

## Anatomía de la ficción en Virginia Woolf. El *pattern* como plano de inmanencia

Sofía Di Scala  
Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS-CONICET

Escribir, es también devenir algo distinto del escritor. A aquellos que le preguntan en qué consiste la escritura, Virginia Woolf responde: ¿quién les habla de escribir? El escritor no habla de eso, está preocupado por otra cosa

Gilles Deleuze

### La dama en apuros: anatomía de la ficción

En 1927, Virginia Woolf publica dos ensayos fundamentales para entender su particular concepción de la ficción: “The Art of Fiction” y “The Narrow Bridge of Art” (también conocido como “Poetry, Fiction and the Future”). El primero de ellos comienza con un enunciado de lo más inquietante: “Que la ficción es una dama, y una dama que de alguna manera se ha metido en apuros, es un pensamiento que en general sorprende a sus admiradores”.<sup>1</sup> Nada mejor que esta bella metáfora para sumergirnos en el concepto de ficción detrás de la obra de la gran escritora inglesa. Virginia Woolf ha dedicado numerosos ensayos a reflexionar en torno a las características de la ficción moderna, sobre todo en

---

<sup>1</sup> “That fiction is a lady, and a lady who has somehow got herself into trouble, is a thought that must often have struck her admirers”. Así comienza el ensayo “The Art of Fiction” (1927) publicado en *The Moment*, un libro póstumo editado por el marido de Virginia, Leonard Woolf. (Salvo que se aclare lo contrario, todas las traducciones de Woolf ofrecidas en este trabajo son de mi autoría).

comparación con la ficción eduardiana la cual dominaba la narrativa inglesa de comienzos del siglo XX.

Si la ficción es una mujer, uno de los principales ejes de sus problemas es precisamente su anatomía. No es casual que Woolf titule “The Anatomy of Fiction” (1919) a uno de los primeros ensayos escritos sobre las “distintas partes” de la ficción, en un análisis crítico del libro *Materials and Methods of Fiction* publicado por Clayton Hamilton en 1908. Pensar la ficción a través de la metáfora femenina no es un dato menor para entender la obra de quien escribió uno de los textos más importantes de la historia del feminismo: *A Room of One's Own* (1929).

Para Woolf, la ficción es como una dama inquieta que no se deja atrapar con facilidad. Su naturaleza escurridiza la lleva siempre a explorar territorios nuevos, a desafiarse a sí misma, a expandir sus límites con curiosidad infinita. Quizás por ello, en “The Narrow Bridge of Art” nos propone pensar la ficción en relación con la poesía y nos habla de un futuro en el que ya no podrán distinguirse. En rigor, podríamos decir que su novela *The Waves*, publicada en 1931, es la cumbre de esta búsqueda donde la prosa –esa “caníbal”, como la llama la propia autora– devora distintos recursos del experimentalismo poético.

La novela poética del futuro, augura Woolf, ya no tendrá tanto que ver con las casas, los ingresos y las ocupaciones de sus personajes. Se parecerá a la poesía, afirma, por ofrecernos un acceso diferente, desde “otro ángulo”, a las emociones de las personas. Woolf (1927) sostiene que gran parte de la vida consiste en nuestras emociones hacia cosas como “las rosas y los ruiseñores, el amanecer, el atardecer, la vida, la muerte y el destino” y advierte que la mayor parte de nuestro tiempo lo pasamos “durmiendo, soñando, pensando, leyendo, en soledad”. Tomar conciencia de esto nos lleva a nuevas formas de escritura que exploren

dichas emociones y sus vínculos con las cosas que nos rodean. Esos vínculos, sostiene Woolf, se constituyen de relaciones impersonales y son dichas relaciones sobre las que debe fundirse la ficción moderna.

### **La materia de la ficción: figuras de lo impersonal**

En su libro *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne* (2014), el filósofo francés Jacques Rancière dedica un capítulo a indagar la narrativa de Virginia Woolf y su impacto en lo que el autor denomina “la ficción nueva”, es decir, aquella que se ha liberado del principio de verosimilitud universalmente aceptado desde la *Poética* de Aristóteles. “La ficción nueva es sin fin” afirma Rancière, dado que la ficción moderna destruye lo que antaño parecía fundarla:

la columna vertebral que hace de ella un cuerpo que se sostiene por sí mismo, el ordenamiento interno que subordina los detalles a la perfección del conjunto, los encadenamientos de causas y de efectos que aseguran la inteligibilidad del relato a través de su desarrollo temporal (11).

Como podrá apreciarse, Rancière también acude a la metáfora anatómica para pensar la ficción. Cabe entonces preguntarse: si la ficción moderna es un cuerpo que ya no se sostiene por sí solo, ¿en qué habrá contribuido la escritura woolfiana para desarmar su columna vertebral? ¿Habrá sido precisamente “el haber perdido la compostura” lo que puso a la dama-de-la-ficción en apuros? “Si la ficción está en apuros”, continúa Woolf (1967) en *The Art of Fiction* “puede ser porque nadie la agarra con firmeza y la define severamente” (52). Pero esto, reconoce la autora, es imposible. Por ende, que la ficción carezca de métodos

conduce a Woolf a una de las ideas más potentes de su obra ensayística: la convicción de que no hay materia propia de la ficción. En rigor, como diría Marguerite Duras, “todo escribe”. Es precisamente el entretreído entre ficción y realidad, entre ficción y Vida (con mayúscula, como la escribe Woolf) lo que determina su carácter rebelde, inasequible: “La vida no es una serie de lámparas simétricamente arregladas; la vida es un halo luminoso, una envoltura semi-transparente que nos rodea desde el comienzo de nuestra conciencia hasta el final” (Woolf 1967: 106).

Nadie puede atrapar la vida, de la misma manera que nadie puede atrapar a la ficción y encerrarla en un decálogo. Virginia Woolf hubiera coincidido con Rancière en que la ficción no es la invención de mundos imaginarios, sino una determinada estructura de racionalidad. En términos del pensador francés, “un modo de presentación que vuelve perceptibles e inteligibles las cosas, las situaciones o los acontecimientos” (Rancière:12).

En “La muerte de Prue Ramsay”, el filósofo francés ofrece un análisis detallado y complejo de las estrategias literarias de Woolf para “hacer brillar el halo luminoso y liberar su esplendor múltiple de la autoridad tiránica de la intriga” (Rancière: 53). Para Rancière, la clave de dichas estrategias es el modo en que Virginia libera los acontecimientos de sus fines humanos. Los acontecimientos sensibles, en Woolf, se convierten en “acontecimientos absolutamente impersonales”. Refiriéndose a la segunda parte de *To the Lighthouse*, titulada “Time Passes”, Rancière afirma:

Los personajes esenciales de esta sección son ciertos aires separados de la masa central del viento, que pasan por los goznes oxidados y la madera hinchada por la humedad y sortean las esquinas de la casa antes de invadir las habitaciones vacías, jugar con un tapiz, agitar las telas, mordisquear la madera y oxidar las cacerolas. (...)

Estos acontecimientos sensibles producidos en la casa solo por el paso del tiempo se oponen explícitamente a aquellos que marcan el curso de la vida humana y componen de ordinario la trama de las ficciones: historias de amor, de casamiento o de muerte, como el deceso repentino de la señora Ramsay o los alegres esponsales, el casamiento y la muerte desoladora de su hija Prue (54-55).

Si nos hemos permitido citarlo *in extenso* ha sido para advertir la riqueza y complejidad del entramado sensible que despliega Woolf en dicha sección de su novela. Ahora bien, ¿qué consecuencias podemos extraer nosotros del modo en que Woolf entiende la ficción moderna? En primer lugar, como sostiene Rancière, lo que Woolf instala es una “democracia sensible” (60): al poner el énfasis en los acontecimientos sensibles más que en la subjetividad de los personajes, estos mismos se abren a una multiplicidad de percepciones e historias posibles.

Volviendo a Rancière, diremos que los acontecimientos sensibles en Woolf “abren un espacio indeterminado de subjetivación”. De esta forma, la narración del relato se desplaza hacia una multiplicidad de vidas anónimas las cuales “reciben” la posibilidad de una historia (59). Dicho anonimato constituye un primer momento en el movimiento hacia las figuras de lo impersonal que explora la obra woolfiana y es, para Rancière, uno de los principales logros de la su literatura.

En rigor, es precisamente en la búsqueda de lo impersonal donde el filósofo francés ubica la llave que permite a la ficción moderna liberarse de la “lógica jerárquica de la acción y encontrar su materia en todo elemento insignificante” (64). Así entendida, la ficción se convierte en el lugar donde la multiplicidad puede convivir sin tensiones, donde la lógica de la no-contradicción vuelve su mirada a otro tipo de lógica, la de la ambigüedad, que tanto

fascinaba al mundo griego (y recordemos que Virginia, era una enamorada del mundo clásico).

Si bien Rancière rastrea esta operación en las novelas de Woolf, no sería aventurado afirmar que ha sido sobre todo en “A Sketch of the Past”, uno de los ensayos que componen *Moments of Being* (1976), donde la autora describe con mayor precisión el modo en que la conciencia se entrega a esta percepción múltiple tras una especie de “golpe” o “revelación”:

Y de ahí paso a suponer que mi capacidad de recibir golpes es lo que me hace escritora. A modo de explicación me atreveré a decir que en mi caso, el golpe va siempre seguido del deseo de explicarlo. Siento que he recibido un golpe; pero no se trata, como ocurría siendo niña, simplemente de un golpe asestado por un enemigo oculto tras el algodón en rama de la vida cotidiana; es, o llegará a ser, una revelación de un determinado orden; es una muestra de la existencia de algo real que se encuentra detrás de las apariencias; y yo lo hago real al expresarlo en palabras. Sólo expresándolo en palabras le doy el carácter de algo íntegro, y esta integridad significa que ha perdido el poder de hacerme daño; me produce un gran placer juntar las partes separadas (Woolf 2008: 93).

Estos golpes, afirma Woolf, dan lugar a lo que la autora denomina “momentos de ser”, es decir, aquellos momentos en que la percepción y la autopercepción se tornan especialmente agudas y experimentamos un intenso sentido de realidad. En contraste, la vida cotidiana está repleta de “momentos de no ser” que mantienen a nuestra conciencia protegida por el “algodón en rama”. Allí donde esta protección existe, no hay golpe ni revelación posible.

### **El *pattern* como plano de inmanencia**

En torno a los “momentos de ser”, Woolf descubre lo que ella misma denomina “una filosofía”. Esta consiste en advertir que detrás del “algodón en rama” de la vida cotidiana, se encuentra oculto un *pattern* (patrón) que nos conecta a todos como seres humanos. Dicha conexión constituye nuestro mundo común. La vida de una persona no se limita a su cuerpo, a lo que dice y hace, sino que se encuentra en un constante movimiento con dicho patrón u entramado. Definir en qué consiste el *pattern* woolfiano es una tarea compleja que no podremos agotar en esta oportunidad, pero sí ofrecer algunas pistas que nos acerquen a su comprensión.

Como hemos mencionado, los momentos de revelación constituyen, para Woolf, verdaderos “momentos de ser” (*moments of being*). Sin embargo, los “momentos de no ser” son mucho más numerosos: “Una pasea, come, ve cosas, hace lo que hay que hacer; el aspirador averiado, encargar la comida; escribir los pedidos a Mabel; lavar, cocinar la cena; encuadernar libros” (Woolf 2008: 90). Ahora bien, ¿cómo lograr a través de la escritura que un momento cualquiera se convierta en un “momento de ser”?

En *¿Qué es la filosofía?* Deleuze y Guattari se preguntan cómo hacer para que un momento del mundo se vuelva duradero o que exista por sí mismo. Para nuestra alegría, encuentran la respuesta en Woolf: “saturar cada átomo”; “incluir en el momento el absurdo, los hechos, lo sórdido pero *tratados en transparencia*” (1993: 173)

En otras palabras, diremos nosotros, saturar cada átomo implica visibilizar el plano u horizonte de los acontecimientos. En este sentido es que han de ser tratados con “transparencia”. Se trata, como el plano de inmanencia deleuziano, de un horizonte absoluto que no depende de ningún observador ni del estado de cosas visible donde dicho

acontecimiento ocurre. Un horizonte absoluto que no es sino, como lo advierte Deleuze en uno de sus últimos ensayos, “La inmanencia: una vida...”:

Una vida está en todas partes, en todos los momentos que atraviesa este o aquel sujeto viviente y que miden ciertos objetos vividos: vida inmanente llevándose los acontecimientos o singularidades que no hacen más que actualizarse en los sujetos y los objetos. Esta vida indefinida no tiene ella misma momentos, aunque estén muy próximos, sino solamente entretiempos, entre-momentos (Deleuze 1995: 7).

Así entendido, el *pattern* woolfiano como plano de inmanencia se vincula directamente con las figuras de lo impersonal que hemos indagado en el apartado anterior. Cabe preguntarnos: ¿no es acaso “una vida” el horizonte donde acontece lo impersonal? Siguiendo con el espíritu deleuziano, podemos ir todavía un poco más lejos y pensar lo impersonal en Woolf como formas del devenir. Recordemos que en su ensayo “La literatura y la vida”, Deleuze propone entender la escritura como una forma de devenir:

Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, Mímesis), sino encontrar la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación de tal modo que uno ya no pueda distinguirse de **una** mujer, de **un** animal o de **una** molécula (2006: 13-14; negritas nuestras).

Siguiendo a Deleuze, podríamos decir que –tal como es abordada por Woolf– la ficción moderna se convierte en el espacio del devenir: la búsqueda de lo neutro o lo impersonal que se anima incluso a ir más allá del género en un horizonte de acontecimientos sensibles. Novelas como *The Waves* (1931), donde asistimos a un colectivo de sensibilidades que entretejen la narración u *Orlando* (1928) donde el devenir-hombre y el devenir-mujer

conviven en una misma figura, muestran la maestría de la escritora inglesa a la hora de captar “el halo luminoso de la Vida”. Refiriéndose a *Mrs. Dalloway* (1925) Deleuze afirma: “es Mrs. Dalloway quien percibe la ciudad, pero porque ha entrado en la ciudad, ‘como una hoja de cuchillo a través de todas las cosas’ y se vuelve ella misma imperceptible” (1993: 170).

“Al escribir tengo la sensación de descubrir qué pertenece a qué” confiesa Woolf (2008: 93). Algunas páginas después la autora nos revela la raíz de dicha *correspondencia* (y lo que consideraba más importante): “los instintos, los afectos, los vínculos que, creo, me unieron, desde el primer instante de mi conciencia, a otras personas” (103). Esta conexión es lo que caracteriza la democracia sensible que, como ya mencionamos, Rancière descubre en Woolf. El resultado es una ficción poética o una poesía ficcional que, como anhelaba Deleuze, empieza en el preciso momento en que nace en nosotros una tercera persona que nos despoja del poder de decir Yo (2006: 16). De ahí que la anatomía de la ficción en Woolf sea siempre compleja, múltiple, cambiante, inestable como el temperamento de una dama en apuros.

### Referencias bibliográficas

- Deleuze, Gilles (1995). “L'immanence, une vie”. *Philosophie*, núm. 47. Minuit. 3-7.  
---- (2006). *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Editorial Anagrama.
- Goldman, Jane (2006). *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rancière, Jacques (2015). *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- Woolf, Virginia (1967). *Collected Essays*. Volume 2. New York: Harcourt Brace & World, Inc.  
---- (2007). *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Library Collection.  
---- (2008). *Momentos de vida*. Barcelona: Lumen.