

**FRANCISCO RIVERA: ENTRE EL DIÁLOGO Y EL FRAGMENTO,
ENTRE LA CRÍTICA Y EL ENSAYO**

Ezioly Serrano
Universidad Central de Venezuela
eziolyserrano@gmail.com

RESUMEN

Hablar de ensayo nos remite inmediatamente a una constante discusión que intenta definir sus límites; si para algunos es un simple «producto mestizo» y para otros un «género híbrido», para nosotros se va a definir de acuerdo con la manera en que el ensayista asume su producción. Lo cual, por supuesto, nos brindará un abanico de versiones sobre qué es un ensayo y cómo escribirlo; sin embargo, dentro de esa nutrida variedad, el interés principal será revisar *La búsqueda sin fin* de Francisco Rivera para resaltar las particularidades de su propuesta ensayística, su forma híbrida personal: esa que se encuentra entre el constante diálogo y la escritura fragmentaria, entre la crítica literaria y el ensayo.

PALABRAS CLAVE: ensayo, fragmento, diálogo, crítica, género.

ABSTRACT

Talking about the essay as a genre immediately leads us to an endless discussion that tries to define its boundaries; what is a simple «mestizo product» for some people, and a «hybrid genre» for others, we'll define it according to how each essayist assumes its own production. Of course, this provides us a range of versions about what it is an essay and how to write it. However, within that large variety,

the main interest is to review *La búsqueda sin fin* of Francisco Rivera to highlight the particularities of his essayistic project, his personal hybrid form: that which lies between constant dialogue and fragmentary writing, between literary criticism and the essay

Keywords: essay, fragment, dialogue, criticism, genre.

Desde la concepción aristotélica de los géneros «en la que toda la literatura debía encajar en la lírica, la épica, el drama o cualquier derivación que surgiera de ellos» hasta nuestros días, mucho se ha discutido acerca de las fronteras que dividen las formas literarias. Dichos límites se han convertido en camisas de fuerza que los escritores padecen y buscan transgredir constantemente, pues ese enfoque ortodoxo no toma en cuenta «que el mismo devenir de la literatura desmiente en su dinamismo la visión inmanentista del género» (Barrera Linares, 2000: 50). La búsqueda de esa transgresión, esa ruptura de lo tradicional, ha devenido en la inclusión de nuevos géneros en la literatura. El ensayo, por ejemplo, ha traído consigo una discusión que enfrenta opiniones diversas en las que detractores y defensores intentan, por un lado, demostrar que no puede ser considerado un género y, por otro lado, los que sí creen que puede hablarse de un «nuevo género», delimitar la forma del mismo, es decir, concretar sus «reglas».¹

Para Theodor Adorno (1962) el ensayo es un «producto mestizo» (p. 11) que no proviene de una «tradicción formal convincente» (*idem*), por ende, no puede ser un género y mucho menos ser tomado en serio ya que «la dicha y el juego le son esenciales» (*ibidem*: 12). La discusión, entonces, es dónde se puede ubicar esta expresión «rebelde» de escritura, pues al estar privada de toda individualidad propia «como sí la tienen la poesía o la novela, géneros mejor

¹ Para Todorov (1996) el origen de un género nuevo viene dado por la ruptura de las reglas de los géneros tradiciones. Se trata entonces de anular las reglas y que éstas, a su vez, terminen convirtiéndose en reglas. En palabras del autor: «No se trata únicamente de que la obra presuponga necesariamente una regla para ser una excepción, sino también de que apenas reconocida en su estatus excepcional, esta obra a su vez se convierta (...) en una regla» (p. 49).

definidos» parece ser una exploración libre que está en un punto medio entre la ciencia y el arte. No es ciencia porque carece de la rigurosidad necesaria: al ensayo no le interesa construir verdades absolutas que aborden desde la racionalidad temas específicos; es decir, no pretende agotarlos hasta descubrir empíricamente todo lo relacionado con estos, al contrario, el ensayo toma sólo lo que le interesa y dice de esto lo que necesita. Tiene, por decirlo de alguna manera, su propio inicio y su propio fin, reinterpreta desde una subjetividad lo que ya la ciencia ha descubierto y ha hecho universal. Tampoco es arte porque con éste mantiene diferencias en cuanto a los medios que utiliza para expresarse y los conceptos que aborda lo vuelven a alejar de las expresiones artísticas aunque tome de éstas su «autonomía de la forma» (*ibidem*: 13). Adorno concluye que «la ley formal más íntima del ensayo es la herejía» (*ibidem*: 34) y esta negación de todos los preceptos establecidos por las conservadoras y pautadas corrientes del pensamiento hacen que el ensayo marque sus propias reglas y convierta, a su manera, lo objetivo en subjetivo sin pretensiones rigurosas.

Esa libertad estructural o «herejía» que inquietaba tanto a Adorno es el punto de partida de Ernesto Franco (2000) quien, en «Pensar fabulando. El ensayo como forma», se concentra en esas características metamórficas del ensayo. Para este autor, la naturaleza del mismo lo hace valerse de un «parentesco con otros géneros» (p. 417). Con la confesión tiene en común la «centralidad del Yo como sujeto y objeto de la reflexión» (p. 418), pues ambos se presentan como una larga conversación que parte desde el propio sujeto -un monólogo si se quiere-, utiliza su lenguaje y muestra su vida o fragmentos de ésta. Por lo cual se asume que todo lo confesado es verdadero. Sin embargo, pese a las coincidencias el ensayo difiere de las confesiones en cuanto a motivos y limitaciones. Es decir, una confesión se basa en no esconder nada para lograr redimir al sujeto. Al contrario, el ensayo no busca ser una verdad absoluta u objetiva por esto no confiesa sino que «nos ofrece un autorretrato, compuesto, como un mosaico, de muchos retratos» (p. 419). Otra relación de parentesco se establece con la conversación, ésta posee características -como el hecho de abarcar una multiplicidad de temas- que pueden ser aplicables al ensayo aunque éste no tenga un gran peso oral. A pesar de esto, lo que interesa resaltar es la palabra, base tanto del ensayo como de las conversaciones, que «es círculos» (p. 422). Para entender mejor el planteamiento de Franco y su idea

de relacionar estos elementos, debemos imaginar un diálogo en el que las ideas van y vienen complementándose entre sí. A pesar de estos puntos de unión, el ensayo no se identifica plenamente con ninguno de estos géneros.

El acercamiento realizado por Franco nos refuerza la idea de la complejidad que implica definir al ensayo. Éste parece ser un género subversivo que no se rige por reglas concretas sino que toma de aquí y de allá lo que pueda de sus parientes literarios para lograr su objetivo. Esta falta de normas específicas e invariables que definan el género nos hace pensar que cada ensayista asumirá a su manera y desde su propia verdad la aventura de crear esas reglas indeterminadas. Esto nos brindará un abanico de versiones sobre el arte de escribir ensayos; sin embargo, dentro de una nutrida variedad, nos interesa revisar la de Francisco Rivera en su libro de 1993 *La búsqueda sin fin*.

Parece simple, Rivera resume en pocas líneas lo que para él es el ensayo:

género mixto, «centauro de los géneros», como lo llamó [Alfonso] Reyes en la obra (...) [*El deslinde*], responde, desde sus inicios, a la variedad de la cultura moderna, siendo una respuesta íntima, personal y sin pretensiones de sistematicidad ofrecida por ese «sujeto maravillosamente vano, diverso y tornadizo» del que habla Montaigne al referirse al hombre. (1993: 116)

Sin embargo, los textos del autor van más allá de la construcción de argumentos que parten de la intimidad o brindan una reinterpretación de diversas experiencias. Así, dividido en tres grandes partes -«Semillas literarias», «Botellas al mar», «Todo está lleno de dioses»-, *La búsqueda sin fin* da cuenta de esa aventura personal que es el ensayo en la que la palabra es el medio para hablar, preguntar y decir, de romper con el silencio. Es una búsqueda de respuestas, «de llegar a ser yo mismo» (*ibidem*: 9), ser en constante cambio que cambia a su vez las preguntas. De esta forma, las inquietudes literarias y personales de Rivera rodean una variedad

de temas que van desde libros y escritores hasta simples confesiones de lector y se articulan en dos ejes fundamentales: el diálogo y el fragmento.

DIALOGAR, DIALOGAR CONSTANTEMENTE

Los ensayos de Rivera están en constante diálogo. Parten de esa íntima búsqueda que mencionábamos y continúan su curso hacia el conocimiento de sí mismo, pues se escribe porque se tienen preguntas y al hacerlas es inevitable responderlas a partir del yo. Tal y como haría Montaigne en su época quien

habrá de entregarse a la tarea de satisfacer su insaciable curiosidad, lo cual habrá de conducirlo ante todo a una exploración de su propia interioridad, pues sus experiencias vitales (...) y su vastísima cultura lo han llevado a sospechar que la psique contiene más espacios que los que la actividad mundana permite descubrir. (Rivera, 1993: 34)

Al mismo tiempo, esa indagación personal, hecha sin asunciones despersonalizadoras que alejen al autor del camino perseguido, no posee pretensiones de que lo dicho sea asumido como verdad indiscutible. Es, simplemente, una reinterpretación desde lo propio, desde lo que se maneja, un «autorretrato» como lo plantea Franco en su texto.

La obra de Rivera también ofrece otro tipo de diálogo, uno que toca al «otro» -«eco, fantasma, *saudade* textual: presencia de la ausencia» (Gomes, 2007: 168)», ese que en algunos ensayos le sirve de interlocutor. En este punto se hace evidente la naturaleza híbrida del género en tanto herramienta formal, el autor se vale así de ese «tomar de aquí y de allá» para dar vida al ensayo. Así, «entre los extremos del rigor académico y erudito, que (...) reseca, y de la reseña periodística, que (...) trivializa, adopta muchos modos y se metamorfosea en manos de cada uno» (Oviedo, 1994: 90), ya sea como entrevista -lo que podemos ver en «Entrevista imaginaria: siete días con Jorge Luis Borges», el sexto de los escritos del compendio-, como delicada y

sublime confesión -«De libros y bibliotecas»- o como epístola -«Carta a un amigo sobre la crítica»- el objetivo de Rivera siempre es el mismo: establecer, precisamente, esa conversación. De esta forma el autor muestra su manera de entender, su criterio sobre distintos temas, y es ese particular punto de vista lo que «cada uno complementa, amplía, corrige o refuta al otro. Esa sucesión de visiones enriquece nuestro conocimiento de la literatura y la convierte en un fenómeno vivo» (*idem*), tan vivo, se debe agregar, como la palabra misma que establece el diálogo y lo transforma.

Tal y como lo plantea Franco (2000), el ensayo se vale de esa conversación con los «otros» para unir o completar una idea con otra distinta. En otras palabras: «Si la 'clave' de todo hombre es su pensamiento y si dicho pensamiento, aunque potente, se basa en la idea de la clasificación, cualquier idea puede ser refundada a partir de una nueva idea, que al parecer, condiciona la anterior» (p. 422).

Dentro de ese «dialogar con el otro», constante en la obra de Rivera, la crítica literaria consigue difuminar las líneas que la separan del ensayo; esto brinda una nueva perspectiva a la forma ensayística del autor de *La búsqueda sin fin*. El texto «Carta a un amigo sobre la crítica» sirve de manifiesto, si se quiere, a esta interacción mientras se van esbozando con sumo cuidado los puntos más importantes del quehacer crítico: cómo afrontar la obra -como objeto, así la ven los estructuralistas, o como sujeto, que responde más a la hermenéutica «siendo el pensamiento crítico como un hermano del pensamiento criticado» (Rivera, 1993: 23)-, el conflicto entre el fondo y la forma -al que contrapone la idea de Yuri Lotman para quien el valor de la obra no está en una parte de ella sino en la totalidad de la misma, «la idea de una catedral se haya en toda la catedral, no en uno solo de sus ladrillos o sus arcos» (*ibidem*: 24)- y la codificación y significación - resalta que el intérprete debe servir a la obra y no al contrario, recordando que la interpretación de la misma sólo se aproxima a esta pero no podrá abarcarla toda²-. Los aspectos mencionados sirven de pivotes a la sustancia de la crítica, ésta es:

² En este punto debemos mencionar que para Rivera esa interpretación de la obra puede llevar irremediablemente a la paráfrasis, es decir, a comentarios mucho más largos que el propio texto, pero menos complejos. Forma de leer erradamente el texto y no como el autor de la obra lo escribió. Para probar su punto, Rivera cuenta una anécdota sobre un profesor que ha pedido a sus alumnos explicar con «sus propias palabras» el significado de «*To be or not to be?*» de Shakespeare. A lo que un de los pupilos respondió «*wonder whether I ought to commit suicide or not*» simplificando jocosamente todo un precepto sobre la vida y la muerte (Rivera, 1993: 45).

Saber poner en relación intuitivamente una obra con otra, un texto con otro, es el primer principio de la crítica. Pero observa que, para poder hacer esto, hay que haber leído mucho y luego, como ha escrito Rilke, olvidarse de todo lo leído, almacenado en el inconsciente, para luego -último paso- recordarlo en el momento oportuno. La memoria como vivencia profunda que te permite relacionar, conectar, encadenar. (Rivera, 1993: 22)

En definitiva, ese diálogo con el «otro» no sólo sirve para hilar o entretrejer ideas y pensamientos que ya autores previos o coetáneos han añadido a la actividad misma de la conversación, sino que también se puede hacer crítica que genere y reconozca, a su vez, puntos de encuentro, de contacto o simplemente encadenamientos entre unos textos y otros, lo que enriquece y estimula el pensamiento humano. Estos interesantes diálogos, ese «poner en relación», resultan en gran medida la base de la poética ensayística de Francisco Rivera; en el mismo texto «Carta a un amigo sobre la crítica» se nos da un ejemplo: comienza hablando del silencio, añorado desde una escandalosa tarde de carnaval, pero de alguna forma, cuando habla de éste ha empezado a hacer crítica porque pone en contacto a «Max Picard, filósofo del siglo XX, con un poeta español del siglo XVI [Fray Luis de León], con un poeta francés de fines del siglo XIX [Mallarmé], con un músico austríaco de la primera mitad del siglo [Antón Webern] y otro norteamericano de esta segunda mitad [John Cage]» (*ibidem*: 22). Este entramado de conexiones es evidencia de otro de los ejes fundamentales del ensayo de Rivera: lo que se conecta o se pone a dialogar son fragmentos de una obra, ideas de un artista o, incluso, de un género.

EL ENSAYO COMO FRAGMENTO

«Es la época de los fragmentos» le dijo Marcel Duchamp a Anaïs Nin, esto lo cuenta Rivera en su texto «De ensayos y fragmentos», lo que resume la manera de concebir, en parte, a los géneros híbridos y mixtos como el ensayo, que con su intrínseca libertad, con ese

«tomar de aquí y de allá», no se suscriben a una forma cerrada e inalterable, sino que, «como Proteo, parece cambiar de forma cada vez que intentamos mirarlo» (*ibidem*: 36).

Entonces, ¿qué fragmentos busca unir la obra ensayística de Francisco Rivera? Tenemos dos formas de responder esta pregunta. Primero, podría decirse que al tomar la obra como un todo (ese libro que se divide en tres segmentos específicos antes indicados) se están uniendo partes o trozos de otros géneros -hablábamos de epístola, confesión e incluso, puede decirse, reseña periodística-, pero dicha unión no es arbitraria y tampoco busca tener menos sentido que cualquier otra obra; al contrario, cada fragmento de género se une a otro para dar forma a los ensayos de Rivera. Segundo, viendo la construcción particular de cada texto podemos afirmar que una segunda unión de fragmentos se da en la prosa del autor que nos ocupa; en ésta, retomando lo esbozado sobre el diálogo, lo que se acopla son pensamientos, las citas o frases que constantemente irrumpen en el desarrollo del texto para incluir las palabras dichas por otro(s), incluso el llamado constante a otros interlocutores como en «Carta a un amigo sobre la crítica». Teniendo en mente esto, recordemos la imagen de autorretrato conformado por otros retratos que plantea Franco: no se trata de definir sino de tejer, «poner en relación» varios textos para formar un texto mayor con pleno sentido. En palabras de Miguel Gomes (2007):

El fragmento, entendido así, no es simple artificio estilístico. El ensayo, desde la sucesión de reflexiones cercanas al aforismo hasta la extensa composición que puede exceder el centenar de páginas, está incluido en un discurso mayor y en tal contexto adquiere o completa su sentido. Esta última fusión tiene lugar en la «obra», en el libro de libros equivalente a una carrera literaria. (p. 171)

Esta exploración de lo fragmentario tiene un ejemplo claro en el libro previo de Rivera, en el ensayo que le da nombre: «Entre el silencio y la palabra». En éste una serie de textos cortos, separados a su vez por franjas de espacio en blanco y viñetas, que relatan la historia de Perceval se ponen en diálogo con otros fragmentos que, haciendo alusión a Dante o Jung, materializan una reflexión sobre la

importancia del lenguaje. Así, una serie de elementos aparentemente inconexos, pero con significados propios dentro de sí mismos, construyen una macro idea (el ensayo), la cual deja claro que entre el silencio y la palabra lo que queda es la desesperación. El texto concluye con este rotundo pensamiento:

Desde el comienzo del viaje hasta la hora postrera, estamos rodeados de oportunidades para preguntar y recibir respuestas. Para poder llegar a la luz, hay que pasar por esa zona tenebrosa de la madrugada, *near the ending of interminable night*, como dice Eliot en *Little Gidding*, en la que puede ocurrir el milagro de la palabra salvadora que surge del silencio. (Rivera, 1986: 79)

UNA VERSIÓN RIVERIANA DEL ENSAYO

Podríamos decir, con base en los planteamientos anteriormente señalados, que Rivera propone su propia forma de entender el ensayo. Ésta, por momentos, coincide con lo que Adorno y Franco disciernen en sus respectivos textos (por ejemplo: es innegable la hibridez genérica del ensayo, así como es imposible contradecir que este tipo de texto se maneja entre el rigor casi científicista y la subjetividad artística); sin embargo, al mismo tiempo va construyendo su propia senda, una poética, digamos, que según Gomes (2007):

A duras penas (...) se parece a la de los autores del *Orbis Novus* americano: ni humanismo académico ni didactismo salvacionista ni profesión de fe magisterial. Le es totalmente ajena la pose del «maestro-demagogo» que denunciaban ante Meneses y Liscano. Este último, con toda razón, ha preferido ver la labor de Rivera como paradigma de quehacer intelectual no ceñido a modas críticas efímeras propiciadas desde los ámbitos institucionales. (p. 166)

Por otro lado, el ensayo de Rivera aporta una concepción casi de antología en la cual se selecciona, de acuerdo a un «proyecto» u objetivo, lo mejor o más significativo de un género. No se trataría sólo de tomar un poco de la confesión o de la entrevista –sólo por mencionar algunas formas utilizadas por Rivera– sino que la selección abarca también las ideas, fragmentos de pensamiento, si se quiere, que permitirán una comunicación con lo «otro».

Así como es diferente la manera de concebir el ensayo, la idea que propone Rivera sobre el ensayista, artesano de este género centauro, también cambia para exigir de éste un desempeño casi inigualable a la hora de crear. El autor de *La búsqueda sin fin*, insondablemente culto, comprometido con el arte que practica, poliglota con un «vicio incurable (...): la pasión por la lectura» (Rivera, 1993: 70), representa sin duda un modelo a seguir, no sólo en el género ensayístico, sino en el ámbito de la crítica, en el que también asume un considerable peso por la significativa contribución que ha hecho a la misma. Entonces, ¿qué es un ensayista para Rivera? Esto podemos comenzar respondiéndolo, al mejor estilo del autor, con una cita:

¿Qué es un ensayista?, rumia Ulrich, y encuentra, al interior de la novela, una respuesta precisa: «Su reino se halla entre la religión y la ciencia, entre el ejemplo y la doctrina, entre el *amor intellectualis* y la poesía; son santos con o sin religión, a veces simplemente hombres implicados en una aventura.» (Franco, 2000: 426)

En el caso de Francisco Rivera, más que una aventura es una búsqueda que no tiene propósito definido pero que, al mismo tiempo, se guía solo en su intrínseca libertad; parte de los intereses personales del autor, expone sus más preciadas vivencias, esas que han sido conocidas por la lectura y aprehendidas en la vida misma; lleva a recorrer caminos que al terminarse vislumbran otros aún más extensos. En resumidas cuentas: es. Así, el ensayista se cifra una ardua tarea, debe ser un escritor completo porque:

Cuando se lee para convertirse uno en ensayista,
se lee poniendo en juego la inteligencia, la memoria,

la sensibilidad y la intuición. Todo esto puede cultivarse por separado. Si cultivamos nuestra inteligencia por separado, no hacemos nada. Sencillamente nos hacemos personas muy inteligentes. Pero los ensayos no se escriben con la sola inteligencia. Si cultivamos nuestra memoria por separado, caemos en el enciclopedismo (...) Si sólo cultivamos nuestra capacidad de sentir, nos convertimos en una heroína romántica, pero no en ensayistas. Si finalmente nos entregamos exclusivamente a los dictados de nuestras intuiciones, terminamos dando oráculos (Rivera en Gomes, 2007: 185).

Finalmente, debemos mencionarlo, Rivera nos brinda unas bellísimas líneas que condensan no sólo su particular visión del ensayo y el ensayista, sino lo que debe ser la concepción del quehacer mismo de la escritura:

Equilibrio y cultivo de la inteligencia, búsqueda de lo refinado y deleite en la introspección. Pero, sobre todo, pues no se puede llegar a ser un ensayista sin esto, una meditación constante de los grandes autores. «La más agradable de todas las diversiones», escribe [Yoshida] Kenko en otro lugar, «es la de sentarse solo cerca de una lámpara, con un libro abierto ante los ojos, y trabar amistad con personas de un pasado distante que nunca se ha conocido» (Rivera, 1993: 34).

Esbozada, sin duda someramente, la propuesta ensayística de Francisco Rivera podemos definirla con una palabra: reticulárea. Esto nos remite a la obra de la artista plástico Gego en la que varias piezas, con autonomía evidente, se unen para crear una especie de tejido o red que en conjunto cobra otro sentido, otra pieza de mayor tamaño que parece no tener fin, como la búsqueda de Rivera, como el ensayo mismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (1962). El ensayo como forma. En *Notas de literatura* (pp. 11-36). Barcelona, España: Ariel.
- Barrera Linares, L. (2000). *Discurso y literatura. Introducción a la narratología*. Caracas: Comisión de Estudios de Postgrado, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Franco, E. (2000). Pensar fabulando. El ensayo como forma. En A. Albónico y A. Scocozza (comps.). *La prosa no ficcional en Hispanoamérica y en España entre 1870-1914* (pp. 417-426). Caracas: Monte Ávila Latinoamericana / Istituto di Studi Latinoamericani / Casa de Bello.
- Gomes, M. (2007). *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*. Maracaibo: Ediciones del Rectorado, Universidad Católica Cecilio Acosta / Universidad del Zulia.
- Oviedo, J. M. (1994). Francisco Rivera: el ensayo y el fragmento. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, S. V. (526), pp. 89-92.
- Rivera, F. (1986). *Entre el silencio y la palabra*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Rivera, F. (1993). *La búsqueda sin fin*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.