

# 12. El sonido de la Nación: La radio y el disco en *Sur* y *Nosotros*

BETINA GONZÁLEZ

141

El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de la radio y el disco en las revistas literarias porteñas de la década del '30. Hacia fines de esta década, los medios sonoros ya recortaban su espacio específico en el sistema de consumos mediáticos de la época. En el caso de la radio, aparecen semanarios como Radiolandia o Antena que ordenan y critican sus productos y dan cuenta de sus horizontes de previsibilidad social. Llama, entonces la atención que en revistas como *Sur* o *Nosotros* sean pocos los artículos que reflexionan sobre el rol de estos medios y sus productos en la sociedad. Más llamativo aún, cuando los medios sonoros son objeto de discurso —como en el caso de los dos artículos que se analizan en este trabajo— aparecen en términos de las matrices y tópicos comunes del momento de “ruptura tecnológica”.

Lejos de ser exhaustivo, este trabajo se concentrará en dos ejemplos: un artículo de González Lanuza (enmarcable dentro de la retórica “apocalíptica”) publicado en la revista *Sur* en 1937 y un artículo de Gustavo Talamón publicado en *Nosotros* en 1939, ubicado en el otro polo del espectro argumentativo. El análisis de estos ejemplos intenta, además, recuperar la discusión de la crítica y los intelectuales porteños no sólo frente a la ficción radiofónica particular sino frente a las posibilidades expresivas del sonido en general.

*Palabras clave: radio ~ literatura ~ revistas literarias ~ historia ~ discurso*

## 0. Introducción

Tal como señala Oscar Steimberg, toda vez que aparece en la sociedad un nuevo medio, suele postergarse por un tiempo “la adscripción de sus productos a moldes de género” y sucede que las reflexiones acerca de este nuevo medio se concentran, en esta primer etapa, en la tecnología (STEIMBERG, 35). Steimberg designa a este momento

reflexivo como “mcluhaniano”, debido a la fascinación recurrente por la ruptura tecnológica, uno de los lugares comunes de la crítica en la Historia de los Medios Masivos de Comunicación. Es en este momento que la ya clásica distinción de Umberto Eco (Apocalípticos vs. Integrados) tiene lugar. Siguiendo a Eco, el argumento apocalíptico revela, en la mayoría de los casos la nostalgia por un orden que se derrumba: el de la cultura de élite para siempre perdida ante el ingreso de las masas o el de una tecnología que reemplaza a otra. En cualquiera de los casos, el argumento no percibe que los medios son capaces de funcionar encastrados en sistemas de jerarquías, préstamos e interconexiones. De ahí, el testimonio extremo de estos intelectuales que se conciben como denunciantes o guardianes de un orden en extinción (Eco, 1994). Por otra parte, el argumento integrado hace hincapié en el acceso irrestricto a la cultura que los medios masivos parecen garantizar. Se trata de crear un orden nuevo e inclusivo. De ahí que los intelectuales integrados se conciben como vanguardia programática del cambio. También aquí la fascinación tecnológica supone la desaparición de un modo leer o un modo de ver reemplazados por nuevas modalidades del consumo. Siguiendo a Steimberg, podría decirse que ambas posturas se construyen desde una fascinación por los dispositivos, en lugar de acercarse al nuevo medio a partir de los moldes de género que vienen ordenando las irrupciones tecnológicas desde la Antigüedad.

En el caso de la radio en Buenos Aires, ese “momento tecnológico” puede registrarse en su primera etapa, consignada en la década del '20. En efecto, hacia fines de los '30, la radio ya ha estabilizado horizontes de previsibilidad social y sus metadiscursos ya recortan géneros y productos susceptibles de crítica especializada. Aparecen semanarios como *Radiolandia* o *Antena* que ordenan el espectro de esos productos y dan cuenta de esta estabilidad. Llama, entonces, la atención que en las revistas literarias de esta década, sean pocos los artículos que reflexionan sobre el rol de los medios sonoros y sus productos en la sociedad. Tanto en *Sur* como en *Nosotros* estos medios están generalmente ausentes. Más llamativo aún, cuando son objeto de discurso —como en el caso de los dos artículos de los que se ocupa este trabajo— lo son, todavía, en términos de las matrices y tópicos comunes al momento de “ruptura tecnológica”.

142

Mientras la crítica especializada de los semanarios se dedica a evaluar los productos de la radio reconociendo convenciones y moldes de género, las revistas literarias todavía se dividen en argumentos apocalípticos e integrados. En toda esa década, la recién lanzada revista *Sur* —que reservaba, por ejemplo una sección entera para la crítica de conciertos<sup>1</sup> y obras musicales— dedica un solo artículo a la radio. Por otra parte, la revista *Nosotros* —de importante visibilidad en el campo literario, contiene más o menos regularmente una sección (muy breve, es cierto) de crítica de discos y un artículo en el que se plantea la posibilidad de creación de una “Discoteca Nacional”— símil de la “Biblioteca” Nacional, siempre pensada a futuro— que se dedicaría a la conservación del material sonoro de la Nación.

Este trabajo, lejos de ser exhaustivo, se concentrará en estos dos ejemplos, pues revelan más de un dato interesante sobre la percepción de los medios sonoros en el sistema mediático de la época. Intenta, además, recuperar la discusión de la crítica y los intelectuales

---

1 Conviene señalar que en esta década era frecuente que la música emitida por radio fuera “música en vivo”. Estos conciertos eran objeto de críticas especializadas en las revistas vinculadas al medio como “Antena”, “Sintonía” y “Radiolandia”. Algo que, obviamente, no ocurría en las revistas literarias.

tuales porteños no sólo frente a la ficción radiofónica particular (pues estas posiciones han sido ya bastante estudiadas<sup>2</sup>) sino frente a las posibilidades expresivas del sonido en general.

## 1. *Sur*: contra la frivolidad del sonido

Hacia 1937, la revista *Sur* lleva ya seis años de vida. Sin embargo se encuentra aún en su etapa de formación, donde todavía está por definirse tanto su periodicidad como su organización interna. Tal como señala Nora Pasternac, la revista está marcada por un claro alejamiento de la vida política y social local, concentrada más en discutir líneas estéticas en la literatura nacional, agrupar el debate en torno al americanismo y, sobre todo, en plantear el “dilema del intelectual” y su rol en la sociedad (Pasternac, 2002). Dadas estas características de la revista, no es extraño que no se discutan en sus páginas los productos de los medios masivos de comunicación, si bien el cine y la música se encuentran siempre presentes en ellas.

143

Pero a diferencia del cine —que ya había librado a principios de siglo la batalla sobre su valor social y su capacidad para producir cultura— y contaba ya con una larga trayectoria de metadiscursos especializados, la radio es un medio ausente en la revista *Sur*. Ni siquiera entra en el debate y sería imposible pensar a Jorge Luis Borges —quien no dudó en dedicarse a la crítica cinematográfica— escribiendo columnas sobre la ficción radiofónica.

Recién hacia el final de la década, la revista rompe su silencio acerca de los textos radiofónicos con un artículo más que elocuente, titulado: “¿Habrá que suprimir la radio?”. En él, un enojadísimo Eduardo González Lanuza enumera, en una retórica hiperbólica, los defectos fatales del medio (que todavía es percibido como “nuevo”) que atenta “resueltamente contra la cultura de nuestro pueblo” (LANUZA, 102).

La crítica de González Lanuza comienza definiendo a la radio como una “conquista de la técnica”, un “maravilloso derroche de ingenio humano”. La palabra “derroche” hace pensar en las viejas oposiciones que la élite criolla argentina había utilizado con éxito para polarizar los problemas de la cultura nacional en el siglo anterior. En efecto, “derroche”, señala a la barbarie detrás del ingenio, a los medios aplicados a un fin aparentemente desviado del polo deseable: la civilización. Hecha la breve concesión para el nuevo invento, Lanuza pasa a listar los “inconvenientes” que el nuevo medio trae consigo cuando es, justamente, incorporado a prácticas sociales productoras de sentido.

En primer lugar, la publicidad personificada otra vez, en retórica de ecos decimonónicos:

“citamos a su despellejada grosería, a su plebellez de matarife, que ensucia hasta los cielos diáfanos de las mañanas con el pregón insolente y venal. No era su-

---

2 Ver los trabajos de Jorge Rivera y Eduardo Romano en “Medios de Comunicación y cultura popular” (Buenos Aires, Legasa, 1985). Estos artículos se ocupan de la relación del escritor con el radioteatro.

ficiente que la competencia comercial utilizara los paisajes agrestes para ubicar sus cartelones agresivos, ni que garabatearan las piedras de las serranías para ofrecernos zapatillas o aceites e invadieron los celestiales caminos del aire enlodándolos con sus charros anuncios verbales” (LANUZA, 102)

Es interesante la inclusión de la radio, un medio sin imagen, en la figura del paisaje y la naturaleza contaminada que resume el argumento. Esta figura del paisaje se retomará luego con mayor fuerza y parece estar ligada al ataque de las potencialidades mismas del medio radiofónico, a su capacidad única de crear espacialidades (FERNÁNDEZ, 1990) En segundo lugar, el mal gusto de los programas que parecen haberse “propuesto sumir a toda la población del país en la más lastimosa indignancia estética y moral”. (103) El radioteatro, blanco favorito de los intelectuales de la década, encarna la apoteosis del mal gusto en dos figuras que la élite literaria argentina señala desde principios de siglo como amenazas, el gaucho y el inmigrante:

“gauchos que avergonzarían a la más burda comparsa de carnaval, desvencijados cocoliches desechados de los más peores sainetes (sic), pretenden representar una expresión de nacionalismo literario” (103).

144

Pero la crítica de Lanuza, lejos de postular una categoría abstracta del “bueno gusto”, está pensando más bien en un “nacionalismo literario” rebajado o mal representado por el nuevo medio. Así planteada, la crítica cobra también la forma de una diatriba en contra del proceso de transposición de lo literario a lo radiofónico, de la escritura a la oralidad. Como si los textos literarios, transpuestos al mundo sonoro, inevitablemente pasaran a formar parte de una nueva barbarie. La transposición sería una nueva forma de contaminación, de degeneración.

Este pasaje argumentativo, transparenta la segunda parte de su argumento: lejos de quedarse en la crítica de contenidos, González Lanuza, ataca las características mismas del dispositivo técnico radiofónico. En este punto, resume sus objeciones al medio en dos cualidades definitorias del mismo: el uso del sonido y la anulación de la distancia espacial entre emisor y receptor.

En efecto, una de las características definitorias del dispositivo radiofónico es la anulación de la distancia espacial y temporal entre intérpretes o autores y el público. Como señala José Luis Fernández, esta doble característica hace que la radio “compense” su falta de imagen, su alto grado de abstracción generando “efectos de espacialidad”. Esta condición técnica determina distintas modalidades de enunciación radiofónica en las que el medio define su relación con el oyente en tanto genera distintos tipos de espacios: el espacio de grado cero o modo soporte, el espacio de radio emisión y el espacio de radiodifusión. (FERNÁNDEZ, 40)

En su artículo, González Lanuza cuestiona justamente esas modalidades enunciativas, sobre todo el particular espacio de recepción que genera el medio radiofónico. Justamente lo que molesta es la anulación de la distancia entre emisión y recepción y se ataca puntualmente el uso de sonido como materia signifiante.

Estos son los verdaderos defectos del medio radiofónico. Comparados con ellos, los defectos de los programas a González Lanuza le parecen menores. En un primer momento, concede que la gran ventaja de la radio es su poder democratizador, pues, con buenos programas, hasta las clases más bajas tendrían acceso a la cultura, siempre y cuando, la radio funcionara en una sola modalidad: la de divulgación. Este efecto democratizador de la radio como medio masivo —que recuerda, con signo diferente, el famoso artículo de Walter Benjamin (1989) sobre la reproducción de la obra de arte— es, sin embargo, para Lanuza un peligro. “Esa máxima divulgación de la cultura, esa facilidad pedagógica llevada al límite, ¿es un bien o un mal?” (105) pregunta y contesta unas páginas después: “La cultura no es una aspirina que se puede tomar con un vaso de agua. Las grandes construcciones sonoras de Juan Sebastian Bach no fueron gestadas para reemplazar al bicarbonato ni para marcar el ritmo del cepillo que embetuna el cuero” (105). Como si estuviera contaminado por la vida privada misma, el espacio íntimo de recepción —sea el de la casa o del taller— arruina y deforma cualquier tipo de transmisión cultural.

145

Es la cualidad envolvente del sonido —esa cualidad que hace que el receptor sea invadido por el medio y a la vez no necesite fijar su atención en él —la que se subraya como una práctica aberrante. González Lanuza agrega que la cultura transmitida de este modo de nada sirve pues “la letra con sangre entra” (105). La cultura es, ante todo, escritura y es obvio que, por mucho que se empeñen los guionistas radioteatrales, la letra no ha de hacer su entrada a través de la oralidad.

Es que otra de las principales innovaciones que introdujo la radio en cuanto a prácticas sociales fue el cambio en las definiciones del espacio público y el espacio privado en relación con las modalidades del entretenimiento, la información y la cultura. Toda una forma de consumo de la música va a cambiar en esta década y va a desatar polémicas en torno a la división entre los espectáculos en vivo y la música grabada. Hasta la crítica especializada en lo radiofónico hace de esta división un lugar común donde las emisiones en vivo adquieren un valor diferencial frente al disco y se escriben páginas enteras evaluando conciertos radiofónicos con la misma retórica y los mismos parámetros que sigue la crítica teatral. En estos textos sobre la radio, el argumento enfrenta “el vivo” con “el grabado” sosteniendo la existencia de un coeficiente inasible o inefable en el primero. El concierto en vivo transmite “algo” que nunca se define pero que parece emanar de la persona del intérprete y que hace de la experiencia algo único que el disco no podrá reponer nunca. El argumento recuerda, otra vez, la relación entre obra original y copia que problematiza Walter Benjamin al hablar sobre la reproducción mecánica de obras de arte. Parecería que para los críticos musicales, el concierto en vivo fuera dueño de cierto tipo de aura que el grabado “pervierte” inevitablemente. Pero no es solamente este componente “aurático” del vivo lo que González Lanuza encuentra perdido para siempre en la emisión radiofónica de un concierto:

“todo el que se ha tomado la molestia de resolverse a concurrir a un concierto robando para ello el tiempo que necesitaba para otras ocupaciones, sabe subconscientemente el valor de su tiempo y está dispuesto a sacarle provecho. Tiene además la sensación clarísima, especialmente en los conciertos poco concurridos, de que él, en cierta medida colabora con el con-

certista. Algo de aquel acto le pertenece, es cosa suya. Mientras que el cómodo señor a quien todo se lo dan hecho, que desde su butaca o su cama no tiene más que mover el dial, permanece al margen de la música, no puede sumergirse íntegramente en ella porque no ha puesto nada de su parte, más que un vago deseo que pudo ser otro, y que aún puede serlo dentro de cinco minutos..." (106)

Espacio y tiempo se conjugan en este argumento que hace hincapié en las características mismas del dispositivo radiofónico. El tiempo "robado" a otras actividades se superpone con el tiempo "desdoblado" o consumido en simultáneo que la radio habilita. Sucede lo mismo con el espacio: al espacio público del concierto, en el que el oyente aporta literalmente su cuerpo entero, se superpone el espacio privado, contaminante del hogar al que, además, se suma la intermitencia del deseo, al fin, otra característica innovadora de la radio que permite a sus oyentes conservar cierto poder consumidor a diferencia de las audiencias cautivas del cine o el concierto.

Como ya se señaló, que la crítica se centre en el tema de los espacios no es una cuestión secundaria. Por el contrario, refleja la importancia que la radio estaba adquiriendo como medio capaz de reemplazar prácticas de educación y consumo tradicionales y, además, arroja una posición transparente con respecto a los espacios simbólicos en la sociedad de la época.

146

Todo el artículo de González Lanuza está lleno de metáforas espaciales. De los espacios físicos pasa paulatinamente a los espacios simbólicos. El paisaje y el aire son contaminados por la publicidad. La casa, ámbito de las actividades mínimas que poco tiene que ver con la Cultura, sin embargo, se las ingenia para pervertirla inevitablemente. El escritorio o el aula, lugares de trabajo y esfuerzo intelectual son enfrentados a la comodidad irritante de la radio. De la geografía cotidiana trastocada por la radio, González Lanuza pasa a la geografía social, al mapa de la cultura también trastocado en los populosos años treinta. Del espacio social, al de los dispositivos en el que el sonido es enfrentado sin éxito al poder de la letra. "Lo escrito sobre el papel o el lienzo, perdura y puede penetrar en el corazón de los hombres; pero lo afirmado no ya en el aire, sino en ese aire del aire que es el éter, es imponderable como él. La radio tiende a llevarnos a todos hacia la superficialidad, la intranscendencia" (106-107).

La yuxtaposición entre oralidad y escritura no es nueva, pero la retórica en la que se asigna la cualidad de frívolo al sonido no deja de ser "innovadora". En este punto, es interesante contrastar este lugar común que argumenta al sonido como algo superficial y efímero con el análisis que hace Roland Barthes de la palabra hablada. Tal como él lo plantea, la palabra hablada es la única que goza de la cualidad de irrevocable: paradójicamente, es el discurso oral aquel que es indeleble, no la escritura monumental (BARTHES, 1982).

Pero la Cultura con mayúsculas de González Lanuza es la de la letra impresa, tecnología que, según WALTER ONG (1987) circunscribe a la escritura al espacio de lo concluido. De ahí que González Lanuza la describa usando el tropo común de Templo, enfatizando su cualidad de "casa cerrada". Adquiere así la Cultura cualidades espaciales y González

Lanuza cierra su argumentación con una advertencia lapidaria. La frivolidad del sonido, su cualidad “masificadora” que fetichiza el acceso borrando los límites espaciales y estamentales de la élite, delinea la forma del nuevo apocalipsis mediático, que acompaña al paralelo político que gestará la Década Infame:

“Deben saber los que se inician que no se les dará gratis lo que la humanidad conquistó con angustias (...) La formula ideal se encierra en esta paradoja: Hay que facilitar la entrada a la cultura y dificultar la salida. Y éste es el peligro ineludible de la radio.” (GONZÁLEZ LANUZA, 105-106)

## 2. *Nosotros*: en busca del sonido nacional

147

En el otro polo del espectro —más cerca de la posición “integrada” que circunscribiera Umberto Eco— se encuentra el artículo de Gustavo Talamón en la revista *Nosotros*. Aunque es de los pocos intelectuales que se anima a enumerar las posibles ventajas de la radio, lo hace con reparos, y es el argumento pedagógico el que se destaca invariablemente. En efecto, no se aboga a favor del nuevo medio resaltando sus posibilidades expresivas o su potencialidad como productor de cultura. Siempre que se destaca la función educadora de la radio se lo hace ateniendo a la modalidad enunciativa de radio-difusión, siendo evidente que la radio puede sólo reproducir y acercar pero en ningún modo crear textos valiosos en sí mismos.

Más moderado que González Lanuza, Guillermo Talamón, el columnista de música y arte de la revista *Nosotros*, sostiene que si bien cualquier audición musical directa “es superior a la más prestigiosa transmisión radiofónica o reproducción fonográfica”, eso no autoriza, “a despreñar a la radiotelefonía” (TALAMÓN, 456). Acto seguido, reconoce en este medio de comunicación ventajas materiales para la difusión musical y literaria: la conveniencia económica y el libre acceso de toda la población a obras de arte “inferiores a interpretaciones directas pero preferibles a la total ausencia de expresiones artísticas” (457). Como se ve, el “aura” del vivo sigue siendo el lugar común de la crítica. Otra vez hay una cualidad “inefable” que el concierto proveería, a diferencia del disco, que carece del “fluido personal que del intérprete irrádiese sobre el auditorio, y riqueza de matices y vibración de ondas sonoras que se expanden en la sala y bañan literalmente al público (456)”.

Por supuesto, Talamón también critica el contenido de los programas y aboga por la intervención del Estado en las transmisiones radiales “hoy agentes del embrutecimiento espiritual del público” (107).

La principal ventaja que Talamón reconoce a la radio —su efecto democratizador sobre la cultura— es la que argumenta más acabadamente para promover el diseño de políticas oficiales, pues sostiene la necesidad de controlar y utilizar el nuevo medio para generar una verdadera cultura nacional. Aquí su argumentación toma un giro un tanto sorprendente. En el extremo opuesto de González Lanuza, propone que la radio

suprima las emisiones cultas y elija, en cambio, las que se acercan a la cultura popular, con el objeto de estimular un arte nacional que deje de imitar las formas europeas y que genere la necesaria unidad del pueblo argentino fundada en emisiones acordes a “la composición étnica del público” (460).

Esta labor educativa daría por resultado que los futuros compositores y escritores del país, escribieran “naturalmente en *estilo argentino*” (460). ¿Pero cuál es ese estilo argentino? Talamón da pocas respuestas. Vagamente alude a que este estilo sería el que surge naturalmente de “los ricos pero embrionarios elementos nativos, indígenas o criollos”. Pues la obra europea, argumenta, “obra perfecta a la que nada puede agregarse, engendro de otro medio y otra raza, compite con el proceso de absorción del ambiente telúrico y conspira contra el surgimiento del arte propio” (457).

La radio, junto con otros medios anuladores de distancias geográficas y sociales, como el fonógrafo y el disco sería la encargada de llevar adelante el nacimiento del arte nacional. Como se ve, la argumentación de Talamón es absolutamente opuesta a la de González Lanuza: propone anular las distancias en sentido contrario, fomentando lo popular y lo nacional y elevándolos a categoría de arte. No es poca expectativa para un medio como la radio o el disco, se pide de ellos que, gracias a la modalidad de difusión, generen en las clases populares, el sustrato de ese arte que tanta falta hace al pueblo argentino en un momento en el que la inmigración preocupa tanto a los intelectuales. Este acto de fe en la posibilidad de “generación espontánea” de mejoras a partir de la introducción de una nueva tecnología será un argumento recurrente en la argumentación de los intelectuales “integrados”; lo encontraremos con frecuencia a lo largo de la Historia de los medios. Llama la atención el grado de detalle con el que Talamón argumenta su proyecto:

148

“Nuestro país reclama la fundación de una Discoteca Nacional, cuya misión consistirá en crear en cada biblioteca del Interior la correspondiente discoteca, dotándola de colecciones propias de discos y de colecciones ambulantes; organizar en las salas de esas mismas bibliotecas, en universidades, escuelas primarias y secundarias, normales y especiales, cuarteles, centros obreros y en las entidades que lo deseen, ciclos de conciertos con programas *racionalmente* seleccionados en vista de vigorizar en sentido de la argentinidad y de educar y orientar sensibilidad y oído (...). En una palabra, ejercer una acción cultural nacional, que ponga al servicio del arte los grandes recursos de la fonografía” (457, énfasis en el original).

Como se ve, no falta ninguno de los estamentos sociales. La imagen de un grupo de personas convocadas alrededor de un disco o de un aparato de radio es la opuesta a la visión apocalíptica que aparece en *Sur*. También la idea de que el oído sea un sentido educable. Pero se trata, en este caso, no tanto de anular distancias sino de rellenar huecos en el mapa simbólico de la Nación. Es más, la propuesta del autor de crear un archivo nacional sonoro que culminaría esta labor es quizás un tanto ingenua y por

cierto nada inocente. Se trata de un plan que él mismo califica de “argentinista” y que comulga con el nacionalismo paradójico de la década.

Teniendo en cuenta estas posiciones en los dos extremos del espectro crítico, no es sorprendente que la radio avanzara sin la participación expresa de los intelectuales en el proceso de creación de discursividades propias. Unos por considerarla al margen absoluto de la cultura, otros por considerarla como un medio educativo, instrumento de una política de gobierno en la que la radio funcionaría fundamentalmente como difusora de obras preexistentes y no como productora de textos con valor cultural.

La década del treinta marca el momento de consolidación del escritor argentino en el periodismo escrito y en la política, pero serán pocos los intelectuales que consideren a la radio como un campo alternativo de trabajo o los que se permitan experimentar con las posibilidades expresivas del nuevo medio. Sin embargo, con los escritores o sin ellos, a través del proceso de transposición y de la creación de nuevos tipos discursivos, la radio misma se encargaría de producir textos propios en los que, de una manera u otra, la literatura nacional estaría siempre presente.

## 149 BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. “Writers, Intellectuals, Teachers”. Sontag, Susan (comp.) *A Barthes reader*, New York: Hill and Wang, 1982
- BENJAMIN, W. “La obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989
- Eco, U. *Apocalípticos e Integrados*. Barcelona: Tusquets, 1999
- FERNÁNDEZ, J. L. *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel, 1994.
- GONZÁLEZ LANUZA, E. “¿Habrá que suprimir la radio?”. *Sur*. Año VII, Nro 31. Buenos Aires, Abril de 1937
- ONG, W. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987
- STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje de los medios a los géneros populares*. Buenos Aires: Atuel, 1998
- TALAMÓN, G. “La discoteca nacional” *Nosotros*, Año IV, Tomo IX, Buenos Aires, Abril de 1939.