

Inostroza, Nicole
PAISAJE VIENÉS, UNA MIRADA DESDE CHILE EN LA NARRATIVA DE JOSÉ
DONOSO

Revista Chilena de Literatura, núm. 93, noviembre, 2016, pp. 205-213
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360248855010>

PAISAJE VIENÉS, UNA MIRADA DESDE CHILE EN LA NARRATIVA DE JOSÉ DONOSO

Nicole Inostroza

Department of Romance Languages and Literatures
Harvard University
inostroza@g.harvard.edu

PAISAJE

El paisaje germina cuando hay miradas. Nace como género pictórico para ser entendido, más tarde, como constructo cultural. En un sentido amplio, el paisaje se elabora dentro de la cultura de la mirada, que a su vez reposa en toda la historia de la cultura. Para efectos de esta investigación, el paisaje será entendido según Javier Maderuelo, quien dice que “el paisaje no es un ente objetual ni un conjunto de elementos físicos cuantificables, tal como lo interpretan las ciencias positivas, sino que se trata de una relación subjetiva entre el hombre y el medio en el que vive, relación que se establece a través de la mirada” (*El paisaje* 12).

Lejos de ser un entorno natural separado de los efectos humanos, el paisaje comienza a existir cuando el hombre lo inventa, cuando se interesa por conservar “jardines de recreo”¹ o lo incorpora como elemento central en distintas manifestaciones culturales. El paisaje está íntimamente ligado al actuar del hombre y no existe antes de él; no hay paisaje antes de la mirada.

En el caso urbano, los estudios sobre paisaje resaltan la mirada subjetiva. Como primer alcance en el estudio de la ciudad, es representativa la figura del *flâneur* que esboza Charles Baudelaire al poner al poeta como transeúnte en la agitada vida moderna. Al abordar el fenómeno paisajístico en el ámbito urbano, Maderuelo establece de manera esclarecedora que

¹ Agustín Berque (1995) en *Les raisons du paysage* establece cuatro condiciones básicas para que una sociedad sea considerada paisajera: “Una o varias palabras para denominar «paisaje», «representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje», «representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje» y «jardines de recreo» (Cit. en Roger 68).

la ciudad conforma espacios e imágenes que corresponden a momentos culturales e históricos determinados y que provocan representaciones visuales características que son interpretadas por los poetas y los artistas, de modo que se establece un tejido de relaciones entre la ciudad objetiva y las miradas individuales y subjetivas de sus diversos intérpretes (Sobre las imágenes 17).

El paisaje urbano está directamente intervenido por la mano humana. La construcción y la planificación requieren de un contexto específico, en el que se modelan tales o cuales estilos arquitectónicos en función (o no) de los requerimientos habitacionales del momento, del orden de los emplazamientos en el mapa según los grupos sociales, económicos; entre otros. Aún más, la ciudad la construye el hombre, no solo con plantar sus pies sobre ella, sino con el paseo, la reflexión y la mirada: “La ciudad adquiere una dimensión fenomenológica cuando existe una relación mental del individuo con su entorno” (Moya 26). Y no tan solo mental, sino también corporal. Relaciones que se elaboran una y otra vez en un contexto que, en la actualidad, es cambiante y fugaz. Pensar el paisaje urbano es pensar el vínculo entre el hombre y sus coordenadas espacio-temporales con todos los aspectos históricos, sociales, geográficos y culturales que se entrelazan.

VIENA

En 1981 se publica “Viena y la cultura”, ensayo donde el escritor chileno José Donoso explora los alcances culturales de la Viena de comienzos de siglo. A partir de la lectura de *Viena Fin-de-Siècle*, del estadounidense Carl E. Schorske, José Donoso reflexiona sobre la importancia cultural de Viena entre los siglos XIX y XX, en contraposición a las ya famosas capitales predominantes: París y Londres. Mediante la lectura del libro de Schorske, y el consiguiente viaje de Donoso a la capital austriaca, el chileno se transforma en un paseante que mira el paisaje urbano, estableciendo una conexión entre la urbe y él mismo. Pero, ¿cómo interpretar su elección por la capital austriaca?

Viena es una ciudad decadente. La historia así lo demuestra. Nicolás Casullo, en el prólogo al libro *El debate: Modernidad/ Posmodernidad*, dice que “fue una ciudad la que representó –en lenguaje y razones– a la modernidad como crisis que tocaba fondo y no tenía otra respuesta que el crepúsculo. Viena. La Viena del colapso del Imperio Habsburgo en los finales del XIX y principios del XX” (43).

La capital austriaca ve nacer en el período liberal a un grupo de personajes que fortalecieron la cultura vienesa y mundial en todos sus ámbitos: Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Karl Krauss, Gustav Klimt, Robert Musil, Hugo von Hofmannsthal, Arnold Schönberg, entre muchos otros. Sin embargo, los hijos intelectuales nacidos del régimen liberal austriaco se volcarán contra él como Freud contra el Padre. Karl Krauss, por ejemplo, ve una Viena estéticamente adornada en extremo, pero impotente culturalmente: “Krauss siente que vive en una ciudad que en sus contrastes, simulacros y ornamentos, «enjaula la locura universal»” (Casullo 45).

A principio del siglo XX, en un contexto que precedía las grandes catástrofes protagonizadas por las dos grandes lenguas de la política de masas –comunismo y

fascismo–, la ciudad de Viena alojó a sus dos actores principales del siglo: León Trotsky y Adolf Hitler. La perspectiva de ambos es, paradójicamente, similar. Trotsky “descubre en Viena lo que denominará «el ser escéptico». Esas criaturas para quienes «las perspectivas del mañana eran impenetrables», y «el oficio del profeta un oficio ingrato»” (Casullo 47). Viena se encarna en un ser apático frente a la contingencia del siglo XX. Por otro lado, el joven Hitler percibe un violento contraste entre la opulencia decorativa (también presente en la opinión de Krauss) y una “miseria degradante”. “Vacila ante «el peligroso encanto» y aquel «brillo fascinador», con «la fuerza de un imán» de la Viena decadente” (Casullo 48). Tanto Trotsky como el joven Hitler consideran, ante la vista del paisaje urbano vienes, que la urbe vive ajena a su contexto, fuera de toda implicación política, sin un cariz revolucionario ni progresista, apartado de los intereses de la multitud, aislada, egocéntrica y soberbiamente individualista.

En materia estética, el trazado urbano que se implementa en la segunda mitad del XIX está caracterizado por dos espacios diferenciados que simbolizan la historia de la urbe. En 1857, el emperador Francisco José accede al derrumbe de la gran muralla que separaba la ciudad antigua (donde residían las familias aristócratas), de los centros proletarios que se habían empezado a construir por fuera. La caída de la muralla dejó lugar para el emplazamiento de una gran avenida, la hoy famosa Ringstrasse (Ringstraße), cuya fachada arquitectónica estuvo en manos de los liberales que gobernarón hasta poco antes de 1900.

El centro de Viena, la parte más antigua de la ciudad, fue erigido para el imperio y la aristocracia. En 1860, las cosas comienzan a cambiar con el ascenso de los liberales al poder:

En el plazo de una década desde el decreto imperial de 1857, la evolución política había transformado al régimen neoabsolutista en una monarquía constitucional. El ejército, derrotado por Francia y el Piamonte en 1859 y por Prusia en 1866, perdió su peso en los consejos de estado y los liberales ocuparon el timón (Schorske 52).

Lo que aconteció fue que los liberales transformaron las instituciones estatales en vistas de los intereses de la ascendente clase media y de los principios del constitucionalismo. Para esto ejecutaron un plan urbanizador que apartaba los intereses militares en los que el imperio se había centrado anteriormente, para dar lugar al embellecimiento estético, la ley y la paz². Alrededor de la ciudad más antigua, la implementación que los liberales realizaron en la Ringstrasse acentuó el contraste. Las pomposas construcciones que se hicieron no solo carecían de historia e ideología propias, puesto que se apoderaban del estilo renacentista, gótico y barroco que no les pertenecía; sino que el foco puesto en el “embellecimiento,” por lo demás falso, de la ciudad, olvidaba otros elementos culturales que llevaron a la decadencia de la ciudad. Cultura que, de todos modos, fecundaron a aquellos intelectuales de la época, quienes no estaban de acuerdo con el gobierno liberal.

² Los liberales presentaron un folleto que anunciaba la urbanización de la Ringstrasse en 1860, donde los lemas que defienden son: “Fuerte por la ley y la paz” y “Embellida por el arte” (Schorske 54-5).

Detrás de este intento por cambiar la fachada de la ciudad, se escondía el deseo mimético de los burgueses por la aristocracia, y que llevaron a la realización de una cultura “vacía” o “a medias.” Como dice la periodista Ilsa Barea:

Viena se extendía y según términos del decreto imperial se embellecía mientras el imperio se estrechaba. Su vida cultural y social crecía mientras los cimientos de su importancia como centro de un estado multinacional eran asaltados y socavados. Sólo una pequeña minoría se sentía consciente de ello, pero las tensiones estaban latentes. La pompa y circunstancias de la Ringstrasse, las fachadas ostentosas y las decoraciones interiores de viviendas particulares que repetían los modelos de la Ringstrasse, a menudo en formas adocenadas, simbolizaban la autopermanencia y la ilusión de perduración (Cit. en Jaramillo 185).

La Viena decadente que vieron los grandes hijos del liberalismo se puede entender desde el concepto de “no-simultaneidad” o “no-sincronismo”. Este concepto es desarrollado en la teoría marxista de Ernst Bloch, aunque es quizás más conocido a través de la cita que Fredric Jameson hace en *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991):

Modernism must thus be seen as uniquely corresponding to an uneven moment of social development, or to what Ernst Bloch called the “simultaneity of the nonsimultaneous,” the “synchronicity of the nonsynchronous” (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*): the coexistence of realities from radically different moments of history – handicrafts alongside the great cartels, peasant fields with the Krupp factories or the Ford plant in the distance (307).

Viena, aparte de lo retrógrada que era en la época, albergaba pensamientos paradójicamente disímiles. Por un lado, un imperio católico, arraigado profundamente al pasado, al sistema feudal (9 años –desde la revolución de 1848– le costó al emperador acceder a derrumbar el muro que protegía la ciudad de las invasiones desde el siglo XVI). Por otro, el surgimiento de la burguesía y la torpe anexión del capitalismo al modelo económico austriaco. A pesar de que desde la década del sesenta los burgueses controlaron la ciudad, en realidad estos nunca dejaron de estar bajo el mandato de la aristocracia. Por eso se esmeraron especialmente en la construcción de la gran fachada arquitectónica. Además, la incorporación de Hungría al imperio en 1867 fue ideada mayormente porque el trigo húngaro empezó a ser comercializado en grandes cantidades hacia el exterior, lo que prometía estabilidad económica. Aun así, durante este período conviven producciones económicas distintas. Por un lado, un capitalismo industrial en auge; por otro, formas productivas arcaicas en los campos.

Todos estos hechos hablan de la “no-sincronía,” existencia simultánea de lo “no-simultáneo,” convivencia de ideologías y formas de vida anacrónicas que se superponen con la esperanza de lo moderno. Quizás el ordenamiento del paisaje urbano en el mapa deje en evidencia con mayor rigor el concepto de lo “no-sincrónico.” La ciudad está ordenada de tal manera que funciona como símbolo mismo de lo “no-simultáneo”: En el centro se encuentra el emplazamiento más antiguo de la ciudad, lugar de residencia de la más alta aristocracia, donde se concentra el pensamiento tradicional y el orden imperial. Este centro es rodeado por la Ringstrasse, la avenida que pensaron los liberales, quienes

establecieron sus viviendas desde ahí hacia el exterior. El anillo de la calle adornada envuelve la historia vienesa tratando de mimetizarse.

JOSÉ DONOSO

¿Habrá sido Viena, en lugar de París o Londres, la capital cultural de fin de siglo?, se pregunta Donoso leyendo a Schorske. Lo que sin duda las diferencia, piensa el chileno, es la disciplina que los intelectuales de la época desarrollan en cada capital. En Viena existió una gama de distintas artes y ciencias que se elaboraron, desde la música y las artes plásticas, hasta las ciencias del lenguaje y el psicoanálisis: “Leyendo el libro de Schorske... me convencí de que la cultura contemporánea en Viena fue, además de directa y genital, de un espectro y un alcance muchísimo más amplio y ambicioso” (Viena 51). Londres, en cambio, es sobre todo una cultura letrada (al menos la que Donoso valora); “sus logros fueron esencialmente logros literarios” (Viena 50).

La importancia de la pregunta no es, en ningún caso, la elaboración de una respuesta; lo interesante es notar qué interés tiene la reflexión del tema para Donoso. Porque la elección de la época vienesa que Schorske estudia, y que más tarde el chileno lee, no es azarosa. Es más, quizás el período histórico más estudiado de la capital austriaca sea el fin de siglo, precisamente porque las condiciones socioeconómicas produjeron un fenómeno particular: una capital “no-sincrónica”. José Donoso también lo intuye:

Viena estaba viviendo una época de decadencia (suelen ser las épocas más ricas en productividad artística), con la desintegración del Imperio Austro-Húngaro, los primeros movimientos antisemitas, y la pérdida de la seguridad de la identidad liberal-burguesa que hizo florecer a Viena como la rosada capital del vals a mediados del siglo pasado... (Viena 51-2).

Esta época de decadencia a la que Donoso se refiere legó a la cultura mundial una parte importante de la ciencia y el arte que hoy conocemos. La fijación del escritor chileno con Viena se debe sin duda al avance “no-sincrónico” que tuvo la urbe en la época liberal, período en el que existieron simultáneamente dos conciencias temporales distintas. Dicha fijación repercute también en la literatura donosiana. Aquí los paisajes, las descripciones de lugares y jardines son reflejo no solo del estado anímico de los personajes, sino también de lo que muchas veces se reconoce como identidad chilena. Desde el paisaje vienes es posible homologar ciertos espacios que el escritor chileno construye en su literatura como espacios nacionales, donde el efecto es el mismo: lo no-sincrónico.

Una de las primeras edificaciones que los liberales construyeron en la Ringstrasse fue el Teatro de la Ópera de la Corte Real e Imperial (Hofopertheater), actual Ópera Estatal de Viena (Wiener Staatsoper). El teatro, inaugurado en 1869, fue edificado en estilo neorrenacentista para el interés de la aristocracia y el imperio. El espacio del teatro le servía al burgués para encontrarse con la élite aristocrática y mimetizarse: “la Ópera... significó un punto de reunión de la vieja élite aristocrática y de la nueva élite

burguesa, donde las diferencias de casta y política podían ser al menos atenuadas, ya que no borradas, por una cultura estética compartida” (Schorske 59-60).

El espacio de la ópera es recreado en la literatura de José Donoso. En *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*, publicada en 1980, una de las primeras escenas se desarrolla en la ópera. La novela se sitúa en la España de los años veinte, a la que Blanca Arias, la protagonista, migra con su familia desde Nicaragua. El espacio del Teatro Real de Madrid que dibuja el escritor en la novela se construye en referencia al espacio chileno; aparece el Teatro Municipal de Santiago.

Durante la escena acuden al teatro los Loria y los Arias; aristocracia y burguesía. Casilda Loria, la marquesa; el padre de Blanca, diplomático. En la primera fila del palco de los Loria se sientan los padres de Blanca junto a la marquesa para ver el espectáculo. Tras ellos se sitúa Blanca; atrás el pequeño marqués Paquito Loria, y de los últimos, el conde de Almanza, amigo de la marquesa. Los Arias son invitados por Paquito, futuro esposo de Blanca, al palco de los Loria para disfrutar de la ópera de Wagner, a pesar del evidente desagrado que tiene la marquesa por los invitados y de su convicción sobre la ópera como un arte demasiado refinado para inmigrantes sin tradición. Es notable que el mismo narrador de la novela nunca se refiera a los padres de Blanca por su nombre de pila, sino que los agrupa en un apellido, como si no importasen salvo en su relación con los Loria.

En este sentido, la marquesa le comenta al conde en cuanto a la petición de su hijo de invitar a Blanca y su familia al palco privado que posee la Casa de Loria en el teatro:

¿Crees justo que, siendo como he sido la más sacrificada de las madres, Paquito me exija que haga el papelón de lucirme una noche de abono en el Real con una gorda emperifollada como cocinera de fonda en Domingo de Ramos, y él, lustroso y negro como piano de cola? Además, esa noche dan *Lohengrin*, una ópera difícil y, debo confesar, algo aburrida, que ellos no serán capaces de apreciar (Donoso, *La misteriosa* 16).

El espacio del teatro en la novela de Donoso es un lugar en el que se encuentran aristocracia y burguesía. Este cruce no es casual. Constituye una verdadera muestra de la identidad chilena en el Municipal de Santiago cuando se encuentra la aristocracia desmedrada con una burguesía en ascenso, similar a lo que ocurría en el teatro vienesés de fin de siglo. Así lo detalla Manuel Vicuña en su libro *La belle époque chilena*. El Teatro Municipal de Santiago fue inaugurado en 1857, pero tras un devastador incendio que tuvo lugar en 1870, el edificio fue reconstruido y abrió sus puertas tres años después:

La inauguración de su nuevo edificio se realizó cuando Vicuña Mackenna, en calidad de intendente de Santiago, hacía lo imposible por transformar a la capital en el “París de América.” Ramón Subercaseaux Vicuña, su cuñado y entusiasta acólito en esta empresa, recordó en sus memorias que el “público del nuevo teatro pasó a ser de condición entreverada, pues se perdió después de un ruidoso pleito la propiedad de los antiguos palcos que pretendían conservar las familias patricias” (Vicuña 25).

El espacio de la ópera en la representación que Donoso hace de ella se reconoce como un espacio “no-sincrónico.” Por un lado, la marquesa distanciando su identidad de la burguesía; por otro, los invitados admirando la ópera como se supone que lo hacen los adiestrados en el arte: “Casilda demasiado ocupada en esconder su rostro tras el abanico; la diplomática demasiado extasiada ante los brillantes de Elsa... y el Ministro demasiado ufano con el relumbre de sus condecoraciones” (Donoso, *La misteriosa 19*).

La “no-simultaneidad” o “no-sincronía” funciona como un esquema de explicación histórico a la hora de interpretar ciertos espacios urbanos desde que la modernidad produjo la presión por identificar cierta lógica del progreso de la humanidad. Cuando se evidencian las formas de vidas disímiles gracias a la colisión de sistemas de producción distintos, aparece el efecto de “no-sincronía.” En el caso de Donoso, el fenómeno vienes interesa en tanto es un caso particular de “no-sincronía” que el mismo escritor puede reconocer y, posteriormente, homologar a su país de origen. De esta manera, la visión de un paisaje foráneo sirve a Donoso para representar la cultura de su propia nación, situación que repercute en su literatura.

Esta homologación entre representaciones espaciales de distintos países no es arbitraria. Responde al concepto de cosmopolitismo que aleja las pretensiones delimitadoras del nacionalismo. Se dice que Donoso retrata la supuesta “identidad chilena,” pero un ejemplo como el de la ópera responde a una superación de los límites nacionales más que a su demarcación; trascendencia fomentada por la fascinación que el autor tenía hacia la cultura europea, sobre todo anglofona. Clásica es la frase ‘soy ciudadano del mundo’ de Diógenes Laercio, que trata de expandir el horizonte del hombre griego hacia una cultura universal. A raíz de esta frase, Martha Nussbaum comenta:

When Diogenes the Cynic replied, “I am a citizen of the world,” he meant, apparently, that he refused to be defined by his local origins and group memberships, so central to the self-image of the conventional Greek male; instead, he defined himself in terms of more universal aspirations and concerns. The Stoics, who followed his lead, further developed his image of the *kosmou polités* (world citizen) arguing that each of us dwells, in effect, in two communities—the local community of our birth, and the community of human argument and aspiration that “is truly great and truly common, in which we look neither to this corner nor to that, but measure the boundaries of our nation by the sun” (Seneca, *De Otio*). (Nussbaum 6-7).

La misma pretensión liberadora tenía J. L. Borges cuando escribe “El escritor argentino y la tradición” con el fin de dejar atrás el deber, para sí mismo y para todos los escritores, de “retratar el color local argentino;” “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación” (Borges 319). Erróneo es creer que la literatura debe ser identificada de acuerdo a cuántos elementos del paisaje nacional son acumulados por el escritor, o a qué rasgos distintivos componen un espacio particular. En concordancia con José Donoso, Borges argumenta que *La urna* de Enrique Banchs, en la que el poeta recurre frecuentemente a representar mediante imágenes extranjeras, no es menos “argentino” que el *Martín Fierro*, clásico poema argentino.

Se pregunta Borges por la tradición argentina; se pregunta por lo nacional: “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental” (323). El escritor rompe con los límites que lo constriñen a un tema, a un territorio específico, y pasa a ser “ciudadano del mundo”. Borges otorga, no solo a los argentinos, sino a todos los latinoamericanos, la posibilidad de hablar de Europa, de identificarse con la cultura foránea y suprimir las diferencias.

Así, José Donoso viaja, trasciende los límites físicos de las naciones, crea espacios que en la literatura no poseen una marca más distintiva que la universal. En Viena, la famosa Ringstrasse es hoy uno de sus atractivos turísticos más reconocidos; el tiempo le otorgó el legado histórico que tanto apetecía el anillo arquitectónico. Narra Donoso en la capital austriaca:

Paseamos (mi mujer y yo), después, por las arboladas plazas en torno al Ring, donde, sentados en bancos para alimentar palomas escuchando *potpourris* de Johann Strauss o de Franz Lehar, una cantidad increíble de gente muy, muy vieja, muy, muy bien vestida, pasaba la apacible tarde en silencio, con los ojos fijos en el recuerdo (Viena 54).

La apreciación del paisaje que edificaron los liberales sigue teniendo, un siglo después de su creación, un dejo retrógrado. Las calles habitadas por aquella población contemporánea a Freud entregan un aspecto aún disonante: “Por cierto, pienso ahora, esa gente lo había visto todo: desde la caída del Imperio Austro-Húngaro, hasta la invasión nazi, hasta las ocupaciones soviéticas y americana” (Viena 54). La mirada del escritor recorre las avenidas, los edificios, los parques, y lo que resalta a sus ojos es aquella parte de la población que ha permanecido en Viena a pesar de las catástrofes que el siglo XX desató en la ciudad, por años privada incluso del mérito de ser capital, relegada de la historia un largo rato por las potencias mundiales del siglo que la utilizaron a favor de sus intereses narcisistas.

Con el tiempo, la Ópera de la Corte Real e Imperial de Viena dejó de lado los intereses aristócratas y pasó a ser del Estado. La Ópera Estatal de Viena está actualmente abierta a todo público y es una de las más importantes compañías musicales a nivel mundial. José Donoso la conoció cuando visitó la ciudad europea:

Esa noche, fuimos a la ópera a ver ‘Die Frau Ohne Schade,’ de Richard Strauss, con libreto de Hugo von Hofmannsthal, y subimos la gran escalera de mármol bajo cielos pintados por el joven Gustav Klimt. Viena, pienso, era un mundo coherente: esta pintura, esta música congregaba todas las presencias y pensamientos de esa época gloriosa de la cultura que, inevitablemente, surge de las decadencias (Viena 54).

Cultura gloriosa que nació del ser “no-sincrónico” vienes. La ciudad hoy le muestra al mundo que el legado histórico más importante partió, paradójicamente, con el plan urbanizador de los liberales el siglo XIX, que construyeron la fachada de la Ringstrasse a partir de la tradición arquitectónica externa, ajena al sentimiento aún feudal del imperio. Esto último sumado al abundante flujo intelectual, artístico, literario y las teorías científicas que se desarrollaron en la ciudad, cimentó toda la historia de Viena. Y en la literatura de José

Donoso, el efecto que la urbe europea posee es notorio. La Viena coherente actual es la Viena con su historia y tradiciones propias; el paisaje vienes la herencia del *fin-de-siècle*.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición". *Obras Completas I: 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008. 316-24.
- Casullo, Nicolás. "Prólogo: Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)". *El debate: Modernidad/ Posmodernidad*. Buenos Aires: El cielo por asalto ediciones, 1993.
- Donoso, José. "Viena y la cultura". *Diarios, ensayos, crónicas: la cocina de la escritura*. Santiago: RIL editores, 2009. 50-4.
- _____. *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria*. Santiago: Alfaguara, 1997.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism*. USA: Duke University Press, 1991.
- Jaramillo, Rubén. "La Viena de Freud, su contexto histórico, político y cultural". *Psicoanálisis XXI*. 2009: 175-92.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores, 2006.
- _____. "Prólogo: Sobre las imágenes de la ciudad". En *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca nueva, 2011. 13-8.
- Moya, Ana María. "La dimensión fenomenológica del espacio urbano". *La percepción del paisaje urbano*. Madrid: Biblioteca nueva, 2011. 25-31.
- Nussbaum, Martha C. "Patriotism and Cosmopolitanism". *For Love of Country?* Boston: Beacon Press, 2002. 3-20.
- Roger, Alain. "Vida y muerte de los paisajes. Valores estéticos, valores ecológicos". *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008. p. 67-85.
- Schorske, Carl E. "La Ringstrasse, sus críticos y el nacimiento del modernismo urbano". *Viena Fin-de-Siècle. Política y cultura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981. 45-133.
- Vicuña, Manuel. *La belle époque chilena: Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago de Chile: Catalonia, 2010.