

# Movimientos entre pantallas y desplazamientos regionales. Relaciones entre el cine y la televisión en Uruguay en los años sesenta

---

Movements Between Screens and Regional Displacements.  
Relationships Between Film and Television in Uruguay During the Sixties

*María Florencia Soria González*  
*Facultad de Información y Comunicación, Universidad de la República*  
*florencia.soria@fic.edu.uy*

Recibido: 24.07.20

Aceptado: 15.12.20

## **Resumen**

El artículo aborda las relaciones entre la programación televisiva y el cine en Uruguay durante la década de los sesenta atendiendo a las discusiones sobre los vínculos culturales con América Latina que generaban las emisiones de películas por televisión. Desde la historia de los medios y la sociología de la cultura se analizan los discursos de críticos especializados y políticos identificando la herencia que aparece en ellos de debates previamente suscitados en relación con el cine y analizando sus valoraciones y posiciones respecto a los rasgos culturales latinoamericanos que aparecen en las películas. El artículo sugiere un desplazamiento entre aspectos estéticos y políticos en la continuidad de los debates entre cine y televisión y una ambivalencia en los discursos analizados que, a la vez, estimularon y desalentaron los flujos de películas y series por televisión provenientes de la región.

**Palabras clave:** Historia de los medios; Historia de la televisión; Estudios cinematográficos

## Abstract

The article analyses the relationships between television programming and cinema in Uruguay during the sixties, taking into account the discussions about cultural links that television film broadcasts generated in Latin America. From media history and sociology of culture perspective, the article analyses speeches of specialized critics and politicians with the objective to identify the heritage that appears in them from previously debates raised in relation to cinema and the evaluations and positions they assumed regarding cultural Latin Americans traits that appear in movies. The article suggested a displacement between aesthetic and political aspects in the continuity of the debates between cinema and television and an ambivalence in the analyzed discourses that, at the same time, stimulated and discouraged flows of films and television series from the region.

**Keywords:** Media history; Television history; Cinema studies

## Introducción

En los años cincuenta, los aparatos receptores de televisión captaron la atención de los transeúntes montevideanos que pasaban frente a los escaparates de las tiendas de electrodomésticos —como la Casa Sapelli— que vendían los novedosos inventos. Aglomerado frente a estas vitrinas, el público caminante observaba las imágenes emitidas por la Radio Belgrano desde Buenos Aires preguntándose si estaba frente a receptores de televisión o de cine (citado por Duarte, 1952, p. 356).

Por un lado, la escena muestra «la necesidad de asimilar el nuevo invento a los anteriores con los que formaría un *continuum* (fotografía-cine-radio-televisión), pero también la falta de claridad respecto del funcionamiento y las aplicaciones de dicho invento» (Varela, 2005, p. 23). Este momento inicial, que caracterizó a la televisión en general, fue transformándose en las dos décadas siguientes en Uruguay conforme se constituía como medio de comunicación. Entre 1956 y 1963 se instalaron los tres canales de televisión privada del país —SAETA Canal 10 comenzó en 1956, Monte Carlo Televisión Canal 4 en 1961 y Teledoce Canal 12 un año después— así como el Canal 5 del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en 1963. Paralelamente, se suscitaron diversas discusiones sobre la función social de la televisión, las formas en que el Estado debía regularla o las relaciones que establecían los diferentes actores privados y públicos de la comunicación (Soria, 2016). En este proceso, la venta de aparatos receptores aumentó progresivamente y las señales de televisión adjudicadas a empresarios uruguayos se multiplicaron por todo el territorio. Mientras, el nuevo «invento» adquirió rasgos propios, explorando la construcción de su lenguaje. Como en otras partes, la televisión combinó y adaptó formas culturales previas como el cine, el teatro o la prensa (Williams, 2011). En particular, la cantidad de películas ya realizadas fueron un insumo importante de la

programación televisiva que luego derivó en la necesidad de generar películas para televisión, alterando, por ejemplo, las formas de distribución cinematográficas precedentes.



Foto 1. Publicidad de equipos de radiodifusión de Casa Sapelli. Fuente: *Cine Radio Tv Actualidad*, 4 enero 1963.

En este punto, la escena de los transeúntes frente a la Casa Sapelli nos introduce en otra dimensión de este artículo: la necesidad de pensar el pasado de la televisión en Uruguay desde un enfoque que trascienda los límites nacionales.<sup>1</sup> Esto se debe no solo a la cercanía con Buenos Aires y la posibilidad de captar sus señales de televisión —lo que permanecerá como una constante hasta la actualidad—, sino también porque la televisión en Uruguay no heredó, como en Argentina o Brasil, una industria cinematográfica, lo que potenció su necesidad de nutrirse de programación extranjera.

1 La periodización de la televisión «uruguaya» que han propuesto los estudios sobre el pasado del medio usualmente datan su inicio en el proceso que permitió el comienzo de Canal 10 en 1956 o en las emisiones experimentales de los «pioneros» de la televisión en los cuarenta, sin atender en profundidad a la década que los separa (Beceiro, 1994; Catan, 2009; Faraone, 1998; Prats, 2009). En general, estos trabajos se han centrado en enfoques nacionales.

Hacia los años sesenta en Uruguay existían diversos espacios de producción, circulación y reflexión en torno al cine<sup>2</sup> con fines turísticos, institucionales, informativos o científicos y, conforme se profundizó la crisis social, económica y política del país y se resquebrajaba la percepción que tenía de sí mismo como *excepcional*, también se generó y circuló cine político en espacios como el Cine club de *Marcha* o la Cinemateca del Tercer Mundo. Además, en los años cuarenta y cincuenta hubo un auge de los noticieros cinematográficos<sup>3</sup> —que persistieron en los sesenta, generando incluso propuestas para la televisión local— y un desarrollo importante de las realizaciones publicitarias (Duarte, 1952). Sin embargo, y a pesar de estas experiencias, la televisión no pudo sostenerse en el capital acumulado de los realizadores vinculados al ámbito cinematográfico —hubo algunas excepciones, como el camarógrafo Ildefonso Beceiro— ni enriquecer su programación con una importante producción local —a modo ilustrativo, entre 1959 y 1979 no se filmó ninguna película ficcional larga— (Tal, 2003).

Con todo, en Uruguay había una importante circulación cinematográfica comercial, un conjunto de empresarios vinculados a la distribución y exhibición de películas —que también intervinieron en el desarrollo de la televisión—,<sup>4</sup> críticos especializados, publicaciones periódicas dedicadas al cine y un público asiduo a las salas. De hecho, en 1953 había diecinueve millones de espectadores en Montevideo según estimaciones de Osvaldo Saratsola (2005, p. 12), un auge que había disminuido hacia los sesenta. La circulación de cine comercial dialogó con el crecimiento de los cine-clubes, que tenían como referentes a Cine Club del Uruguay, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya. En su conjunto, estos

---

2 Varios cineístas tenían para este momento la experiencia acumulada de la década previa cuando habían abandonado el cine doméstico y comenzaron a pensarse a sí mismos como expresión del cine nacional por fuera del circuito comercial y cercano al cine arte (Amieva, 2017). Muchos habían realizado cortos institucionales o documentales que encontraron espacio en los concursos que se organizaban en el marco de los Festivales de Cine Internacional y Documental del SODRE —llevados a cabo entre 1954 y 1971—. En diálogo con estos espacios, el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) durante las décadas del cincuenta y del sesenta, produjo, formó realizadores y promovió la reflexión en torno al documental científico (Wschebor, 2018).

3 En general, consistían en noticias de diez minutos de duración que eran emitidas en las salas comerciales durante los fines de semana y respondían a intereses oficiales, mostrando actividades del gobierno, figuras políticas y empresariales o actividades de sindicatos, militares u organismos internacionales. Eran realizados tanto desde el Estado por la División Fotocinematográfica —a la que me referiré luego—, como por las empresas Cinematográfica Glücksmann, Emelco Uruguay S. A. y Cinesur S. A. que se dedicaron al rubro en formato 35 mm, y la Compañía Uruguaya de Filmaciones y Exhibiciones (CUFE) que editó su Actualidades en formato 16 mm (Pereira, 2009).

4 Aunque los adjudicatarios de la televisión privada en Uruguay estaban centralmente vinculados a la radiodifusión, también incluyeron empresarios cinematográficos. Por ejemplo, la creación del Canal 10 sumó inicialmente el impulso de Ricardo Martínez, creador de la CUFE, productor cinematográfico y distribuidor de películas y proyectores de cine que luego incorporó también la venta de receptores de televisión. A su vez, la familia Romay-Salvo —propietaria de Canal 4 y varios diarios y revistas—, nucleaba a la empresa productora de informativos cinematográficos Emelco Uruguay S. A. y la Cinematográfica Glücksmann (Jacob, 2000).

espacios interactuaron con la crítica especializada que publicaba en revistas de cine y secciones dedicadas al medio en la prensa nacional.

Así, la cinematografía que nutrió las señales televisivas uruguayas en los años sesenta fue prácticamente en su totalidad extranjera. Su inclusión en la programación estuvo vinculada a las posibilidades técnicas de cada canal televisivo —las señales privadas podían transmitir películas en 16 mm y solo el servicio estatal del SODRE podía hacerlo en 35 mm— y la extensión del uso del videotape. Esta novedad técnica de la década fue introducida por Canal 4 en 1962, Canal 12 en 1963 y hacia mediados de la década, se amplió su uso en los cuatro canales de televisión.

En este contexto, la procedencia de las películas y series extranjeras fue objeto de debates diversos que enfrentaban, por ejemplo, la llegada de películas estadounidenses y de países de Europa del Este en el contexto de la Guerra Fría. De este escenario, el artículo se focaliza en las discusiones que aparecen en la crítica especializada y en los políticos sobre las películas de América Latina o relacionadas a aspectos culturales de países latinoamericanos. Particularmente se analiza la convivencia de discursos que, a la vez, estimulaban y rechazaban la circulación de películas con indicios culturales de otros países de la región y de Argentina en particular. El análisis sugiere que esta ambivalencia tiene sus antecedentes en discusiones previas ligadas al ámbito cinematográfico pero que, en los años sesenta y en relación con la televisión, focalizan el problema en aspectos políticos más que estéticos.

La metodología de trabajo adoptada es de corte cualitativo e implicó el relevamiento, sistematización y análisis de fuentes primarias que incluyen, por un lado, documentación estatal como normativas del Poder Ejecutivo, diarios de sesiones parlamentarios, actas de la Comisión Directiva del SODRE, publicaciones institucionales de ese organismo y el archivo personal del primer director de Programaciones del Canal 5, Justino Zavala Carvalho.<sup>5</sup> Por otro lado, se analizó la crítica publicada en el semanario *Marcha* y en la revista especializada *Cine Radio Tv Actualidad*. Finalmente, para el estudio de la programación en los canales de televisión se confeccionó grillas televisivas.<sup>6</sup>

El artículo presenta tres grandes secciones: la primera analiza algunos tópicos que fueron especialmente abordados por la crítica del período respecto a la emisión de películas en las señales de televisión uruguayas, como las diferencias estéticas y en la recepción que

---

5 El archivo se encuentra en custodia de Paula Zavala, hija de Justino Zavala Carvalho, a quien agradezco especialmente que me haya permitido acceder al material.

6 Se confeccionó una ficha para cada señal con los nombres de los programas, la duración, el día, la hora, así como características de la emisión y procedencia nacional o extranjera. El relevamiento se hizo la última semana de los meses de junio y noviembre, porque entre abril y junio se estabilizó la transformación de la programación de cada año y en noviembre pueden identificarse nuevas incorporaciones (Sánchez, 2016).

implicaba la emisión de un filme en un medio y otro o los criterios de selección que seguían los canales de televisión para programar películas. La segunda sección se focaliza en mostrar las tensiones entre el rechazo hacia películas dobladas en Centroamérica y la promoción de mayor circulación regional de películas. Finalmente, la tercera sección aborda los vínculos de cercanía y amenaza con que fueron percibidas las relaciones entre Argentina y Uruguay en el plano de la televisión y el cine.

### **Cine en televisión**

Como en otras partes, la relación entre cine y televisión suscitó el temor de empresarios y críticos uruguayos ante el posible impacto del nuevo medio en la asistencia a las salas de cine. Aun cuando la disminución de cines y el inicio de la televisión no fueron procesos correlativos (Flichy, 1993), las dudas estaban fagocitadas por la información que llegaba del extranjero en los años cincuenta. Por ejemplo, *Cine Radio Actualidad*<sup>7</sup> informaba sobre los esfuerzos de las empresas de Hollywood para intentar remediar «este pavoroso desplazamiento del cine en la presencia popular» («Optimismo en el crepúsculo», 2 de octubre de 1953) ante la expansión de la televisión. Luego, en los años sesenta, cuando la venta de aparatos receptores aumentaba y las salas de cine barriales cerraban, la profecía parecía cumplida. Con todo, *Cine Radio Tv Actualidad* no dudaba en matizar la linealidad de este proceso observado que la disminución de las salas se explicaba también por la severa crisis económica y el conflicto que se desató con las distribuidoras norteamericanas en 1965 que limitaba la exposición extranjera en cartel («¡El pueblo uruguayo va cada menos al cine!», 31 de diciembre de 1965).

En este contexto, las relaciones entre el cine y la televisión dejaron de focalizarse exclusivamente en el desplazamiento de un medio por otro y la crítica comenzó a preocuparse por las formas de convivencia de ambos. En este sentido, las reflexiones giraron en torno a algunos tópicos principales: la comparación entre la experiencia cinematográfica en las salas de cine y frente a la televisión, la forma en que las películas se inscribían en el *flujo* de la programación televisiva y, finalmente, los diferentes criterios de selección y organización de las películas para cine y televisión, es decir, qué se consideraba cine para los canales de televisión y cómo dialogaba con la mirada de los críticos.

Desde su columna en *Marcha*, el escritor y crítico Danubio Torres entendía que el público estuviera «encantado» con acceder a películas desde su casa, ahorrando el traslado hasta el cine y el costo de la entrada (Torres, 28 de octubre de 1966). De hecho, los ciclos de cine televisivos parecían indicar con sus títulos, la búsqueda por acercar la distancia entre

---

7 La revista incorporó la palabra *tv* en su título en 1958 sugiriendo la importancia creciente que tenía el nuevo medio.

ambos medios, atrayendo a la audiencia con propuestas «como en el cine»: de ahí los nombres que aparecen en las grillas como *Cine como en el cine*, emitido por Canal 10 los sábados a la noche durante 1966 o *Cine en su hogar* de Canal 12, transmitidos de lunes a viernes en la tarde durante varios años.

Sin embargo, Torres advertía que «habría que explicarle [al público] que de esta forma escapa al clima que requiere la obra cinematográfica, que nunca va a ser lo mismo ver un film por televisión que proyectado en una sala» (Torres, 28 de octubre de 1966, p. 28). La reflexión del crítico testimonia la búsqueda por subrayar las diferencias entre el cine y la televisión, lo que fue una constante en estos momentos iniciales del medio. Raymond Williams (2011), por ejemplo, observaba en los años setenta que la emisión de películas por televisión resultaba un rumbo evidente en la programación de esta última, pero se detenía en puntualizar que sus similitudes eran solo superficiales y la transmisión en un medio y otro era radicalmente diferente. En este sentido, la cita de Danubio Torres nos introduce también en una característica de la crítica televisiva que mantenía continuidad con la cinematográfica —de hecho, muchos se dedicaban a ambos medios—: el tono explicativo y didáctico que asumía ante el espectador al que buscaba formar ya no solo en la interpretación y apreciación estética de las películas (Silveira, 2019), sino también en las diferencias que introducía la televisión y la supremacía intacta de la sala de cine.

Entre los aspectos más criticados de este «deterioro» de la visualización de películas en televisión, se destacaba especialmente los cortes que generaba la publicidad. Así, el crítico cinematográfico y televisivo Mauricio Müller condenaba el impacto estético que tenía en la película y demandaba respeto «por la integridad física del film» permitiendo que sea visualizado sin cortes en las emisiones televisivas (Müller, 19 de julio de 1963, p. 20). Esta crítica atendía a un rasgo de la organización de la programación televisiva —heredada de la radio— y de la experiencia ante el televisor que Williams (2011) denominó *flujo continuo*. La idea de *flujo* implica la planificación de una programación que articula varias unidades relacionadas -programas y cortes- sincronizadas, pero cuya organización y sincronización no está presentada al televidente que percibe la propuesta televisiva como una continuidad constante que demanda una «atención intermitente». Este rasgo que los críticos uruguayos condenaban y que hizo a la televisión «banal en cuanto a su legitimación cultural, es lo que le otorga su extrema importancia social. Cuanto menos ritualizada se volvió su recepción, cuanto menos excepcionales los textos *que* puso *en* circulación, más se fundió con la vida misma» (Varela, 2009, p. 215).

Por otro lado, las salas —incluso las comerciales— parecían seguir criterios más legitimados por la crítica respecto a la selección de los *films* en comparación con la televisión. Ciertamente, durante las primeras emisiones de las señales de televisión, cuando el medio aún no contaba con un lenguaje y programación especialmente producida y realizada para sí mismo, los largometrajes y cortometrajes cumplían las funciones de

«relleno» entre dos programas consecutivos en vivo porque, al no contar con varios estudios, los filmes daban tiempo para desmontar un escenario y armar el siguiente. En consecuencia, muchas veces el material cinematográfico era seleccionado por su duración y no por la coherencia o el sentido de la programación general del canal, como admitía el Director de Programación de Canal 5, Justino Zavala Carvalho (Zavala Carvalho, 1963).

Conforme aumentaron los tiempos de emisión televisiva y el videotape permitió mayor circulación de series y películas, los canales comenzaron a organizar ciclos de *films*<sup>8</sup>. *Ciclo de oro del cine en castellano* y *Gigantes del cine* —emitidos por Canal 10 los sábados y domingos, respectivamente— o *Grandes films de todos los tiempos* —transmitido los miércoles a la noche por Canal 5—, sugieren en los títulos una selección de excelencia, de «lo mejor» en términos de calidad cinematográfica, posiblemente buscando conquistar mediante títulos grandilocuentes al público asiduo de las salas de cine. Sin embargo, para Torres, justamente, «en un país donde se viene hablando desde hace mucho de la cultura cinematográfica», no se discutió lo suficiente la correlación entre estos grandes nombres de los ciclos y las películas que emitían en ellos, un debate que el crítico, nuevamente en su función pedagógica, quería introducir en el lector interesado en la televisión. Para Torres, los melodramas o policiales viejos que se proyectan en el marco de estos ciclos llevan a «que el espectador se engañe y crea, guiado por su buena fe y el título original, que esos adefesios son realmente “obras maestras”» (Torres, 28 de octubre de 1966, p. 28).

Si la selección de películas o los problemas con las tandas eran criticados en todos los canales de Montevideo, los reclamos eran más severos cuando se orientaban hacia el Canal 5 del SODRE. Las interrupciones de las películas en él eran consideradas especialmente «un corte al cohete: no tiene ni siquiera la excusa mercantil de la ventaja económica» (Müller, 19 de julio de 1963, p. 20) y la selección de películas a transmitir implicaba «como organismo oficial que es, [...] cuidar que se mantenga en su programación un nivel de calidad más o menos apreciable» (Torres, 28 de octubre de 1966, p. 28).<sup>9</sup> La aspiración por mantener criterios «de calidad» respecto al cine emitido por el canal estatal, también aparecía en el discurso de las autoridades del SODRE. Zavala Carvalho aseguraba que las películas pasaban por un riguroso proceso de selección, guiado por los «géneros»: «a) la música y el cine (Ballet ópera, folklore); b) Cine para niños; c) la comedia cinematográfica; d) Literatura y cine (teatro y novela); e) Títulos clásicos de cine sonoro; f) Historia del cine; g) Cine de acción» (SODRE, 1963b).<sup>10</sup>

---

8 En su mayoría las grillas televisivas no publicaban las películas específicas que transmitirían —es decir, se establecían categorías generales como *largometraje*, *documental* o nombres de ciclos como *Cine en su hogar* en Canal 12— lo que implica un desafío para el análisis.

9 La excepción a estos reclamos se manifestó en el amplio reconocimiento hacia el programa *Historia del cine* dirigido por el crítico cinematográfico e intelectual, Jorge Ángel Arteaga.

10 De igual forma, aspiraba a transmitir cortometrajes diversos —documentales, artísticos, de divulgación científica, para niños— y materiales audiovisuales generados por el organismo, especialmente por la División



Foto 2. Programa "Hoy" en Canal 5. Fuente: *Cine Radio Tv Actualidad*, "Nuevo y audaz programa de Mario de Carlo en el Canal 5", 15 de diciembre de 1966

Este criterio de selección empleado por las autoridades del SODRE y la evaluación de la crítica sobre la propuesta cinematográfica del servicio de televisión estatal, pueden interpretarse en el marco de los fines que guiaban a la programación del Canal 5, proyectados en continuidad con las funciones y los objetivos del SODRE: difundir información y cultura para «la elevación del nivel cultural y artístico de la población» (SODRE, 1963b). En efecto, esta institución cultural y radiofónica creada en 1929 con los fines rectores de transmitir «información y cultura», había materializado el proyecto inicialmente con la radio pública CX6 SODRE en 1930 que funcionaba en articulación con su Discoteca Nacional y cuerpos estables<sup>11</sup> (Cfr. De Torres, 2015; Maronna, 2016). Luego, en 1943, extendió su oferta con la creación de Cine Arte, buscando «documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas

---

Fotocinematográfica. En este sentido, se buscaba registrar información sobre el país que diera cuenta de los problemas nacionales y sus posibles soluciones, aspectos de la cultura y el arte de Uruguay, así como registros de su fisonomía, con fines turísticos (Resolución n.º 37.142, 1963 [SODRE, 1963b]). Sin embargo, aunque parece factible que el SODRE haya hecho algunas filmaciones con objetivos más informativos que cinematográficos, hasta ahora no encontramos películas realizadas por la institución para ser transmitidas en televisión.

11 En 1931 nacieron la Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE) y el Conjunto de Música de Cámara; en 1934 se creó el coro y un año después, el ballet.

sus manifestaciones» (SODRE, 1963a, p. 183). De hecho, el Canal 5 se nutrió del acervo cinematográfico de Cine Arte —construido con copias de películas que las distribuidoras no habían destruido (Silveira, 2019), donaciones de embajadas y organismos internacionales— y de la División Fotocinematográfica,<sup>12</sup> cuya incorporación al SODRE había sido promovida por el canal de televisión y pudo concretarse en 1960.<sup>13</sup>

De esta forma, la perspectiva con la que las autoridades del SODRE y la crítica concibieron la relación entre el cine y la televisión estatal heredaba, por un lado, una forma de entender la cultura vinculada a expresiones artísticas legitimadas —música o literatura— y una visión del cine más alejada del circuito comercial y cercana al arte; todo lo que justificaba el espacio de las películas en la pantalla chica a la vez que fortalecía el papel pedagógico de la institución. Por otro lado, los criterios con los que se clasificaron las películas en la programación de Canal 5 pueden pensarse como un indicio de la retroalimentación (De Torres, 2015) que tenían las diversas expresiones culturales que albergaba el SODRE, lo que permitía relacionar, por ejemplo, cine, música y televisión.

### **Cine y lenguaje de América Latina para la televisión uruguaya**

En este contexto general de reflexiones sobre las relaciones entre cine y televisión la procedencia de los filmes transmitidos en los canales tuvo un lugar destacado. En articulación con las características de las películas emitidas en las salas comerciales durante los años cincuenta y sesenta y en consonancia con el aumento de la injerencia de capitales norteamericanos en los medios de comunicación en América Latina, la programación extranjera en la televisión uruguaya provenía centralmente de Estados Unidos. Según un informe del Instituto Uruguayo de Opinión Pública<sup>14</sup> (IUDOP) de 1965, su importancia era tal que «si se las suprimiese, las estaciones tendrían que reducir sus horarios de emisión a la mitad en la imposibilidad material de llenar los espacios» (IUDOP, 1965, p. 21). La programación de este origen incluía documentales —muchos proporcionados por la United

---

12 La Sección Fotocinematográfica se creó inicialmente como Oficina de Exposición dentro del Ministerio de Industrias en 1912. A partir de 1920 pasó a integrar el Ministerio de Relaciones Exteriores y su objetivo fue generar fotografías para las diversas dependencias del Estado. En 1929 se creó dentro de ella la Sección Biógrafo que incorporó a sus tareas la realización de registros documentales y educativos, así como el asesoramiento a compañías internacionales (Bruno, 2018). Desde 1935 la División Fotocinematográfica — como pasó a llamarse a partir de 1945— se trasladó hacia la dependencia del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social e incorporó en sus funciones la realización de audiovisuales, tanto registros institucionales como informativos cinematográficos. Aunque no contamos con el registro de todas sus producciones ni hay investigaciones específicas sobre el pasado de esta institución, parece posible sostener que dispuso de una infraestructura técnica y recursos humanos muy importantes para el país (Ministerio de Industrias y Trabajo, s/f).

13 La dialogicidad entre estos espacios podía hacerse porque la institución, como hemos mencionado, podía emitir películas en formato 35 mm, a diferencia de los canales privados.

14 Agradezco especialmente a Ivonne Calderón, quien tuvo la gentileza de compartir conmigo este informe luego de su estancia de investigación en Estados Unidos.

States Information Service (USIS)—,<sup>15</sup> «largometrajes de cine comercial con diez o más años de antigüedad» (IUDOP, 1965, p. 21) y «películas en serie» o seriales. La presencia de programas estadounidenses en las grillas televisivas de los canales uruguayos fue constante desde principios de los años sesenta —con ciclos de cine como *Largometrajes en castellano*, emitido por Canal 10 en 1963 los domingos por la tarde—, pero desde mediados de la década las emisiones fueron cada vez más destacadas, como ejemplifican los ciclos *Trasnoche americano en castellano* en Canal 12 o *Cine americano en castellano* y *Ciclo de oro del cine americano en castellano* en Canal 10, todos ellos emitidos los sábados de noche en 1966 y 1967.

La crítica uruguaya usualmente valoraba como narrativamente pobres a las series estadounidenses y condenaba sus temáticas «violentas» que eran advertidas como perniciosas para los niños —tópico recurrente en los estudios sobre los medios desde fines de los cincuenta en Estados Unidos (Briggs y Burke, 2002)—. Entre estos rasgos estéticos y narrativos del material procedente de Estados Unidos, los doblajes de las series o películas estadounidenses al español con rasgos diatópicos de países centroamericanos, llevaron a encendidas críticas. El recorrido espacial de estos materiales —producidos en Estados Unidos, traducidos en América Central y del Sur y emitidos en Uruguay— nos brinda un indicio para pensar, a través del doblaje, la valoración estética y política del cine emitido en televisión.

En Uruguay, la discusión en torno al doblaje de las películas para televisión retomó el debate que los críticos cinematográficos habían mantenido dos décadas atrás. En efecto, entre 1945 y 1947 desde las páginas de *Marcha* la crítica cinematográfica emprendió una «cruzada anti-doblaje» contra las películas norteamericanas que comenzaron a exhibirse en el cine Metro dobladas al castellano a partir de 1945 (Silveira, 2019). La empresa de estos críticos —cuyo éxito se tradujo en que las distribuidoras dejaran de comercializar películas dobladas en Uruguay y volvieran a hacerlo en su idioma original— tenía como fundamento central una valoración artística: solo en su idioma original se podía hacer «la correcta apreciación de una obra cinematográfica» (Silveira, 2019, p. 55). La tensión entre doblaje y original, tenía como correlato una distinción elitista entre un público culto e intelectual que podía atender a la dimensión artística del cine y un público general, inferior, que debía ser educado y para quien el doblaje pasaría inadvertido, abstraído en la dimensión espectacular -y no artística- del cine (Silveira, 2019, pp. 52-66).

Sin embargo, la revitalización de la crítica hacia el doblaje en las películas y series en televisión en los años sesenta desde las mismas páginas de *Marcha* relegó los argumentos artísticos a favor de las implicancias sociales y políticas. Es decir, el rechazo hacia los

---

15 El informe fue hecho a pedido de la USIS y probablemente por esta razón se la destaque en la cita como un proveedor importante del material audiovisual.

«pésimos doblajes en voces centroamericanas o mexicanas» (Torres, 31 de diciembre de 1965, p. 20) se fundamentaba en la necesidad de «hablar entre nosotros» (Como será lo que vendrá, 8 de octubre de 1965) que implicaba mostrar los problemas, las soluciones y las vivencias de Uruguay. Müller sintetizaba estos reclamos en la necesidad que tenían los espectadores de encontrar en los programas televisivos «rasgos propios, nuestros, de alguien reconocible», en lugar de «una nueva fórmula desvitalizada que no pertenece a ningún lugar en particular» (Müller, 28 de junio de 1963, p. 22). Así, la continuidad en la discusión artística sobre el original y su doblaje idiomático en el cine, derivó en la televisión de los sesenta en una tensión política entre lo nacional y lo extranjero.

En este sentido, los debates sobre el doblaje en la televisión trascendieron el ámbito de la crítica especializada y alcanzaron el Parlamento. En este contexto el senador del Partido Colorado Luis Hierro Gambardella denunciaba que la televisión

... está enseñando a mal hablar [sic] [...] nos está enseñando a mal pensar, nos está enseñando a perder nuestra condición de uruguayos. Cualquiera de nosotros, cuando escucha una serial o un tape, encuentra que nuestro modo de ser y de expresarnos se ve desfigurado, lentamente, a través de palabras horrorosamente centroamericanas, que no tienen nada que ver con nuestro hablar (Hierro Gambardella, 1967, pp. 18-19).

La preocupación por el doblaje en las seriales televisivas adquirió ribetes normativos cuando el proyecto de ley de 1963 «Trabajo en la radio y en la televisión», que buscaba regular la programación televisiva, intentó establecer que los doblajes de las películas extranjeras emitidas en ella debían realizarse en Uruguay (Cámara de Representantes, 1963), lo que suscitó la crítica de los empresarios de la radio y la televisión —articulados en la Asociación Nacional de Broadcasters Uruguayos (Andebu)—, aduciendo que este rubro no se había desarrollado en el país —no había trabajadores capacitados para hacerlo— y que el resultado final no sería exportable a otros países de habla hispana por los rasgos del español rioplatense (Andebu, 1963).

De esta forma, los indicios idiomáticos de otros países centroamericanos en las series y películas estadounidenses emitidas en la televisión fueron un argumento importante —más allá de los aspectos narrativos y estéticos— para cuestionar la influencia cultural que estas regiones ejercían sobre la cultura nacional. En parte, podría explicarse este desplazamiento en el problema del doblaje por el papel destacado que se le confirió a la televisión en la construcción de la cultura nacional (Varela, 2005). Desde este punto de vista, la circulación de películas en el cine —cuya correcta valoración estética debía

salvaguardarse— admitía una diversidad cultural que era incompatible con el fortalecimiento de la identidad nacional que prometía la televisión.

A pesar de esto, es interesante observar que la crítica hacia estos elementos culturales centroamericanos en el doblaje convivía con pedidos de mayores emisiones de material procedente de América Latina. Sin dudas, no resulta equiparable el rechazo hacia el lenguaje de producciones de origen estadounidense con la búsqueda por aumentar la circulación de realizaciones -especialmente películas- entre los países del continente. Sin embargo, la relación nos brinda indicios de un intercambio cultural que era, a la vez, alentado en algunos planos y rechazado en otros.

Desde las páginas de *Marcha*, esta vocación de integración regional a través de las películas emitidas en televisión, puede interpretarse como expresión de la articulación entre cultura y política que caracterizó la sección «Literarias» del semanario bajo la dirección de Ángel Rama y que se manifestó —entre otros rasgos— en una posición antiimperialista que bregaba por un «nacionalismo latinoamericano» (Espeche, 2010). En este sentido, Müller sostenía:

El SODRE tiene una responsabilidad continental, en este tiempo de incomunicación americana que nos aflige. En este terreno parecería de la más urgente necesidad entablar un régimen de reciprocidad e intercambio con los canales de TV oficiales y semioficiales, en los países hermanos que los tienen. Estamos muy instruidos sobre las más remotas actividades, a través de los films documentales, de Rumania, Suecia, Checoslovaquia, Alemania y la URSS. ¿Qué tal si averiguamos algo de Brasil, de Chile, de la Argentina (México parece la mejor excepción), de Perú, de Venezuela? (Müller, 12 de julio de 1963, p. 21).

Además, la crítica de Müller puede interpretarse a la luz de la concepción del papel que tenía el Estado en relación con el cine y que estaba ligada al director de Cine Arte del SODRE, Danilo Trelles. En efecto, Trelles proyectaba una cinematografía en América Latina que funcionara articuladamente en la distribución y la producción, potenciando el intercambio de material que las instituciones estatales y locales venían impulsando (Amieva, 2012). Esta concepción se manifestó no solo en la búsqueda de Cine Arte por difundir películas excluidas del circuito comercial para la formación y educación del público en la cultura cinematográfica, sino también en la organización del Festival internacional de cine documental y experimental del SODRE que tuvo un carácter latinoamericanista permitiendo la exhibición de películas de la región y el intercambio entre sus realizadores (Amieva, 2012), lo que se manifestó en la realización del I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes en 1958.

La señal del Estado no excluyó completamente películas del continente. De hecho, a pesar de la primacía generalizada de las emisiones de origen estadounidense en las señales televisivas, el Canal 5 mostraba una relativa diversidad en la procedencia de las películas que emitía. En el informe del IUDOP se analiza el origen de estos filmes entre junio y noviembre de 1963 —en los primeros meses de funcionamiento del canal— identificado 1,26 % de los largometrajes y cortometrajes con procedencia argentina, 0,63 % mexicana, 0,47 % venezolana, 0,32 % brasilera y chilena y el 0,16 % llegaba de Haití, Bolivia y Panamá.

Por otra parte, el SODRE a través de Canal 5 tuvo una política de acercamiento hacia el Canal 7 de Argentina que llevó a viajes de sus autoridades, asesoramiento y algunas instancias de intercambio. En 1963, el Canal 7 se comunicó con el Canal 5 para promover el intercambio cultural entre ambas estaciones, difundiendo «los programas artísticos culturales que se emitan en ambos canales» (SODRE, 9 de agosto de 1963). Este acuerdo se concretó con la transmisión de la toma de mando presidencial argentina de Arturo Illia (1963-1966), que finalmente incluyó también a Canal 4.

Sin embargo, aquel proyecto que había trazado Cine Arte —materializado solo parcialmente— no fue posible desarrollar desde el Canal 5. En parte, esta situación podría reforzar el argumento de que las televisiones en la región se extendieron en una fuerte articulación con la cultura nacional, por lo que la búsqueda de vínculos entre los países —si bien formaba parte de las preocupaciones intelectuales y políticas— no pudo encontrar un proyecto en la televisión. Por otra parte, la primacía de servicios televisivos comerciales en la región y las dificultades que atravesaron muchos países para generar programación original y específica para televisión, pueden ser elementos que expliquen también la frustración del pedido de Müller.

### **Cine y cultura rioplatense en la televisión uruguaya**

Como en diversos ámbitos de la cultura, las vinculaciones mediáticas entre Uruguay y Argentina a través del cine en la televisión tiene algunas particularidades respecto al resto de América Latina. Como mencionamos al inicio del artículo, la posibilidad de captar las señales del Canal 7 argentino en Montevideo —lo que se extendió igualmente en todo el litoral oeste de Uruguay— indican que la programación televisiva de los aparatos receptores comprados en Uruguay durante gran parte de los cincuenta —hasta la llegada de Canal 10— fue producida y emitida desde Argentina. Esta interrelación resulta aún más simbiótica si consideramos que gran parte de la programación de los canales de televisión uruguayos procedía de Argentina, es decir que, luego de la extensión de las señales de televisión «uruguayas» convivió la programación emitida desde ambos márgenes del Río de la Plata. De hecho, luego de Estados Unidos, era el país que más proveía de material para la

televisión incluyendo teleteatros, programas cómicos —por ejemplo, *Balamicina* o *Telecómicos*— y shows musicales —como el *Club del Clan*— que se emitían en videotape. Además, desde principios de los años sesenta, las señales uruguayas presentaban ciclos de cine argentino —*Festival de cine argentino*, transmitido los domingos en la tarde por Canal 10 o *Gran telecine argentino*, los viernes a la noche por Canal 4— que se nutrían de «viejas películas de cine comercial argentino en sus versiones de 16 mm» (IUDOP, 1965, p. 21).

A pesar de esta profunda articulación entre la programación televisiva de ambos países, desde *Marcha* y las revistas especializadas se condenaba usualmente la estética de la producción argentina, sobre todo por su carácter melodramático o chabacano. Por ejemplo, se reclamaba que los políticos adaptaran sus formas y lenguajes a la televisión, pero sin caer en el estilo «de la revista mediocre de la calle Corrientes» («Un 'showman' que se equivoca», 2 de setiembre de 1966). En la misma línea, el escritor Eduardo Galeano sentenciaba:

Los canales privados, ofrecen, además, en cantidades industriales, los más cursis melodramas que el cine argentino o mejicano (sic) les proporcionan sin esfuerzo, o que sean grabados especialmente para la televisión porteña por equipos especializados. [...] Comedias donde las lágrimas son llamadas estrellitas de agua en las pestañas, no desprovistas de su cuota de tragedia (Galeano, 23 de agosto de 1963, p. 19).

Si, por un lado, la reflexión de Galeano ponía en juego la valoración estética que hacían los intelectuales del melodrama como género, por otro, manifestaba las tensiones que permeaban las páginas de *Marcha*, entre la búsqueda por la integración latinoamericana y la articulación regional. La percepción de las relaciones entre uruguayos y argentinos en el semanario oscilaba entre una diferenciación positiva respecto a Argentina y su visualización como una amenaza con amplias derivaciones políticas y también culturales (Espeche, 2010). Con todo, la mirada pesimista que propone Galeano respecto a la influencia argentina puede matizarse al contextualizarse en los profusos y diversos planos en los que la televisión —y las expresiones culturales en general— intercambiaba a través de ambos países.

Desde este punto de vista, el flujo del movimiento de trabajadores vinculados a la televisión marca un diferencial en su acento: permeó a revistas y diarios, motivó discusiones políticas y derivó en intentos normativos. En efecto, el intercambio de películas y series, las influencias estéticas y la captación de señales en ambos márgenes del Río de la Plata también fueron acompañados por el constante traslado de técnicos, directores —como José Pedro Voiro, encargado del Canal 4 en sus inicios— o empresarios vinculados al cine y la

televisión.<sup>16</sup> De igual forma, los canales contrataron a trabajadores argentinos para desempeñarse como conductores de programas —Lidia *Pinky* Satragno, René Jolivet, Juan Carlos Victoria— o actores —Carlos Lagrotta, Arturo *Cacho* de la Cruz. A pesar de las opiniones encontradas que despertaban algunos de ellos en la prensa y las revistas —como *Pinky*— o el reconocimiento más generalizado hacia el trabajo periodístico de Jolivet, lo cierto es que los rostros, opiniones y detalle de la vida de ambos se imprimían con regularidad en las páginas de *Cine Radio Tv Actualidad*. En este sentido, es posible pensar que la temprana televisión uruguaya, que no contaba con notables figuras del ámbito cinematográfico —y solo algunas del teatro y la radio (Maronna, 2016)— construyó un *starsystem* nutrido de Argentina.

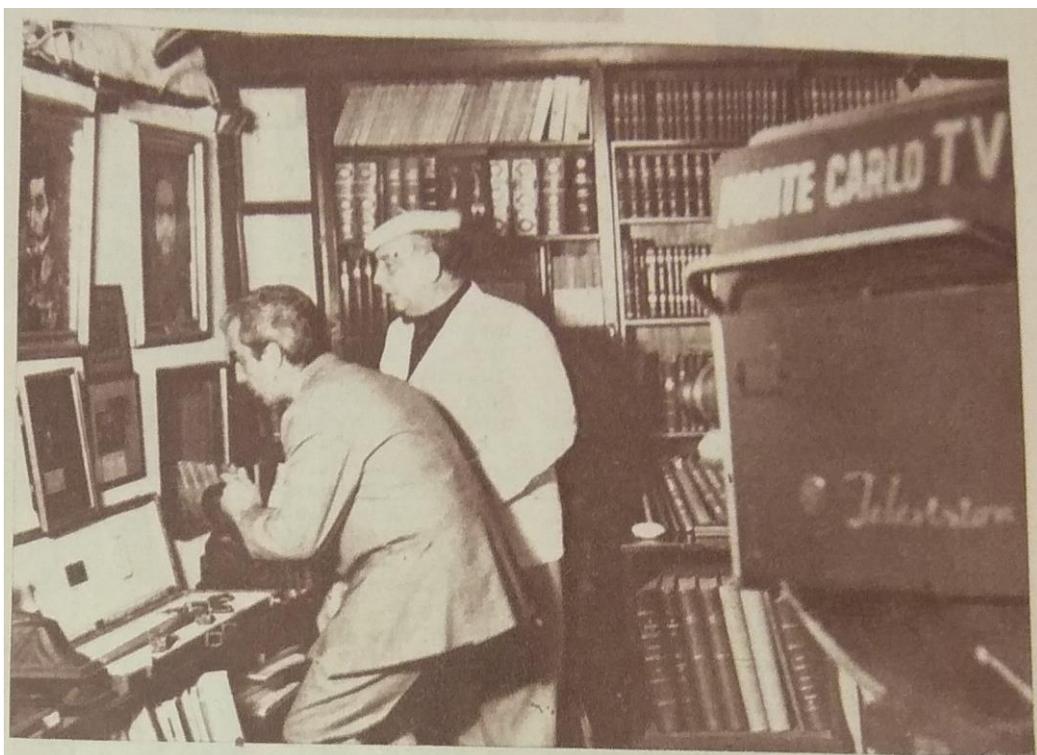


Foto 3. Programa “Entrada prohibida” conducido por René Jolivet. En esta edición, como muestra la imagen, el periodista recorrió la casa del senador Eduardo Víctor Haedo junto al anfitrión. Fuente: *Cine Radio Tv Actualidad*, “Tv uruguaya con problemas uruguayos”, 18 de febrero de 1966.

Sin dudas, la extensión del videotape en los canales de televisión y la presencia importante de programas extranjeros en las emisiones intervino en el espacio que tenían los trabajadores orientales en la pantalla. Pero en este contexto de disputa, la llegada de

---

16 Por ejemplo, Joaquín Martínez Arboleya que fue director informativo de la casa Emelco Uruguay S. A. — con sede central en Argentina—, había trabajado como realizador para el noticiero Sucesos argentinos en 1938 (Bruno, 2018), luego fundó Cinesur S. A. —también dedicada a la realización de noticieros cinematográficos—, y terminó relacionado con Canal 4, como mencionamos antes.

trabajadores argentinos fue percibida como una amenaza mayor que testimoniaba cómo se estaba

cediendo posiciones ante un querer imponerse de algunos extranjeros aventureros que, haciendo valer más su audacia que sus condiciones, ven con insólita satisfacción que lo suyo «camina», al menos ante el equivocado criterio de quienes, no solo los toleran, sino que «los colocan» aun postergando a uruguayos («¿La TV uruguayana sin uruguayos?», 22 de octubre de 1965).

Esta discusión no era nueva: en los cincuenta la búsqueda por salvaguardar el trabajo vinculado al ámbito cinematográfico había estimulado propuestas normativas. Así, en 1952 se impulsó una ley para la protección cinematográfica local que era respaldada por varias agrupaciones del sector<sup>17</sup> que sin embargo no tuvo aprobación parlamentaria. La norma definía qué era una producción cinematográfica nacional —en cuanto al porcentaje de gastos hechos en el país, el porcentaje de trabajadores uruguayos empleados y la cantidad del rodaje realizado en territorio nacional—, a la vez que creaba una Comisión Honoraria de Cine Nacional con siete miembros —uno del Poder Ejecutivo y los otros seis de las diferentes ramas del sector audiovisual—. Esta institución tenía como función supervisar el cumplimiento de la norma, fomentar y monitorear al sector a través de la calificación y premiación de los audiovisuales nacionales siguiendo una serie de criterios definidos por la ley en cuanto a su calidad y posible interés y aceptación del público. Además, se establecían cuotas de programación nacional en las salas públicas de todo el país, se creaba un impuesto sobre las entradas de cine que sería volcado al fondo Fomento del Cine Nacional para potenciar el sector, así como beneficios para el crédito a realizadores de películas nacionales y sanciones en caso de incumplimiento de la norma (Ministerio de Industrias y Trabajo, s/f, pp. 32-36).

En continuidad con esta propuesta anterior vinculada al cine, la Sociedad Uruguaya de Actores y la Federación Uruguaya de Espectáculos Públicos impulsó un frustrado proyecto de ley en 1963, «Trabajo en la radio y en la televisión». En él se establecía que el 70 % de las emisiones de televisión —y radio— de todo el país debían ser en vivo —aunque podían incluirse también algunas grabaciones realizadas en Uruguay—, y «este porcentaje debe estar formado en su totalidad con la intervención directa en la salida al aire con trabajadores uruguayos» (Cámara de Representantes, 1963), fueran artistas o técnicos.

En consecuencia, la preocupación por el desplazamiento de trabajadores uruguayos en la televisión y radio por la llegada de argentinos, había promovido una propuesta

---

17 Como el Comité de Defensa del Cine Nacional, la Comisión Pro-Ley de Fomento del Cine Nacional y las empresas de noticieros Emelco Uruguay S. A. y Cinesur S. A. Los intereses de estas últimas posiblemente fueron un motor importante del proyecto.

normativa que mostraba la búsqueda por salvaguardar la producción y el trabajo nacional sobre el extranjero. De hecho, la norma establecía que el material grabado fuera de Uruguay, además de los gravámenes que tenía por su importación, sumaría un recargo de 20 % sobre el precio de producción.<sup>18</sup> Además, se prohibía la emisión de películas que no hubieran sido realizadas para televisión, con excepción de las que transmitía el SODRE.

### **Reflexiones finales**

Si bien la emisión de películas en televisión no expresa las particularidades propias del lenguaje del nuevo medio, la articulación que supuso entre cine y televisión significó más que la amplificación de las posibilidades de circulación y exhibición de las películas. En la apropiación y adaptación que hizo la televisión del cine se suscitaban diversas discusiones en cuanto al impacto que esta relación generaría en cada medio, el papel que jugaba la crítica como orientadora entre ambos o las concepciones de la cultura y el cine que se expresaban y transformaban en las propuestas de programación de los canales. El abanico de estas discusiones, aquí someramente esbozado, puede sugerirnos nuevas perspectivas para el análisis de la producción, circulación y exhibición cinematográfica en los años sesenta en Uruguay en diálogo con la expansión de la televisión.

El análisis de los debates en torno al movimiento entre cine y televisión fue articulado con las posiciones asumidas por críticos y políticos en torno a las redes y circuitos de desplazamiento de las películas en América Latina y el Río de la Plata. En este sentido, el artículo mostró una serie de herencias en las discusiones respecto al valor estético del subtítulo y el doblaje, en relación con la vocación integradora del cine en América Latina — especialmente a través de las instituciones estatales— y respecto a la defensa de la producción nacional como defensa del trabajo nacional, desbordando los límites de las propias pantallas y afectando las relaciones laborales.

Estas continuidades se articularon con las características sociales de cada medio y la coyuntura de los años sesenta motivando nuevos acentos en el abordaje de temas viejos. En especial, la tensión entre lo nacional y la integración con América Latina y Argentina, expresada en los recorridos de las películas y series extranjeras emitidas en la televisión local o en el movimiento de sus trabajadores a través del Río de la Plata puede arrojar insumos en la comprensión de las discusiones intelectuales del período y las dinámicas mediáticas.

---

18 De lo recaudado se destinaría 70 % al SODRE —para fomentar en sus emisiones televisivas la participación de artistas uruguayos— y lo restante sería destinado a la financiación de la Comisión Nacional de Radio y Televisión que creaba la ley.

## Referencias bibliográficas y fuentes

AMIEVA, M. (2012). Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. *Cine Documental*, (6). Recuperado de: [http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html).

— — — — (2017). El «amateur avanzado» como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia*, (16) 142-166. Recuperado de: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249>.

\* ANDEBU, 1963, Una ofensiva contra la radio y la televisión. Montevideo: Andebu.

BECEIRO, I. (1994). *La radio y la TV de los pioneros: cronología y anécdotas de un fenómeno uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

BRIGGS, A. y BURKE, P. (2002). *De Gutenberg a internet: una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.

BRUNO, M. (2018). Uruguay para propios y extraños. Fotografía, propaganda e identidad nacional (1929-1972). En: M. Broquetas y M. Bruno (Coords.). *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales*. Tomo II. 1930-1990. Montevideo: Centro de Fotografía.

\* CÁMARA DE REPRESENTANTES (1963). Proyecto de ley «Trabajo en la radio y en la televisión», versión taquigráfica del 6 de agosto de 1963. Diario de Sesiones de la Cámara de Representantes, Uruguay, tomo 558, pp. 270-272.

CATAN, Y. (2009). *La grilla televisiva en su primera época*. Tesis de grado [inédita]. Montevideo: Universidad Católica del Uruguay.

\* «Como será lo que vendrá», 8 de octubre de 1965. *Cine Radio Tv Actualidad*.

DE TORRES, M. I. (2015). El surgimiento de la radiodifusión pública en Hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: el sodre, la radio pública estatal de Uruguay (1929). *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (5) 122-142. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5454351>.

DUARTE, J. (1952). *Dos siglos de publicidad en la historia del Uruguay (1726-1952)*, Montevideo: edición del autor.

\* «¡El pueblo uruguayo va cada vez menos al cine!», 31 de diciembre de 1965. *Cine Radio Tv Actualidad*.

ESPECHE, X. (2010). *Marcha del Uruguay: hacía América Latina por el Río de la Plata*. En: C. Altamirano (Dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*. Vol. II: Los avatares de la «ciudad letrada» en el siglo XX. Buenos Aires: Katz.

FARAONE, R. (1998). *Televisión y Estado*. Montevideo: Cal y Canto.

FLICHY, P. (1993). *Una historia de la comunicación moderna: espacio público y vida privada*. Ciudad de México: Gustavo Gili.

\* GALEANO, E. 23 de agosto de 1963, «Las telarañas de la pantalla». *Marcha*, p. 19.

HIERRO GAMBARELLA, L. (1967). SODRE. *Su derecho a publicidad. Su misión educacional. La defensa de la soberanía*. Montevideo: Agrupación Batllista José E. Cámara.

IUDOP (1965). *Estudio de medios, opiniones e imagen*. Archivos Nacionales y Administración de Documentos (Record group 306, entry A1 1018, box 14). Washington D. C., Estados Unidos. JACOB, R. (2000). *La quimera y el oro*. Montevideo: Arpoador.

\* «¿La TV uruguaya sin uruguayos?», 22 de octubre de 1965. *Cine Radio Tv Actualidad*.

MARONNA, M. (2016). *La radio en busca de oyentes. Historia de la radiodifusión en Montevideo (1922-1939)*. Tesis doctoral (inérita). Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires.

\* MINISTERIO DE INDUSTRIAS Y TRABAJO (s/f). *Cine en el Uruguay. Breve reseña histórica y guía general de salas de Montevideo e Interior*. Montevideo: Florensa & Lafon.

\* MÜLLER, M. 19 de julio de 1963. «En estado libre». *Marcha*, p. 20.

\* ——— 12 de julio de 1963. «Política y políticos en TV». *Marcha*, p. 21.

\* ——— 28 de junio de 1963. «La ciudad descolorida». *Marcha*, p. 22.

\* «Optimismo en el crepúsculo», 2 de octubre de 1953. *Cine Radio Actualidad*.

PEREIRA, A. (2009). Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada. *Cuadernos del CLAEH*, (98), 69-88.

PRATS, L. (2009). *Ayer te vi: crónica de la televisión uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

SÁNCHEZ, R. (2016). La televisión de los noventa en Uruguay: un paisaje en movimiento. *Cuadernos del CLAEH*, (104) 105-129.

SARATSOLA, O. (2005). *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Ediciones Trilce.

SILVEIRA, G. (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

\* SODRE, 9 de agosto de 1963, Libro de actas de la Comisión Directiva del SODRE (Informes diversos. Acta n.º 2406), Montevideo, SODRE.

————— (1963a). *Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1963, Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo: SODRE.

\* SODRE (1963b). Resolución n.º 37.142, 15 de febrero de 1963, Programación Dto. De TV del SODRE. *Libro de actas de la Comisión Directiva del SODRE* (Acta n.º 2.355), Montevideo, SODRE.

SORIA, F. (2016). Influencias extranjeras, miradas locales. La televisión pública en Uruguay (1963-1968). *Claves. Revista de Historia*, (3), 17-49. Recuperado de: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/claves/article/view/398/338>.

TAL, T. (2003). Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, (5), 70-92. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/282/28250904.pdf>.

\* TORRES, D. 31 de diciembre de 1965. «La TV y otra cortina de humo». *Marcha*, p. 20, segunda sección.

\* ———— 28 de octubre de 1966. «El cine en la TV». *Marcha*, p. 28.

\* «Un “showman” que se equivoca». 2 de setiembre de 1966. *Cine Radio tv Actualidad*.

VARELA, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna 1951-1969*. Buenos Aires: Edhasa.

——— (2009). Él miraba televisión, youtube. La dinámica del cambio en los medios. En M. Carlón y C. Scolari (Eds.). *El fin de los medios masivos. El comienzo de un debate*. Buenos Aires: La Crujía.

WILLIAMS, R. (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

WSCHEBOR, I. (2018). Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. En G. Torello (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones.

ZAVALA CARVALHO, J. (1963). [Informe presentado ante el Director General del SODRE, Héctor Laborde]. Copia en posesión de Paula Zavala.