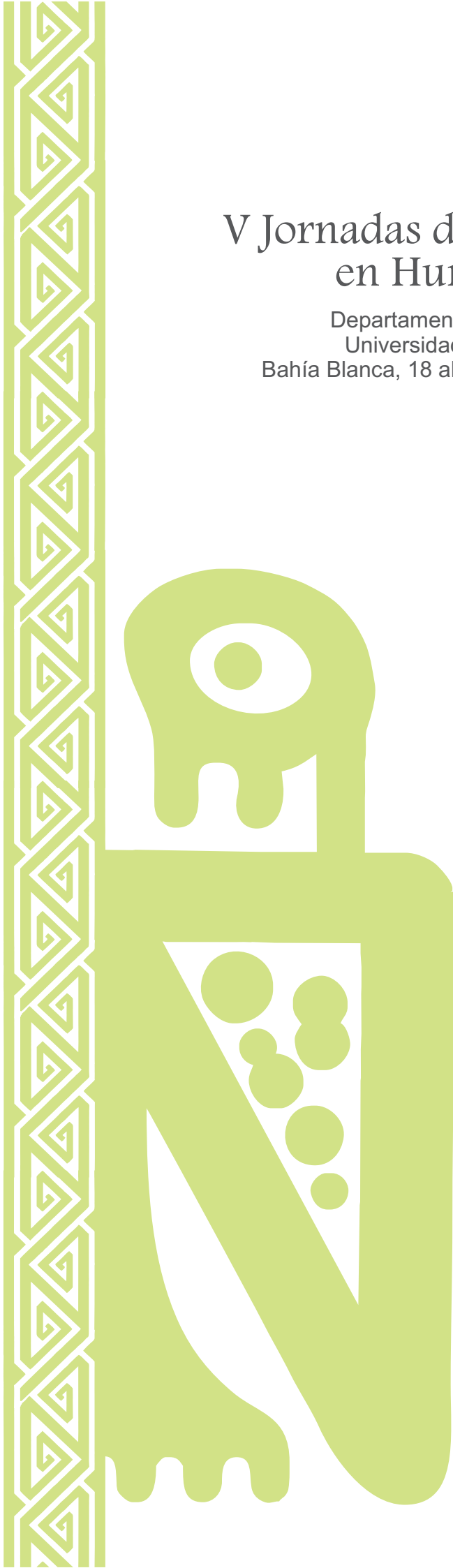


V Jornadas de Investigación en Humanidades

Departamento de Humanidades
Universidad Nacional del Sur
Bahía Blanca, 18 al 20 de noviembre de 2013

www.jornadasinvhum.uns.edu.ar



Volúmenes Temáticos de las
V Jornadas de Investigación en Humanidades

coordinación general de la colección
GABRIELA ANDREA MARRÓN

Volumen 10

**Las revistas como objeto
de investigación en Humanidades:
Perspectivas de análisis
y estudios de casos**

PATRICIA ORBE
CAROLINA LÓPEZ
(editoras)

De la pluma al pincel. Las revistas culturales bahienses en los comienzos de la profesionalización de los artistas visuales durante las primeras décadas del siglo XX

María de las Nieves AGESTA
Universidad Nacional del Sur - CONICET
nievesagesta@uns.edu.ar



En una de las colaboraciones más extraordinarias de la historia literaria, Jorge Luis Borges preparó con Adolfo Bioy Casares una antología sobre el cielo y el infierno en 1948. No obstante el libro, fruto de otra de sus enciclopédicas lecturas, fue publicado doce años después en 1960. Escribieron entonces:

El criterio que hoy nos guía es distinto. Hemos buscado lo esencial, sin descuidar lo vivido, lo onírico y lo paradójico. Una antología como ésta es, necesariamente, inconclusa; el tiempo y tu notoria erudición, oh lector, nos revelarán cielos aún más generosos e infiernos aún más justos y crueles. (Bioy Casares *et al.*, 1999: 7)

En la Argentina, las revistas culturales han sido objeto de numerosas investigaciones provenientes del área de las Letras y, en menor medida, de la Historia. Así, su dimensión literaria y su rol en la transmisión y en la configuración de proyectos políticos, ideológicos, intelectuales, estéticos o sociales, ha obturado en muchas ocasiones la consideración de su especificidad y de su carácter complejo. La articulación particular de la palabra y la imagen en sus diferentes modalidades que definió a los *magazines*, requiere, por lo tanto, de un abordaje transdisciplinar donde las herramientas metodológicas centradas en el análisis de los textos se combinen con aquellas originadas en los estudios visuales y del arte.

El presente trabajo, pretende centrarse, precisamente, en estos últimos aspectos a fin de examinar la relevancia de la aparición y permanencia de las revistas culturales de Bahía Blanca en el incipiente proceso de profesionalización de los productores artísticos durante las primeras tres décadas del siglo XX. En este sentido –y si bien es indudable que el inicio del campo artístico local puede situarse recién a principios de la década de 1930 (López Pascual, 2009; Ribas, 2012)– sostenemos que, en una ciudad intermedia y en crecimiento como Bahía Blanca donde escaseaban los espacios de educación y exhibición propiamente artísticos y donde la ausencia de un mercado de arte consolidado tornaba imposible la profesionalización de la pintura, las publicaciones periódicas se transformaron en un ámbito privilegiado para el ejercicio plástico y sirvieron, en ocasiones, como plataforma de formación, experimentación y consagración para los noveles dibujantes.

El protagonismo que la ilustración y la caricatura tuvieron en estas primeras revistas, supuso la aparición de un grupo de colaboradores gráficos que, al igual que los literarios, encontraron en ellas la posibilidad de convertir su práctica en una fuente laboral que, en ocasiones, estuvo acompañada por la asistencia a talleres de formación específica y al ejercicio regular de la pintura. De humor gráfico y de ilustraciones, fueron también las muestras más antiguas realizadas por productores locales y las primeras representaciones visuales adquiridas por los compradores de la ciudad. Ante la escasez general de obras, la gráfica contribuyó a educar la mirada de los lectores y, a la vez, fomentó el desarrollo de las artes en la ciudad al ofrecer a los artífices un primer espacio de profesionalización.

La gráfica humorística en las revistas culturales

La combinación entre imágenes y palabras fue, tal como señala Peter Sinnema (1998), lo que definió la entidad discursiva e ideológica de la prensa ilustrada. Contradiendo o complementándose, los elementos visuales y textuales articulados se convirtieron en la marca identitaria de los *magazines*, en su más eficaz herramienta de intervención política, cultural y social y, sobre todo, en un signo de su modernidad. Herederas de los semanarios decimonónicos, las revistas recurrieron en principio al humor gráfico para ridiculizar a los personajes y situaciones de la actualidad local. Hacia 1910, como habían hecho sus pares en otros lugares del país, las revistas ilustradas

bahienses *Letras y Figuras*, *Proyecciones* y *Ecos*,¹ le otorgaron al dibujo humorístico un espacio de privilegio en las tapas de cada número. Gracias al desarrollo técnico, la reproducción de imágenes se volvió más accesible y a través de las revistas ilustradas alcanzó a un público cada vez mayor. Aunque cambiando de carácter y cediendo ante el avance de la fotografía, el humor gráfico continuó siendo un componente importante en *Instantáneas* y *Arte y Trabajo*.² El objeto de la burla, sin embargo, eran ahora las transformaciones y los problemas vinculados a la vida social y cultural de la comunidad y no ya los funcionarios y la política local.

Como indica Patricia Anderson (1991) al respecto de las clases populares inglesas, estas representaciones, al igual que las demás que poblaban los medios gráficos, respondieron sin dudas a una demanda creciente que las vías más tradicionales no podían satisfacer. Sin embargo, en Bahía Blanca, a diferencia de lo que ocurría en las grandes ciudades como Londres, no existía un campo artístico consolidado que supusiera un acceso desigual a lo visual: los sectores altos, medios y populares disponían todos de un caudal muy limitado de imágenes que, en el caso de los primeros, podía subsanarse solo en parte por medio de la adquisición de obras fuera de la ciudad o de libros con alta calidad de edición. Debido a ello, las revistas tuvieron lectores de diferentes estratos sociales y, principalmente, se dirigieron a los grupos letrados y a la burguesía bahiense que se veía representada en sus páginas. (Agesta, 2010)

Además de responder a la apetencia estética de los potenciales compradores, las publicaciones utilizaron el humor gráfico como mecanismo eficaz y atractivo de intervención política y social, de posicionamiento frente a la realidad y de atracción de los lectores frente a potenciales competidoras. En este contexto, la caricatura se convirtió

¹ Hemos trabajado sobre estas revistas en numerosas ocasiones. *Letras y Figuras*, de dirección anónima, apareció entre el 15 de julio de 1908 y el 1 de enero de 1909. *Proyecciones* fue publicada entre el 15 de julio de 1909 y el 21 de septiembre de 1910 bajo la dirección de Fernando García Monteavaro en un principio y, más tarde, brevemente, por Eduardo Bambill y José Novo Santos. *Ecos*, por su parte, circuló en la ciudad entre 1911 y 1912 con la conducción también de García Monteavaro quien luego se aleja siendo reemplazado por una dirección anónima. (Agesta, 2009; Agesta, 2013)

² *Instantáneas* apareció entre el 1 de junio de 1911 y el 28 de abril de 1912 bajo la dirección de Ricardo Redondo, Eduardo Bambill desde diciembre de 1911 y Alberto Cornet desde marzo de 1912. *Arte y Trabajo*, creada y dirigida por el imprentero Miguel Jannelli, tuvo una larga existencia que se extendió desde el 20 de noviembre de 1915 hasta 1946. En nuestro trabajo consideramos únicamente la primera etapa de esta última publicación que se alcanza hasta 1926. (Agesta, 2013)

en un elemento distintivo de revistas como *Proyecciones* y *Ecos* y los dibujantes se volvieron figuras fundamentales dentro del equipo editorial. Junto a los escritores, colaboraban en la construcción de un discurso compartido sobre la realidad contemporánea que, a partir de una particular relación entre textos e imágenes, determinaba el perfil y la posición de los semanarios en el espacio cultural. Esta centralidad de los caricaturistas implicó una transformación de su estatuto profesional tanto como de su consideración social: hacia mediados de la década de 1920 encontraremos ya quienes, a pesar de trabajar en otras áreas de la economía, se concebían y se definían a sí mismos como artistas del dibujo y participaban de los incipientes espacios de consagración y exhibición artísticas.

La caricatura y su estatuto artístico

Pocas son las noticias que tenemos de los primeros colaboradores artísticos de las revistas. En el caso de *Letras y Figuras* las escasas caricaturas firmadas indican que no existían dibujantes especializados en su *staff* sino que eran los mismos escritores quienes incurrían ocasionalmente en el ejercicio plástico. Si bien hemos podido determinar que uno de los hermanos Kiernan –probablemente, Héctor– y William Herther (seudónimo de Emilio Valla) fueron los dos responsables de ilustrar la revista, la ausencia de firmas en algunos casos y la ininteligibilidad de las mismas en otras denotaban la limitada importancia que le otorgaban a la atribución de autoría. A pesar de que dicha característica no desapareció totalmente durante los años siguientes, tanto *Proyecciones* como *Ecos* iban a contar con un grupo estable de “Colaboradores artísticos” que aseguraban la provisión de material visual para cada número. [Imagen 1] A diferencia de su predecesora, las publicaciones de Monteavaro “jerarquizaba[n] la labor de los ilustradores al nivel «artístico» de las expresiones canónicas tradicionales” (Szir, 2009:129) tal como hacía *Caras y Caretas*. Como ella, *Proyecciones* desplegó su concepción de los dibujantes y su labor en repetidas ocasiones, reconociéndolos en su individualidad en el número aniversario del 16 de julio de 1910. En esa ocasión homenajeó a los caricaturistas Juan B. Pelayo, José Ranfagni, Antonio Zanuso y Francisco Rodríguez publicando sus retratos fotográficos. En las páginas anteriores el mismo reconocimiento le había sido otorgado a los colaboradores/ras literarios/as cuyo carácter artístico nunca había sido puesto en duda por la publicación. De esta manera, se valorizaba la tarea de los ilustradores y, a la vez, “los aspectos visuales del periódico”.

(Szir, 2009: 128) Si la artísticidad de la caricatura resultaba incuestionable a principios del siglo, ¿cómo explicar, entonces, la escasa preocupación por la atribución de autoría que denotaba la ausencia de firmas en muchas de las que aparecían en las revistas ilustradas? En primer lugar, conjeturamos que las imágenes no firmadas podían ser reproducciones de otras publicaciones o bien formar parte del stock existente en las imprentas a las que se les atribuía un nuevo significado.³ Una segunda hipótesis sostiene que este descuido podría ser más frecuente entre los dibujantes aficionados que entre los profesionales, sobre todo si tenemos en cuenta que estos últimos rara vez olvidaban rubricar sus colaboraciones. Por último, es posible pensar que era el temor ante las represalias de los miembros más destacados de la sociedad local lo que prevenía a los artistas de estampar la firma en sus respectivas producciones que, en ocasiones, podían suscitar el encono de los personajes ridiculizados. En efecto, desde que el nombre del caricaturista comenzó a aparecer en todas las composiciones éstas adquirieron un carácter, si no laudatorio, al menos respetuoso que homenajeaba más que ofendía a los individuos representados.

En su análisis del proceso de profesionalización de los ilustradores en Buenos Aires durante los primeros años del siglo XX, Sandra Szir aborda la cuestión del estatuto ambiguo de estos dibujantes situados entre el arte y los mecanismos de producción masiva. (Szir, 2009: 109-139) Algunos de ellos compartían una formación común con los pintores pero se habían volcado a la ilustración impulsados por la necesidad de subsistir. En Bahía Blanca la nómina de pintores que aparecían en la guía comercial Colósimo, incluía, por ejemplo, a Francisco Rodríguez quien, además de colaborar asiduamente con *Proyecciones*, ofrecía sus servicios como retratista. Sin embargo, la ilustración en la ciudad era todavía para la mayoría una práctica *amateur* por la que percibían un pago pero a la cual no se dedicaban profesionalmente. Estos eran los casos de José Maril y de Emilio Juan Valla, estudiantes de ingeniería y filosofía respectivamente. Maril cultivaba con asiduidad la poesía y el dibujo que, tal como lo indicaba su auto-caricatura aparecida el 23 de julio de 1910, eran consideradas “lujos” y no profesiones rentables. [Imagen 2] Podemos suponer, sobre todo a partir de la utilización firme y sintética de la línea, que las

³ A manera de ejemplo pueden citarse la reutilización de la portada de *Ecos* del 24 de abril de 1911 en el ejemplar del 9 de julio de 1921 de *Juvenilia*. Además, todas las revistas repetían los dibujos humorísticos de las secciones de chistes y, en ocasiones, reproducían imágenes publicitarias e ilustraciones de, por ejemplo, *Caras y Caretas*.

competencias técnicas adquiridas como parte de su formación profesional encontraban en el humor gráfico su veta imaginativa. No es un dato menor que Maril decidiera incluirse a sí mismo en la galería de caricaturas personales ya que formar parte de esta sección le permitía presentarse como un miembro destacado de la sociedad y también darse a conocer ante el público, indicando además su principal ocupación y el lugar que ocupaba el arte en su vida. Aunque su participación en la revista de Monteavaro durante 1910 fue regular, luego de la fundación de *Ecos* su nombre desapareció de entre los colaboradores. Francisco Rodríguez, por el contrario, siguió trabajando en la nueva publicación. Su continuidad puede atribuirse a que la intervención en la prensa y el ejercicio de la docencia constituían los únicos medios de supervivencia para un artista en vías de profesionalización en un ambiente con escaso desarrollo institucional de la plástica.

Es necesario señalar que, a pesar de contar con colaboradores fijos, las revistas recibían también caricaturas de lectores que, estimulados por las imágenes a su alcance, producían sus propios dibujos y luego los enviaban para que fueran publicados. En la sección “Telégrafo sin hilos”, donde *Proyecciones* respondía las consultas y envíos de la audiencia, se consignó en varias ocasiones la recepción de este tipo de material sobre el cual el grupo editor no dudaba en expresar su opinión. A diferencia de lo que sucedía con las contribuciones literarias, sobre las que se expedía con dureza e ironía,⁴ los mensajes a los dibujantes noveles solían incluir consejos referidos a los temas, personajes y técnicas que convenían al humor gráfico. Estas respuestas daban cuenta, en primer lugar, del desconocimiento popular respecto de las dimensiones técnicas del proceso de impresión de las imágenes y de la preocupación de las publicaciones por formar personal competente en esa área. En segundo lugar, indicaban la existencia de un interés generalizado, no sólo por el consumo de material visual, sino por la producción del mismo.

Los caricaturistas, entre la sala de redacción y el taller

Como señala Filoteo Di Renzo en su serie “Apuntes sobre el arte local” (1964/1965), ya hacia principios del siglo funcionaban algunos talleres y academias de formación artística como los del pintor Ubaldo

⁴ El “Telégrafo sin hilos” al igual que las secciones de comunicación con los lectores de las revistas posteriores, habían adoptado el formato y el tono descalificador del ejemplo de *Caras y Caretas*. (Romano, 2004)

Monacelli y el escultor Ottavio Colósimo. Más adelante se sumaron a ellos los del decorador italiano Juan Ferraro, el español Espinosa Pazmiño, el profesor porteño Héctor Vardiero –que impartió enseñanza de dibujo–, el pintor y decorador catalán V. Cirera y Domingo Falgione. Es factible pensar que de estas instituciones provenían muchos de los trabajos de aficionados que llegaban a las redacciones. Sin embargo, gracias a los pocos datos que se han conservado, tenemos noticias de que la trayectoria era, en ocasiones, inversa. El caso más paradigmático en este sentido fue, sin dudas, el de José Cors, un canillita de catorce años que gracias a la intervención de *Arte y Trabajo*, se convirtió en dibujante y pintor. Al igual que sus compañeros, Cors mantenía un contacto permanente con el equipo editorial de esta empresa periodística. En una de sus visitas a las oficinas, los empleados descubrieron las habilidades artísticas del joven y promovieron una campaña en su favor. Su fotografía y sus caricaturas ocuparon entonces una carilla completa junto a un texto de la dirección que presentaba a José y promocionaba su talento singular a fin de que “las autoridades y “los que pueden”, se interesaran para que no se perdieran tan bellas disposiciones”. (*Arte y trabajo*, 30/08/1917: 10) En efecto, gracias a esta iniciativa recogida por el jefe comunal Rufino Rojas el otrora canillita consiguió una beca municipal para iniciar sus estudios artísticos con Monacelli y luego para continuarlos en la Academia Nacional de Bellas Artes de la Capital Federal, convirtiéndose así en colaborador habitual de *Arte y Trabajo*. Si bien Di Renzo (2006:61) señala que “después de volver a la ciudad, [su nombre] no tarda en desaparecer en el anonimato, destino común de los vocacionales” y que su nota necrológica recuerda que se jubiló como empleado de Correos y Comunicaciones, lo cierto es que Cors continuó vinculado al mundo del arte. En la década de 1930, con motivo del aniversario de la Biblioteca Rivadavia, lo encontramos junto a artistas bahienses consagrados como Juan Carlos Miraglia participando del concurso que organizó la institución para elegir un nuevo logo.

La historia de Cors resulta significativa porque, además de demostrar las posibilidades de ascenso social que implicaba el ejercicio artístico –el ex canillita llegó incluso a ser funcionario municipal–, revela cuáles eran las condiciones en que muchos aficionados de distintos estratos sociales se iniciaban en la práctica del dibujo. *Arte y Trabajo* y *El Régimen* coincidían al relatar los orígenes autodidactas de Cors. Como muchos otros, había comenzado “dibujando en las paredes con un trozo de carbón, sin ninguna ayuda, sin ningún consejo, sin ninguna lección” (*Arte y Trabajo*, 30/08/1917:10) y “ridiculizando a sus

semejantes con dibujos hechos sobre los «diarios clavos» (*El Régimen*, 07/08/1918:1) que luego vendía a los transeúntes por diez o veinte centavos. De manera análoga, Alfredo Masera, que desde 1926 se desempeñó como caricaturista de la revista de Jannelli, empezó su actividad “bajo el apremio de la propia disposición del ánimo, trazando en los ocios de una oficina del ferrocarril, a lápiz y a pluma, la silueta de sus compañeros de tarea”. (De Salvo, s/f) Tanto Cors como Masera recibieron después instrucción formal y se inclinaron hacia el ejercicio de la pintura. Si bien continuaron dibujando, era a partir de la práctica pictórica que se reconocerían como artistas. Prueba de ello fue la imagen de Masera realizada por Zanuso quien eligió personificarlo frente al lienzo, con un pincel en la mano derecha y un frasco de pintura en la izquierda, aun cuando la figura humana en elaboración se aproximara más a una caricatura que a un retrato. [Imagen 3] La caricatura, como sostenía *El Atlántico*, era un “género de arte más accesible al gran público” y en cuanto tal era considerada hacia los años veinte un “arte menor” que, potencialmente, podría conducir al desarrollo de un artista. En el caso de Masera, dicho pronóstico se cumplió y, no obstante desempeñarse toda la vida como empleado ferroviario, la pintura le permitió ocupar una posición prestigiosa en el arte local e, incluso, dentro del círculo porteño del grupo *Impulso*. (Agesta, 2004) Un lugar igualmente destacado ocupó Juan Carlos Miraglia cuya trayectoria inicial constituye un claro ejemplo de la diversidad de fuentes laborales asociadas a la gráfica y a la ornamentación a la que debían recurrir los artistas. En efecto, habiendo comenzado su actividad como decorador de casas particulares y escenógrafo del Teatro Municipal bajo la guía de Juan Ferraro, Miraglia se desempeñó también durante sus primeros años como publicitario y figurinista de las tiendas *Gath & Chaves* y *El Siglo*, como dibujante para la sastrería *El Modelo* y como ilustrador y caricaturista de la revista *Arte y Trabajo* y, más tarde, de los diarios *La Nueva Provincia* y *El Atlántico*. A pesar de la calidad de estos trabajos y de su importancia para su sustento económico, dichas actividades fueron opacadas por su producción pictórica y por su rol como gestor del campo artístico bahiense.⁵ Junto a De Salvo, Orlando Erquiaga, Zuloaga y otros, Masera y Miraglia integraron el grupo de la revista *Índice – luego Espiral–* fundada por Tobías Bonesatti que, de acuerdo a uno de

⁵ De hecho, Enrique Horacio Gené señala que los bocetos publicitarios debieran ser exhibidos por su calidad, “cosa que nunca hizo el artista en vida, quizá porque consideró un arte menor –una suerte de entretenimiento– aquel despliegue imaginativo con el que se ganaba la vida”. (Gené, 2010:14)

ellos, dio origen al “verdadero movimiento artístico inicial de la ciudad” mediante la introducción de lenguajes y debates estéticos actuales. (*La Nueva Provincia*, 16/03/1959:3)

La cultura y la práctica artística en Bahía Blanca se remontaban, sin embargo, hasta principios del siglo XX. Fue entonces que surgieron los primeros talleres y espacios de exposición, en general, estudios fotográficos, y las primeras muestras de artistas extranjeros y bahienses, entre los que se contaban los mismos integrantes del proyecto de Bonesatti. Durante el decenio de 1920, resulta evidente que una nueva generación de jóvenes nacidos o formados en Bahía Blanca estaba renovando el ambiente de la plástica y activando un circuito artístico local. Fue en este contexto de auge pictórico que la caricatura fue relegada al lugar de “arte menor” ligado al gran público de los medios gráficos. Sin embargo, ante la casi inexistencia de otras manifestaciones visuales en el transcurso de los primeros veinte años del siglo, las exposiciones de caricaturistas adquirían el estatuto de “gran arte” y merecían el estudio detenido de la crítica y el favor de los compradores. En agosto de 1909, coincidiendo con la aparición de *Proyecciones*, se presentó en el salón verde del Hotel Sud Americano una muestra de ciento treinta y cuatro caricaturas del dibujante uruguayo Mario Radaelli, quien durante un mes había permanecido en la ciudad tomando nota de las principales figuras de la política, el periodismo, las finanzas, la industria y el comercio bahienses. La numerosa concurrencia que asistió a la exposición y la venta de las obras revelaban el interés que las imágenes suscitaban entre la población y la importancia que había asumido el dibujo como medio para satisfacer esa demanda. La caricatura era entendida, en este marco, como una expresión artística cuyo ejercicio y consumo constituían una marca de modernidad y de educación. Idéntico sentido le atribuían las publicaciones ilustradas contemporáneas y los demás medios de prensa que homenajearon a dibujantes porteños consagrados e, inclusive, organizaban concursos de artistas locales.

La carencia de originales y de imágenes de buena calidad valorizaba las ilustraciones y sus autores, a los que atribuía todas las competencias y cualidades propias de la creación artística: justa observación de la realidad, pericia técnica y exteriorización espiritual. Similares consideraciones merecían al periodismo los trabajos y las exposiciones que Cors realizó durante la segunda mitad de la década del 1910 e, incluso, la muestra de treinta y dos caricaturas que presentó Maserá en noviembre de 1926 en el Salón Zevallos.

En las proximidades del Centenario, las revistas culturales que hasta el momento habían priorizado el discurso verbal como estrategia de intervención intelectual, incorporaron con fuerza el componente visual a partir de la inclusión de caricaturas, chistes gráficos y fotografías. Las nuevas posibilidades que brindaba la técnica y la necesidad de competir con sus pares locales y foráneas, convirtió a la imagen en el elemento identitario de los *magazines* así como también en una marca de su modernidad. Ante la escasez general de obras, la gráfica –en todas sus variantes– contribuyó a educar la mirada de los lectores y, a la vez, fomentó el desarrollo de las artes visuales en la ciudad al ofrecer a los artistas un primer espacio de profesionalización. Si bien la mayoría de quienes se desempeñaron como caricaturistas desaparecieron de los anales de la plástica, otros fueron agentes fundamentales en los comienzos del campo artístico bahiense. Protagonista de las primeras exposiciones, objeto estético adquirido por un naciente y reducido mercado, la caricatura fue un factor primordial en la formación, la producción y el consumo artísticos de las décadas iniciales del siglo XX.

Anexo



[Imagen1] (*Proyecciones*, 16/07/1910:7)



[Imagen 2] (*Proyecciones*, 23/07/1910: 8)



[Imagen 3] (*Arte y Trabajo*, 30/11/1926:18)

Fuentes documentales

- “Colaboradores artísticos” (16/07/1910), en: *Proyecciones*, Bahía Blanca, año 2, n° 52, p. 7.
- Di Renzo, F., “Apuntes sobre el arte local”, en: *Museo*, Bahía Blanca, Museo Municipal de Bellas Artes, año 1, n° 1 a 4, abril 1964 y enero, abril y agosto 1965.
- “Juan Carlos Miraglia: figura señera” (16/03/1959), en: *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año 61, n° 20443, p. 3.
- “Señor José Maril” (23/07/1910), en: *Proyecciones*, Bahía Blanca, año 2, n° 53, p. 8.
- “Sr. Alfredo Masera” (30/11/1926), en: *Arte y Trabajo*, Bahía Blanca, año 11, n° 143, p. 18.
- “Un artista precoz” (07/08/1918), en: *El Régimen*, Bahía Blanca, año 1, n° 47, p. 1.
- “Un pequeño artista” (30/08/1917), en: *Arte y trabajo*, Bahía Blanca, año 2, n° 41, p. 10.
- de Salvo, F. P. (s/f) “Alfredo Masera”, catálogo de exposición. [Archivo de *La Nueva Provincia*].

Bibliografía

- Agesta, M. de las N. (2004) “Una mirada crítica a la relación entre Buenos Aires y el interior. Contactos entre «Impulso» y «Artistas del Sur», 1947-1955”, en: *VI Jornadas Estudios e Investigaciones; Artes visuales y música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FfyL-UBA.
- (2009) *Proyecciones en imágenes. Prensa ilustrada y cultura visual en el proceso de modernización de Bahía Blanca (1909-19210)*, Buenos Aires, IDAES-UNSAM [tesis de maestría inédita].
- (2010) “Muñecas rusas. Lecturas y lectores en la prensa ilustrada bahiense de las primeras décadas del siglo XX”, en: Navarro Floria, P. (comp.) *Historia de la Patagonia: las jornadas*, Río Negro, Universidad Nacional de Río Negro, [Edición on-line] Disponible en: <http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Jornadas%20de%20Bariiloche%20-%20202008/Agesta.pdf>
- (2013) *Mundos de papel. Las revistas en el proceso de modernización cultural de Bahía Blanca (1902-1927)*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades – UNS [tesis doctoral inédita].
- Anderson, P. (1991) *The printed image and the transformation of popular culture, 1790-1860*, Oxford, Clarendon Press.
- Cossia, L. (2013) “El Centenario en la revista *Monos y Monadas*. De la mitología nacional a la representación de una mitología rosarina”, en: Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comps.) *Atrapados por la imagen. Arte y política en la cultura impresa argentina*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 109-136.
- Freinkel, P. (1993) *Diccionario biográfico bahiense*, Buenos Aires, Letra Viva.
- Gené, E. H. (2010) “Los tiempos del vivir”, en: *Juan Carlos Miraglia. Meditación en torno a la vida y los tiempos creativos de un artista integral*, Buenos Aires, Latin American Art, pp. 9-31.
- López Pascual, J. (2009) “*Trincheras*” *el campo cultural en Bahía Blanca entre 1963 y 1968*, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades – UNS [tesina de licenciatura inédita].
- Ribas, D. I. (2012) “¿Cuánto se paga en Pago Chico? La circulación del arte en Bahía Blanca (1928-1940)”, en: Baldasarre, M. I. y Dolinko, S. (eds.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina, volumen II*, Buenos Aires, EDUNTREF/CAIA, pp. 81-108.

- Romano, E. (2004) *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- Sinnema, P. W. (1998) *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London, News*, Ashgate, Aldershot and Brookfield.
- Szir, S. (2009) “Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y Caretas* (1898-1908)”, en: Malosetti Costa, L. y Gené, M. (comp.) *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 109-139.