

# 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)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2015.i05.08>

Inés de Torres

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

[idetorres@adinet.com.uy](mailto:idetorres@adinet.com.uy)

 <https://orcid.org/0000-0003-1899-5707>

**Recibido: 7-9-2015**

**Aceptado: 12-10-2015**

**Resumen:** Este artículo describe y analiza las características específicas de una de las primeras radios públicas de Hispanoamérica, la emisora CX6 SODRE de Uruguay creada en 1929, que aún continúa al aire. La peculiaridad mayor del SODRE radica en un diseño institucional de doble vía, que supuso la instalación al mismo tiempo de la radio y la Discoteca Nacional, de un conjunto de conjuntos estables de música que debían realizar sus conciertos en una sala comprada a tales efectos, que a su vez eran transmitidos por la emisora. De este modo, mientras que en general se ve el momento

*de la aparición de la radio como el del desplazamiento a un segundo plano de modelo de los conciertos públicos característicos del siglo XIX, el SODRE mantuvo las dos formas de comunicación vivas y retroalimentándose recíprocamente en un peculiar modelo de oferta cultural que alternaba las prácticas culturales de lo “aurático” con las de lo “tecnológico” (Benjamin 1968).*

**Palabras clave:** radiodifusión pública - historia de los medios en Hispanoamérica - historia de la radio en Uruguay – Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE)

---

**Abstract:** *This article describes and analyzes the specific characteristics of one of the first public radio stations of Spanish America, CX6 SODRE of Uruguay created in 1929, which still continues to air. The major peculiarity of the SODRE derives from an institutional design of double route, which implies on the one hand, the installation of the public broadcasting station with its correspondant National Discotheque, and on the other hand, the creation of a set of stable music groups which offered concerts for the public radio and for the general public in a theatre bought to such effects by the State. Thus, whereas in general the appearance of the radio is seen as the displacement of 19th century typical cultural practices such as live concerts to a second scenario, the SODRE kept both forms of communication alive in a peculiar model of cultural offer which alternated the “auratical” with the “techonological” (Benjamin 1968).*

**Keywords:** public broadcasting – Media history in Hispanic America – Radio history in Uruguay – Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE)

## 1 Presentación y estado de la cuestión

Mucho falta por investigar aún sobre la historia del surgimiento de la radio en Hispanoamérica, en especial en relación al surgimiento de las primeras emisoras públicas. Merayo (2005) señala que, al igual que en el resto del mundo, la radio en Iberoamérica comienza siendo privada y recién a partir de la década de 1930 aparecen las primeras radios públicas. En líneas generales esto es así, sin embargo, como el propio Merayo acota, ya en la década del veinte surgieron al menos dos emisoras públicas: en República Dominicana (HIX en 1928) y en Uruguay (SODRE en 1929). Posteriormente en la década de 1930, aparecen XE- PNR de México (1931); Radio Illimani en Bolivia (1933); y Radio Nacional en Argentina (1937). Sin embargo, esta somera cronología marca apenas los jalones más visibles de lo que fue en los hechos un proceso bastante más complejo. Un rastreo primario indica, por ejemplo, que las radios municipales precedieron en muchos casos a las estatales como emisoras estatales. O que existieron ya desde la década del veinte radios de servicio público (y aun de propiedad del Estado), que sin embargo muchas veces no son incluídas en los esbozos de historiografía de las radio públicas realizados hasta hoy, tal vez porque en su momento no fueron declaradas “radios oficiales” de un Estado. Tal es el caso por

ejemplo de Radio CYE (1924) de México, ideada por José Vasconcelos, que cumplía una importante labor educativa de servicio público, y que dependía directamente de la Secretaría de Educación Pública.

Este artículo describe y analiza las características específicas de una de las primeras radios públicas de Hispanoamérica, la emisora CX6 SODRE de Uruguay creada en 1929, que aún continúa al aire. A lo largo del trabajo se presta especial atención al contexto histórico regional e internacional en el que surge esta emisora, con un doble propósito. Por un lado, comprender mejor la singularidad del estudio de caso elegido al analizarlo en el marco de los modelos y realidades disponibles en el momento de su surgimiento. Por otro lado, contribuir a una historia de los medios de comunicación en América Latina que rescate y haga visibles las trayectorias singulares de nuestro continente.

El trabajo se estructura en tres partes. En la introducción se plantea el contexto del surgimiento de la radio como medio de comunicación, y de la radiodifusión pública en particular, tanto a nivel de los países centrales como de Hispanoamérica. En ambos contextos se trata de identificar el rol que asumieron los Estados frente a la nueva tecnología, y los modelos emergentes de radiodifusión pública. El cuerpo del trabajo se centra en describir y analizar las características particulares de CX6 SODRE, señalando los aspectos que hacen relevante su estudio en el contexto de la historia de la radio en Hispanoamérica. Finalmente, se establecen algunas consideración a modo de conclusión.

## **2 El surgimiento de la radiodifusión en Estados Unidos y Gran Bretaña. El posicionamiento de los Estados frente a la nueva tecnología**

Como ocurre generalmente con la popularización de una nueva tecnología, cuando el *broadcasting* entró en escena, las posibilidades en relación a su uso y potencialidades eran todavía inciertas. En los países centrales fue haciéndose cada vez más evidente a partir de la década del veinte y sobre todo del treinta, que la radio podía tener un rol decisivo como instrumento político, no solo al interior de sus países, sino también en el contexto internacional como instrumento de geopolítica estableciendo nuevas formas de imperialismo cultural a través de una tecnología que descontaban dominar mejor que nuestro continente.

En Estados Unidos y Gran Bretaña, cuando a comienzos de la década del veinte la creciente popularización del uso de la radio provocó una saturación de lo que se denominaba *el éter*, los Estados decidieron intervenir, aunque con diferentes estrategias, que terminaron finalmente consolidando matrices de funcionamiento y modelos diferentes del sistema de radiodifusión. En Estados Unidos, en febrero de 1922, el entonces Secretario de Comercio Herbert Hoover organizó la primera de tres conferencias en torno a la radio. El problema de la interferencia en las comunicaciones por la falta de regulación en las ondas no era algo que preocupara al Gobierno solo como la mera defensa de un derecho de los ciudadanos a disfrutar de las virtudes de un avance tecnológico. Era además un problema de mercados que competían por la publicidad y querían el mejor vehículo para sus anuncios con la mejor calidad de sonido y en la mejor franja horaria.

El debate en torno a la radiodifusión como servicio público estuvo presente desde la primera Conferencia de Radio (Hilmes, 1997: 56), pero en los hechos, en la tercera conferencia de 1927, terminó consolidándose una posición favorable a los intereses privados, y por ende al mercado por sobre el interés público. La primacía de la publicidad como modo de financiación exclusivo de la radio, y la asignación de la misma de acuerdo a lo que se interpretaba como la demanda del público, llevó a que el surgimiento de propuestas alejadas del gusto popular y masivo, o tan solo de propuestas que plantearan una grilla alternativa (como lo que podrían haber sido las de radiodifusión pública) no tuvieran andamio. El concepto de servicio público aplicado a la radiodifusión daba como resultado que el Estado entendiera o quisiera entender (recordemos que no existían las mediciones de audiencias) que se cumplía con este cometido dándole a los radioescuchas lo que ellos supuestamente querían escuchar. Y ese servicio lo brindaba el sector privado.

Por su parte, el gobierno de Gran Bretaña, atento a lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, y tratando de evitar una situación en la que el Estado tuviera que ceder frente a las disputas de intereses entre los particulares, persuadió a los industriales para que se organizaran y agruparan de modo de negociar como grupo de interés con el Estado. Así fue que nació en 1922 la *British Broadcasting Company* (BBC). En 1923, el Correo convocó a lo que se conoció como el "Comité Sykes" (por el nombre de su Presidente, Sir Frederick Sykes) en principio con el propósito de evaluar las dificultades y desafíos de los primeros meses en el nuevo régimen de radiodifusión. Pero en realidad, la tarea del Comité fue más allá de eso, sentando las bases por primera vez de la definición del broadcasting como un servicio público cuyo futuro debía ser discutido como tal (Scannell y Cardiff, 1991: 6). Así, el informe del Comité establecía que las ondas debían ser consideradas "una valiosa forma de propiedad pública". Al mismo tiempo, el Informe rechazaba el control directo del gobierno sobre las radiodifusión, delegando el rol de un control indirecto al Correo a través de la potestad de otorgar licencias. Sentadas las líneas generales del debate, correspondió a

John Reith, el Director General de la British Broadcasting Company (BBC) desde 1923 a 1926, definir claramente los términos y precisiones del mismo. Al hacerlo, fundó un modelo de radiodifusión pública. En el modelo BBC, el Estado no solo se presentaba como regulador, sino que asumía a la radiodifusión como un servicio público, y para garantizar este servicio, se reservaba una onda y creaba una emisora propia con una política cultural claramente definida en base a los cuatro principios sentados por Reith: independencia de criterios económicos a la hora de decidir la oferta, cobertura nacional, control unificado de la programación, y selección de contenidos en base a parámetros entendidos como “de calidad”. (Briggs, 1961: 235).

Así quedaban establecidos en los países centrales dos modelos de radiodifusión diferentes, que implicaban a su vez dos nociones de la radiodifusión como servicio público diferentes. En Estados Unidos, frente a la pregunta de “¿cuál es la mejor manera de servir el interés público en materia de radiodifusión?”, la respuesta que daba el Estado era “a través del mercado”. (Hilmes, 1997: 57). En Gran Bretaña, Reith respondía esta pregunta de manera diferente:

En ocasiones se nos ha dicho que le damos al público lo que nosotros pensamos que necesita y no lo que ellos quieren. Pero pocos saben lo que quieren y muy pocos lo que necesitan. En todo caso, es mejor sobre-estimar la mentalidad del público, que subestimarla. (Citado en Briggs, 1961: 238, traducción nuestra).

### **3 Los estados hispanoamericanos frente al surgimiento de la radio**

América Latina no le fue en saga al resto del mundo en cuanto al uso de la nueva tecnología. La transmisión desde el Teatro Coliseo de la ciudad de Buenos Aires de la Ópera Parsifal de Richard Wagner el 27 de agosto de 1920 ha sido considerada la primera transmisión radiofónica mundial destinada a un público abierto, mientras que Radio Municipal de Buenos Aires se inauguró en 1925 con la emisión de la ópera Rigoletto de Verdi. (Matallana, 2006: 72).

En cuanto a la conformación de los sistemas de radiodifusión, al igual que en el resto del mundo, los Estados hispanoamericanos no tenían claro, en un principio, cuál sería el uso efectivo (o las posibilidades reales de conseguirlo) que podrían darle a la nueva tecnología en contextos muy diferentes a los de los países centrales. Sin embargo, y aún ante la incertidumbre, trataron de estar presentes aunque fuera de modo simbólico, en la inauguración de las primeras estaciones radiales, públicas o privadas.

Esta marca simbólica del Estado se dio fundamentalmente a través del bautismo de la emisora por medio de palabras y música que representaran al Estado nación. Generalmente, se trató de la conjunción entre las palabras del presidente o alguna autoridad gubernamental y/o de la ejecución del himno nacional.<sup>1</sup> Veamos algunos ejemplos. La primera radio hispanoamericana, HIX de República Dominicana, fue inaugurada el 8 de abril de 1928, con la asistencia del Presidente Horacio Vázquez y su esposa, en una ceremonia en la cual se irradió el himno nacional ejecutado por la Banda de la Policía Nacional. En México, el 30 de noviembre de 1924 comienza a emitir CYE, a cargo de la Secretaría de Educación Pública, primera emisora del país sin fines de lucro y con propósitos educativos, y su primera transmisión fue el discurso de Plutarco Díaz Calles en su acto de asunción como Presidente de la República. En Bolivia, la primera emisión radial contó con palabras del Presidente de la República Hernando Siles Reyes, seguida de la ejecución del Himno Nacional. Radio Illimani, la primera radio público estatal de Bolivia fue inaugurada el 15 de julio de 1933, vísperas del día de la independencia, con un amplio programa que incluía la ejecución del himno nacional y palabras del Vicepresidente José Luis Tejada Sorzano (Langevin, 2009). En 1931 al crearse la primera emisora pública estatal de México, la XE – PNR, propiedad del Partido Nacional Revolucionario, (hoy conocido como PRI) el discurso inaugural estuvo a cargo del Presidente Pascual Ortiz Rubio. En Argentina, el 6 de julio de 1937 se inauguró la primera radio oficial, Radio Nacional (por aquel entonces llamada Radio del Estado), con un discurso del Presidente Agustín P. Justo.

La mayor parte de las primeras radios público estatales declaraban entre sus primeros objetivos el convertirse en un medio de comunicación de servicio público, pero lo cierto es que no había acuerdo en cuanto al significado de este término. Esto derivó en que, en los hechos, muchas veces estas emisoras fueron instrumentos de proselitismo político o de defensa de la soberanía nacional. Así es, por ejemplo, que la primera radio hispanoamericana (HIX) fue creada por el presidente Horacio Vázquez de República Dominicana a través de la Secretaría de Estado de Fomento y Comunicación y de la Dirección del Servicio Radiotelegráfico, en el contexto de la campaña política para su re-elección en 1928. Radio Illimani de Bolivia fue inaugurada en 1933 en el contexto de la Guerra del Chaco y como instrumento fundamental para fomentar la cohesión interna del país, exaltar los ánimos patrióticos, y buscar legitimación en el contexto internacional. En el caso de la inauguración en 1931 de la primera emisora pública estatal en México, la XE – PNR, propiedad del Partido Nacional Revolucionario (hoy conocido como PRI) el diputado Manuel Jasso, quien ocupaba la secretaría de secretario de Propaganda y Cultura del PNR, dejó claro que el primer objetivo de creación de la nueva radio era “la difusión de la doctrina del partido”.

---

<sup>1</sup> Mirta Varela describe un fenómeno similar o en algunos casos idéntico en su análisis de las ceremonias inaugurales de los canales de televisión en Latinoamérica. (Varela 2011, 2013)

## 4 La creación del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE) del Uruguay en 1929

CX6 SODRE de Uruguay fue la segunda emisora público estatal en Hispanomérica después de HIX de República Dominicana y casi una década antes de la mayor parte de sus pares hispanoamericanas.

Desde el momento en que el tema del broadcasting llegó al sistema político uruguayo, la reivindicación de un rol privilegiado para el Estado en el nuevo escenario estuvo presente. Así, en un mensaje del Presidente José Serrato a la Asamblea General el 2 de marzo de 1926 se establece la necesidad de “la intervención moderada del Estado” en materia de radiocomunicaciones.

En la misma línea, un proyecto de ley aprobado el 13 de noviembre de 1928 daba prioridad al Estado por sobre los particulares en todo lo relativo al uso del espectro radiofónico al tiempo que descontaba la instalación de emisoras del Estado. Sin embargo, dicha ley no dotaba de recursos a este proyecto, por lo cual el Consejo Nacional de Administración envía a la Asamblea General un proyecto con este fin, de cuya exposición de motivos surge una posición clara en relación al rol que el Estado considera que debe jugar en el contexto de la radiodifusión: “Hay pues, razones fundadas para que el Estado tome a su cargo el *papel preponderante* que le corresponde en la trasmisión radioeléctrica. Lo exige la cultura de la República y el *control que necesariamente debe ejercer sobre las demás estaciones transmisoras.*” (subrayado nuestro).

La ley de creación del SODRE es de 1929, pero la radio recién comienza a emitir en 1930. Señala Mónica Maronna:

La radio se inauguró oficialmente en abril de 1930 en el marco del año del Centenario y en medio de un optimismo de espaldas a una realidad que ya empezaba a mostrar algunas señales críticas. Antes de instalarse en su estudio céntrico, el Sodre se ubicó en el Palacio Legislativo. El emplazamiento de este primer estudio de trasmisión -nada menos que en el monumental palacio de las leyes inaugurado en 1925-, le otorgaba a esta estación un lugar muy destacado, de primer orden, asociado el mayor símbolo de la República. (Maronna, 2014: 16)

Los objetivos fijados para CX6 SODRE, al igual que para muchas otras emisoras públicas de la época, fueron definidos en su ley de creación como los de difundir “información y cultura”. Sin embargo, el contenido de esos dos términos era impreciso y variaba en

cada caso de acuerdo a las posibilidades reales en materia recursos técnicos, materiales y humanos.

¿Qué debía incluir una programación “con fines de información y cultura” en un universo de lo transmisible radialmente que se presentaba como virtualmente inagotable? Así aparecía expresado en el Informe de la Comisión de Instrucción Pública a la Cámara de Representantes al presentar el proyecto de ley de creación del SODRE al Parlamento en 1929:

La trasmisión radioeléctrica ha adquirido en estos últimos tiempos una importancia extraordinaria. Es la vía más directa, más rápida y más popular de relación social en sus más amplias manifestaciones. Periodismo, ciencia, literatura, arte en todo lo que respecta a su manifestación auditiva, música, teatro, poesía, cátedras de humanismo, política; relación de espectáculos populares; football, box, carreras; el Comercio, movimiento de Bolsa, conversaciones; *todo flota en la onda* e impresiona las antenas que recogen ávidamente la corriente de vida universal” (énfasis nuestro)

El resultado en la mayor parte de las radios públicas hispanoamericanas fue una oferta que, con los objetivos de brindar “información y cultura”, conjugaba música sinfónica con ritmos folclóricos, y agregaba juegos, entretenimientos, deportes, noticias de la lotería, del clima, etc. En las emisoras públicas, por otro lado, al no existir muchas veces una separación clara entre Estado y gobierno, el uso de las ondas oficiales para proselitismo político bajo la excusa de cumplir el cometido de “informar” era frecuente, tal como ya señalamos. Sin una política clara (errada o no, pero política al fin) sobre qué implicaban estos objetivos, y cómo alcanzarlos, así como sin una previsión de recursos humanos y materiales, difícilmente una emisora pública podía intentar planificar una grilla de programación. Estas definiciones y recursos sí los tuvo CX6 SODRE de Uruguay desde su creación.

En los apartados siguientes señalaremos algunos de los elementos que hicieron posible que la declaración de cumplir los fines de difundir información y cultura tuviera una expresión concreta en el caso de CX6 SODRE.

## 5 Las particularidades del diseño institucional

El primer aspecto a destacar tiene que ver con el diseño institucional previsto para el SODRE, concretamente, el lugar en el que fue creado dentro de la estructura del Estado. A diferencia de otras radios públicas, el SODRE fue alojado en el ámbito del



Ministerio de Instrucción Pública. Es de notar que en el contexto de entre guerras, la discusión en torno al uso del espectro radiofónico (y específicamente de las emisoras público estatales) hizo que muchas veces estas fueran alojadas en el ámbito de los llamados Ministerios de Guerra o sus equivalentes, o en el ámbito de Correos, siguiendo o el modelo estadounidense o el británico respectivamente. Ello implicaba, en los hechos, una definición en torno a si era considerado mayormente un tema vinculado a la defensa nacional o a las comunicaciones.

Por ejemplo, en Estados Unidos, desde sus orígenes el tema de la radiodifusión fue considerado un tema de geo-política. Dado que la idea original de Marconi no era utilizar su invención como un medio de comunicación masiva sino atraer a compañías navieras y a periódicos vendiéndoles un producto que podía cumplir mejor las funciones del telégrafo tradicional al ser un “telégrafo sin hilos”, el Departamento de Marina de los Estados Unidos se presentaba como un potencial cliente interesado por razones estratégicas en establecer una alianza con la Compañía Marconi. Gran Bretaña se había demostrado superior como potencia en el siglo diecinueve a través del dominio de las comunicaciones marítima a través de cables sub-acuáticos. A comienzos del siglo veinte surgía la duda sobre cuál sería la nación que dominara la comunicación sin hilos, porque esa nación se presentaría cómo la que estaría en una posición dominante: “una concepción del éter como territorio, como propiedad, comenzaba a cuajar” (Douglas, 1989: 106) y la pregunta evidente era entonces, ¿cómo se podría controlar el éter, algo invisible e intocable? La posición a favor del uso de la radio por parte de la Marina del Presidente Theodoro Roosevelt materializada en el llamado Roosevelt Boar de 1904 fue decisiva, y significaba un posicionamiento claro en cuanto a que el éter formaba parte del territorio del Estado por motivos estratégicos de defensa nacional, y por lo tanto era obligación del mismo protegerlo.

De forma muy diferente se planteó el panorama en Gran Bretaña. El control de la telegrafía inalámbrica estuvo desde 1904 en manos de la Oficina de Correos, que era la única autorizada para definir los términos y condiciones bajo los cuales se podía otorgar licencias a los interesados (Scannell y Cardiff, 1991: 5), con lo cual la nueva tecnología no estuvo ni al servicio del gobierno por motivos de seguridad nacional (como en Estados Unidos) ni de empresas o corporaciones que no pudieran argumentar un fin relacionado con las comunicaciones propiamente dichas. Tal como señalamos más arriba, fue el Correo la dependencia que cumplió el rol más importante en la creación de la BBC.

En Hispanoamérica, cinco de las seis primeras radios público estatales se crearon bajo la órbita de las Comunicaciones, es decir, siguiendo la opción escogida por la BBC. El SODRE fue la única creada en el ámbito del Ministerio de Instrucción Pública, lo cual es un indicio del perfil que se le buscaba dar a la emisora. El resto de las emisoras del país estaban bajo la órbita del Ministerio de Guerra y Marina. (Maronna, 2014: 11).

Por otro lado, la forma de gobierno que la ley establecía para la radioemisora también apuntaba a un perfil cultural o educativo. La dirección estaba a cargo de una Comisión Directiva honoraria de cinco miembros, tres de los cuales eran designados por el Consejo Nacional de Administración a propuesta del Ministerio correspondiente (es decir, el de Instrucción Pública), dos por el Consejo Universitario y uno por el Consejo de Enseñanza Primaria y Normal. De este modo, en rigor todos sus integrantes eran propuestos por organismos directamente vinculados a la cultura o a la educación públicas.

Otro factor decisivo para el perfil de la política cultural del SODRE fue el hecho de que desde la ley de creación se aseguró su independencia económica a través de previsiones impositivas. Este hecho sentaba las bases de la independencia económica y aseguraba que al no tener que financiarse con publicidad, pudiera garantizarse la independencia de criterios a la hora de determinar la programación. Los recursos para la financiación de la emisora provenían de distintos rubros: impuestos aduaneros de 60% sobre el aforo de todo aparato o accesorio radioeléctrico y de todo aparato fonográfico, y \$0.10 por cada disco fonográfico proveniente del exterior; un impuesto de \$10 anuales a cada licencia de estación transmisora de aficionados; y un impuesto de \$100 por cada audición en teatros o salas públicas cuando el Estado solicitara que la audición del espectáculo se transmitiera por radio y no se accediera al pedido, a no ser que se ofreciera y se realizara, en cambio, el mismo programa o uno semejante, desde el estudio. Es de destacar, sin embargo, que el proyecto presentado a la Cámara de Diputados incluía también “un impuesto adicional de \$500 anuales a toda estación de difusión radiolétrica que transmita anuncios comerciales” el cual no fue aprobado. Asimismo, la ley establecía que debía reservarse un 20% de lo recaudado “para nuevas instalaciones o mejora de las existentes”, con lo cual se aseguraba una inversión tecnológica que garantizara la calidad de la transmisión de la radio oficial. Finalmente, es importante destacar que la ley aprobada prohibía explícitamente todo tipo de propaganda política y religiosa en la emisora pública.

## **6 El diseño institucional de doble vía**

Sin embargo, quizás desde el punto de vista del diseño institucional, lo más original de la flamante radio fue lo que ha sido llamado “diseño institucional de doble vía” (de Torres, 2013a). Esto refiere al hecho de que por la misma ley que se creaba la emisora y la Discoteca Nacional, se establecía la instalación de “conjuntos orquestales y corales de carácter permanente” que debían, por el mismo artículo “capacitarse para intervenir en espectáculos líricos, además de su presentación directa y por radiodifusión”. La creación de cuerpos estables de carácter público que debían actuar

para la emisora y al mismo tiempo tener “presentación directa” implicaba, en los hechos, la necesidad de contar con una sala propia para hacerlo. En rigor, el tema de que la radio oficial dispusiera de una sala específica a estos efectos sobrevoló toda la discusión parlamentaria (de Torres, 2013a: 5). Este objetivo se cumplió, en efecto, con la compra por parte del Estado en 1931 del “Teatro Urquiza”, una importante sala teatral del centro de Montevideo, inaugurada en 1905 para temporadas líricas, y por la que habían desfilado figuras de la talla del maestro Giacomo Puccini, el tenor Enrique Caruso o el barítono Titta Ruffo. El “Teatro Urquiza” pasó así a denominarse Estudio Auditorio del SODRE. De acuerdo a cifras oficiales, el año de su inauguración el Estudio Auditorio brindó 223 funciones con una asistencia de público de 158.876 personas, lo cual implica una cifra importante para una ciudad a la que el Censo de 1908 le había dado poco más de 300.000 habitantes y cuya población a comienzos de la década del treinta se estimaba en 655.000 personas.

La emisora del SODRE comenzó a funcionar en 1930, pero ya en 1929, con la ley de creación, se instaló la Discoteca Nacional, que funcionó en sus primeros tiempos en un local del Palacio Legislativo utilizando el material que le prestaban las casas comerciales de discos. En 1930 se empezaron a comprar los primeros discos, tanto en Montevideo como directamente en Alemania (SODRE, 1963: 67). Una vez adquirido el Teatro Urquiza se instalaron allí tres estudios: el “A” que era la sala del Estudio Auditorio propiamente dicha; el estudio “B” para pequeñas orquestas, conferencias, etc. y el estudio “C” para su programa de Discoteca. Esto facilitó y consolidó el cometido de la ley de creación del SODRE de instalar “conjuntos orquestales y corales de carácter permanente”. Fue así como se fueron creando a lo largo de la década del treinta, distintos cuerpos estables vinculados a la música. En 1931 se crea tanto la Orquesta Sinfónica (OSSODRE) como el Conjunto de Música de Cámara del SODRE. En 1934 se crea el Coro del SODRE, y un año más tarde, en 1935, el Ballet del SODRE. Todos estos cuerpos estables (que aún existen hoy día) fueron desarrollando un destacado circuito cultural en torno no solo a la radio, que transmitía y anunciaba las actividades del Estudio Auditorio, sino al Estudio Auditorio en sí mismo. De hecho, el Estudio Auditorio a pesar de estar siempre asociado con la emisora, fue adquiriendo vida propia más allá de lo “transmisible” como lo anticipa ya la creación del Ballet del SODRE.

## **7 Una apuesta estratégica del Estado por un capital cultural**

A comienzos de la década del veinte, la seriedad de la propuesta cultural de las estaciones reposaba muchas veces en el hecho de que hicieran transmisiones en vivo y

no sencillamente reproducción de fonogramas, tal como señala Hilmes para el caso de Estados Unidos (Hilmes, 1997: 42) o Ulanovsky para el caso argentino (Ulanovsky, 2011: 22). De hecho, en el propio mensaje del Ejecutivo se menciona que las transmisiones oficiales acababan de inaugurarse con las audiciones en simultáneo desde el Teatro Colón de Buenos Aires hechas con la colaboración de Radio Municipal de aquella ciudad.

El Estado uruguayo optaba entonces no solo por transmitir música grabada a través de los discos de la Discoteca Nacional, sino por transmitir música en vivo, considerada la forma más prestigiosa socialmente para emitir contenidos culturales. Al tiempo, en ambas vías, establecía la opción por la música denominada culta, al crear tanto una orquesta sinfónica como un conjunto de música de cámara. Desde el momento, además, en que se destinaban recursos a la emisión de música (ya sea en vivo o a través de discos) y no, por ejemplo, a la contratación de *speakers* o a la explicitación de cómo se cubrirían las labores informativas, el contenido cultural parecía prevalecer sobre el informativo.

La apuesta del Estado uruguayo al crear el SODRE con esta estructura tan ambiciosa pudo haber sido arriesgada, pero no fue un salto al vacío. Por el contrario, el país podía plantear la estructura de doble carril porque tenía un capital acumulado en términos tanto de recursos artísticos vinculados a la música clásica, como también de un público entrenado y formado en ese gusto musical. Bandas militares, sociedades filarmónicas, conservatorios privados en los que se enseñaba y se practicaba música, formaban parte de las pautas de socialización de las clases altas y de las ascendentes clases medias en la pequeña ciudad de Montevideo desde su fundación (Salgado, 1971: 38) .

Por otro lado, y esto es un elemento decisivo, había una tradición de apoyo del Estado a las manifestaciones musicales, en especial a las de carácter colectivo y eventualmente popular, como orquestas o bandas. Algunas instituciones privadas como el celebrado Conservatorio “La Lira”, recibía regularmente subvención estatal. Por otro, en las primeras décadas del siglo veinte, hubo por lo menos dos intentos por parte del Estado de crear orquestas estables. En 1904, debuta en el Parque Urbano la Banda Popular de Montevideo, dirigida por el Maestro Aquiles Gubitosi, quien había sido músico en la Banda de la Escuela de Artes y Oficios. Esa experiencia llevó a que se propusiera un proyecto de creación de Banda Municipal aprobado en 1907, que no tuvo andamio. En 1908, se crea la Orquesta Nacional, a cargo del músico Luis Sambucetti, director del Instituto Verdi, una institución privada. Esta Orquesta funciona con relativo éxito durante dos períodos: 1908-1910, y 1912 - 1914 (de Torres, 2015: 160). Pero tanto el intento de creación de una Banda Municipal como el funcionamiento de la primera Orquesta Nacional fracasaron por falta de rubros.

En resumen, en 1929 existía un circuito musical conformado por una serie de instituciones públicas o privadas, de música sinfónica, lírica o de cámara; que no solo

formaban músicos sino que alentaban la realización de temporadas de óperas o conciertos brindados por músicos extranjeros de relevancia. Como consecuencia de ello, se había conformado un público entrenado en el consumo musical, que abarcaba tanto a la clase media o alta (más proclive a la música de cámara y a la sinfónica), como a un público de carácter más amplio, acostumbrado a disfrutar del carácter festivo de las ejecuciones al aire libre de las Bandas populares. Por otro lado, había una tradición de apoyo del Estado a estas manifestaciones, en especial a todas aquellas que contribuyeran a la recreación de las clases populares.

Este factor contribuyó a hacer posible y viable la propuesta de la ley de creación del SODRE de establecer la instalación de "conjuntos orquestales y corales de carácter permanente" que debían, "capacitarse para intervenir en espectáculos líricos, además de su presentación directa y por radiodifusión". De este modo, por un lado se aprovechaba un capital humano formado en el área musical, y por otro lado se aseguraba la demanda de dicho sector de tener un apoyo del Estado. A lo largo de los años esta demanda había sido doble: por un lado, lograr una estabilidad laboral, y por otro disponer de un espacio propio para cumplir los objetivos de formación, ensayo y exhibición. Ambos objetivos fueron cumplidos con la fundación del SODRE: un número importante de músicos pasaron a integrar las filas del funcionariado público, y a su vez, dispusieron de una sala propia con la compra del Teatro Urquiza. De hecho, incluso muchos de los propios integrantes de grupos musicales privados pasaron a ser absorbidos directamente por el Estado (Salgado, 1971: 43).

En realidad esta incorporación de los músicos al funcionariado público es acorde con la tendencia del Estado uruguayo a consolidar una fuerte y creciente burocracia estatal, algo que le daría un rasgo identitario característico al país. Ni los efectos de la crisis del 29 ni el golpe de estado de 1933 interrumpieron esa tendencia. De 30.100 funcionarios en 1924-1925, se pasó a 33.000 en 1932 y 39.400 en 1937 (Finch 2005, citado en Nahum, 2011: 160).

## **8 Una coyuntura político-económica nacional e internacional favorable**

Hay factores de la coyuntura política internacional que también inciden en que el proyecto de la radio oficial uruguaya haya podido consolidarse. Uruguay es a comienzos de siglo veinte uno de los pocos países del continente con una estabilidad política considerable, así como con un proceso de construcción de ciudadanía social importante, cuya piedra angular era una muy importante tasa de alfabetización. Esta estabilidad política, no exenta de tensiones de distinta índole, permite ir consolidando

de manos del batllismo y a través de la institucionalización de un sistema de partidos, un Estado relativamente fuerte en el contexto continental, y consecuentemente una cultura política fuertemente estadocéntrica. Este Estado fue adoptando cada vez de manera más articulada políticas culturales proactivas (de Torres, 2013a; 2013b; 2015), porque está en condiciones de relativa calma social y política como para hacerlo (no debe enfrentarse a guerras internas o externas), y además porque se encuentra en condiciones económicas de hacerlo. En efecto a comienzos del siglo veinte Uruguay era un país rico en el contexto del continente: en 1918 se necesitaban 120 dólares para comprar 100 pesos uruguayos; en 1920 un peso uruguayo valía 63 peniques ingleses y 13 francos franceses (Nahum, 1986: 115). Hacia mediados de 1930 el ingreso per cápita de Uruguay era de 400 dólares americanos.

Los efectos de la crisis de 1929 se hicieron sentir en Uruguay en el costo de vida, la devaluación de la moneda y el aumento del desempleo. Sin embargo, como sostienen los historiadores Gerardo Caetano y José Rilla, “fue la misma debilidad de implantación capitalista del país la que llevó a que la crisis tuviera –en términos comparativos con el resto de América Latina-- consecuencias menos persistentes y desastrosas” (Caetano y Rilla, 1994: 146)

No solo se compró el Estudio Auditorio sino que se instaló la Discoteca, y los cuerpos estables de música. Incluso el golpe de estado de 1933, que afectó fuertemente los derechos cívicos y la libertad de prensa y de reunión, no prohibió la actividad política ni ilegalizó ningún partido (Nahum, 2011: 146), así como tampoco afectó mayormente las inversiones o gastos en cultura. De hecho, como vimos, la creación de todos los cuerpos estables de música del SODRE significó un aumento importante de creación de empleo público, una tendencia que se consolidó en la época.

Con la creación del SODRE se aprovecharon talentos artísticos nacionales, pero también internacionales. En efecto, el lento proceso de ascenso de los autoritarismos en Europa, en especial Alemania e Italia, hizo que artistas e intelectuales con gran formación y trayectoria buscaran refugio y trabajo en el Río de la Plata ya desde comienzos de la década del veinte. Fue así como Uruguay y el SODRE pudieron contar con una figura de la talla del musicólogo alemán nacionalizado uruguayo Curt Lange (1903-1997), quien es considerado hoy día una de las figuras más destacadas a nivel de la musicología latinoamericana, como fundador y responsable de la Discoteca Nacional y de la programación de la radio oficial desde su fundación hasta 1948. De hecho, las primeras audiciones fueron posibles en buena medida gracias a su acervo discográfico, además de al préstamo de discos de casas comerciales (Malán y Lafón, 2013)

Fue el propio Curt Lange el responsable, a su vez, de traer a Montevideo al italiano Lamberto Baldi, quien fue el primer director de la Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE), que se encontraba trabajando en San Pablo, y que fue tentado por la propuesta de Lange de trasladarse a Montevideo.

El brasileño Mario de Andrade reflexionaba sobre los efectos de la crisis económica del 29 en la economía brasileña, la situación de Uruguay y las consecuencias indirectas que esto tuvo sobre la vida cultural de su país:

Antes de 1929, Sao Paulo, casi rico, llegó a mantener tres orquestas y dos cuartetos. Un golpe clarividente del Gobierno uruguayo logró en poco tiempo montar una orquesta que ya puede considerarse de primer orden, por medio de un impuesto que, si no me equivoco, recayó sobre las radioemisoras. Y el Uruguay llamaba a su capital al mejor director extranjero que ya vivió en Brasil, Lamberto Baldi, el único que de hecho logró interesarse por la composición brasileña. Y a raíz de ese hecho, otros instrumentistas brasileños de Sao Paulo fueron invitados a Montevideo, con indiscutibles beneficios ya que eran mucho mejor remunerados, en dinero más fuerte, cosa que les permitía elevar su nivel de vida. La música sinfónica llegó a Sao Paulo con sensibles rebajas. La música de los conjuntos de cámara desapareció por algún tiempo. La situación en Rio de Janeiro si no es peor, en nada aventaja a la de Sao Paulo, como posibilidad de enriquecimiento técnico del compositor” (de Andrade, 1979: 253)

## 9 A modo de conclusión

El proceso de creación del SODRE permite advertir de qué modo en una instancia cultural concreta se conjugan y reformulan las influencias de los modelos centrales con las características propias de las culturas regionales y nacionales de América Latina.

La matriz de creación del SODRE está fuertemente influenciada por el modelo BBC de radio pública: reivindicación del rol del Estado no solo como regulador sino como productor de contenidos a través de una emisora propia, “intervención moderada del Estado” (tal como establecía el mensaje presidencial de 1926); ausencia de publicidad y asignación de recursos públicos de modo de mantener independencia a la hora de establecer criterios de programación; definición de un criterio (discutible o no, pero criterio al fin, es decir, *política*, en términos institucionales) de lo que significaba una “programación de calidad”, que en el caso del SODRE implicó la opción por la llamada “alta cultura”.

Tal vez sea elocuente transcribir las palabras del Presidente del SODRE más de treinta años después, el historiador Juan Pivel Devoto, quien escribía en relación a los principios generales que regían la programación del SODRE:

Primero: Puesto que por el momento no existe en nuestro medio un instrumento o instituto científicamente organizado capaz de compulsar los efectos que puede ejercer una programación sobre los oyentes, se procura dar en las programaciones, *la mejor y más rica semilla sin calcular en qué terreno ha de caer* (subrayado nuestro).

Segundo: La radio cultural debe marchar en paralelo con el plano de la cultura general el país; de su mejor cultura, se entiende. *La imagen de la sociedad debe confrontarse constantemente con la Radio Oficial* y esta debe evitar cuidadosamente desviaciones, ya sea por alejamiento veloz hacia una región ideal o utópica (entonces nadie oiría nuestra onda), ya sea por acercamiento tangencial que transforma muy a menudo la radio en vocero de los peores y a veces más extendidos gusto –aunque transitoriamente por suerte-- de esta sociedad.

Ambos principios recuerdan claramente dos de los que el Reith, el creador de la BBC, defendía para la radio pública: una propuesta defendida como “de calidad” identificada con la alta cultura (mejor sobre-estimar que subestimar al oyente, sostenía Reith) y el principio de “control unificado”: en la Memoria Institucional del SODRE de 1963, realizada bajo la Presidencia en la institución de Pivel Devoto, puede verse que nada estaba librado a la improvisación (ni siquiera el equilibrio de minutos en los que se hablaba en relación a los minutos que se emitía música a lo largo de una hora): cada palabra o sonido estaba claramente planificado y previamente autorizado, en lo que debía ser “la voz del Estado” uruguayo.<sup>2</sup>

Sin embargo, el interés por seguir el modelo BBC no hubiera tenido andamio si no fuera por algunas características propias de la cultura política uruguaya, y de algunos aspectos vinculados con la coyuntura política y económica nacional e internacional. En primer lugar, el hecho de que el Estado uruguayo, a lo largo de tres décadas de batllismo, se hubiera consolidado y por eso mismo, existiera un fuerte estadocentrismo en la cultura política uruguaya, lo cual llevó no solo a que se formulara la idea de tener una radio “modelo BBC”, sino que el proyecto se institucionalizara a través de una ley, y que los principios de esa ley fueran respetados por un sistema político, aún en circunstancias de crisis política o económica como las que se dieron en la primera década de funcionamiento de la radio. La idea se tradujo

---

<sup>2</sup> Eduardo Casanova Delfino, funcionario del SODRE durante más de 50 años, recuerda en sus memorias que el musicólogo Curt Lange insistía en los aspectos de la locución al aire con la fundamentación de que “la voz de los locutores de la radio oficial era la voz del Uruguay para el mundo” (Casanova Delfino 2011: 34).



entonces en una política cultural, quizás la primera política cultural integral del Estado uruguayo.

Pero hubo un rasgo decisivo que no fue tomado del modelo BBC y que terminó dándole un perfil propio a la radio que fue el diseño institucional de doble vía: la instalación al mismo tiempo de la radio y la Discoteca Nacional por un lado, y del Estudio Auditorio con los cuerpos estables de música por otro. Este es un rasgo totalmente original del SODRE y creemos que inédito a nivel continental. De este modo, mientras que en general desde la historia social de las comunicaciones se ve el momento de la aparición de la radio y de la industria discográfica como el del desplazamiento a un segundo plano de modelo de los conciertos públicos característicos del siglo XIX (Monjeau, 2002; Gubern,<sup>3</sup> 1987), el SODRE mantuvo las dos formas de comunicación vivas y retroalimentándose recíprocamente en un peculiar modelo de oferta cultural que alternaba las prácticas culturales de lo “aurático” con las de lo “tecnológico” (Benjamin, 1968).

Tal vez este diseño institucional de doble vía tuvo sus raíces en la misma matriz señalada anterioremente: el estadocentrismo de la cultura uruguaya, que también albergaba una fuerte tendencia a la burocratización y al crecimiento del funcionariado público. Sin embargo, lo cierto es que en este caso los funcionarios públicos fueron violinistas, cellistas, pianistas, bailarines, que quizás por primera vez lograron algo que hasta el día de hoy los artistas reclaman: el reconocimiento de la dignidad de su actividad a través de la adjudicación de los derechos de la ciudadanía social.

Otro aspecto importante a destacar es que no solo la BBC fue el modelo a seguir, o por lo menos, no siempre lo fue de modo directo. Es claro en el estudio documental, que *Radio Municipal* de Buenos Aires sirvió como modelo para el SODRE.<sup>4</sup>, con lo cual vemos otra de las constantes de la cultura montevideana que es la fuerte influencia de la cultura porteña.

Finalmente, el contexto internacional que permitió la incorporación al SODRE de figuras como la de Curt Lange fue decisivo, no solo por los conocimientos y las redes internacionales del germano uruguayo, sino por las características de una personalidad fuertemente determinada a llevar adelante un modelo específico de radio en el cual creía fervorosamente y al cual dedicó todos sus esfuerzos<sup>5</sup>. Los ejercicios contrafácticos solo sirven como ucronías literarias, pero es altamente probable que sin la presencia de Curt Lange el SODRE, por lo menos en su carril radial, no hubiera seguido el rumbo que siguió o no hubiera consolidado el perfil que conocemos.

---

<sup>3</sup> Gubern (1987) al referirse a este momento de tránsito, en especial al pasaje del cine a la radio, se refiere a “dos modelos culturales diversos: el modelo arcaico – litúrgico y el modelo industrial y despersonalizado” (Citado en Varela 2002: 171)

<sup>4</sup> Este aspecto forma parte de mi investigación en este momento.

<sup>5</sup> La figura de Francisco Curt Lange forma parte de la investigación en curso.

Para concluir es importante señalar que, desde su creación y en especial en sus primeros cuarenta años de vida, el SODRE fue una brújula y un termómetro en el campo cultural uruguayo, convirtiéndose en un referente, a partir del cual o en contra del cual, se generaron otras importantes propuestas culturales, tanto en el ámbito de lo público como de lo privado. Si en el siglo diecinueve, como sostiene Angel Rama (1984), las letras fueron el instrumento de legitimación simbólica de ese “cogollito intelectual” constituido por la *ciudad letrada* que tuvo a su cargo la construcción de la *comunidad imaginada* (Anderson, 1983) del Estado Nación, el SODRE se erigió a partir de fines de la década del Centenario como “la voz del Estado uruguayo”, y también fue la banda de sonido, el escenario y el telón de fondo del taller de producción intelectual de más de una generación de uruguayos de esa ciudad letrada.

## Referencias bibliográficas

- ALTAMIRANO, Carlos (Dir.) (2002): *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Paidós.
- ANDERSON, Benedict. (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.
- BENJAMIN, Walter. (1968): “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”. En: BENJAMIN, Walter: *Illuminations. Essays and Reflections*. New York, Harcourt, Brace and World, pp. 217-252.
- BRIGGS, Assa. (1961): *The history of broadcasting in the United Kingdom. Vol.1. The birth of broadcasting*. London, Oxford University Press.
- CAETANO, Gerardo y RILLA, José. (1996): *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur*. Montevideo, Colección Claeh / Editorial Fin de Siglo.
- CASANOVA DELFINO y CAMPODÓNICO, Miguel (2011): *Historias del SODRE narradas por Eduardo Casanova Delfino y escritas por M.A. Campodónico*. Montevideo, DC- MEC / Fondos Concursables.
- DE ANDRADE, Mário (1979): *Obra escogida. Novela, cuento, ensayo, epistolario*. Caracas, Biblioteca Ayacucho N° 59.
- DE TORRES, María Inés (2013a): “Mucho más que el perifoneo “perifoneo” de programas culturales. La creación del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica: una institucionalidad peculiar para las políticas culturales en la década del Centenario”. Ponencia presentada en las Terceras Jornadas de Investigación

“Nuevas aproximaciones a la historia intelectual”. Organizadas por el Archivo General de la Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. 17 y 18 de octubre.

- (2013b): “El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la creación artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925 y 1930”. En: Revista *Encuentros Uruguayos*. No. 6, 2013. Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar. (2013b) Disponible en internet (1-9-2015)

[http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas\\_cult/el%20estado%20y%20las%20musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf](http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas_cult/el%20estado%20y%20las%20musas%20-%20ma%20ins%20de%20torres.pdf)

- (2015) “Arte, Estado y política: los proyectos de fomento a la “cultura artística en el legislativo municipal de Montevideo (1904-1925)”. En: *Cuadernos del clae*h · Segunda serie, año 34, n.o 101, 2015-1, ISSN 2393-5979 · Pp. 137-162. Disponible en internet (5/9/2015): <http://publicaciones.claeh.edu.uy/index.php/cclae/issue/view/15/showToc> .

GUBERN, Roman (1987): *El simio informatizado*. Madrid, Fundesco.

HALPERIN DONGHI, Tulio (1969): *Historia contemporánea de América Latina*. Bogotá, Alianza Editorial.

HILMES, Michele (1997): *Radio Voices: American Broadcasting, 1922-1952*. Minneapolis, University Minnesota Press.

INSTITUTO DE ESTUDIOS SOBRE COMUNICACIÓN RTA (2013): *Pensar la televisión pública. ¿Qué modelos para América Latina?* Buenos Aires, La Crujía.

LANGEVIN, Daphne (2009): “Los inicios de la radio en Bolivia y la Guerra del Chaco. Radio Nacional – Radio Illimani” *Rev. Fuent. Cong.*, La Paz, v.3, n. 4, agosto 2009. Disponible en [http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1997-44852009000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1997-44852009000200002&lng=es&nrm=iso)>. Accedido el 17 abril 2015.

MALÁN, Fabricia y LAFON, Sandra (2013): “Ayestarán y el SODRE: su labor y sus aportes”. Ponencia presentada en: *Enfoques sobre Literatura y Cultura Latinoamericana. V Seminario: “Los oficios del investigador: homenaje a Lauro Ayestarán en su Centenario”*. 12 de agosto de 2013. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

MARONNA, Mónica (2014): “Una propuesta cultural innovadora del Estado uruguayo: el Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica (SODRE)”. Ponencia presentada en el Segundo Encuentro Regional “Noticias de los Medios”, organizado por Proyecto

UBACyT "Polémicas estéticas e ideológicas en las revistas culturales de izquierda"; Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras; Conicet; Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio Ravignani"; Pehesa. 14 y 15 de julio de 2014. Sala Raúl A. Cortazar de la Biblioteca Nacional. Buenos Aires, Argentina.

MARONNA, Mónica, y RICO, Carmen (2007): "La radio en Uruguay". En: MERAYO, Arturo (coord.) (2007): La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva. Sevilla, Ediciones Comunicación Social, pp 394 – 416.

MATALLANA, Andrea (2006): "Locos por la radio". Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947. Buenos Aires, Prometeo Libros.

MERAYO, Arturo (Coord.) (2007): La radio en Iberoamérica. Evolución, diagnóstico y prospectiva. Sevilla, Comunicación Social Ediciones.

- (Coord.) (2005): La radio pública en Iberoamérica. Biblioteca on line de Ciencias da Comunicacao. Recuperado el 15 de abril de 2015 de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/merayo-arturo-radio-publica-iberoamerica>

MONJEAU, Federico (2002): "Sociología de la música". En: Altamirano (2002) pp 186-190.

NAHUM, Benjamin (2011): Manual de Historia del Uruguay. Tomo I: 1903-2010. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

-(1986): La época batllista. 1905-1929. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

RAMA, Ángel (1984): La ciudad letrada. Hanover, Ediciones del Norte.

SALGADO, Susana (1971): Breve historia de la música culta en el Uruguay. Montevideo, AEMUS/Biblioteca del Poder Legislativo.

SCANNELL, Paddy y CARDIFF, David (1991): A Social History of British Broadcasting. Volumen one 1922- 1939. Serving the Nation. Oxford, Basil Blackwell Ltd..

SERVICIO OFICIAL DE DIFUSIÓN RADIO ELÉCTRICA (1963): Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930 – 1962. Montevideo, Ministerio de Instrucción Pública.

ULANOSKY, Carlos (2011): La Radio Nacional. Voces de la historia 1937-2011. Buenos Aires, Colihue.

VARELA, Mirta (2011): "Hacia una historia comparada de los medios: las ceremonias inaugurales de los sistemas de televisión en México, Brasil, Cuba y Argentina",

trabajo presentado en el *Seminario Internacional Historia de los Medios en América Latina*, Buenos Aires, 14 y 15 de setiembre 2011, en prensa.

-(2013): “Televisión pública en América Latina: instrumento político, experimento estético y audiencia nacional”. En: Instituto de Estudios sobre Comunicación RTA (2013), pp. 55-82.

VARELA, Mirta (2002): “Medios de comunicación de masas”. En: ALTAMIRANO, 2002, pp. 169-173.

VERAS, Teo (2007): “La radio en Republica dominicana” En: MERAYO (2007), pp. 377-393.