

**Cómo se tematizaron *Territorio y Paisaje* en la primera mitad del siglo XIX en la
pintura y la literatura rioplatenses.**

Fac.de Bellas Artes (UNLP)

Lic. Rubén Hitz

Hitz@netverk.com.ar

¿Por qué elegir el tema del paisaje?

Podría decir que lo hago debido a mi formación académica -la historia del arte- ya que el paisaje, en tanto que género de la pintura, reviste un interés especial para mí, pero esa respuesta sería insuficiente. Hoy elijo este tema desde otro punto de vista, y me permito aquí traer las palabras de Paul Claval: *"Los paisajes llevan la huella de las culturas y las influencias al mismo tiempo (A. Berque, 1994). Las sociedades no tienen existencia fuera del medio en que están instaladas. Los hombres y el espacio que hicieron son las dos caras de una misma realidad que deben ser captadas por la misma postura intelectual (para un ejemplo japonés: Ohnuki-Tierney, 1993). Es por eso que el estudio de los paisajes constituye uno de los capítulos fundamentales de la geografía cultural, el que estudia la mediación por la que los grupos humanos aseguran su conquista sobre el espacio y sufren su influencia (A. Berque, 1990; 1995)"*¹.

Paisaje, región, territorio, espacio.

Milton Santos define al paisaje como la dimensión de la percepción, lo que llega a los sentidos². El paisaje es para él, el conjunto de objetos que nuestro cuerpo alcanza a percibir e identificar, es nuestro horizonte, estemos donde estemos. Por lo que podemos

¹ Claval, P.: pág. 270.

advertir que el paisaje se nos presenta siempre como una parcialidad, un fragmento y por lo tanto no conduce a la comprensión de lo real, porque nunca se presenta como un todo. En este sentido este autor diferencia el paisaje del territorio. La configuración territorial es un todo, y esta está formada por una constelación de recursos naturales (lagos, ríos, llanuras, montañas, bosques, etc) y también por los recursos creados (camino, ferrocarriles, construcciones de todo tipo, ciudades, etc.), es decir, la configuración territorial es un conjunto de todas las cosas dispuestas como sistema.

El espacio es definido como "el resultado de un matrimonio o encuentro sagrado, mientras dura, entre la configuración territorial, el paisaje y la sociedad. El espacio es la totalidad verdadera porque es dinámico, es la geografización de la sociedad sobre la configuración territorial"³.

Es interesante la reflexión de Milton Santos sobre cierta idea de sinonimia entre paisaje y región que él señala, persistió en los geógrafos hasta fines del siglo xix. *"La teoría de Vidal de la Blache concebía al hombre como un antiguo huésped de varios puntos de la superficie terrestre, que se adaptaba en cada lugar al medio que lo rodeaba, creando en la relación constante y acumulativa con la naturaleza un acervo de las técnicas, hábitos, usos y costumbres, que le permitieron utilizar los recursos naturales disponibles. A este conjunto de técnicas y costumbres, construido y transmitido socialmente, Vidal de la Blache lo denominó "género de vida", lo cual expresaba una relación entre la población y los recursos, una situación de equilibrio, construida históricamente por las sociedades. La diversidad de los medios explicaría la diversidad de los géneros de vida"*⁴

² Santos, M.: pág. 60.

³ Santos, M.: pág. 74

Algo sobre los álbumes litográficos.

Durante el siglo xix se intensificaron en América Latina de manera asombrosa aquellas expediciones científicas que se venían desarrollando con cierta regularidad, por lo menos desde el siglo xvii. Es cierto que estas expediciones y sus resultados despertaron un gran interés en los comerciantes e industriales europeos; pero más allá de eso, quienes constituían estas misiones -esos artistas científicos e infatigables viajeros- eran movidos, por un lado, por un afán de conocimiento científico y, por el otro lado, por un gran afán de aventura.

En la vasta obra que estos pintores-viajeros nos han dejado (libros con extensas crónicas, álbumes y atlas ricamente ilustrados) puede encontrarse desde detallados estudios de la flora y la fauna, sumamente útiles a ciencias como la botánica y la zoología, hasta descripciones de paisajes, tipos sociales, usos y costumbres, evidentemente útiles a otras ciencias como la geografía o la etnografía; pero además puede detectarse aquí, cierto gusto por lo exótico y pintoresco.

Lo bello, lo sublime, lo pintoresco.

En este tramo del trabajo me referiré al tratamiento del paisaje, por parte de los artistas viajeros, en Latinoamérica durante el siglo xix.

Es sabido que el género del paisaje se encontraba altamente convencionalizado y que poseía en su momento de mayor vigencia⁵ un fuerte metadiscurso, por lo menos desde mediados del siglo xviii y sobre todo en el siglo xix, y obviamente los artistas viajeros fueron influenciados por ese conjunto de ideas y modalidades que circulaban en Europa.

⁴ Santos, M.: pág. 61. Cita a Moraes, 1986, págs. 68-69.

Si observamos los grabados o pinturas de los artistas viajeros, podríamos constatar con las imágenes lo que teóricos como Edmund Burke y William Gilpin o un historiador y geógrafo como Alexander von Humboldt recomendaban a los artistas.

Burke sostenía que *“debido al instinto de autoconservación, la emoción más fuerte que experimenta el ser humano es el miedo, y que por lo tanto, todo lo que tiene la capacidad de sobrecogernos, de provocar sensaciones de pavor y temor, saca a la superficie los sentimientos más fuertes que tenemos, y puede ser descrito como sublime”*.⁶

Las cualidades que Burke consideraba que contribuían a hacer una escena sublime eran la inmensidad, las tinieblas, la oscuridad, etc. Estas cualidades fueron características de una de las vertientes del Romanticismo (antecedente de lo que más tarde fue el Simbolismo) y tuvo uno de sus más altos exponentes en Europa en Caspar David Friedrich. Esta vertiente romántica es de considerable importancia en Norteamérica (en pintores como Albert Bierstadt, Frederic Edwin Church, Sanford R. Gifford, John Frederick Kensett, etc.) y también tiene su correlato en Sudamérica, sólo en algunos pintores viajeros como Daniel Thomas Egerton, E. F. Schute y el mismo Church que dejaron su huella en estas tierras; pero no aparece específicamente en la región del Río de la Plata.

Lo bello y lo sublime aparecen como dos conceptos claves en el tratado de Burke. En este sentido dice que la belleza *“...se despierta ante cosas pequeñas y suaves, sin ángulos contrastantes, [sino] delicados, de colores puros y luminosos”*. Y agrega con respecto a la lisura: *“La siguiente propiedad constantemente observable en tales objetos es la “lisura”: una cualidad tan esencial a la belleza, que no recuerdo ahora ninguna cosa bella que no sea lisa. En los árboles y las flores, son bellas las hojas; en los jardines, las*

⁵ Steimberg, Oscar: pág. 67 "La vida social del género supone la vigencia de fenómenos metadiscursivos permanentes y contemporáneos".

pendientes suaves; en el paisaje, las corrientes mansas; en las bellezas animales, los revestimientos lisos de pájaros y bestias; en mujeres delicadas, las pieles suaves; y en varios tipos de mobiliario ornamental, las superficies suaves y pulidas. Una parte muy considerable del efecto de belleza se debe a esta cualidad; efectivamente la más considerable.”⁷

También Kant reflexiona sobre lo bello y lo sublime y sostiene que lo sublime tematiza la ruptura o inadecuación entre un objeto intuido y nuestras facultades. Que la magnitud de tales objetos supera la capacidad de nuestra intuición de tal modo que esa inadecuación produce en nosotros un cierto “terror”.

La inadecuación entre la intuición y el objeto es fuente de peligro y este nos conduce al auxilio inmediato de la razón que nos “proporciona” la idea de sublime, con la cual podemos “dominar” al objeto.

Sublime es lo que place inmediatamente por su resistencia contra el interés de los sentidos.

En relación a lo bello dice que esta es una categoría y tiene su origen en un sentimiento de armonía entre la imaginación y el entendimiento.

La belleza es una cualidad de los objetos y si la predicamos de ellos es porque en ellos la percibimos. Los objetos que pueden ser calificados de bellos son aquellos que exhiben su formalidad, su proporcionalidad, equilibrio, regularidad, etc., es decir los que cumplen leyes formales estrictas sin contenido alguno.

Bello es lo que en el mero juicio place. De lo que se deduce que tiene que placer sin interés.

⁶ Burke, Edmund: pág. 42.

⁷ Burke, Edmund: pág. 85.

Las ideas de Gilpin aunque un poco más limitadas, desde un punto de vista teórico, que las de Burke y Kant, tuvieron una influencia más extensa. Mientras que el texto de Burke *A Philosophical Enquiry into the Origen of Idea of the Sublime and Beautiful* (1757), conocido en castellano como *De lo Sublime y de lo Bello*- contenía quizá demasiados ejemplos de la literatura y se postulaba en términos del diseño de una filosofía del arte, y el de Kant *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764), que si bien exhibe proximidad hacia la filosofía inglesa y específicamente hacia el texto de Burke y es ya una obra poseedora de una retórica un tanto más hermetica que la del filosofo inglés, el texto de Gilpin se refería a cuestiones específicas de la práctica pictórica.

Según Catlin en *Three Essays on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*, Gilpin (1724-1804) “...proporciona una serie de reglas para que les guíen (tanto a artistas profesionales como a aficionados) en su aproximación a la naturaleza y les ayuden a seleccionar para su lápiz o pincel aquellos aspectos naturales que tenían mayor interés pictórico. Mantenía que los contornos quebrados y las superficies ásperas eran preferibles desde un punto de vista estético, a lo suave y uniforme. Así los elementos del paisaje, escabrosos, accidentados, ruinosos, quebrados, viejos y salvajes eran preferibles a los accidentes naturales armoniosos y monótonos.”⁸

El mismo Humboldt aconsejó a Rugendas, poco antes de emprender su viaje a América (1831) lo siguiente: “...evita las zonas templadas, Buenos Aires, Chile... ve donde abunden las palmeras, los helechos arborescentes, los cactus, las montañas de los Andes... un gran artista como tú debe aspirar a lo monumental.”⁹

⁸ Catlin, S.L. pág. 74.

⁹ Catlin, S.L. pág. 49.

Pintores-viajeros como Daniel Thomas Egerton, Johan Moritz Rugendas, Ferdinand Bellerman, Alexander von Humboldt, Jean Baptiste Debret, muchas veces elegían como motivos de sus cuadros cráteres volcánicos, montes riscosos, torrentosas caídas de agua, bosques tropicales con enmarañada vegetación, lianas y árboles caídos.

Otros artistas viajeros, como el inglés Frederick Catherwood -que acompañó a John Stephens (escritor norteamericano) en una minuciosa exploración en la región de los Mayas y que dio como resultado el libro *Incidents of Travel in Yucatan (1843)*- tematizaron sobre esculturas y ciudades en ruinas situadas en la espesura de la selva, construyendo imágenes que reflejaban una visión más romántica que arqueológica, aunque se reconoce cierto interés por la exactitud en los detalles. En otras ilustraciones se combinaban estos paisajes con escenas costumbristas, combinación que ya había incluido -según Catlin- Carl Nebel en su *Voyage Pittoresque et Archeologique dans la Partie la plus Interessante (1836)*.

De cómo describen la región del Río de la Plata la literatura y la pintura.

Trataré entonces de circunscribir el análisis a lo que ocurría con el paisaje en la región del Río de la Plata. Atendiendo preferentemente a los álbumes de litografías¹⁰ en la primera mitad del siglo xix.

Planteo como objetivo la detección no sólo de la presencia de ciertos elementos que aparecen en las litografías de la primera mitad del siglo xix, las cuales han tematizado, por lo menos marginalmente, sobre el paisaje pampeano -tanto urbano como campero-, sino

¹⁰ La elección del corpus (álbumes de litografías) responde a una cierta estrategia, no debemos olvidar que la emergencia de la fotografía en 1839 produce un cambio dramático en el intercambio de imágenes y tampoco debemos olvidar que ya en 1840 la fotografía ingresa a la Argentina de la mano de Esteban Echeverría y rápidamente se expande y multiplica su uso y afición. Debemos destacar también que la fotografía debido a impedimentos técnicos aparece en textos impresos (diarios, revistas, libros) recién en la última década del siglo xix.

más específicamente una cuestión que, en general no es planteada como problema, y que son las ausencias.

Estos elementos ausentes en las litografías se tornan presentes en la literatura del mismo período o posteriores pero que hablan de ese período; presencias que además se encuentran confirmadas en ciertos textos de carácter científico, referidos al aspecto morfológico del suelo pampeano.

Sobre este punto que no creo casual, y al que le adjudico causas que tienen que ver con un estilo de época y también con un determinado proyecto socio-económico y político-cultural, reflexionaremos. Y lo haremos sobre la imagen litográfica y eventualmente sobre la pintura, pero esencialmente en comparación con los textos lingüísticos, sean estos pertenecientes a la literatura ficcional o a cierta literatura científica.

Sólo a modo de ejemplo, podríamos recordar a Charles Darwin que refiriéndose a los cardales de la pampa, dice: *“en cuanto crecen todo lo que han de crecer, los llanos que recubren se vuelven impenetrables en absoluto, excepto en algunos senderos, verdadero laberinto sólo conocido por los ladrones, que se guarecen allí en esa estación, y salen para robar y asesinar a los viajeros.”*¹¹

Esta, evidentemente, no es la imagen que querían mostrar los pintores-viajeros, pues estos concebían sus obras, probablemente no sólo para estas tierras, sino también, para el consumo europeo; tratando en lo posible de entregar una visión racionalizada de la realidad, negando así, toda posibilidad de conflicto.

Siguiendo a Abraham Haber¹², en un análisis de los “tipos sociales”, encontramos negadas, sistemáticamente, aquellas situaciones que generen un conflicto, tales como: la

¹¹ Darwin, Charles : pág. 81.

¹² Haber, Abraham: pág.

violencia, el sexo, el sufrimiento, el racismo, etc. Pero por otro lado, se reivindicaba a través de estas imágenes: la buena convivencia, el orden, el trabajo, la familia. En tanto que en el paisaje lo que se destaca es lo que no se encuentra.

Podríamos decir que, en general, estas imágenes participan de dos corrientes estilísticas diferenciadas y a veces convergentes. Por un lado una corriente que viene de una vertiente del romanticismo, cuyas características son detectables por cierta “manera” de representar la figura humana y por la elección de un entorno, casi siempre idealizado, y que nunca aparece tempestuoso, agresivo o salvaje, sino todo lo contrario aparece como sinónimo de calma y tranquilidad. Ejemplo claro de esa manera de representar son los gauchos de Juan León Pallière o Juan Manuel Blanes. Por otro lado una corriente que revela rasgos provenientes de la Ilustración y que tiene que ver con la elección de los temas (la familia, el trabajo, etc.), y está conectado con lo anterior, con esa visión tranquilizadora de la naturaleza, que además es ordenada y racional.

Estas características pueden encontrarse, por ejemplo, en “*Vista de Buenos Aires*” de Carlos Morel (en el álbum *Serie Grande de Ibarra*), donde el río se encuentra calmo y todos los personajes ocupados -sin aparentes conflictos- en sus respectivas tareas; o en “*Tropa de carretas*” de C. H. Pellegrini, donde las carretas se encuentran perfectamente alineadas y equidistantes la una de la otra.

El paisaje urbano -que es quizás lo más conocido por el público y tal vez lo más trabajado por estos litógrafos- por lo general ha privilegiado ciertos edificios y espacios públicos, tales como: el cabildo, la recova, la catedral, otras iglesias, el fuerte, la plaza Victoria, etc.; y en menor medida, algunas vistas generales de la ciudad de Buenos Aires. Imágenes todas que pueden agruparse en la categoría temática denominada topográfica.

También aparecen otros lugares, ciertas esquinas, calles empedradas de Buenos Aires, o pulperías. Pero siempre estos espacios se nos presentan *convenientes*; en las pulperías los ocasionales concurrentes aparecen tranquilamente sentados, degustando una copa de caña o cantando al compás de una vigüela, y conviviendo juntos el mulato, el gaucho, el niño y el milico¹³; las calles nunca se encuentran barrosas o polvorientas. Sin embargo José Antonio Wilde nos da cuenta de todo lo contrario, él nos habla de que “*aun en los puntos más centrales de la ciudad*” había “*inmensos pantanos*” que “*a veces ocupaban cuadras enteras*”¹⁴; también nos dice que “*muy a menudo, ocurrían peleas entre la plebe y los marinos extranjeros, que no faltaban en el bajo y en las pulperías inmediatas al muelle, y entre quienes existía un marcado antagonismo*”¹⁵.

En este caso se da la combinación de dos categorías temáticas: la topográfica y la social.

Por otro lado el paisaje campero se nos presenta, se podría decir, a la manera de los paisajes ingleses, mostrándonos una serenidad casi paradisíaca de la naturaleza (recordemos un óleo de Prileiliano Pueyrredón “*Descanso en el campo*” de 1860). Pero sabemos, a través de textos tanto científicos como literarios, que la realidad de la pampa en el siglo xix era otra. En este sentido Antonio Elio Brailovsky nos dice que “*...el cardo es la primera señal del sobrepastoreo y su crecimiento vertiginoso se vincula con el elevado tenor de nitrógeno del suelo*”¹⁶.

Sobre la altura de estos cardales podemos recordar el relato de Darwin, citado anteriormente; a Domingo Faustino Sarmiento que en su *Facundo (civilización y barbarie)*

¹³ Pellegrini, C. H.: pág. s/n.

¹⁴ Wilde, José Antonio: pág. 19.

¹⁵ Wilde, José Antonio: pág. 24.

¹⁶ Brailovsky, Antonio Elio: pág. 14.

(1845) refiriéndose al gaucho malo dice: “...es un personaje misterioso: mora en la pampa, son su albergue los cardales, vive de perdices y mulitas.”¹⁷ Y Guillermo Enrique Hudson en *Allá lejos y hace tiempo* se refiere a lo mismo de la siguiente manera: “...eran días de constante inquietud por los temidos incendios y de zozobra por los robos y fechorías, especialmente para las pobres mujeres que quedaban solas en los ranchos la mayor parte del tiempo, aisladas en esa densa maraña...”¹⁸

También a los incendios -muy comunes en esta zona debido, por un lado a las frecuentes tormentas eléctricas, y por otro a la acción de las tribus indígenas que los provocaba para la caza y la guerra- se refiere Woodbine Parish en *Buenos Aires y las provincias*, y lo hace con relación a una expedición realizada en 1823 por Martín Rodríguez -en la todavía por esos años inexplorada pampa-, y dice: “¡He aquí lo que es la guerra en las pampas!. Las mejores tropas del mundo, si no perecen entre los pantanos y tembladerales, pueden ser asadas vivas.”¹⁹

Pareciera que todos estos elementos que se destacan por su presencia en los textos (tanto científicos como literarios), se encuentran ausentes en las imágenes litográficas y en gran parte de la pintura -por lo menos en la primera mitad del siglo xix.

Como sea, se podría decir que tanto el paisaje que describen las imágenes litográficas, las pictóricas o las de la literatura ficcional o la no ficcional, pertenecen al dominio de lo que Santos denomina *paisaje artificial*²⁰ contraponiéndolo al paisaje natural.

Creo, entonces, que no ha sido del todo desacertada la opinión de González Garaño cuando advierte que fue la falta de paisaje en Buenos Aires lo que convirtió a Emeric Essex

¹⁷ Sarmiento, D. F. : pág. 49.

¹⁸ Hudson, Guillermo Enrique: pág. 82

¹⁹ Citado en Brailovsky: pág. 16.

Vidal en pintor de figuras. Y esta situación se puede hacer extensiva a otros artistas viajeros, y a los primeros pintores argentinos.

Vidal pintó la ciudad, sus edificios, como también lo hizo Pellegrini, pero sobre todo para describir los diversos tipos sociales, las escenas de la vida porteña, y de la vida en el campo (como Morel, Pueyrredón, Palliere o Blanes); para describir escenas que les resultaban exóticas o pintorescas. Características que el paisaje pampeano o rioplatense no les ofrecía. Recordemos que lo pintoresco *"aparece definido en su acepción moderna por Gilpin (Three essays to which is added a poem, on landscape painting, 1792). En él se expresa ya la versión que aun hoy se maneja de lo pintoresco: lo quebrado y abrupto, lo que evita orden, simetría, geometría, lo que aparece más cerca de la naturaleza, hasta el punto de rechazar las actividades industriales. Sólo aquellos objetos cuyo uso banal es suavizado por la historia, o cuya novedad es agrietada por el tiempo, pueden ser objetos de la representación pintoresca: castillos, palacios, chozas, muros cubiertos por el musgo y manchas de humedad"*²¹.

Aquí no había *paisaje natural* al alcance de la mano del artista, y tampoco ruinas de culturas precolombinas, ni bosques tropicales, ni altas montañas, ni caídas de agua, ni vegetación exótica. El cardo no es originario de América, por lo tanto no era exótico a los ojos europeos, era tan solo una maleza, una plaga, entonces había que eliminarlo de los cuadros.

²⁰ Santos, M: dice que "el paisaje artificial es el paisaje transformado por el hombre, en cuanto que grosso modo podemos afirmar que el paisaje natural es aquel que todavía no ha sido modificado por el esfuerzo humano." pág. 62

²¹ Aliata, F. y Silvestri, G.: pág. 75.












Lo que vemos en las imágenes litográficas o pictóricas (en las de Pellegrini; Vidal; Morel; Pueyrredón; Blanes; etc.) es la adecuación del paisaje mensurable y ordenado de Europa al paisaje caótico, inconmensurable y “salvaje” de la pampa.










En esa adecuación desaparecen los pajonales, los abrojos, los cardales, y todo tipo de otras plagas y malezas, también se evitan los tembladerales, las tormentas eléctricas y los incendios.

La naturaleza se subordina a la cultura, triunfa la convención, que se impone indirectamente (a través de los cuadros) o directamente a través de los textos escritos: algunos meramente normativos o instructivos, como el de Gilpin o Humboldt; otros además filosóficos, como el de Burke y luego Kant.

Recordemos a P. Pueyrredón en “*Descanso en el campo*”(1860) (a pesar de extenderse más allá de nuestro periodo seleccionado) ; aquí estamos en presencia de *lo bello*, aquí está, -por ejemplo- *la lisura* de la que hablaba Burke. Extendiéndose así la idea de jardín que tenían los paisajistas ingleses a todo el territorio de la pampa.

Bibliografía citada o mencionada.

-  Adur, Claudio; Haber, Abraham; Ocampo, Estela: “Los pintores viajeros” en: suplemento cultural de *El Cronista*, N° 19, s/f.
-  Aliata, F. y Silvestri, G.: *El paisaje en el arte y en las ciencias humanas*. CEAL, Buenos Aires, 1994.
-  Brailovsky, Antonio Elio: “Biografía de la pampa” en *Todo es historia*, N° 184, sept. 1982.
-  Burke, Edmund: *De lo sublime y de lo bello (1757)*. Altaya, Barcelona. 1995.
-  Claval, Paul: *La geografía cultural*. Eudeba, Buenos Aires. 1999.
-  Darwin, Charles: *Un naturalista en el Plata*. CEAL, Buenos Aires, 1977.
-  Dawn Ades con la colaboración de Guy Brett, Stanton Loomis Catlin y Rosemary O’Neill. *Arte en Iberoamérica*. Ed. Turner, Madrid, 1990.
-  Gonzalez Garaño, Alejo B: *Emeric Essex Vidal 1791-1861*. (Quince acuarelas inéditas de E.E. Vidal, precedidas por un estudio de la iconografía argentina anterior a 1820) Imprenta F.A. Colombo, Buenos Aires, 1931.
-  Haber, Abraham: “Vanguardia y tradición” en *La Pintura argentina*, CEAL, Buenos Aires, sept. 1975.
-  Hudson, Guillermo Enrique: *Allá lejos y hace tiempo*. Editorial Kraft, Buenos Aires, 1944.
-  Kant, Emanuel: *Prolegómenos a toda metafísica del porvenir. Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Crítica del juicio*. Porrúa, Mexico, 1991.

-  Morel, Carlos: *Vistas y costumbres de Buenos Aires*. (Serie grande de Ibarra) Buenos Aires, 1841.
-  Novak, Barbara: *Nature and Culture*. (American Landscape and Painting 1825-1875) Oxford University Press, New York, 1980.
-  Novak, Barbara: *Nineteenth-Century American Painting*. Artabras, Nueva York, 1991
-  Pellegrini, Carlos Enrique: *Tableau Pittoresque de Buenos Aires*. (originales de 1830. Inédito hasta su publicación en julio de 1958 por la librería Lámateur de Buenos Aires).
-  Santos, Milton: "Metamorfosis del espacio habitado". Oikos Tau, Barcelona, 1996.
-  Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. CEAL, 1979.
-  Steimberg, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*. Atuel, Buenos Aires, 1993.
-  Vidal, Emeric Essex: *Ilustraciones Pintorescas de Buenos Aires y Montevideo*. (24 vistas acompañadas de descripciones del paisaje y de las indumentarias, costumbres, etc. de los habitantes de esas ciudades y sus alrededores) Londres, 1820.
-  Wilde, José Antonio: *Buenos Aires desde 70 años atrás 1810-1880*. EUdeBA, 1977.