**« Cenáculo e importación literaria: el caso de José Asunción Silva »**

La siguiente intervención surge de una constatación: que la historia de las transferencias culturales entre Europa y América latina no se limita únicamente a la circulación de discursos, de modelos institucionales y de objetos, sino que también incluye la importación y exportación de “posturas autoriales”, de modelos para presentarse como escritor y para asumir su función pública. Y es que los productos culturales no circulan por sí mismos. Estos están acompañados de los actores que los encarnan, los ponen en escena y los insertan en los debates institucionales de una época, debates en los que se disputa el monopolio por la definición legítima de la literatura. De ahí que sea preciso interrogarse por los actores los forjan, los difunden o se los apropian, así como por los soportes e instancias que los vehiculan y contribuyen a su significación.

En el caso de la literatura hispanoamericana, y más concretamente a partir del modernismo, esta lucha por imponer nuevas maneras de señalarse y de existir como escritor está indiscutiblemente ligada a las trayectorias internacionales de los autores. Fue esta movilidad transnacional la que permitió que los escritores modernistas se apropiaran de nuevas posturas autoriales que ––al ser introducidas en nuestros contextos nacionales a través de sus obras, de sus traducciones, de sus crónicas, de sus retratos biográficos, pero también de sus conductas literarias públicas–– se convirtieron en una herramienta indispensable en la lucha por el monopolio de la definición legítima de la literatura.

Así pues, mi investigación actual sobre las transferencias posturales durante el modernismo se ha articulado alrededor de una serie de interrogantes: Cómo esas “posturas” (Meizoz, 2007), con sus topos y sus escenas preconstruidas, fueron transferidas del campo literario francés a los campos literarios hispanoamericanos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX? ¿Quiénes son los mediadores y qué estrategias discursivas e institucionales pusieron en marcha para posicionarlas en el campo de recepción? ¿Cómo seleccionaron los materiales simbólicos transferidos y cómo los adaptaron a la cultura de llegada? ¿Por medio de que soportes y redes de sociabilidad transnacionales dichas posturas fueron transferidas? ¿Cuál fue su impacto en los mediadores y en la constitución de las polaridades estéticas e ideológicas de los campos literarios de la América hispánica?

El día de hoy quisiera entonces responder a algunas de esas preguntas presentando un caso emblemático de los procesos de importación literaria durante el modernismo: el de José-Asunción Silva. Para ello dividiré mi exposición en dos partes: en una primera parte mostraré que la transferencia silvana no pudo haberse realizado a través de soportes tradicionales, como las revistas, los libros o los periódicos, pues este autor publicó muy poco en vida. En la segunda parte demostraré que la transferencia silvana se realizó por un soporte menos tangible, el cenáculo, ese espacio de sociabilidad en el que el autor desplego una postura autorial que determinó la estructura de los campos literarios hispanoamericanos y sus sistemas de representación y valorización.

Hablar de importación literaria en el contexto del modernismo hispanoamericano implica necesariamente preguntarse por los mecanismos y los soportes mediante los cuales los diferentes mediadores culturales se apropiaron y asimilaron los modelos literarios provenientes en su gran mayoría de la capital francesa. La voluntad reciente por salir de los cuadros restrictivos de la historia literaria tradicional, que en el caso del modernismo se había contentado con señalar la presencia de ciertas temáticas y problemáticas comunes en dos espacios culturales distintos, ha permitido detenerse en el papel fundamental que cumplen los mediadores y las diversas instancias institucionales que participan en la formación de nuestra historia cultural y literaria. De modo que ya no basta con constatar las afinidades electivas o las influencias entre escritores franceses e hispanoamericanos de fin del siglo xix, ni de señalar por la misma vía procesos históricos y sociales semejantes entre los dos continentes, sino que es preciso insistir en los mecanismos mediante los cuales se llevan a cabo dichas importaciones. Reinscribir el proyecto de importación literaria en las relaciones de fuerza de un espacio fuertemente jerarquizado, no solo nos permite comprender los mecanismos de funcionamiento de dicho espacio, sino también la importancia de las estrategias institucionales que el mediador pone en marcha para legitimar y posicionar su proyecto.

En el caso de José Asunción Silva, dicho análisis propone de entrada una serie de problemas al investigador deseoso de reconstituir las huellas de ese proceso de prestamos e importaciones literarias que llevó a cabo el poeta colombiano a finales del siglo xix. Si bien es cierto que es posible documentar mediante una serie de testimonios la influencia que la figura del poeta colombiano ejerció como introductor de las nuevas problemáticas y teorías artísticas que le abrieron paso al modernismo, un análisis detallado de la accidentada constitución del corpus silvano nos demuestra que las publicaciones en vida del poeta son bastante exiguas y carecen de una voluntad programática que permita reconstruir la inteligibilidad de su proyecto de importación. En efecto, con la excepción de algunos poemas, traducciones y artículos críticos dispersos en la prensa, Silva no publicó en vida ninguno de sus libros. Es gracias a la intervención de terceros que se constituyó póstumamente un *Opus* y se le atribuyó a Silva una “imagen de autor” que determinó la recepción de su obra y de su figura como la encarnación misma del modernismo hispanoamericano. ¿Quiere decir esto que la transferencia no se lleva a cabo durante la vida misma del poeta y que es gracias a la recopilación póstuma de su obra que podemos hablar hoy en día de Silva como introductor de la literatura de fin de siglo en Colombia? Más aún, si la importación exige que el mediador ponga en marcha toda una serie de estrategias promocionales para posicionar y legitimar su proyecto, ¿la ausencia de documentos que revelen dicha estrategia significaría que no hay en el poeta colombiano una consciencia de posicionarse como introductor del simbolismo y de las demás corrientes artísticas que absorbió el modernismo?

Para el investigador que desee trazar una cronología detallada de la importación silvana, el primer problema radica en distinguir entre la importación orquestada por el poeta mismo, cuya influencia puede rastrearse durante su vida, y las subsiguientes apropiaciones de su obra y de su figura por terceros después de su muerte. Si aceptamos de entrada, como lo probaremos más adelante, que existe en el poeta colombiano una obstinada voluntad de apropiación y de asimilación de los modelos literarios provenientes de Europa, debemos entonces contemplar la posibilidad de que la transferencia silvana se haya efectuado por otros soportes mediáticos distintos a los libros, los periódicos o las revistas. Dejemos, pues, que estas consideraciones iniciales nos sirvan de punto de partida para nuestra revisión histórica de las modalidades de la importación literaria en el caso de José Asunción Silva.

**Los textos publicados en vida del autor: ¿una importación fragmentaria?**

Sabemos la importancia que la traducción llegó a ocupar en el movimiento modernista, convirtiéndose en una de las estrategias fundamentales para la transferencia de los modelos literarios provenientes de Europa. Silva ejerció desde muy temprano la práctica de la traducción. A sus dieciocho años, el joven poeta colombiano había ya traducido algunos poemas de Victor Hugo, Théophile Gautier, Maurice de Guérin y Pierre-Jean de Béranger.[[1]](#footnote-1) Sin embargo, estas traducciones no serán publicadas en volumen sino hasta 1977, tras el hallazgo tardío del manuscrito dejado por Silva de su libro *Intimidades*.[[2]](#footnote-2) La traducción temprana de algunos poetas románticos no tiene pues ninguna relevancia para la trayectoria del mediador ni desde el punto de vista cronológico ni de su aporte a las letras hispanoamericanas, sobre todo si se tiene en cuenta que los poetas que traduce Silva eran para entonces ampliamente conocidos en nuestro medio.

**Silva también tradujo, en 1893, cinco cuentos de Anatole France que conforman el volumen titulado *El cofre de nácar*, que acompaño de una noticia biográfica. Sin embargo, el volumen solo fue publicado en 1899, tres años después de la muerte del poeta. Además, no hay en lo noticia de Silva una construcción discursiva de su imagen que lo presente como el introductor de la obra de Anatole France en Colombia. Y es que no basta con traducir para garantizar una transferencia, es preciso también que esta circule, se ponga en escena y se posicione a través de todo un discurso de acompañamiento que le adjudique un sentido y la inserte en los debates institucionales de una época. Solo así el traductor adquirirá una visibilidad mediática que le permita pasar del mero estatuto de traductor a aquel de mediador.**

Dejemos pues de lado las traducciones para ocuparnos rápidamente de los paratextos silvanos. En tanto parte concomitante de la obra, los prefacios, las noticias biográficas y los estudios críticos hacen parte de las estrategias institucionales utilizadas por un autor para producir, regular y difundir una imagen de sí mismo y de su obra. Es allí en donde el investigador puede trazar con mayor facilidad tanto las motivaciones de la importación como las estrategias discursivas utilizadas por el mediador para posicionar su proyecto. ¿Qué decir de los artículos publicados por Silva en la prensa? Los pocos estudios críticos que el poeta colombiano escribió para la prensa demuestran poseer un conocimiento temprano y bastante amplio de la literatura francesa. En un célebre texto publicado en 1888 por la *Revista Gris* titulado “Crítica ligera”, para dar tan solo un ejemplo, Silva traza con detalle la cartografía de los movimientos literarios que se habían disputado la escena literaria francesa desde el primer romanticismo hasta el naturalismo, el simbolismo y el decadentismo. Sin embargo, a pesar de ser el primer hispanoamericano en entrar en contacto con los autores franceses que propiciaran el proceso de renovación de la poesía hispanoamericana, el poeta colombiano no consagró ningún estudio a los maestros simbolistas, y las pocas noticias críticas que escribió no manifiestan tampoco ninguna intensión de reclamar para sí cualquier tipo de paternidad literaria. A diferencia de Rubén Darío, Gómez Carrillo o Julián de Casal, quienes a través de sus crónicas, prefacios, autobiografías y estudios críticos se libran a una incesante puesta en escena de sí mismos que les permite posicionarse como introductores del simbolismo y el decadentismo en Hispanoamérica, los pocos textos que Silva publicó durante su vida parecen desprovistos de una consciencia del papel que juega como innovador e introductor de las nuevas corrientes de fin de siglo. Estos no solo carecen de la retórica propia al padrinaje literario, que es tan evidente en Darío y Gómez Carrillo, quienes no dejan de mostrarse como los portavoces de sus homólogos franceses, sino que adolecen de todo proyecto programático de largo aliento, lo que los convierte en meros textos circunstanciales desprovistos de todo el dispositivo escénico que requiere un proyecto de importación.

Nos quedan pues sus versos y su prosa como posibles vehículos de la transferencia silvana. Pero también allí nos topamos con el mismo problema. Silva publicó muy pocos versos durante su vida, dejando así la mayor parte de su obra poética dispersa en manuscritos, en cartas o incluso en la memoria de sus contemporáneos. Lo mismo ocurre con su prosa. Su única novela, *De sobremesa,* verdadero breviario de la estética decadente, fue escrita entre 1886 y 1896, es decir, durante el periodo posterior a su regreso de París. Sin embargo, aunque allí Silva dé prueba del riquísimo tráfico intelectual y literario que sostuvo con sus homólogos europeos, la novela, además de inconclusa, no fue publicada sino hasta 1925, momento en el que la pugna modernista por los primeros roles se había extinguido junto con sus fundadores, lo que no solo la convertía la novela en una rara pieza de museo, sino que la dejaba fuera del debate por los orígenes del movimiento.

En resumen, nos encontramos pues ante una situación bastante desconcertante, pero no por ello menos estimulante para la revaluación de las modalidades de importación literaria. Por un lado, la imagen que contemporáneos y sucesores del poeta le atribuyen a Silva como figura máxima de los procesos de asimilación y apropiación de las corrientes literarias que le dieron origen al modernismo. Por el otro, la ausencia de espacios de visibilidad mediática, como los que confiere la publicación, ya sea bajo la forma de textos o paratextos, mediante los cuales se pueda atestar la trasferencia silvana y su voluntad programática de posicionarse como introductor de la nueva escuela. ¿Podemos bajo estas circunstancia demostrar que hubo en Silva la intensión de introducir en nuestro medio unas prácticas y unas teorías artísticas que nos permitan situar al poeta colombiano en el nacimiento mismo del modernismo hispanoamericano? Y si es así, ¿cómo se efectuó la transferencia silvana?

**Postura de autor y soporte cenacular: el cenáculo como dispositivo escénico de la importación silvana**

Si bien es cierto que la obra de Silva no fue ampliamente difundida durante su vida, dejando a aquellos que recogieron su legado literario la misión de interceder por él en la contienda por la posteridad, también lo es que su figura no pasó desapercibida entre sus contemporáneos. Al consultar los testimonios dejados póstumamente por sus allegados, podemos constatar allí que Silva jugó un papel preponderante en los restringidos círculos cenaculares que se encuentran al origen del modernismo.[[3]](#footnote-3) Silva no solo participó en importantes tertulias, como la conformada en torno a la *Librería Nueva* por su joven amigo Augusto Roa, sino que creó, gracias al capital cultural y simbólico adquirido durante su periplo europeo, su propio cenáculo en los elegantes salones de su residencia familiar.[[4]](#footnote-4) Es en esta “micro-institución” de la vida literaria, piedra angular de la apropiación y la circulación de las nuevas teorías artísticas, que se llevará a cabo la importación silvana.

Partiendo de este hecho, nuestra hipótesis es que el cenáculo, al privilegiar el rito de la lectura y de la pose, se convirtió para el poeta colombiano en el lugar ideal para adoptar una “postura” de autor que encarnaba los ideales estéticos de la modernidad literaria. Y esto por dos razones esenciales. En primer lugar, el cenáculo es aquella instancia mediante la cual la fracción dominada del campo literario, excluida temporalmente del sistema de retribución oficial y del reconocimiento público, genera estrategias de legitimación alternativas que le permiten a los recién llegados dotarse de una autoridad simbólica diferente de aquella que atribuyen las instancias de consagración tradicionales (crítica, academias, mercado). Así pues, en tanto dispositivo de autolegitimación, el cenáculo funciona, tal y como lo han señalado Anthony Glinoer y Vincent Laisney (2013) para el caso francés, como un *acumulador de capital simbólico y de capital social* del que se beneficia todo el grupo.

En el caso que nos ocupa, dichas estrategias de autolegitimación responden a las coyunturas históricas e institucionales que englobaban a los jóvenes escritores que, como José Asunción Silva, hacían su entrada en la escena literaria colombiana a finales del siglo xix. Relegados a los márgenes de la institución por el establecimiento político-literario encarnado por Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro, y ante la ausencia manifiesta de un público lector, los nuevos candidatos en busca de legitimación encontraron en los cenáculos una instancia temporal que les ayudó a imponer y a mediatizar su nombre. Y es que al revindicar su independencia con respecto a las instituciones oficiales y el gran público, la sociabilidad cenacular le confiere a sus miembros una autoridad que no reposa en el reconocimiento de un público que ellos se representan como profano, sino en el juicio de sus pares, único capaz de reconocer el verdadero valor estético de sus producciones. Es allí en donde los aspirantes a fundar una nueva literatura se refugiaron en un círculo simbólico de verdaderos contemporáneos, todos ellos extraños y lejanos, pero con los cuales se identificaron nuestros jóvenes poetas: Verlaine, Mallarmé, Rossetti, Paul Bourget, d’Annunzio, Renan, etc. Así pues, el cenáculo, en tanto estrategia alternativa de posicionamiento para los recién llegados y primer momento de construcción de una imagen pública, cumple las condiciones necesarias para servir de soporte de una transferencia: este no solo permite posicionar un proyecto de importación, pues pone al alcance de sus miembros unas prácticas autolegitimantes de sus propias producciones, sino que constituye un espacio escénico en el que el mediador negocia una imagen identificable por sus pares.

En segundo lugar, y este es el punto que nos parece esencial, los cenáculos despliegan todo un dispositivo escénico que supone un decorado, una organización del espacio, unos accesorios, una gestualidad propia y una atribución de roles que le son particulares. Esta dimensión escénica del cenáculo hace de este un lugar propicio para modelar y desplegar las posturas autoriales que más tarde si disputarán los primeros roles de la escena literaria. Así pues, en tanto dispositivo teatral, el cenáculo también funciona como un espacio de visibilidad mediática en el que se forjan y se exhiben las identidades literarias del futuro. Son estos “micro-universos” los que permiten a la vanguardia literaria experimentar y prever el impacto que sus producciones e importaciones pueden tener en el público. Lo que nos lleva entonces a nuestra segunda conclusión: y es que no basta con apropiarse de ideas renovadoras y con traer consigo bibliotecas particulares de Europa, es preciso también que estas circulen, se pongan en escena en un espacio en el que el mediador actúa como maestro de ceremonias.

Silva lo comprendió muy bien, y es por esto que el poeta colombiano crea un espacio escénico en el que él cumple el rol de jefe carismático. Los testimonios de Max Grillo, Cuervo Márquez y Pedro César Domínici, nos muestran al poeta colombiano ejerciendo dicho rol, ya fuera en los cenáculos bogotanos o en los caraqueños. Si analizamos a partir de dichos testimonios la escenografía cenacular del modernismo, nos encontraremos con que la disposición del espacio está íntimamente ligada a la postura adoptada por sus oficiantes. Para acentuar aún más su distancia con el mundo social de sus contemporáneos, el cenáculo modernista es representado como un espacio sacralizado e íntimo en el que el suntuoso decorado tiene como objetivo reflejar la complejidad y la extrema sensibilidad propias del interior del artista. La colección de objetos y libros exóticos, así como la atmósfera irreal que estos ayudan a crear, remiten tanto al cosmopolitismo y al refinamiento de los asistentes como a la voluntad de hacer de sus vidas una obra de arte, dos tópicos determinantes de la figura del dandy decadente. Veamos cómo describía Cuervo Márquez, uno de los fieles asistentes a las tertulias silvanas, el decorado que servía como escena a las lecturas que el poeta colombiano realizaba de su obra a venir:

Aún veo el amplio cuarto de estudio. Discreta luz, mullida alfombra, un diván de seda roja. Contra los muros anaqueles con libros. Al frente una reproducción de arte de la *Primavera* de Botticelli. En el centro, el amplio escritorio, sobre el cual se veían algunos bronces, el bade de tafilete rojo con monograma en oro del poeta, revistas extranjeras. Diseminados por aquí y por allá, sillones de cuero, y gueridones con imponente cantidad de ceniceros, pues quienes allí nos reuníamos, a comenzar por el dueño de la casa, éramos fumadores empedernidos. Después de media hora de charla, Silva daba comienzo a la lectura. Previamente había graduado la luz de la lámpara y se había puesto a nuestro alcance un velador en el cual invariablemente se veían una caja de cigarrillos egipcios, algunas fuentes con sándwiches, un ventrudo frasco con vino de Oporto —que debo confesar no era producto Gilbey— y tres copas: Silva no bebía nunca vino ni licor; en cambio, fumaba de manera aterradora (1979, p. 506).

Así pues, vemos cómo la postura comportamental antecede la postura discursiva, pues la pose adoptada sirve de antesala a la lectura de la obra, como si el preciosismo de la sala y de sus asistentes anticiparan el preciosismo de la prosa y del verso modernistas.

Asimismo, no hay que olvidar que Silva hizo de la escenografía cenacular la materia misma de su única obra en prosa: *De sobremesa*. Espacio de auto-referencialidad y de valorización de sus propias prácticas, el texto silvano no solo pone en escena por primera vez en nuestro medio la postura del dandy decadente, sino que despliega una representación legitimante del cenáculo modernista. Recordemos que la novela comienza y se termina con la lectura del diario íntimo de José Fernández, leído en voz alta por el protagonista a sus camaradas espirituales en un salón finamente decorado que nos recuerda el descrito más arriba por Cuervo Márquez. Lo curioso es que dicho diario, que no es otra cosa que la obra misma del poeta, titulada significativamente *De sobremesa*, Silva lo lee durante sus tertulias frente al grupo de sus allegados, como consta en los testimonios dejados por estos. Así describe Max Grillo (1979) las lecturas que el poeta colombiano realizó de su novela durante sus tertulias bogotanas:

Leía con acento original de notas más agudas que graves. Fumaba de cuando en cuando un cigarrillo de boquilla dorada, de los mismos que tanto escándalo provocaron en Londres al verlos en los labios atormentados del autor de *Dorian Gray*. La luz de las lámparas era tenue, tamizada al través de las pantallas de un leve color lila (p. 585).

Pedro César Domínici (1924), del grupo modernista *Cosmópolis*, recuerda también las reuniones en el hotel Saint Amand de Caracas, donde Silva declamaba sus poemas y leía fragmentos de su novela *De sobremesa*:

Silva nos leyó fragmentos de una novela en la que el personaje principal analizaba constantemente sus sensaciones; de una psicología intensa, pero con sencillez de estilo; en marcado contraste entre las sensaciones que estudiaba, voluntariamente raras y sutiles, y la forma de prosa sin eufemismos ni bellezas de léxico. No recuerdo el plan de la obra, ni lo que intentaba desarrollar el autor; pero es indudable que aspiraba a escribir *algo extraño*; algún conflicto enfermizo de su fuero interior (p. 41).

Esta dimensión escénica de la lectura, en la que Silva se confunde con su personaje en una suerte de puesta en abismo de sí mismo y del acto de lectura, es consustancial al proyecto de importación silvano. Toda la experiencia vital del poeta colombiano, adquirida mediante su viaje a Europa y su contacto con la literatura finisecular, es traspasada a través de la escenificación del rito de la lectura: la de Silva, en primer lugar, que reúne un grupo restringido de camaradas para escuchar, en una suerte de pre-estreno, la obra a venir del poeta, y la de su personaje principal, en segundo lugar, que lee un diario en el que se establece una compleja red de prestamos, lecturas y comentarios de la literatura de fin de siglo. Y todo ello, toda esta red de prestamos a la literatura europea finisecular, garantiza su materialización, o mejor, su *incorporación*, gracias a la puesta en escena de la postura del dandy decadente, encarnación en nuestro medio del cosmopolitismo, del viajero, del afrancesado, de aquel que vivió por sí mismo la decadencia.

Y sabemos muy bien el impacto simbólico que esta postura tuvo en la estructuración del campo literario y de sus sistemas de representación y valorización. Esta radicalizó de una vez por todas, en la figura del genio incomprendido, pero valorizado justamente por la incomprensión de sus contemporáneos, la distinción entre el valor simbólico y el valor económico sobre la cual se estableció la división entre una literatura hecha por y para un “público artista” y una literatura para el gran número. *Incorporación* de la creencia silvana en un universo literario autónomo, la postura del dandy decadente es el testimonio en nuestro medio tanto de las luchas internas del campo literario en vía de autonomización, como del poder de penetración del modelo estético dominante de la modernidad literaria.

Terminemos pues este recorrido por la importación silvana haciendo una breve referencia al éxito que el poeta obtuvo gracias a su estrategia de importación cenacular. En la aurora del 24 de mayo de 1896, después de una tertulia en su residencia familiar, José Asunción Silva se dispara en el corazón poniendo fin a su vida. Puesta en escena definitiva de la imagen que él quiso construir de sí mismo, su suicido aparece como la confirmación irrefutable de su inversión en la postura del dandy decadente. Y fueron justamente los integrantes de las tertulias silvanas quienes, recordando el rito cenacular y su maestro de ceremonias, se encargaron de publicar, anotar y valorar la obra del poeta, atribuyéndole a Silva la imagen de precursor del modernismo hispanoamericano.

1. Tres poemas de Hugo (un fragmento de *Les Chants du crépuscule* de 1835 y dos poemas de *Les Chansons des rues et de bois* de 1865: *Fuite en Sologne* [*Au poète Mérante*] y *Les trop heureux*); un poema de Théophile Gautier del libro *Émaux et camées* de 1852 titulado *Fumée*; un poema de Maurice Guérin que había aparecido por primera vez en 1840 en la *Revue de Deux Mondes* acompañado de un estudio póstumo de George Sand titulado *Fragment*, y una traducción del poema “Les Hirondelles” (1815) del libro *Chansons* de Pierre-Jean de Béranger escrito originalmente en 1815. [↑](#footnote-ref-1)
2. La edición fue realizada por H. Orjuela para el Instituto Caro y Cuervo bajo el título *Intimidades*. Dos de las siete traducciones habían sido ya publicadas en vida del poeta: la de Maurice Guérin, bajo el titulo, “La Roca” (*Papel periódico ilustrado*, Bogotá, III, nº 50, agosto 20 de 1883) y la de Pierre-Jean de Béranger, bajo el titulo “Las Golondrinas” (*Papel periódico ilustrado*, Bogotá, II, nº 31, diciembre de 1882). [↑](#footnote-ref-2)
3. En el prólogo que Sanín Cano escribe para la edición de 1923 de *Poesías* de José Asunción Silva, el crítico señala: “[…] sus poesías se difundieron rápidamente por los cenáculos literarios de Bogotá desde que fueron producidas […] Recitaba como un artista avezado, con una voz hermosa, con cadencias sabias, con un timbre fascinador, al que le prestaba encanto singular su apostura” (recopilado por Gullón,1980*,* p. 265). [↑](#footnote-ref-3)
4. Dos generaciones, que marcan dos hitos de la historia literaria nacional, se dieron cita sucesivamente en la residencia de los Silva. En los elegantes salones de don Ricardo Silva se llevaron a cabo, antes del cenáculo de José Asunción, las tertulias del grupo costumbrista del *Mosaico*. Este “micro-universo” que conformaba *El* *Mosaico*, con sus rituales, sus *posturas*, su lenguaje y sus oficiantes, revela desde ya la configuración progresiva de una sociabilidad literaria, signo de la puesta en marcha de un proceso de institucionalización de la literatura. Sobre *El Mosaico*, véase el excelente artículo de Gilberto Loaiza Cano (2004). [↑](#footnote-ref-4)