas del filme, como ocurre en este caso, sean en color.

Parece como si el blanco y negro diese más sensación de realidad, estuviese más cercano a lo que refleja, evitando la distracción que el cromatismo puede provocar en el espectador, al no destacar ninguno de los elementos que configuran la fotografía.

De alguna manera, y como se ha dicho, en la historia de la fotografía el color “ha desempeñado un papel muy escaso, periférico, (...) los mundos policromos resultan a la vez resplandecientes y afables, y nos sumergen de forma más vívida en una determinada atmósfera. Pero pocos fotógrafos suelen contentarse con las brillantes superficies de las cosas. El blanco y negro parece aportar una visión más profunda, una depuración de la realidad, o una posibilidad, para los fotógrafos, de liberarse de la problemática riqueza de la imagen a todo color y asumir el control y el subrayado de lo que ellos escojan” (JEFFREY, 1999: 9). Estas palabras encajan a la perfección con las fotos que nos ocupan, las de guerra.

A todo esto habría que añadir que muchas de éstas, como ocurre en nuestro filme, van dirigidas a la prensa escrita y esta mayoritariamente sigue siendo un medio de expresión en blanco y negro, a excepción de las fotos que ocupan las portadas en las que el color actúa como reclamo.

Volviendo a los momentos iniciales de *Bajo el fuego* y la presencia en ellos de instantáneas fotográficas, habría que añadir que conforme la escena bélica se va recrudesciendo se pasa de un disparo fotográfico aislado a una auténtica ráfaga que se iguala al ritmo vertiginoso de los sucesos, equiparándose a los disparos de los soldados. Desde este momento se sabe, incluso antes de su aparición, que se nos narra la historia de un fotógrafo de guerra.



La primera vez que este aparece en pantalla lo hace con varias máquinas de fotos colgadas del cuello, como es habitual en esta profesión. A partir de entonces en numerosas ocasiones la cámara lo muestra en el instante de realizar sus fotos, con lo que se conjuga el acto fotográfico con la materialización física de las fotografías, bien al congelarse en pantalla o al aparecer impresas en papel.

Este procedimiento de hacer presentes las fotografías en la pantalla mediante la congelación de fotogramas en blanco y negro se utilizará a todo lo largo de la película, al hilo del trabajo del fotógrafo americano Russell Price, que enseguida se trasladará a Nicaragua a seguir los conflictos de 1979.

Desde un primer momento se retrata la figura del fotógrafo como la de un hombre valiente, arriesgado, siempre situado en la primera línea de combate, formando parte incluso de los propios convoyes militares, con cuyos



integrantes establece incluso relaciones de camaradería. En este sentido nos valen las palabras de Susan Sontag cuando “define la relación entre reporteros y soldados como de cierto complicidad. Una colaboración en la que los primeros necesitaban informar y los segundos deseaban ser retratados para hacer visible la guerra” (CASTILLO y PAREJO, 2010: 8).

Es bastante común en muchas de las películas que se ocupan de los fotorreporteros que se les retrate de manera positiva, aunque también es verdad que cada vez más se elude presentarlos como personajes de una sola pieza y no se obvian sus contradicciones, sus problemas personales y el impacto, incluso psicológico, que los propios acontecimientos bélicos les causan.

Por otra parte, a pesar de la cercanía del reportero al escenario del conflicto, debe reconocerse que la película de Spottiswoode no se excede en mostrar con crudeza las escenas sangrientas, aun cuando no puede evitar reflejar la muerte y las consecuencias de la guerra, unas veces con planos generales y de amplia escala y otras con planos detalle. De una u otra forma la fotografía de

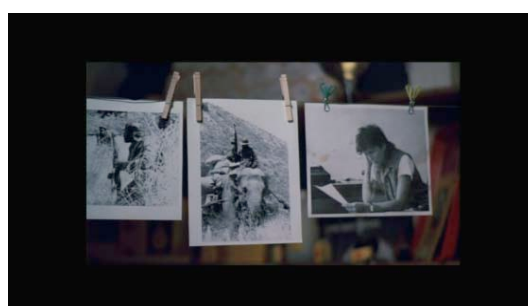
los hechos se constituye en la historia gráfica de una guerra. Se puede señalar aquí, pese a la dificultad de medir el dramatismo de estas escenas, que “teniendo en cuenta que la foto de guerra está estrechamente vinculada a la muerte (...) pueden establecer tres categorías (o maneras de reflejarla): la muerte obviada, la sugerida y la mostrada” (PAREJO, 2009: 3). El filme que nos ocupa podría decirse que no se decanta por ninguna de esas categorías sino que se mueve entre ellas pero siempre con pudor y contención.

Es curioso señalar también cómo la última foto que ha tomado el reportero en la secuencia inicial, que se había congelado en color y no en blanco y negro, permanece en pantalla más tiempo de lo usual y sirve de nexo de unión entre las escenas que transcurrían en Chad y las que se van a suceder en Nicaragua, al aparecer dicha fotografía como portada de la revista TIME que se vende en un quiosco de Managua. La foto se congela con un



formato y unas dimensiones idénticos a los que va a tener en la publicación. La anécdota pone de manifiesto que se trata de un fotógrafo reconocido y que ha tenido ya una serie de éxitos en su trayectoria profesional.

En otro orden de consideraciones, aunque se trate de un reportero de guerra, las fotos que aparecen en la película son de varios tipos. Por una parte las más abundantes, obviamente, son las que realiza en su trabajo (tanto de



escenas bélicas como de la vida cotidiana de los combatientes o de la población civil), pero también se muestran fotografías de su vida privada, como las que realiza de la corresponsal de prensa con la que establece una relación. De alguna manera parece que son fotografías a las que considera como un medio de atrapar la realidad que está viviendo y que puede conservar como una huella visible de la misma -al fin y al cabo uno de los significados de cualquier fotografía. Algunas de ellas aparecen en su habitación o en el lugar donde lleva a cabo su revelado.

En la película se filma así todo el proceso fotográfico, desde que se inicia con la captación de la instantánea, hasta que esta se revela y se plasma en su soporte y es contemplada. Con palabras de Dubois, este proceso abarcaría desde “el momento de la producción (relación con el referente y con el sujeto-operador: el gesto de la mirada sobre el objeto: momento de la «toma») como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador: el gesto de la mirada sobre el signo: momento de la «re-toma» (...)) Es por tanto *todo* el campo de la referencia lo que entra en juego para cada imagen” (DUBOIS, 2002: 62).

Con todo ello se pone de manifiesto que, independientemente de su contenido, toda fotografía se convierte, a los ojos del espectador, en la memoria física y testimonial de lo que reproduce.

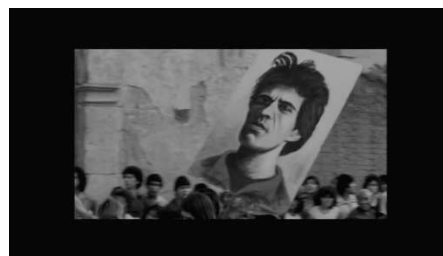
Incluso sin el uso de la cámara, hay también momentos en que se pone de manifiesto el gusto de Russell por su profesión, como cuando al alejarse una



intérprete a la que acaba de conocer enmarca su figura con sus manos como si de un encuadre fotográfico se tratase.

También es interesante señalar cómo en el filme aparece

n fotografías dentro de otras fotografías. Se trata de las instantáneas que toma el reportero Russell de otras fotos que se



materializan, por ejemplo, en carteles que exhibe la población, con la efigie del comandante Rafael, combatiente sandinista, o, en el extremo contrario del espectro, las del dictador Somoza que aparecen en diferentes lugares.

En relación con los dos personajes que se acaban de mencionar, es pertinente plantear aquí una reflexión sobre uno de los nudos argumentales que se plantean en la película. Se trataría de la objetividad o no que puede presidir el trabajo de los periodistas, reporteros y fotógrafos de guerra, que se supone que deben ser imparciales, pero que pueden terminar implicándose, como ocurre en este caso, en los acontecimientos tomando partido por alguno de los bandos. Estrechamente unido a esto estaría también la objetividad de las fotos que realizan.

Estas cuestiones se ponen en evidencia desde el momento en que, al hilo de los acontecimientos, para el fotógrafo americano se convierte en un reto para su carrera profesional el poder fotografiar al comandante Rafael, hecho extremadamente complicado dada la situación de clandestinidad en la que se encuentra el guerrillero y que lo convierte en el principal objetivo de la Guardia Nacional de Anastasio Somoza.

En el proceso de su búsqueda se va a producir poco a poco la implicación en el conflicto tanto de Russell como de su compañera Claire, corresponsal de guerra. Es interesante también señalar aquí que mientras que ambos cubren la noticia de los acontecimientos la periodista va grabando en un magnetófono su desarrollo, con lo que pone voz a las fotografías que su camarada toma.

A lo largo de estos hechos y desde el momento en que los reporteros se introducen en la lucha entre guerrilleros y soldados comienza a ponerse de manifiesto para ellos la brutalidad de las fuerzas armadas con respecto de la población civil, que se muestra partidaria de la acción de los rebeldes, quienes poco a poco se van a ganar la simpatía de los periodistas para su causa.

En este sentido un momento clave es el del asesinato de un guerrillero, Pedro, al que mata un mercenario, antiguo conocido de Russell y al que este no delata tras ver cómo se finge muerto. Después de una serie de escenas de gran dureza Russell manifiesta sentirse culpable y su compañera comenta

que ha observado que ha dejado de tomar fotografías, como si su profesión hubiese pasado a un segundo plano. Desde entonces ambos comienzan a preguntarse si no están implicándose en unos hechos respecto de los cuales debían ser imparciales.

El asunto adquiere su mayor significación cuando los insurgentes le piden que fotografíe al comandante Rafael, muerto en combate, como si estuviera vivo para seguir animando a la resistencia. Es significativo que el guerrillero que se lo propone le dice “es usted un buen fotógrafo, hágalo vivir”. Es interesante subrayar esta frase en tanto que está expresando que quien la pronuncia está convencido de la credibilidad que una buena foto tiene para el espectador en general y, en este caso, para el pueblo de Nicaragua. De alguna manera todos nos creemos lo que vemos en la fotografía, no pensamos que esté trucada.

Por principio podría afirmarse que “todas las fotografías poseen categoría de realidad. Lo que ha de examinarse es de qué modo la fotografía puede o no dar significado a los hechos (...) La investigación científica (...) usa la fotografía, al igual que lo hacen los sistemas de control social y político (...) así como los medios de comunicación y el público en general presupone que el grado de veracidad del documento fotográfico es el mismo en los tres campos” (MIRALLES, 2007: 12).

Sin embargo hay que reconocer que conforme la foto-documento fue evolucionando y frecuentando los medios de difusión y la técnica se lo permitió, se “fue sustituyendo en la foto la noción de verdad por lo creíble, y se fue comprobando que lo falso puede ser creíble. Será la gran aportación, no declarada, de la foto documental, como parte del discurso periodístico” (LEDO, 1998: 129).

Con todo, probablemente sea esta fotografía que Russell acaba haciendo, y con la que “logra” superar su reto, la que pone en cuestión, como estamos señalando, la objetividad de la labor del fotógrafo y por ende la de las fotografías que realiza.

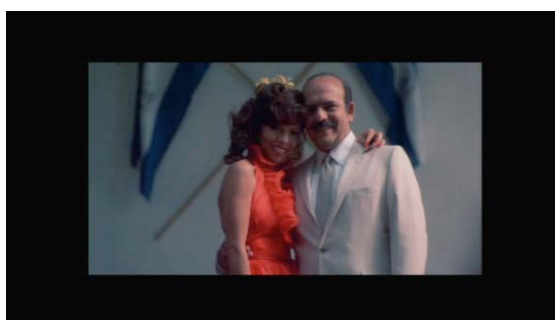


Efectivamente, se trata de una foto manipulada en la que un muerto es presentado como si estuviera vivo, como reproducirá la prensa con el titular de “Rafael vive. Aquí está la prueba”. Podría aplicarse aquí la afirmación de que “por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener sólo con su imagen (...) (sino que) debe a su vez estar documentada” (NEWHALL, 2002: 246).

Retomando la foto que nos ocupa, al considerar el reportero que con esta instantánea ayuda a la causa del movimiento sandinista, está justificando éticamente su posicionamiento aunque con ello de alguna manera esté falseando su trabajo. No obstante podría también explicarse este comportamiento como rebeldía contra el hermetismo del gobierno nicaragüense sobre los hechos que se están produciendo y sobre la mayoría de los cuales prohíbe a los corresponsales la toma de fotografías. De algún modo a la censura oficial se contraponen esta artimaña de los guerrilleros para ganar su batalla frente al dictador. Precisamente por la importancia que para ellos tiene esta instantánea es por lo que permanece detenida en pantalla durante un tiempo superior al de las demás fotografías del filme.

En otro orden de consideraciones, a lo largo de la película se pone de manifiesto el uso muy diferente que puede hacerse de una fotografía. Así, si la finalidad principal en la mayoría de ellas es la de denunciar los acontecimientos que se suceden, también en algunos casos pueden servir como nexo de unión entre las personas, como ocurre en la relación que se establece entre los tres personajes principales, Russell, Claire y Alex, su anterior pareja.

En otros casos algunas instantáneas pueden llegar a adquirir el carácter de mera frivolidad, lo que se hace visible incluso en la actitud del fotógrafo cuando las realiza, como ocurre con las del presidente Somoza y Miss Panamá. Quizás es por ello por lo que cuando una de estas fotografías se congela en la pantalla no aparece en blanco y negro como viene siendo



habitual, hermanándola el color con las de la prensa más trivial.

Otras veces pueden ser utilizadas como propaganda, no solo desde el poder (octavillas de casas atractivas para los pilotos cubanos en el conflicto del Chad), sino también por parte de los guerrilleros cuando lanzan sus panfletos asegurando que Rafael vive.

Otras fotos son empleadas, tanto en este conflicto como en otras situaciones, para poder localizar a personas desaparecidas. En esta película es el procedimiento que sigue Claire al final de la cinta para encontrar al escondido y herido Russell.



Por último, otro caso de manipulación de fotografías es cuando se utilizan con una intencionalidad absolutamente diferente de para la que fueron hechas. Es lo que ocurre con las que había realizado el reportero americano de la vida cotidiana de los guerrilleros y el pueblo civil que, tras serles robadas por un supuesto miembro de la CIA, sirven posteriormente a la Guardia Nacional para identificar y ajusticiar a los retratados. Sobrecoge la escena en la que Russell descubre sus fotos en la casa del agente francés y comprueba cómo muchos de sus retratados están envueltos con un círculo o tachados, señal inequívoca de que ya han sido identificados o ajusticiados. Aunque el tema nos llevaría muy lejos no se pueden obviar los intereses políticos y económicos que puede haber detrás del uso que determinadas instancias -los poderes fácticos en general- pueden hacer del material fotográfico.

Para terminar estos comentarios, y como adelantábamos al comienzo, la



película termina con una galería de fotos sobre las que se superimpresionan los títulos de crédito que le dan cierre.



Son una serie de instantáneas que actúan de auténtico resumen de todo lo que se ha narrado a lo largo de la película, con lo que se acentúa el carácter de denuncia que tiene como objetivo la propia cinta. En realidad no son

fotografías tomadas por el reportero americano sino fotogramas del filme congelados en blanco y negro, como si de auténticas instantáneas fotográficas se tratara.

Como resultado de nuestro análisis, puede afirmarse que en esta película la práctica totalidad de las fotografías son utilizadas como denuncia y se constituyen en testimonio de la realidad nicaragüense. Con ellas el fotógrafo se compromete en la lucha por los derechos de los desprotegidos. Son imágenes congeladas, realizadas sin trabajo previo - a excepción de la fotografía del guerrillero Rafael-, ya que la cámara se detiene en aquello registrado a través de su objetivo, con lo que se da cuenta de los acontecimientos desde una gran cercanía, todo lo cual redundará en una mayor credibilidad de las fotos al ser estas huellas de sus referentes.

A ello podría añadirse que “el espectador considera que la fotografía de guerra es más verosímil desde que la muerte se sitúa a ambos lados de la cámara (al ser consciente de que en tiempos recientes el reportero cada vez se introduce más directamente en el lugar del conflicto, aumentando por lo tanto su riesgo personal), (...) Por tanto, valora el peligro y lo vincula con una mayor credibilidad de las tomas” (PAREJO, 2009: 9).

Ese sentido tenían ya las palabras de Capa, el más famoso y emblemático reportero de guerra, cuando decía refiriéndose a su profesión “si haces fotos que no son lo suficientemente buenas es porque no estás lo suficientemente cerca” o “el corresponsal de guerra tiene en sus manos su mayor apuesta, su

vida, y puede elegir el caballo al que apostarla, o puede guardársela en el bolsillo en el último segundo. Yo soy un jugador” (CAPA, 2009: 14)³.

A modo de conclusión creemos que esta película da pie para realizar una serie de reflexiones.

En primer lugar, por tener el filme como uno de sus hilos argumentales la labor de un reportero en zona de conflicto, nos permite acercarnos a muchos de los aspectos que conforman el hecho fotográfico, desde el proceso completo que va de la toma de la instantánea a su percepción por el espectador, bien observando la propia foto o su reproducción en algún medio de comunicación (como la revista TIME), hasta la variedad de fotografías que realiza el protagonista, en su mayoría profesionales (sobre el conflicto armado y su repercusión en la población en general), pero con un hueco también para las fotografías de su ámbito privado, e incluso con alguna reflexión sobre el uso propagandístico de muchas imágenes por parte de los diferentes bandos en conflicto.

Esto último también nos acerca a una de las cuestiones centrales del filme: el posicionamiento del fotógrafo en los acontecimientos de los que es testigo y, consiguientemente, la discusión sobre su pérdida de objetividad y las implicaciones morales de la manipulación de cualquier instantánea, como es el caso de la del guerrillero sandinista Rafael.

Como conclusión final y como se ha tratado de poner de manifiesto a lo largo de nuestro trabajo, creemos que el director de esta película ha hecho un filme comprometido y de denuncia de una realidad injusta. Claramente el cineasta toma partido y se sitúa al lado del pueblo de Nicaragua que durante mucho tiempo ha estado sometido por la dictadura de Somoza y contra la que lucha el movimiento sandinista, a cuyo lado se posiciona esta película y, dentro de ella, el fotógrafo Russell Price.

No obstante, como última reflexión, en la línea en que hemos planteado nuestros comentarios sobre la imparcialidad, la objetividad, la manipulación, etc., quisiéramos apuntar la ironía que podría suponer que en los últimos años los herederos del movimiento sandinista han sido ellos también

³ La fecha de esta obra es la de su publicación en castellano, aun cuando la fecha de la primera edición de estas memorias del fotógrafo Robert Capa fue la de 1947.

tachados de realizar acciones políticas poco democráticas para acceder al poder o conservarlo e, incluso en algunos casos, se les ha acusado también de prácticas corruptas. De todos modos esto es una simple apostilla al margen de la película y de su honestidad como denuncia de la dictadura de Somoza.

Referencias Bibliográficas

- DUBOIS, Philippe, (2002). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós.
- CAPA, Robert, (2009). *Ligeramente desenfocado*. Madrid: La Fábrica Editorial.
- CASTILLO, Alba y PAREJO, Nekane (2010). *Las flores de Harrison. Fotoperiodistas en conflictos armados*. En: *Actas del II Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, 2010*. La Laguna: Universidad de la Laguna. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/10SLCS/actas_2010/18Nekane.pdf [Fecha de consulta: 12 de enero de 2011].
- JEFFREY, Ian, (1999). *La fotografía*. Barcelona: Ediciones Destino.
- LEDO, Margarita, (1998). *Documentalismo fotográfico. Éxodos e identidad*. Madrid: Cátedra.
- MIRALLES, Francesc (2007). Cinco variaciones sobre Joan Fontcuberta. En: AA.VV. *Joan Fontcuberta. Tierras de nadie. Paisajes-concepto*. Barcelona: Fundación Cajasur y D'Onofrio&Sanjuán, pp. 11-23.
- NEWHALL, Beaumont, (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PAREJO, Nekane (2009). La mirada del reportero de guerra en el cine. En: *Actas del I Congreso Internacional Latina de Comunicación Social, 2009*. La Laguna: Universidad de la Laguna. Disponible en: <http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/69nekane.pdf> [Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2010].
- POYATO, Pedro, (2006). *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fof-cinema-tográfica*. Granada: Grupo Editorial Universitario.
- SCHARF, Aaron, (2005). *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.
- SOUGEZ, Marie-Loup, (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.