

## Estrategias para entrar y salir de lo pre-moderno.

*Alvaro Contreras*

Universidad de los Andes  
Instituto de investigaciones literarias

### Introducción

En la identificación de la naturaleza como paraíso puede advertirse uno de los mitos que recorre el mundo moderno. Esa naturaleza mítica va a ser explorada, corroborada, leída y aceptada como *mundo real* a través de informes, memorias de viajeros, novelas y poemas, desde los espacios de la vida urbana. Sin embargo, este mito moderno de la naturaleza como paraíso programado desde la ciudad, encierra un sentido ambiguo: es bello (plano estético) pero, en igual proporción, es causa de atraso social (plano político). La mirada estética valora por igual objetos y personas como bellas, pero la dirección política del sujeto que ve ese paisaje marca los hombres que están dentro de él como «bárbaros». Se establecen así dos usos en la representación paradisíaca de la naturaleza que van a tener larga repercusión en la cultura venezolana. El presente trabajo aspira leer fragmentariamente la obra de dos autores -uno extranjero, Pal Rosti, y otro venezolano, Urbaneja Achelpohl- y trata de estudiar en ella la mirada que embellece ese paisaje y su posterior transformación en *mercancía*. La figura del viajero, ya sea que se desplaza de una cultura a otra o dentro de una misma cultura, es fundamental a este respecto.

## 2.- Las trampas del paraíso natural

En su libro *Memorias de un viaje por América*, editado en Pest en 1861, Rosti encarna la figura del viajero que, perteneciente a una sociedad moderna y desde el tiempo sobrante que le permite su cultura, valora las formas de vida de los *otros*. Este excesivo tiempo para viajar y conocer va a convertirse en mecanismo de autoridad para representar eso que él llama constantemente el «carácter criollo».

Ya en el «prólogo» a sus *Memorias*, se declara de profesión «viajero», pero este tiempo para viajar es un tiempo antes ganado; ahora él disfruta de algo que había pospuesto. El viaje resulta una recompensa: se viaja por placer después de haber ahorrado tiempo. El tiempo libre sería un tiempo vencido. Esta economía del tiempo bajo la forma moderna de vida encierra en sí una jerarquía desde la cual se valora otras percepciones distintas del tiempo cotidiano. Su placer de viajar sorprende constantemente a los demás. Un diálogo con un llanero así lo ejemplifica: «¿Qué anda haciendo por aquí?». Yo contestaba que andaba por aquí 'por ver nada más'. A lo que replicaban admirados: '¡Válgame Dios, que paciencia!」（Rosti, 1988:188).

La naturaleza como símbolo de exuberancia y generosidad revela su rasgo ambiguo. Los habitantes de la naturaleza no tienen necesidad de trabajar para obtener el sustento diario: no hay tiempo del trabajo, sólo tiempo libre; o poco tiempo de trabajo, y un exceso de tiempo sin control. La naturaleza, que es dadora de felicidad, es también productora de vagos. A la pregunta formulada por Rosti a un «mozo color café» sobre por qué no trabaja, éste responde: «¿Para qué voy a trabajar?; el alimento necesario se da en todos los árboles; sólo debo estirar la mano para recogerlo, si me hace falta una cobija, o un machete o un poco de aguardiente, traigo al mercado algunos plátanos -u otras frutas- y obtengo abundantemente lo que deseo, ¿para qué más?」（Rosti, 1988:62). De aquí, y otras caracterizaciones, Rosti deduce el «carácter criollo»: «la ambición y el deseo de dominio; el orgullo; el apasionamiento; la rudeza sobre todo en el pueblo; la apatía e indolencia ilimitadas; y -por otro lado- la hospitalidad y una cierta caballerosidad» (63); «la facilidad» y el «poco esfuerzo» para obtener alimentos son «una de las causas de la pereza y terque-

dad de la gente de allá» (86); pereza e indiferencia del criollo «que dificultan la laboriosidad y el progreso» (98); «el criollo está lleno de supersticiones y prejuicios» (98). A propósito del árbol de la totuma, dice Rosti en una nota a pie de página: «¡Dichoso país, donde hasta las vasijas se dan en los árboles!» (102).

La imagen dominante que va a definir la figura del «criollo» es la de inmadurez histórica. Pero la construcción del topos paradisiaco -Venezuela como «región bendita» (61), «tierra de Canaán» donde «es literalmente imposible morir de hambre» (60)-, va a llevar aparejada una representación de su territorio y su población como espacio y seres salvajes; la gente que habita ese territorio «está aún lejos de hollar con decisión la senda del acrecentamiento del bienestar nacional, de la evolución espiritual y del progreso. En Caracas sentí -por vez primera- que estoy lejos de Europa y casi aislado del mundo civilizado» (63). Tenemos entonces, por un lado, un «país semibárbaro» (138), y por otro, una «bendita tierra» (89), todo ello producto de las impresiones de un sujeto que en cinco meses del año 1857 recorre parte del territorio venezolano.

Dentro de la naturaleza opulenta, su «eterno cambiar de la flora» (79-80), la «sensación sublime» (80) que ella brinda, está el campesino criollo que no utiliza el tiempo. Si «El valle de Aragua es el paraíso de Venezuela» (82), (allí «no hay animales salvajes ni carnívoros, a lo más existen serpientes venenosas» p.96; «no hay mosquitos» p.98), por el contrario la región de los llanos las presenta Rosti como zonas ahistóricas: el peón llanero y los indígenas se figuran como individuos atiborrados de soledad y miseria: «En estos hijos de los llanos, en los que aún las necesidades del mundo ciudadano no han despertado los deseos, fuente de tantos males, hay mucha honestidad y algo de jovial, de afable, en sus *originales* modales y sus *ingenuos* puntos de vista» (163) [cursivas agregadas]. Chaguaramas será un «miserable pueblo mediocre» (168); Cabruta, un «pueblito mísero» (190). Las tribus indígenas del Orinoco, se encontrarían «en el más primitivo grado de vida en sociedad» (193).

Entre las causas del atraso económico de Ciudad Bolívar estarían la ineficiencia y el hurto del gobierno, y la población, «poca» y la «más floja y terca» que él haya visto hasta ahora: «En su mayor

parte son zambos, es decir, mezcla de indios y negros. De todas las mezclas esta es la más infame» (204).

Viajando por los llanos centrales, Rosti reflexiona sobre la particular forma de medir el tiempo que utilizan sus habitantes:

Esta gente no tiene idea clara de las distancias y del tiempo. Nunca pude saber, con seguridad, cuánto distaba una localidad de otra (...) No se podía confiar en las medidas de distancia. Lo mismo pasa con el tiempo (...)  
Las fases del día son entre ellos las siguientes: «Madrugada» (el amanecer, a eso de las cinco). «Mañanita» (la mañana temprano, a la salida del sol, hasta la siete o las ocho). «Mañana» (antes del mediodía). «Mediodía», «Tardecita» (de dos a cuatro. (sic). «Tarde» (más o menos a la hora de la merienda) y «Noche». Si preguntaba a qué distancia estaba algún lugar y cuándo llegaría, me respondían: «Si sale por la mañanita, llegará cuando el sol esté por aquí»; y señalaban donde estaría el astro, pero no sabían qué hora sería entonces. Mi reloj de bolsillo estaba inutilizado, desde el baño en el Guárico, de día sabía la hora con bastante exactitud, por el sol, pero de noche no las pasaba muy bien (180).

Frente al tiempo natural que rige las poblaciones del interior, se opone la obligatoriedad y monotonía del tiempo moderno. Las sociedades no modernas serían poseedoras de un tiempo medible por fenómenos atmosféricos o estacionarios, un tiempo cósmico donde están ausentes las manillas del reloj. Durante su aventura en las aguas del Guárico, donde casi pierde la vida, el reloj dejó de funcionar, «gran contratiempo, sobre todo en una región donde el reloj es artículo de lujo» (111).

Es comprensible de lo anterior que se impongan entonces unas funciones laborales particulares con tiempos específicos: las del viajero (científico o no) y el campesino criollo. Pero dentro de esta última se desprende la imagen del agricultor extranjero radicado en Venezuela (la colonia Tovar). Si la causa del atraso histórico y económico de algunas zonas de Venezuela se debe al despilfarro de tiempo del campesino criollo, el «carácter alemán» de la Colonia Tovar evidencia la posibilidad de adquirir el rango de historicidad en medio de una «naturaleza tropical, en toda su milagrosa opulencia» (190). El

carácter alemán representa para Rosti el agente transformador de la naturaleza, el productor de civilización; ellos, los alemanes, «Al llegar a su nueva patria sólo encontraron inmensos bosques y por cada palmada de tierra debieron entablar duras luchas contra la exuberante vegetación» (120), al contrario de los criollos, «que se contentan con lo que produce el buen cielo» (123).

Los sujetos que viven dentro de estos mitos modernos quedan fuera de la historia; en tanto viven en relación natural con el medio, sus formas de socialización son consideradas «bárbaras», «prehistóricas». Lo anterior plantea una aporía: ¿cómo siendo la naturaleza-paraiso un sueño de la modernidad los sujetos que viven *dentro* de ella son considerados ahistóricos? Lo que es una aporía a nivel externo — pues la mirada del sujeto que descubre el paraíso es histórica—, resulta una consecuencia o continuidad ideológica en el ámbito interno, esto es, que los hombres que habitan el paraíso están fuera de la historia. Pero no todos están fuera. Los que *trabajan* dentro de la naturaleza (la colonia Tovar), construyen un paraíso económico, laborable. Así Venezuela, en tanto espacio edénico, posee sujetos históricos (ubicados geopolíticamente en algunas zonas de Valencia y Aragua) y ahistóricos (las zonas indígenas, los llanos, las riberas del Orinoco...). Nunca se experimentó de manera política ese «paraíso», pues ello hubiera significado su destrucción. Por el contrario se convirtió en un objeto fetichista de la cultura venezolana.

La forma de percepción pre-moderna del tiempo está contenida en un modelo de tradición construido según pautas románticas: el ámbito habitado por los campesinos es poseedor de un tiempo social de medidas cósmicas. La selva como «casa de Dios» (124), los valles de Aragua como topos del edén bíblico, acumulan argumentos para la invención de esta tradición de lo paradisiaco venezolano. Pero aceptar el mundo del mito como mundo real es asumir «el mundo mítico de los símbolos como un mundo del sueño. El mito impregna la modernidad y adormece el mundo» (Frisby,375). Por ello es que se impone la tarea de desconstruir esas tradiciones inventadas a través de unas atmósferas románticas que opacan las relaciones sociales verdaderas, de producción, que constituyen esos espacios, la jerarquía rígida de valores implícita a dichos lugares.

En tanto que el texto de Rosti está dirigido a «mis compatriotas», el viajero húngaro cree que el «medio más eficaz» para expandir el conocimiento sobre la Tierra, es la fotografía, por su claridad y fidelidad (30). La fotografía tiene como aliada la *pintura* (descripción) de la naturaleza: «Concentré todos mis esfuerzos en pintar con los colores más vividos y más fieles a la realidad, las impresiones que ejercieron en mí los paisajes, las plantas, los hombres y sus condiciones sociales» (31). Hubo una selección en lo pintado y narrado; no todo podía ser descrito; no le interesa a Rosti relatar «episodios horripilantes», menos aún «transformar al narrador viajero en héroe de novelas» (ídem). Rosti llega a una Caracas que todavía tiene en sus calles las ruinas del terremoto de 1812. Esta ciudad en ruinas, «ciudad de los muertos» (47) entristece al viajero. Pero los vestigios de aquel terremoto se transforman poco a poco en «pintorescas ruinas del triste recuerdo» (53).

Los deícticos «allá» o «aquel» que refieren a Venezuela, y «aquí» para aludir a Hungría, devienen en medidores de una distancia histórica más que espacial con los que Rosti señala su lugar de pertenencia. Aun ocurre un hecho más importante. Se da la novedad de que la naturaleza no sólo es representada como una impresión de los sentidos, sino que Rosti lleva consigo un ojo técnico, que es la cámara fotográfica, a través del cual capta las imágenes de la naturaleza. Este aparato técnico que ahora percibe lo natural se opone a la mirada inocente que hablaba de paraísos. Benjamin, en su ensayo sobre la fotografía del año treinta y uno, señala que «La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia» (1989: 67). Y añade que «la diferencia entre técnica y magia es desde luego una variable histórica» (ídem).

De esta forma la fotografía descubre el campo; importaba más llevar el campo a la ciudad, fotografiar la naturaleza, y transformarla en mercancía vendible para venezolanos y extranjeros; sobre lo local operaba un fenómeno de exportación. Se trata, en fin, de construir imágenes a través de una percepción técnica de la realidad:

Según mi parecer, para difundir el conocimiento relativo a la Tierra casi no hay medio más eficaz que el de poder ofrecer claras imágenes, mediante fotografías caracterizadoras, fieles, de algunos paisajes de las diversas regiones, sus ciudades, edificaciones, plantas, etc. En consecuencia, considero como una de las tareas principales de mi peregrinación la elaboración de imágenes de este género, hechas gracias a la fotografía.

Y en cuanto -el 26 de febrero de 1859- al regresar a mi patria, tuve la suerte de donar el resultado de mis esfuerzos -mi colección de fotografías, preparada a raíz de mi viaje de varios años- a nuestra institución nacional al servicio de la ciencia y de la custodia y mantenimiento de los tesoros artísticos, el Museo Nacional húngaro, tenía la esperanza de haber seguido la senda más apropiada para el cumplimiento de mi aspiración, según la cual pude -en la medida de mis posibilidades- hacer de utilidad pública los resultados de mis viajes (Rosti, 1988:30).

La interpelación a un destinatario genérico y absoluto, «mis compatriotas», es acompañada de un gesto receptivo. Rosti invita al lector húngaro a que lo siga (33) o acompañe «hasta allá en mis peregrinaciones» (73). («Antes de pedir a mis lectores que me sigan en mis peregrinaciones...» p.143). Se le traza a ese lector una ruta imaginaria por la cual deberá seguir al viajero. Esta ruta simbólica también será dibujada, aunque desde una variada perspectiva, por Urbaneja Achelpohl en su *croquis* «De temporada» (1894:13-20).

### 3.- El paraíso como máscara

En este relato de Urbaneja Achelpohl el campo aparece como un lugar de ensueño, un mundo mítico al que se accede por la puerta de lo moderno. Este acceso se dibuja en el subtítulo que acompaña al texto: «De temporada (croquis criollo)». Allí estará presente la idea de un desplazamiento, de la ciudad al campo, para re-encontrarse con lo perdido: «el rústico palacio» (17), el cual deviene en objeto de deseo cuyo alcance necesita de un plan: un acto preparatorio, de partida, de una primera escena o «primer acto» (14): la despedida de lo urbano.

La invitación simbólica se hace a un público específico (las «señoras», y podríamos agregar, que viven en la ciudad), para recorrer el campo, convertido ya de manera retórica en objeto del deseo: «Partimos!...» (14). En el subtítulo del cuento, «croquis», que bien puede significar proyecto, boceto, esbozo, diseño, tanteo, plano, trazado, figura, están inscritos los caminos, el trazado simbólico para llegar «al rinconcito deseado» (16), y que deberán seguir fielmente «mis buenas amigas» (13). La palabra latina *excurro*, de donde deriva *excursio*, excursión, no sólo significa salida, alejamiento, sino también incursión, invasión de un territorio. Se sale de la vida moderna en un «inmenso coche de viaje de tres caballos», por unas «tortuosas calles» (14), para encontrarse en su recorrido, tanto los residuos de la vida urbana (barrios pobres, «sábanas estériles», basureros), como formas naturales de vida: árboles raquíticos, burros sarnosos, una niña de «rostro ictericiado», «de hambre», escarbando «cual la clueca» (15). El campo ideal con el que sueña este sujeto moderno encuentra su forma de despertar en el rostro de esta niña mendiga. Así como el narrador juega a vestirse de campesino más adelante, esta niña juega a vestirse de «señorita» en medio del basural:

...ora se ciñe una cinta descolorida á sus trenzas negras, ó palidece ante un destrozado muñeco que recoge precipitadamente llevándolo con cuidado maternal al seno que ni aún sueña con los primeros estremecimientos de la pubertad; se instala en el suelo sentándose sobre las piernas y contempla su tesoro, le da mil vueltas, estudia las reparaciones que ha de hacer para verlo de nuevo, y su imaginación de niña se complace en embriagarse en un deseo que mira irrealizable: poseer una muñeca blanca, de melena rubia, como las que ha contemplado por largas horas tras las vidrieras de las quincallas en el pasado diciembre, en tanto que á su lado, en el azafate de madera, se empolva y se cuaja la manteca de las arepitas (id.).

Ese «destrozado muñeco» se asemeja al paisaje que el narrador del croquis tiene que dibujar: deberá recoger sus vestigios, cuidarlo, contemplarlo para detectar y coser sus incongruencias, y reconstruirlo con el lenguaje: así entra a ese mundo premoderno el narrador para continuar la tradición de lo paradisiaco. Para pene-

trar / irrumpir tiene que desplazarse, contrastar, y soñar, como lo hace la niña. Muñeco y paisaje devienen en mercancías que adormece la conciencia del tiempo histórico.

Tanto la niña que juega con los residuos de la ciudad, como el narrador que ingresa jugando a ese espacio rural convertido en recinto y residuo por los procesos de modernización; tanto la niña marginal, como el sujeto moderno, tienen entre sus manos sólo formas oníricas que han ido delegando de su centro la modernidad.

De este sueño moderno de la infante, «absorta ante el deseo», la despierta «los gritos y amenazas de una mujer desgredada que se presentía en el basurero» (15), que con «piedras y huesos le arrebatada de sus sueños», la niña huye, «se aleja corriendo, llevando en una mano su tesoro» (15).

Lo que actúa como engranaje de entrada y salida es el lenguaje tropológico. El narrador apela a él como recurso exótico donde es posible detectar, sorprender, su lugar original de pertenencia: la ciudad. Ya en la búsqueda del campo, asoma por entre la selva «un monstruo» que gruñe, un emblema del «siglo», esto es, un tren. Esta presencia resulta insoportable por los valores que representan ambos objetos: el tren y «el matorral»: «es la luz gozándose en el tormento de las sombras» (16). Esa luz diletante demarca, separa, abre una brecha entre lo moderno, el conjunto social que acompaña al narrador, y las «sombras» del «rústico palacio», los otros, «las vendedoras del Mercado» que pasan a «nuestro lado», sin apenas rozarlos.

En el «Vamos a hacer vida de labriegos» está implicado un abandono pasajero (recuérdese el título de este relato) de la percepción social del tiempo moderno, del tiempo producido mecánicamente, por el tic tac del reloj. El tiempo en la vida del campo es medido por faenas; un día es todos los días. En las mañanas, el narrador y sus amigos salen de cacería (17), mientras «las muchachas corren por el monte»; al mediodía (17-18) regresan al «rústico hogar» oculto entre «cundeamores» y «cañafistolas». Después del almuerzo, viene un obligado descanso en medio de la naturaleza, que se prolonga hasta la noche: «Llegó la noche; con ella el respunteo de las guitarras y el bullanguero tronar de las maracas (19). Pero ya «Han pasado muchos días» (20) y nada cambia. Se empieza a soñar un «cielo amigo», el

de la ciudad; se abre la nostalgia de la casa, sus paredes, sus techos de tejas, los dormitorios tibios. Pues allí, en el campo, hasta ahora habían vivido en un rancho con «techo de teja, muros de barro y paja, gruesos horcones de guayabo y cedro» (16). El nuevo desplazamiento, de adentro hacia afuera, del campo a la ciudad, introduce un cambio en la mira axiológica el narrador. De pronto el hermoso campo se le transforma en puro monte: «Imposible! no podemos permanecer por más tiempo en estos montes» (20). Para el sujeto moderno, la nostalgia genera el retorno; regresa porque se ha llenado ese vacío de campo en el interior de los sujetos.

El presente representacional de los croquis criollos es un presente *sub specie aeternitatis*; un presente congelado, eterno, que es un allá opuesto al aquí del presente histórico. Es un presente que es pasado, o viceversa, un pasado que se desea (en el) presente. Urbaneja Achelpohl plantea la posibilidad momentánea de entrada a un mundo primigenio; es un sujeto que se siente perteneciente a una tradición (americana, nacional) y vive los avatares de un tiempo histórico moderno, esto es, como devenir incesante, como movimiento ininterrumpido. Desde esta encrucijada temporal Urbaneja imagina un origen. Los croquis criollos representan dos tiempos: el pasado (origen) eterno deseado (y que está dentro), y el presente del sujeto histórico vivido como devenir (que está fuera).

Los croquis adquieren en la revista *Cosmópolis* distintos nombres: aparecen como impresiones, «cromo venezolano», «mediodía criollo», «cuadro realista», «acuarela criolla», o «idilio». Desde estos distintos nombres, el campo se imagina como un espacio ideal, prístino, puro, inmaculado, lugar de redención. Pero es un espacio ideal textual, tal como funciona el exotismo de Pedro César Dominici. Las representaciones literarias de Urbaneja A. y la estética exótica de algunos modernistas, devienen de este modo en gestos de escritura similares, en una manera formal de aprehensión de lo otro. El criollismo y el exotismo ocurren por un desplazamiento simbólico del sujeto moderno, gestos formales a través de los cuales se moviliza simbólicamente un sujeto de una cultura a otra, se apropia de sus palabras. El lenguaje es claramente diferente, aunque las estrategias para construir el texto sean similares. Desde este punto de vista formal, no es

arbitrario ni contradictorio que aparezcan juntos, paralelos en el espacio de la revista *Cosmópolis*, un «croquis criollo», y un relato de Paul Bourget. Pedro Emilio Coll, en esa misma revista apuntaba: «Por los libros y periódicos que nos llegan de remotos países, conocemos el moujik ruso, el pescador bretón, el rudo noruego que corta con su hacha los pinos bajo la nevasca inclemente, ellos (sic) son hermanos del aldeano de nuestros campos, á todos agobia el fardo de la miseria y el trabajo» (1895:3).

El campo y la naturaleza se constituyen en recursos para nombrar lo original, lo enigmático, lo puro; desempeña la misma función de los sueños en la poesía modernista, una vía para recuperar «lo pulsional, lo libidinal, para recobrar la pujanza íntima, para satisfacer todos los reclamos de la subjetividad» (Yurkievich, 1996). Es esa función enmascaradora de la cultura moderna de la que habla Angel Rama, donde disfrazarse a sí mismo equivale a disfrazar la realidad. El sujeto moderno parodia una serie de conductas: puede vestirse de cristiano, griego, florentino, oriental o nacional, y de esa forma sustituir «la naturaleza por el artificio» (Rama, 1985). Es la cultura moderna vivida como un baile de máscaras.

El sueño de lo original, de un espacio prístino se revela como estrategia para apoderarse de la historia moderna venezolana. Es un sueño convertido en artificio, en lenguaje, tanto como vestirse de nacional. Este placer en el enmascaramiento revela el papel de la Historia como una guardarropía teatral (Rama, 1985). Ya sea como traje o como mercancía, lo nacional es convertido en horma o museo que preserva y eterniza una idea absoluta de lo venezolano.

*Cosmópolis* incorpora los fantasmas de una cultura moderna periférica: el campesino, la *acuarela*, el *idilio bucólico*, es decir, los «productos [que] se hallaban a punto de entrar en el mercado en forma de bienes de consumo. Pero aún vacilaban en el umbral». Poco a poco se convierten en «residuos de un mundo soñado» (Benjamin, 1971:53). Desde los aires universalistas de *Cosmópolis*, lo nacional emerge ya como ruina.

La estructura tropológica fija de esa naturaleza paradisiaca, objeto formal incambiable, afianza su inmutabilidad mientras avanza el proceso de modernización del país; esta idea fija se consolida

como necesidad de refugio, como conciencia de lo perdido e irrecuperable. Al final encontramos una naturaleza como *paraíso formal*. A lo largo del siglo XIX se encuentran diversas imágenes que repiten esa atmósfera de eternidad. La reaparición constante de la fórmula naturaleza-paraíso, funda la presentación mítica de ese mundo natural, su transformación en algo capaz de forjarse artificialmente, p. ej. por medio del lenguaje, lo que nos llevaría a pensar en un paraíso retorizado, hecho producto verbal.

Precisamente, la revista *Cosmópolis*, desde su mismo título, marca el deseo de identificación con lo universal, y de forma más específica, lo moderno. El tiempo moderno que encarnan los autores afiliados a dicha revista, contrasta abruptamente con las construcciones de lo nativo allí mismo ejemplificadas. Contraste más nítido si se piensa en las coordenadas temporales a que pertenecen los escritores, y el mundo representado -rural, primitivo, bueno, original pero perdido, y por lo tanto, restituible-. El programa literario de Urbaneja Achelpohl deviene en este punto, como el gesto paradigmático de restitución de un orden perdido en el contexto de la modernización; una respuesta con todos los derechos de lo moderno: ambigua y singular. La prolongación y revalidación del mito paradisiaco, la continuidad de esta «tradición», corre paralela a la pasión cosmopolita de algunos narradores de fin de siglo, pues aquel mito les asegura su autocontemplación como más modernos; es una construcción de lo nacional como espacio original, permanente y estable, sólo posible desde ese espacio moderno diferenciado y fisurado que constituyó *Cosmópolis*.

Mito cambiante, mito moderno, del paisaje de Rosti y al paisaje de *Cosmópolis* hay la distancia que supone el consumo de un mito colectivizado y el consumo de un mito personal; el paisaje se hace instantáneas que exigen, del primero, el desplazamiento de una cultura a otra para su aprehensión, y del segundo, un abandono o suspensión de su cultura urbana para ir en busca del mito. Sin embargo, en ambos casos el paisaje asume la forma de sueño que sosiega la conciencia histórica del sujeto moderno.

## Biblio-hemerografía

- BENJAMIN, Walter. *París, capital del siglo XIX*, México: El Colegio de México, 1971. Trad. de José Emilio Pacheco.
- BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía", en: *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires: Taurus, 1989.
- COLL, Pedro Emilio. "A propósito de *Cosmópolis*". *Cosmópolis* Año II, No.10, Caracas, mayo de 1895. p.3.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad*, Madrid: Visor, 1992.
- RAMA, Angel. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Arca Editorial, 1985.
- ROSTI, Pal. *Memorias de un viaje por América*, Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela, 1988. Traducción y notas de Judith Sarosi.
- URBANEJA ACHELPOHL, Luis M. "De temporada (croquis criollos)". *Cosmópolis* Año 1, No. 1, Caracas, 1 de mayo de 1894. pp.13-20.
- URBANEJA ACHELPOHL, Luis M. "Sobre literatura nacional". *Cosmópolis* Año II, No.10, Caracas, mayo de 1895. pp.21-24.
- YURKIEVICH, Saúl. *La movediza modernidad*, Madrid: Taurus, 1996.