

## **Lenguajes visuales en la Era del Desarrollo. Análisis de las campañas filmicas y fotográficas de las Naciones Unidas (1945-1970)**

### **Visual Languages in the Age of Development. Analysis of the United Nations Film and Photographic Campaigns (1945-1970)**

**Óscar Daniel Hernández Quiñones<sup>1</sup>**

Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt (Alemania)

[hernandez9412daniel@gmail.com](mailto:hernandez9412daniel@gmail.com)

#### **Resumen:**

A partir de fuentes primarias acopiadas en archivos de las agencias especializadas de la Organización de Naciones Unidas (ONU), el artículo explora la vinculación del cine educativo y la fotografía documental al programa global de comunicaciones con el que estas difundieron su modelo de desarrollo y asistencia técnica en la segunda postguerra. Aunque ambas expresiones fueron valoradas positivamente por sus alcances masivos, la integración de cada una al engranaje institucional de las agencias sorteó vicisitudes particulares que merece la pena tematizar, pues revelan la capacidad adaptativa del discurso desarrollista y del multilateralismo a agitaciones del periodo como la Guerra Fría y los procesos de descolonización en el Sur Global.

#### **Abstract:**

Based on primary sources collected in the archives of the specialized agencies of the United Nations Organization (UN), the article explores the articulation of educational cinema and documentary photography to the global communications program with which they disseminated their model of development and technical assistance in the postwar years. Although both expressions were valued positively for their massive scope, the integration of each one into the institutional structure of the agencies faced particular vicissitudes that reveal the adaptive capacity of the development discourse and multilateralism to turbulences of the period such as the Cold War and the decolonization processes in the Global South.

#### **Palabras clave:**

cine documental; fotografía humanitaria; desarrollo; asistencia técnica; Naciones Unidas.

#### **Keywords:**

Documentary films; humanitarian photography; development; technical assistance; United Nations.

---

<sup>1</sup>. El proyecto del que se desprende el artículo recibe actualmente financiación de una beca del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD).

## 1. Introducción

El surgimiento de la Organización de Naciones Unidas (ONU) en 1945 marcó un punto de inflexión en la historia de la diplomacia internacional, toda vez que sus representantes persiguieron consolidar una comunidad de estados miembros más amplia y estable que la alcanzada por su antecesora directa, la Sociedad de Naciones (1919-1946). Aunque ese anhelo de mayor universalidad demandó la voluntad política de las potencias vencedoras de la Segunda Guerra Mundial, también supuso un desafío comunicacional para los directivos del nuevo organismo con sede en Manhattan, quienes accionaron una ambiciosa estrategia de información pública en la que se emplearon los instrumentos de la cultura de masas para legitimar el multilateralismo de postguerra en grandes audiencias civiles.

El diseño de dicha estrategia corrió por cuenta de un Departamento de Información Pública (DIP) fundado en 1946, el cual recurrió a expresiones como la radio, el cine educativo, los magazines ilustrados y los reportajes fotográficos, con una sistematicidad que merece la pena incluir en los balances historiográficos de la denominada Guerra Fría Cultural. El propósito de esos esfuerzos mediáticos fue apuntalar un discurso de cooperación y solidaridad humanitaria en una comunidad internacional que, si bien comenzaba a reponerse de las secuelas de la guerra, ingresaba en el nuevo pulso polarizado que enfrentó a los bloques comunista y capitalista desde 1953, al tiempo que anticipaba una tensa ola de descolonizaciones librada durante los años 1960 en el Sur Global.

Paradójicamente, ese despliegue de recursos comunicativos en favor de la paz duradera incorporó en más de una ocasión los procedimientos retóricos que tanto rechazo le merecieron en su momento al Ministerio de Ilustración del Tercer Reich alemán. Esto ha llevado a trabajos pioneros como el de Mark D. Alleyne (2003) a sugerir que el DIP de las Naciones Unidas puso en marcha un claro itinerario de propaganda, cuyas críticas fueron esquivadas permanentemente al situar la paz como una conquista humana que justificaba cualquier procedimiento publicitario para preservarla.

La literatura disponible tiene el mérito de presentar el mapa de actores individuales e institucionales que participaron en la ejecución de tales campañas de difusión a gran escala. No obstante, aún se echan de menos análisis más detenidos que reparen en los dispositivos utilizados tanto por la ONU como por sus agencias especializadas para transformar su ambivalente eslogan de los Derechos Humanos en materiales divulgativos que fuesen accesibles a todo público.

Partiendo de las inquietudes propias al campo de la Cultura Visual, este artículo coloca su acento en la producción fotográfica y cinematográfica del tejido de organizaciones que estructuraron el organigrama de la ONU (OMS, Unesco, FAO, OIT). Como se argumenta en las siguientes páginas, ambos lenguajes gozaron de un impulso institucional privilegiado y se enfocaron en exaltar las actividades de asistencia técnica que dichas agencias ejecutaban en frentes de acción como la salud pública, la nutrición, la educación, la ciencia o el trabajo.

Así, cine y fotografía lograron una sinergia eficaz para el DIP de Nueva York y para las oficinas de comunicaciones de las demás agencias desperdigadas por Europa. Valiéndose de la capacidad de ambos lenguajes para traducir nociones complejas en discursos asimilables, estos organismos promovieron una representación de la cooperación internacional para el desarrollo como condición de posibilidad para los Derechos Humanos. Sin embargo, el entusiasmo fundante de postguerra que acompañó estos esfuerzos publicitarios no fue constante y sorteó momentos críticos que deben ser precisados en aras de exponer la adaptabilidad de las entidades estudiadas a una geopolítica cambiante.

En los siguientes apartados se ofrece un breve balance del estado de la cuestión, seguido de las bases metodológicas que guían el estudio desde una perspectiva histórica con investigación de archivo. Luego se exponen los antecedentes del programa de información pública accionado por la ONU y retomado por sus agencias especializadas entre 1945-1970. Los dos últimos apartados profundizan en los usos y circuitos de distribución asignados al cine y la fotografía respectivamente. Por último, la sección de conclusiones recoge los alcances de este programa planetario, al tiempo que indica los aspectos que condujeron a su desgaste en los años setenta.

## 2. Estado de la cuestión

Uno de los hechos más remarcados por la literatura es la disposición que desde sus orígenes mostró la Unesco para liderar la política de comunicaciones de todas las agencias ONU, alegando poseer un mejor dominio de las técnicas informativas por la cercanía de sus nóminas con el ámbito de la cultura. Esta expectativa, manifiesta desde 1945, provocó tensiones con el DIP neoyorkino al interpretarse como una afrenta a su rol de nodo interinstitucional. Aun así, la iniciativa no fue desechada y habilitó posteriores colaboraciones entre organizaciones con proyectos en común, traducidas a su vez en una copiosa producción gráfica de la Unesco en donde siguen concentrándose con mayor densidad las investigaciones recientes.

Los abordajes, eso sí, provienen de líneas heterogéneas de trabajo. De un lado, se encuentran estudios próximos a la historia del periodismo como el de Tom Allbeson (2015), quien revisa la función diplomática otorgada por la Unesco a sus primeros reportajes fotográficos, en cooperación con agencias de corresponsales independientes como el colectivo Magnum fundado por Henri Cartier-Bresson, Robert Capa y David Seymour. Otro enfoque procede de la historia del arte en cabeza de C.C Marsh (2020, 2021a, 2021b), interesada no solo en la producción visual de la agencia parisina, sino en su circulación global bajo el formato de exhibiciones itinerantes.

Finalmente, la elaboración de películas y cortometrajes informativos del organismo pareciera un terreno explorado con mayor consistencia por autores inscritos en la *Film History*, la teoría cultural y los estudios de medios (Druick, 2011a; 2011b; Langlois, 2016). La pertinencia de aquellas reflexiones estriba en su esfuerzo por tematizar las grandes líneas narrativas que dieron unicidad a la producción fílmica de la Unesco, sintonizada con la política exterior de los Estados Unidos (el que fuera su mayor aportante económico hasta su retiro en 1984).

Las demás agencias de la “familia ONU” también han recibido atención en lo que respecta a sus campañas de propaganda. Desde el área de historia de la salud pública, por ejemplo, se han adelantado aproximaciones a los catálogos

fotográficos con los que la OMS promovió un esquema de lucha vertical contra la enfermedad, el cual tuvo el beneplácito de las democracias liberales en contraposición al modelo de medicina social fomentado por el bloque soviético (Mecalf, 2018a; Mecalf & Nunes, 2018; Rodogno & David, 2015).

La Unicef, por su parte, se ha convertido en un caso ilustrativo para trabajos derivados de los estudios de género que se preguntan por el uso iconográfico de niños y madres en álbumes, postales o campañas de recaudo monetario que consolidaron el tono caritativo de la “fotografía humanitaria” (Briggs, 2003; Vasavada, 2016); un género visual que tuvo su desenvolvimiento desde finales del siglo XIX y sobre el cual existen compilaciones de gran actualidad (Fehrenbach & Rodogno, 2015).

Desmarcado de abordar cada agencia por separado, este artículo se esfuerza por integrar el análisis de las estrategias publicitarias de los distintos organismos arriba señalados, incluyendo claramente los cuarteles de Nueva York en los que inició esa ruta de legitimación. El motivo de esta decisión metodológica es no fragmentar forzosamente las campañas de un mismo conglomerado como las Naciones Unidas. Si bien estas dieron autonomía operativa a cada una de sus agencias, también administraron unas mismas técnicas de difusión con corresponsales compartidos y una consigna transversal: la promoción de la paz respaldada en ayudas técnicas que cada oficina suministraría desde su propio campo de experticia.

### **3. Metodología**

El proyecto en que se inscribe este texto parte de una inquietud histórica por reconstruir la trayectoria de un elaborado programa de comunicaciones gestado desde la diplomacia internacional de la postguerra. Desafortunadamente, la naturaleza técnica y moderada de la producción visual de Naciones Unidas no ha recibido la misma atención que otras expresiones de mayor “espectacularidad” masiva como el cine comercial, el cómic o las series televisivas que asumieron posiciones ideológicas mucho más explícitas en la célebre puja por los corazones y las mentes.

Lo que aquí intenta demostrarse, es que la máxima de estos organismos multilaterales por conservar cierto tono conciliador, no los eximió de esa puja ni del contacto con industrias culturales que venían afinando –al menos desde los treinta– un *know-how* sobre la persuasión de públicos amplios a través de lenguajes multimedia. La ruta metodológica trazada para recuperar esas relaciones fue la recolección de fuentes primarias en archivos físicos y repositorios digitales de las agencias en cuestión.

Así las cosas, los archivos visitados presencialmente fueron los de la Unesco en París, los de la OIT en Ginebra y los de la OMS en esta misma ciudad. El material allí recabado procede de fondos relativos a actividades de información pública y puede dividirse en dos categorías: (i) de tipo iconográfico, entre los que se cuentan magazines institucionales como *Panorama*, *Unesco Courier* o *Global Health*, negativos fotográficos, reportajes, y catálogos tanto de exhibiciones ambulantes como de películas educativas para países en vías de desarrollo; (ii) de tipo textual, compuesto por resoluciones y correspondencia oficial que dieron suelo burocrático a la producción visual del tejido de la ONU.

Entre los repositorios digitales consultados se encuentran las fototecas de la FAO (Roma), de Naciones Unidas, y el proyecto de salvaguarda *Digitizing Our Shared UNESCO History*; sitio web dotado de unas 45 horas de contenido fílmico en 16 mm, más una muestra de 5000 fotografías almacenadas desde 1945 y relacionadas con las misiones técnicas de la entidad en sus países miembros. Este acervo –financiado en buena parte por el gobierno del Japón, en asocio con la World History Encyclopedia y Wikimedia Sverige–, cuenta con la ventaja de suministrar metadatos que facilitan la contextualización del material, al menos en lo que respecta a su producción. Los ámbitos referentes a su circulación y consumo –si bien no en su totalidad– pudieron localizarse en documentación textual y, en menor medida, con entrevistas a profesionales involucrados en la etapa más contemporánea de las agencias.

#### **4. El DIP de las Naciones Unidas y sus homólogos globales**

La Conferencia de San Francisco, celebrada entre abril y junio de 1945, fue el evento que oficializó el nacimiento de las Naciones Unidas y con ellas, de su primer Secretariado. Destaca que su organigrama original contemplara la consolidación temprana de un Departamento de Información Pública al cual le fue asignado un presupuesto cercano al 10.6% del total de ingresos recibidos por la organización (Alleyne, 2003); fracción considerable si se tiene en cuenta que sus principales áreas de acción debían focalizarse en el acompañamiento diplomático a conflictos internacionales.

Al DIP se le otorgó el estatus de Secretaría General Asistente. Esa posición, junto a otras dependencias como la oficina de asuntos económicos o el Consejo de Seguridad, lo vinculó desde el inicio a un lugar estratégico de la ONU que logró sostenerse con cierta regularidad. Su primer director fue el diplomático chileno Benjamin Cohen, quien ocupó el cargo por ocho años (1946-54) y tuvo la responsabilidad de establecer una red de centros de información en ciudades capitales claves, que hicieran las veces de satélites y garantizaran una eficiente distribución del material informativo traducido desde Nueva York a lenguas de trabajo como el francés, el ruso o el español.

El impulso a esta institucionalidad mediática fue posible gracias a la expectativa de los delegados de San Francisco de estructurar un conglomerado diplomático que trascendiera las comunicaciones exclusivas entre representantes de los estados, estimulando canales directos con la población destinataria del multilateralismo en la práctica. Para ello, fue necesario que la organización y sus departamentos se articularan a una esfera pública internacional configurada en tiempos de guerra por agencias internacionales de noticias como la *BBC*, *Associated Press*, *United Press* o *Reuters* (Espeche, 2021).

La existencia de tal mercado de información alentó al DIP de Cohen a promover cinco subdivisiones en las que operaría simultáneamente: (i) Prensa escrita; (ii) radio; (iii) cine e información visual; (iv) enlace público; y (v) publicaciones (Cohen, 1946). A casi todas le fueron asignados equipamiento y locaciones de vanguardia en las oficinas de Nueva York (figuras 1 y 2). Se esperaba que, una vez confeccionado el material, los centros satélites lo redistribuyeran con agilidad en

asociaciones civiles, escuelas, agencias noticiosas, organizaciones religiosas, facultades universitarias y entes no gubernamentales.



**F1.** UN Photo (1948), “Birth of a United Nations Document”, Unique Identifier: UN7736433. UN Photo Library (New York) ©. La fotografía revela el proceso en que las alocuciones verbales de las asambleas generales de la ONU son transcritas a formatos multilingües, cuyos manuscritos se remitían directamente a las imprentas dispuestas por la organización en su sede central.



**F2.** UN Photo/MB (1955), “Radio and Television Facilities at U.N. Headquarters”, Unique Identifier: UN767090. (New York) ©. Con una nómina de 90 personas procedentes de 29 países, la división de radio y televisión se concentró en administrar y monitorear una misma programación para todos los continentes. Los orígenes diversos de los operarios facilitaron una división del trabajo por regiones culturales y el empleo simultáneo de múltiples artefactos tecnológicos (como las máquinas de grabación AMPEX de la foto) con los que se buscó asegurar una cobertura geográfica sincronizada.

Objetivo esencial de las múltiples divisiones del DIP fue dar solución a dos preguntas en apariencia sencillas: ¿Qué son las Naciones Unidas y qué hacen? La respuesta, sin embargo, sufrió variaciones que dificultaron a la ONU manejar una pedagogía consistente a medida que diversificó sus líneas de acción. Si en sus inicios la organización fue concebida para el sostenimiento de la paz en términos estrictamente políticos, bastaron pocos años para que los estados miembros del Sur Global demandaran la creación de agencias técnicas en materias puntuales, bajo la premisa de que ninguna paz llegaría sin el fomento a un desarrollo integral que nivelara las asimetrías del sistema internacional (Unger, 2018).

Esa presión se tradujo en una ampliación del organismo original que obligó a descentralizar funciones y que llevó a la primera estructura de la ONU a transformarse en un enmarañado aparato burocrático de secretarías y subdivisiones (Hanhimäki, 2015). Y así como se ensanchaba el cuerpo institucional, lo hizo también la política de información pública que terminó excediendo la capacidad operativa de los cuarteles de Nueva York, obligando a las agencias de reciente creación a disponer de departamentos de comunicaciones propios que trabajasen en coordinación con el DIP estadounidense.

Cada una gestionó la tarea a su modo. Desde Roma, la FAO instituyó una división informativa y de publicaciones encaminada al entrenamiento de comunidades rurales a través de reportajes y el emplazamiento de un laboratorio fotográfico que intercambiase contenido con otras dependencias como el Programa Mundial de Alimentos (Phillips, 1981). La Unicef, por su parte, estableció desde su sede en Nueva York convenios directos con cadenas televisivas como ABC y CBS, sumado a su esfuerzo por hacerse a un capital simbólico (Kálmán, 2008) mediante celebridades que fungieran como embajadores de una cruzada mundial de protección a la infancia.

Ahí no terminaba el listado. Desde la Place de Fontenoy, en el Distrito VII de París, la Unesco se aventuró a robustecer una Oficina de Información Pública (OIP) con divisiones análogas a las de la ONU en Nueva York. Como se indicaba en el estado de la cuestión, los resultados positivos obtenidos por esta oficina en menos tiempo que la matriz de Manhattan, alentaron a los directivos de la

organización a proponer la coproducción de materiales publicitarios para todo el conglomerado. Para mediados de los cincuenta, esa iniciativa ya gozaba de manifestaciones palpables como reportajes y documentales conjuntos con la OMS, mismo organismo que también destinó desde Ginebra un porcentaje significativo de sus recursos a la consolidación de catálogos filmicos, gráficos y sonoros aún en proceso de curaduría archivística.

En 1946, Cohen manifestó su aspiración de que la unidad cinematográfica del DIP afianzara un modesto equipo de camarógrafos para la filmación de las sesiones oficiales de la ONU. Sin embargo, el cubrimiento de asambleas solo abarcaba un ángulo solemne y poco atractivo de la organización frente a audiencias populares escasamente enteradas de su funcionamiento (Marsh, 2020). Resultó mandatorio abrirse a la posibilidad de realizar documentales y cortometrajes teatralizados que hallaran una recepción más amigable. El problema –pese a los privilegios presupuestales del DIP–, fue una falta doble de experiencia y recursos técnicos que impidieron a la organización servirse de su propia infraestructura para producir las piezas filmicas esperadas. De esto dan cuenta las actas de reunión de ciertas agencias. En un documento de trabajo de la Organización Mundial de la Salud (OMS) donde se discutieron las actividades de información pública desplegadas en las Américas hacia 1955, los delegados de los países firmantes estimaban que el costo de un solo cortometraje de 30 minutos rondaba los \$40.000 dólares (PASB/OMS, 1955).

La situación puso a la “familia ONU” ante la encrucijada de convocar productoras privadas que estuviesen interesadas en la documentación de sus proyectos, sin comprometer la respetabilidad con que sus directivas quisieron revestir al llamado “parlamento del mundo”. Fue la apertura de un incómodo resquicio a los estudios de Hollywood y, en general, de una ambivalente relación con la industria del espectáculo que no siempre se materializó en productos concretos dada la cautela de la organización con su imagen pública. Desde luego, la postura institucional no fue siempre la misma y cada agencia especializada tramitó esas alianzas con los emprendedores de la gran pantalla bajo criterios particulares.

A diferencia de las expectativas cinematográficas, que podían rebasar las posibilidades técnicas y financieras de las agencias, la producción fotográfica fue una actividad en la que estas tuvieron un mayor margen de autonomía institucional. La misma materialidad de cada lenguaje puede explicar esas diferencias. De lejos era más práctico conformar nóminas de fotorreporteros que asistieran las misiones de expertos en terreno, sin el desplazamiento dispendioso de sonidistas, directores o camarógrafos. En otras ocasiones, los organismos de Naciones Unidas fijaron valores comerciales estandarizados para adquirir negativos de documentalistas *freelancers* y así llenar los vacíos temáticos de sus fototecas<sup>2</sup>.

Vinculados o no a las agencias, los fotógrafos al servicio de la ONU tomaron la delantera dentro del programa de información pública y allanaron el camino a un proyecto filmico que tardó más tiempo en definir sus fundamentos. Antes y durante la guerra, la fotografía había pasado por un proceso de mayor democratización, jalonado por impulsos tecnológicos de firmas norteamericanas como Kodak y de naciones como Alemania y Japón (Nelson, 2016). La percepción de esta como un “lenguaje universal” de sencilla reproductibilidad (Allbeson, 2015: 385), garantizó a dicha técnica un desenvolvimiento veloz como vehículo de una creciente diplomacia cultural. Especialmente porque su uso pudo articularse al trabajo de unidades para entonces funcionales como la de publicaciones, demostrando una alta versatilidad para acompañar –desde la sencillez del blanco y negro– productos impresos como panfletos, carteles y reportes de asambleas coeditados con las comisiones nacionales de los estados miembros.

Se precisan a continuación las principales vicisitudes de las secciones filmica y fotográfica pertenecientes a los organismos especializados de Naciones Unidas. Lejos de agotar los programas publicitarios de cada uno, los dos apartados siguientes ofrecen una caracterización concisa de los estilos, narrativas y

---

<sup>2</sup> En 1984 –año que escapa al periodo de este artículo–, el valor establecido por cada fotografía en todos los organismos ONU era de 35 dólares. Lamentablemente, la correspondencia de los departamentos de información no proporciona los valores de décadas anteriores (Padgaonkar, 1984).

desenvolvimiento histórico sorteado por cada lenguaje visual en su instrumentalización a nombre del internacionalismo.

## **5. Desafíos de la imagen en movimiento**

Como se mencionaba más arriba, la expectativa de tener una sección fílmica productiva se vio contrarrestada desde el inicio por un problema de autonomía que impedía a la ONU y sus agencias servirse de recursos propios para acometer la tarea. Consciente de tales flaquezas, Cohen concentró las actividades de la unidad cinematográfica de Nueva York en el ensamblaje de catálogos que ficharan producciones gubernamentales o privadas con el ánimo de retransmitirlas tras ser aprobadas por un comité del DIP (Cohen, 1946). Quiere decir que, en lugar de asumir funciones creativas o de edición, la división cinematográfica comenzó siendo una dependencia dedicada exclusivamente a la compilación de obras ajenas que trataran temas de interés para las Naciones Unidas, pero sobre las cuales no hubo control pleno respecto a guiones o contenido.

En respuesta a estas limitaciones, el DIP no descartó la posibilidad de producir piezas documentales con el concurso de agencias comerciales. Para los cineastas de la postguerra, aquella ventana de colaboración representaba el acceso a contextos remotos donde tenían lugar las misiones de asistencia del conglomerado ONU y en donde podía explotarse la realización de dramas en parajes exóticos que imprimían aires de aventura. Así sucedió en el verano de 1956, cuando un pequeño estudio de Hollywood llamado Pennebaker Productions propuso tanto a la OMS como a las Naciones Unidas elaborar un film protagonizado por Marlon Brando –también accionista del estudio–, en el que se exaltaran las actividades adelantadas por la organización en el sudeste asiático (Medcalf, 2018a). La propuesta no surgió del vacío. Cinco años antes, en 1951, la ONU había patrocinado una ambiciosa expedición documental de 100 días y 40.000 kilómetros que partió desde Ginebra hacia Borneo, Indonesia, Tailandia, Pakistán, Malasia e India. La excursión estuvo dirigida por un redactor del diario londinense *News Chronicle* y compuesta por operadores cinematográficos, el

fotoperiodista oficial de la OMS Eric Schwab, y un técnico de radio de la Canadian Broadcasting Co., quienes tuvieron por misión crear un registro amplio de los programas de asistencia en la “zona más poblada del mundo”, tal como declaró la revista gráfica de la Unesco en un número especial dedicado a la travesía (*Unesco Courier* 05-V-1952, p. 2).

Aunque el itinerario revelara el potencial cinematográfico de las áreas visitadas, la intrigante propuesta de Pennebaker y Brando no llegó a feliz término por temor de la ONU a perder credibilidad. De acuerdo con Medcalf (2018a), quien acude a los pronunciamientos del entonces director general de la OMS, Marcolino Candau, el convenio representaba un arma de doble filo: su capacidad de realzar masivamente las labores de los organismos internacionales contrastaba con los malos entendidos sobre su integridad misma.

El impase no impidió, sin embargo, que la industria filmica de Hollywood lanzara sus propias producciones sobre las Naciones Unidas, en las cuales primó –al menos durante los años cincuenta y sesenta– la imagen idealizada de un mundo diverso y abierto a la resolución pacífica de conflictos, aún en medio de confrontaciones que desafiaron la tensa calma como la Guerra de Corea (Alleyne, 2003). Entre las cintas más representativas de ese primer lapso estuvieron el film de guerra de la 20th Century Fox *The Glory Brigade* (Robert D. Webb, 1953), *A Global Affair* (Jack Arnold, 1964), estelarizada por el cómico londinense Bob Hope, y la comedia televisiva *Gidget Grows Up* (James Sheldon, 1969).

Una alianza más fructífera con productoras externas surgió de la mano del reputado Movimiento Documental Británico, pionero de un paradigma audiovisual que se ubica en la transición del cine silente al sonoro, y cuyo sello descansaba sobre la pretensión de capturar creativamente la realidad del mundo ordinario al margen de la superficialidad que sus fundadores identificaron en la ficción estadounidense (Aitken, 1990; Swann, 1989).

Desde 1946 ya es posible encontrar misivas de funcionarios adscritos al movimiento como Graham Wallace, cineasta de la Crown Film Unit quien redactó en enero de ese año una propuesta para asesorar la conformación de la unidad filmica de la ONU en los cuarteles de Nueva York (Wallace, 1946). Entre sus

recomendaciones, Wallace enfatizó la necesidad de registrar a los organismos de Naciones Unidas en acción, lo que implicaba ir directamente al campo y levantar una bitácora comprensible de las tareas adelantadas; deseablemente con un cuerpo intercultural de profesionales que aplicara desde su respectiva actividad (libretos, filmación, edición, etc.) los principios axiales de la cooperación internacional y el entendimiento mutuo.

Los cimientos de la política fílmica impulsada por los organismos de la ONU no pueden comprenderse al margen de su asociación con agencias de propaganda vinculadas al legado imperial británico. Aparte de memorandos como el de la Crown Film Unit, la Unesco tuvo oportunidades de cooperación con entidades como la Australian Commonwealth Film Unit, entre ellas la documentación de expediciones oceanográficas en 1963. El resultado de estos intercambios fue una clara influencia de la Escuela Documental –para entonces presente en anteriores colonias inglesas como Australia y Canadá– que salta a la vista en la colección audiovisual de la Unesco, sobre todo en sus aspectos elementales de ejecución: empleo de testimonios y entrevistas, figuración de personas corrientes en sus rutinas de trabajo, y hasta la narración en *off* que facilitaba la traducción del guion a múltiples lenguas.

Sin embargo, el gesto más explícito de colaboración con el aparato mediático colonial fue la vinculación del cineasta y sociólogo escocés John Grierson como primer director del Departamento de Comunicaciones Masivas de la Unesco entre 1947-48. Grierson, célebre por su gestión al mando de la unidad fílmica del Empire Marketing Board, fue desde el decenio de los treinta el principal ideólogo del Movimiento Documental al que hacía referencia Wallace en su carta. Su distancia de la ficción hollywoodense lo llevó a abanderar una revolución cinematográfica que situó la funcionalidad por encima de la estética (Campo, 2017). Entusiasta del internacionalismo, el escocés veía en la paz de postguerra un mercado potencial para films de naturaleza educativa (Langlois, 2016), privilegiados por los organismos de la ONU en su premura por diseñar instrumentos comunicativos que no demandaran la presencia indefinida de expertos técnicos en las zonas intervenidas, y que vehiculizan conocimientos precisos en materia de cultivos, higiene, alfabetización, crianza o anticoncepción.

El paso de Grierson por la Unesco fue breve. En sus catorce meses de contrato, coordinó un modesto equipo de veinte personas (incluidos estenógrafos y oficinistas), costado con un presupuesto de \$250.000 dólares que se quedaba corto frente a las capacidades institucionales de otras unidades fílmicas de la época como la del Plan Marshall (Fritsche, 2018; Langlois, 2016; Hemsing, 1994). No obstante, la corta experiencia del escocés en la entidad fue suficiente para asentar, por un lado, las pautas de un formato documental que terminó replicándose en casi todas las agencias ONU. Por otro, se trató de un enlace provechoso para estas últimas, toda vez que se apalancaron en el capital social cosechado por productoras como el Empire Marketing Board o la Colonial Film Unit para instalar sus proyectos de información pública en espacios coloniales e incluso darles continuidad después de sus procesos de independencia.

Al respecto, no es un secreto que las excolonias de los imperios modernos fungieron como laboratorios de los programas de desarrollo que las organizaciones internacionales desplegaron posteriormente en otras regiones. Estudios recientes muestran que el carácter pionero de tales territorios (sobre todo de África) se debió al desafío de afrontar pacíficamente la disolución de regímenes imperiales y de fomentar –desde la misma diplomacia de postguerra– proyectos de construcción del Estado en países con estructuras administrativas que habrían quedado acéfalas tras su emancipación (Muschik, 2018; 2022). Paradójicamente, fueron funcionarios coloniales los que entraron a robustecer tales proyectos modernizantes, solo que ahora adscritos a organismos técnicos que apelaron a su posición neutral y de experticia científica para seguir operando en geografías ya inmersas en los pulsos ideológicos de la Guerra Fría.

Aún con las independencias, la política fílmica de las Naciones Unidas siguió presente en el terreno y colaborando activamente con aquella institucionalidad colonial renovada. De ahí que hoy sea posible encontrar en los catálogos cinematográficos de la Unesco, cortometrajes como *World is Ours N° 8: Towards the Full Life*, coproducido con el gobierno de Egipto en 1953; *Youth Leadership in Togoland* (1949), auspiciado por la Colonial Film Unit en el lado occidental de dominio británico, y *A Garden comes to Life*, realizado poco antes de 1958 en

India con el objeto de ilustrar métodos agrícolas a campesinos.<sup>3</sup> Igual de sugerentes son los vestigios fotográficos que exhiben a las unidades filmicas de Naciones Unidas y la OMS ejecutando sus labores de filmación y proyección en países de anterior control europeo como Sri Lanka y Ghana, respectivamente (figuras 3 y 4).



**F3.** UN Photo (1960), “UN Asian Film Project”, Sri Lanka; Ceylon. Photo Barcode: PHOTO0000003649. Copy courtesy of UNESCO Archives, ©.



**F4.** WHO/Bernheim (1961), “Malarian in the WHO African Region” (Ghana), Reference: HQ30031. ©

---

<sup>3</sup> Los títulos de las producciones referidas pueden consultarse en las colecciones digitales de video y sonido de la Unesco: <https://www.unesco.org/archives/multimedia/>

Un catálogo de películas elaborado por la división fílmica de Naciones Unidas en 1973 muestra que la década de 1960 fue particularmente fecunda con respecto a la productividad cinematográfica (UN Visual Information Board, 1973). El empujón inicial de asesores externos, suscritos directa o indirectamente al enfoque documental, estuvo correlacionado con un incremento en el volumen de cortometrajes propios de las agencias o, en su defecto, coproducidos con las oficinas de comunicaciones de cada Estado miembro. Por ejemplo, en 1965 la OMS estaba en capacidad de distribuir películas instructivas sobre la viruela a más de 400 cadenas televisivas y de probar nuevos formatos de visualización como los dibujos animados en color (OMS, 1965). La Unesco, por su lado, tenía consolidado para 1964 un inventario de películas fijas que fueron proyectadas en más de 90 países (Unesco, 1964).

Indudablemente se trató de un momento de apogeo, estimulado por un aumento en la demanda visual de las audiencias y en el asentamiento de la diplomacia cultural como una herramienta de primera línea en la que fuera bautizada como la “década del Desarrollo” (Shaw, 2002).

Sin embargo, el auge del programa fílmico anticipó simultáneamente su trepidante declive. Para los años setenta importantes cambios habían tenido lugar. La confianza inquebrantable en las misiones de paz de la ONU ya no era la misma de 1945, la impuntualidad de varios estados en los pagos de las cuotas comprometió el funcionamiento de los apoyos pactados, sin contar con el retiro temporal de aportantes claves como Estados Unidos de la OIT en 1977, y de la Unesco en 1983 (llevándose el 25% del presupuesto recibido por cada agencia). Una causa menos conocida del declive fue la apropiación crítica que las comunidades receptoras del programa hicieron del lenguaje cinematográfico, para crear paulatinamente sus propias producciones sin la tutela de entidades tildadas de manejar un sesgo proOccidente (Druick, 2011). Así, los instrumentos mediáticos, introducidos previamente por la ONU con auspicio de oficinas coloniales, terminaron convirtiéndose en herramientas de contestación para cineastas locales y acelerando un desprendimiento cultural de los territorios asistidos.

Ese desprendimiento, valga anotar, ocurrió en un marco contextual más amplio que no solo afectó a la política de información pública de las Naciones Unidas, sino que englobó el desgaste del desarrollo en sí como marco de sentido que hasta entonces guiaba el accionar de las relaciones entre estados. La ONU y sus agencias, por supuesto, no tuvieron más remedio que adaptarse a dichas convulsiones y adherir sus proyectos de comunicación a causas de nueva resonancia como la libre determinación de los pueblos, discutida con profundidad por la Asamblea General en 1960. Las audiencias, no obstante, ya eran más heterogéneas en aquel entonces y no fue sencillo capitalizarlas de nuevo.

## **6. Del negativo al magazine: las misiones fotográficas**

Con excepción de la sección radial, el empleo de la fotografía fue transversal a todas las divisiones comunicativas de las Naciones Unidas. Al igual que las unidades filmicas, los convenios con comunidades versadas en la imagen fotográfica fueron decisivos durante el asentamiento de los distintos DIP; incluso antes de 1945, al interior de organismos provisorios que prefiguraron la estructura inicial de la ONU en tiempos de guerra como lo fue la Administración de las Naciones Unidas para el Auxilio y la Rehabilitación (UNRRA), operante entre 1943-47 y comprometida con la prestación de ayudas directas en los territorios europeos liberados por las potencias aliadas. Pese a su carácter provisional, la UNRRA dispuso de una sección de información visual que contó con la participación de profesionales de la cámara asociados a agencias estatales norteamericanas como el Departamento de Agricultura, mismo donde había ganado visibilidad la reputada generación de fotógrafos de la Farm Security Administration (FSA) al servicio del *New Deal* de Roosevelt y sus políticas de reactivación agrícola (Salvatici, 2015).

Por la sección pasaron foto documentalistas como Arthur Rothstein y John Vachon, ambos subordinados del economista Roy Stryker durante el esplendor de la FSA en los años treinta. A Stryker como a Grierson en lo filmico, se le conoce por haber encabezado una vanguardia que le mereció a la práctica fotográfica su

elevación al estatus de dispositivo con capacidad para producir conocimiento sociológico que justificase la formulación de políticas públicas intervencionistas (Gordon, 2006; Lugon, 2010). Claro está, que la popularidad de su empresa visual no fue menor en los círculos de naturaleza más artística, los cuales no ocultaron su admiración por la versatilidad de la FSA para equilibrar el registro estéril con una estética humanitaria que tocaba las fibras de las audiencias en escenarios sensibles de crisis como la Gran Depresión o la guerra misma (Goyeneche, 2019).

El acercamiento de estos fotógrafos con la sección visual de la UNRRA fue facilitado por la Office War of Information (OWI), que había absorbido los recursos humanos y técnicos de la otrora FSA en 1943 para reportear la actualidad de las tropas estadounidenses en el frente. De esas primeras colaboraciones resultó la impresión de *brochures* donde se ilustraban las actividades del organismo a través de foto montajes que combinaban instantáneas dramáticas de la guerra con imágenes sobre la distribución de alimentos y medicinas en las áreas arrebatadas a los países del Eje. En principio, los protagonistas visuales de tales escenas de asistencia fueron militares por la obvia índole de las campañas.

Con el conflicto culminado y las agencias de la ONU finalmente establecidas, el acento en el soldado como proveedor de las ayudas se desplazó a un conjunto de profesionales más especializados en materias puntuales como trabajo social, nutrición, sociología o agronomía. Y aunque ese giro en la composición fotográfica realzara un modelo de desarrollo mucho más focalizado en la experticia técnica, para los DIP de las Naciones Unidas resultó de igual importancia mostrar la participación de las comunidades asistidas en el proceso de su propio mejoramiento, distanciándose con ello de la representación pasiva que pudieran tener en anteriores cubrimientos visuales.

Si la transferencia del estilo humanitario arribó en la UNRRA por cuenta de cuadros fotográficos norteamericanos como los de la FSA y la OWI, en agencias como la UNESCO o la FAO dicho influjo llegó de una vertiente más europea. Por ambos organismos transitaron exponentes de la técnica asociados a la

cooperativa Magnum, célebre por ser una de las primeras en su tipo que facilitó a autores de distintas geografías conservar autonomía creativa respecto a sus contenidos. Venidos del reportaje de guerra y adscritos a círculos antifascistas (Zerwes, 2018), los colaboradores independientes de Magnum no fueron indiferentes al carácter emocional que pregonaba la fotografía humanista de su tiempo. Con el apoyo logístico de las misiones de asistencia para el desarrollo y la reconstrucción, desplazaron una retórica visual que no solo acentuaba las diferencias culturales de cada región visitada (Hernández, 2023), sino que promovía la narrativa de una comunidad global sin bordes nacionales, movilizada en la superación de problemas que aquejaban al género humano en su esencia; rasgo cercano a exposiciones icónicas del momento como *The Family of Man*, curada por Edward Steichen en 1955 y con una recepción favorable en Unesco que le mereció su anexión en 2003 al programa de preservación Memory of the World.



**F5.** FAO/Florita Botts, Sin título, nombre de archivo: 7200\_G\_6. ©

Terminadas las colaboraciones iniciales con entidades externas en cada lado del Atlántico, los departamentos informativos de Naciones Unidas lograron

estabilizar unas nóminas de fotógrafos permanentes. Para la década de los cincuenta, misiones de larga duración como la del sudeste asiático se habían normalizado. En 1955 y 1961, por ejemplo, el fotógrafo húngaro Paul Almasz realizó coberturas cercanas a los 32.000 kilómetros en América Latina al servicio de la Unesco, capturando elementos rústicos de la cotidianidad rural como urbana, y conjugándolos con escenas modernizantes de los programas de educación fundamental y popularización de la ciencia impulsados por la organización. Reportajes como esos coqueteaban con una óptica etnográfica que también ostentaron los expertos de las organizaciones encargados de redactar informes sobre los modos tradicionales de vida presentes en las comunidades visitadas por las misiones.

No es fortuito, de hecho, que varias innovaciones metodológicas de ciencias sociales como la antropología o la sociología encontraran en los programas desarrollistas de la Guerra Fría un nicho privilegiado para la observación de sociedades distantes cuyas estructuras fueron inicialmente explicadas desde esquemas evolutivos; disposición de la que no pudieron escapar los fotógrafos del desarrollo, arropados por paradigmas como el de la observación participante (Lugon, 2010; Botts, 2020) y preocupados por armonizar mediante sus cámaras Rolleiflex, la belleza del mundo vernáculo con la irrupción del saber científico en la profundidad de la aldea rural.

Lejos de una tarea solitaria, las misiones fotográficas cobraban forma al interior de nutridas redes de intermediarios. Todo iniciaba con las órdenes oficiales de viaje, emitidas por la jefatura del respectivo DIP y en las que se estipulaban los objetivos, destinos y viáticos autorizados para cada desplazamiento (figura 6). Le seguía una constante interacción con notabilidades locales que recibían a las delegaciones de las agencias y, según lo relató Almasz en uno de sus reportajes para la OMS, no perdían la oportunidad de viciar el itinerario del fotógrafo para exaltar los logros estatales más ostensibles en asuntos de modernización y ocultar posibles contradicciones (Almasz, 1990). De regreso a los cuarteles de cada organización, el material pasaba por el filtro de editores que cotejaban los negativos con otros instrumentos de información tales como diarios de campo

transportados por los mismos fotógrafos para recrear el entorno y sentido de las tomas hechas (Brühl, 2022).

The image shows a scanned document titled "OFFICIAL TRAVEL ORDER (MISSION)" from UNESCO. The form is filled out for Dominique Roger, a photographer, on 05/09/72. The mission is to Austria and Hungary. The form includes a table of travel dates and amounts, and a section for budget codes.

PLACE	ARRIVAL DATE	A.M.	DEPARTURE DATE	A.M.	AIR, SEA, RAIL	TICKETS DESIRED	AMOUNTS
PARIS			24.3.72	p.m.	air	yes	
BUDAPEST	24.3.72	p.m.			"	no	
BUDAPEST			3.4.72	p.m.	"	yes	
VIENNA	3.4.72	a.m.	9.4.72	a.m.	"	yes	
PARIS	9.4.72	p.m.			"	yes	

Additional expenses: Excess Baggage - 50 \$ (20 Kgs), Local Transport 100 \$, Misc. expenses 50 \$.

Total obligation: \$

Budget codes	Corresponding amount
First	\$
Second	\$
Third	\$

F6. Official Travel Order (Mission), Carpeta de correspondencia de Dominique Roger (jefa del servicio fotográfico de Unesco), OPI S4/S64 (Archivos de la Unesco, París ©).

Los aspectos anteriores invitan a concebir las misiones como espacios de negociación, mediados por actores particulares e institucionales, con capacidades diferenciadas de incidencia en el producto final de acuerdo al lugar y el momento en que se articulaban a las labores de documentación en terreno. Desde luego, la concentración de las agencias en unas regiones culturales más que en otras es un factor de suma importancia que también se tradujo en la visibilidad de ciertos programas insignia y en el peso que determinados tópicos visuales adquirieron en las fototecas de los organismos. Esas preferencias –se indicaba más atrás– tuvieron lugar especialmente en los epicentros de la descolonización, donde el

discurso desarrollista fungió también como constructor de arquitecturas estatales. Trabajos recientes de las ciencias de la información (Sen, Jaiswal y Shukla, 2022), muestran que entre los continentes de África y Asia se reúne el 60% de la producción fotográfica de la Unesco en el lapso que va de 1940-99. Más ilustrativo es el hecho de que casi el 80% de dichas colecciones fuese tomado entre las décadas de 1960-1970, precisamente las que poseen mayor densidad de procesos de independencia y transición de las anteriores colonias al régimen provisional que la ONU estableció en dichos territorios.

La distribución del contenido gozó de igual empeño que su producción. En 1947, tan solo a un año de creado el DIP de Nueva York, se celebró en el Brooklyn Museum la primera gran exhibición conmemorativa de las Naciones Unidas. *Know Your United Nations* fue el título asignado a aquel ensamble de paneles y fotografías reproducidas en gran formato, en los que prevaleció la intención didáctica de explicar a los visitantes la estructura y actividades de la organización. Tras nueve semanas en Brooklyn, se destinaron ediciones especiales en inglés, francés y español que serían instaladas en Estados miembros interesados.

OMS y Unesco hicieron lo propio, replicando la estrategia de exhibiciones conmemorativas en el Palacio de las Naciones (Ginebra) y en la Casa de la Unesco (París), respectivamente. Más allá de la auto celebración institucional, la política de exhibiciones itinerantes contribuyó de igual forma a reflexionar sobre el rol de los materiales visuales en la vida contemporánea. La comisión francesa de la Unesco, por ejemplo, patrocinó en 1955 un coloquio del que surgió la idea de establecer un centro internacional de la fotografía (fija y en movimiento), ilusión que no llegó a feliz término pero que, según Allbeson (2012), era sintomática de la autoridad alcanzada en pocos años por la Unesco para moderar debates sobre el estado de la cuestión fotográfica. La misma observación podría deducirse del paso de sus piezas visuales más icónicas por los salones de la feria Photokina de Colonia en su versión de 1963, donde la comisión alemana de la organización gestionó la reserva de un espacio compuesto exclusivamente por foto reportajes de la agencia relacionados con educación.

Un circuito más amplio de circulación de la imagen fueron las revistas gráficas. Con altas cuotas de contenido visual que reproducían la estructura de magazines como *Life* o *Time*, las producciones editoriales del tejido ONU dieron prioridad a un estilo que intercalaba crónicas de viaje, balances de expertos sobre la marcha de los pueblos hacia el desarrollo y una seguidilla de fotografías en alta resolución que operaban como recursos de apoyo para ilustrar discusiones generales, lo que incurría ocasionalmente en la descontextualización de algunas piezas sin información de procedencia geográfica en los pies de foto. A decir verdad, esta omisión fue un gesto deliberado las más de las veces, pensado para evitar tensiones nacionalistas entre audiencias lectoras que expresaron reparos frente al desbalance de contenidos dedicados a cada locación.

Un seguimiento aleatorio a los informes anuales de agencias como la OMS, muestra que la política de publicaciones editoriales logró capitalizar una masa crítica de suscriptores que aumentó su tamaño progresivamente. En 1958, su órgano de difusión *Salud Mundial* manejaba un tiraje mensual de 55.000 ejemplares por número. Para 1966 ese volumen había subido a 120.000 ejemplares y en 1968, a 160.000 en todos los idiomas (OMS, 1968). Movimientos similares ocurrieron con magazines como la revista *Ceres* de la Fao, *Panorama* de la OIT y, por supuesto, *El Correo de la Unesco* que demostró una hábil capacidad de articulación con los servicios fotográficos de agencias que, aunque movidas por la causa de un desarrollo integral, no estuvieron exentas de competir entre ellas por los recursos de cada país que suscribía sus apoyos.

## 7. Conclusiones

El programa de información pública de Naciones Unidas tuvo un punto de apoyo crucial en los lenguajes visuales del cine y la fotografía. Este ejercicio ha mostrado que la integración de ambos a la retórica del multilateralismo de postguerra, demandó el concurso de comunidades expertas en estéticas documentales que venían afinando modos persuasivos de registro social al menos desde la década de los treinta. Comparativamente, el medio filmico sorteó más adversidades de producción que la fotografía, sumado al hecho de que inició sus labores de la

mano de aparatos de propaganda colonial que restaron autonomía compositiva. No fue ese el caso de los fotorreportajes, modelados también por empresas icónicas de vertiente europea y norteamericana, pero incorporados con mayor velocidad a una dinámica propia de las agencias, que combinaron audazmente espacios de alta afluencia como las exhibiciones rotatorias, con una política de publicaciones gráficas de circulación multilingüe y tirajes cada vez más voluminosos.

La popularidad del cine en las culturas visuales de clase media no implicó que este fuera la tecnología comunicativa más aceptada en los programas de desarrollo pensados para el “Tercer Mundo”. A los traspiés administrativos ya subrayados, deben sumarse discusiones técnicas y pedagógicas del medio siglo que pusieron en duda su supuesta universalidad, teniendo en cuenta que varias comunidades receptoras de los planes de asistencia se enfrentaban por primera vez a recursos narrativos como el *close up*, el *zoom*, el *travelling* y, en general, a la asimilación de secuencias audiovisuales que fueron descritas en más de una ocasión como rápidas e ininteligibles (Botts, 2021; Druick, 2011).

Aunque esas limitantes pudieran augurarle un mejor provecho a la fotografía y su promesa de claridad, las vicisitudes de cada lenguaje en geografías concretas siguen siendo un vacío temático que merece la pena ahondar en estudios de caso y abordajes comparativos. Cada uno encaró de modos distintos el escepticismo generalizado frente al desarrollo, manifiesto en resistencias creativas de las élites intelectuales africanas, asiáticas o latinoamericanas que apostaron por relatos más descarnados y realistas de su modernización (Wood, 2020; Geidel, 2019).

Durante la elaboración de este artículo se evidenció que la reconstrucción de esas respuestas institucionales a las agitaciones del contexto continúa más concentrada en las industrias filmicas. Al hacernos a panoramas más completos, se plantea como deseable profundizar la pregunta por los virajes retóricos de las Naciones Unidas en sus narrativas fotográficas. Especialmente porque, con la rápida democratización de la cámara y el carrete Kodak, la organización abrazó – en sus momentos de mayor crisis– opciones como la de promover convocatorias mundiales para la circulación de piezas tomadas por aficionados en sus órganos

de difusión; apertura hacia una relación más horizontal con la población civil que, aunque tuvo una acogida amigable, también comprometió el enfoque visual de humanismo y experticia manejado con relativa consistencia desde el final de la guerra.

Con todo, los nuevos acercamientos historiográficos al desarrollo y la diplomacia técnica del siglo XX tienen en los archivos iconográficos un vasto acervo de escaso recorrido analítico, capaz de arrojar luz sobre la función de la imagen en la universalización de nociones aparentemente dadas como la cooperación internacional, así como disputas en torno a estas que terminarían reflejándose en los productos mediáticos de una cultura de masas cambiante. El mapeo ofrecido en este texto dio cuenta de aquellas prácticas de visualización que surgen de un campo (desarrollo) aún estudiado desde su influjo en procesos de intervención social con fines de modernización. Al llamar la atención sobre el acercamiento de esos complejos engranajes internacionales a esferas culturales como la producción filmica y las vanguardias fotográficas, se despunta una prometedora línea de investigación interesada en historiar esa relación, del mismo modo que en calibrar sus alcances durante momentos críticos como las distintas fases de la Guerra Fría, la emancipación del Sur Global y, en general, el dramatismo de los largos años sesenta.

## Referencias bibliográficas

- Aitken, I. (1990). *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*. Routledge.
- Allbeson, T. (2015). Photographic Diplomacy in the Postwar World: UNESCO and the Conception of the Photography as a Universal Language, 1946-1956. En *Modern Intellectual History*, 12 (2). pp. 383-415. DOI:[10.1017/S1479244314000316](https://doi.org/10.1017/S1479244314000316)
- Alleyne, M.D. (2003). *Global Lies? Propaganda, the UN and World Order*. Palgrave Macmillan.
- Botts, F. (2020). *Journeys for a Witness. My Work as a Photographer for the United Nations, 1960s-1980s*. Viella.
- Briggs, L. (2003). Mother, Child, Race, Nation: The Visual Iconography of Rescue and the Politics of Transnational and Transracial Adoption. En

- Gender & History*, 15(2), pp. 179-200. <https://doi.org/10.1111/1468-0424.00298>
- Campo, J. (2017). Algo más que filmes para la corona. John Grierson y el Movimiento Documental Británico. En *Culturas*, 11, pp. 17-34. DOI: <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i11.6997>
- Cohen, B. (1946). The U.N.'s Department of Public Information. En *Public Opinion Quarterly*, 10(2), pp.145-155.
- Druick, Z. (2011). UNESCO, Film, and Education: Mediating Postwar Paradigms of Communications. En Acland, C.R & Wasson, H. (eds.) (2011). *Useful Cinema*. Duke University Press, pp. 81-102.
- Druick, Z. (2011). Visualizing the World. The British Documentary at UNESCO. En Scott, A. & Mansell, J. (2011). *The Projection of Britain: a History of the GPO Film Unit*. Hampshire-New York: Palgrave Macmillan-British Film Institute, pp. 272-280.
- Espeche, X. (2021). Temporada de revoluciones: las agencias internacionales de noticias y la política latinoamericana durante la primera Guerra Fría. En *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 25(2), pp.163-212. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v25i2.4996>
- Fehrenbach H. & Rodogno D. (eds.) (2015). *Humanitarian Photography. A history*. Cambridge University Press.
- Fritsche, M. (2018). *American Marshall Plan Film Campaign and the Europeans. A Captivated Audience?* Bloomsbury.
- Geidel, M. (2019). Cinemas and Spectators of International Development. En *European Journal of American Studies*, 14(4). <https://doi.org/10.4000/ejas.15440>
- Gordon, L. (2006). Dorothea Lange: The Photographer as Agricultural Sociologist. En *Journal of American History*, 93(3), pp. 698-727. <https://doi.org/10.2307/4486410>
- Goyeneche, E. (2019). La fotografía documental en tiempos de crisis: historia pictorial y humanismo dramático. En *Palabra Clave*, 22(4), pp. 1-24. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.4.6>
- Hanhimäki, J. (2015). *The United Nations: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Hemings, A. (1994). The Marshall Plan's European Film Unit, 1948-1955: A Memoir and Fimography". En *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14(3), pp. 269-297. <https://doi.org/10.1080/01439689400260201>
- Hernández, O.D. (2023). El proyecto fotográfico de las Naciones Unidas en América Latina (1945-1980). Una primera caracterización. En *Revista Historia de América*, 165, pp. 269-303. <https://doi.org/10.35424/rha.165.2023.3372>

- Kálmán, E. (2008). *Just Photographs? The Depersonalizing Portrayal of the Developing World and the Visual Depiction of the UNICEF Child*. Thesis of Master of Arts, Central European University.
- Lugon, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans, 1920-1945* (edición en español). Universidad de Salamanca.
- Marsh, C.C. (2020). Promoting the UN's *Communauté humaine*: politics and photography in Unesco's Issues with *Photo-Monde*. En *Athantor*, vol. XXV, pp. 63-71.
- Marsh, C.C. (2021). *Mediating Images: UNESCO's Photographic Projects, 1946-1956*. Tesis de doctorado, University of Texas. [Consultada el 31 de julio de 2023]. Disponible en: <https://utexas.academia.edu/CCMarsh>
- Marsh, CC. (2022). UNESCO and the Multiple Exposition Volante. En Bell, K. & Kaenel, P. (eds.) (2022). *Reproducing Images and Texts = la Reproduction des Images et des Textes*. Brill. Pp. 166-178.
- Medcalf, A. (2018). Between Art and Information: Communicating World Health, 1948-70. En *Journal of Global History*, 13(1), pp. 94-120. doi: [10.1017/S1740022817000304](https://doi.org/10.1017/S1740022817000304).
- Medcalf, A. & Nunes, J. (2018). Visualizing Primary Health Care: World Health Organization Representations of Community Health Workers, 1970-89. En *Medical History* 62(2), pp. 401-424. doi: [10.1017/mdh.2018.40](https://doi.org/10.1017/mdh.2018.40).
- Muschik, E.M (2022). *Building States. The United Nations, Development, and Decolonization, 1945-1965*. Columbia University Press.
- Nelson, P.A. (2016). Competition and the Politics of War: The Global Photography Industry, c. 1910-60. En *Journal of War & Culture Studies*, 9(2), pp. 115-132. DOI: [10.1080/17526272.2016.1190207](https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190207)
- Langlois, S. (2016). And Action! UN and UNESCO Coordinating Information Films, 1945-1951. En Duedahl, P. (ed.) (2016). *A History of UNESCO*. Palgrave Macmillan, pp.73-95.
- Phillips, R. (1981). *FAO: Its Origins, Formation and Evolution 1945-1981*. FAO.
- Rodogno, D. & David, T. (2015). All the World Loves a Picture. The World Health Organization's Visual Politics, 1948-1973. En Fehrenbach H. & Rodogno D. (eds.) (2015). *Humanitarian Photography. A history*. Cambridge University Press, pp. 223-248.
- Salvatici, S. (2015). Sights of Benevolence: UNRRA's Recipients Portrayed. En Fehrenbach H. & Rodogno D. (eds.) (2015). *Humanitarian Photography. A history*. Cambridge University Press. Pp. 200-222.
- Sen, P.; Jaiswal, B.; Shukla, P. (2022). An Analysis of the Photographs in Digital Archive of UNESCO. En *Library Philosophy and Practice (e-journal)*.
- Shaw, D.J. (2002). *Sir Hans Singer. The Life and Work of a Development Economist*. Palgrave Macmillan.
- Swann, P. (1989). *The British Documentary Film Movement, 1926-1946*. Cambridge University Press.

- Unger, C. (2018). *International Development. A Postwar History*. Bloomsbury Academic.
- Vasavada, K. (2016). Then and Now: Evolving Representations of Children in UNICEF Photographs. En *Intersect: The Stanford Journal of Science, Technology, and Society*, 9(3), pp. 1-26.
- Wood, D. (2020). Docudrama for the Emerging Post-War Order: Documentary Film, Internationalism and Indigenous Subjects in 1950s Mexico. En *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 17(2), pp. 193-208.
- Zerwes, E. (2018). *Tempo de Guerra. Cultura visual e cultura política nas fotografias dos fundadores da agencia Magnum, 1936-1947*. FAPESP/Intermeios.