

# La cámara y la máquina de escribir: Henry James, autoría e intermediación

JAKOB STOUGAARD-NIELSEN

Jakob Stougaard-Nielsen es doctor en Filología Inglesa e investigador en el Instituto de Lengua, Literatura y Cultura de la Universidad de Aarhus (Dinamarca)

En la trayectoria literaria de Henry James, la mecanización de la escritura y la representación parecen, en primer lugar, disociar al autor del texto. Pero, al mismo tiempo, en una producción mecánica del texto que implica el dictado y el medio “ciego” de la escritura a máquina, la voz del autor aún proclama su presencia, por muy fantasmal que parezca. Los “nuevos” medios a disposición de James a final de siglo, la cámara y la máquina de escribir, dejaron huellas e incluso se convirtieron en metáforas, en el proyecto de reescritura y, a su vez, en el proyecto de evaluación del hecho de escribir y de su propia autoría.

*In Henry James's literary path, the mechanization of the writing and the representation seem to separate, first, the author from the text. But, at the same time, in a mechanical production of the text that implies the dictation and the “blind” way of the typewriting, the voice of the author still proclaims his presence, for ghostly that it seems. The “new” means at his disposal at the end of century, the camera and the typewriter, left fingerprints and even were turned into metaphors, into the project of rewriting and, in turn, into the project of assessment of the fact of writing and of his own authorship.*

## Palabras clave:

- máquina de escribir
- cámara
- fotografía
- reescritura
- autoría



UTORÍA “POR MANO DE OTRO”. En el cuento de fantasmas de Henry James ‘La vida privada’, protagonizado por un artista, el autor Charles Vawdrey, la atribución de la obra literaria a un autor se

convierte en un misterio gótico por el que ronda un “escritor fantasma” que escribe en la oscuridad y de identidad incierta.<sup>1</sup> Este cuento introducirá la siguiente discusión sobre la autoría y los medios en la Edición de Nueva York de Henry James.

Un grupo de celebridades culturales que incluye al autor, al pintor Lord Mellifont, a un músico, y a Blanche Adney, “el más grande de nuestros actores (sic) teatrales”, representa lo que James llamó su “pequeño experimento” relatado a través de las observaciones curiosas y las intrusiones de un narrador anónimo.<sup>2</sup> Es la curiosidad sin límites de este narrador la que una noche le lleva a entrometerse en la privacidad del autor en la pequeña posada de los Alpes suizos. Mientras cree que el autor está conversando con el actor en la planta baja, el narrador decide registrar la habitación con la esperanza de encontrar una obra de teatro que Vawdrey podría o no haber escrito. Un poco antes, esa misma tarde, había sido incapaz de recitar una escena de la obra: “Había olvidado por completo cada palabra”.<sup>3</sup> Al entrar en la habitación a oscuras, el narrador se sobresalta al ver una figura sentada a una mesa en pose de escritor junto a una de las “aperturas” (ventanas) iluminada por las estrellas.<sup>4</sup> El narrador toma a esta figura por el propio Vawdrey y le pregunta: “¿Eres tú, Vawdrey?”, pero no recibe respuesta alguna. El “escritor” no altera pose de escritura ni revela por qué escribe a oscuras. Al encontrarse con el actor al día siguiente, el narrador descubre que el “escritor” de la habitación del autor podría, en realidad, no haber sido Vawdrey, puesto que estaba ocupado “declamando” una escena de su obra a Blanche en el balcón de la posada. La simultaneidad del “escritor fantasma” que escribe en silencio y del autor “que declama” separados por el suelo (o uno dentro, mientras el otro está

fuera, en el umbral del balcón) se corresponde con la práctica de “dictar a una máquina de escribir” que James adoptó cinco años después de escribir esta escena; una práctica de redacción crucial en la formación de la Edición de Nueva York, como más tarde aclararé.

El misterio de las “personalidades alternas”, de “otros yoes”,<sup>5</sup> se dramatiza alrededor de la figura del “escritor fantasma” sugiriendo la moderna noción de “constructividad” de identidad situada, en parte, en la separación de la voz del autor de la mano que escribe: según la concepción romántica moderna de la figura del autor que debería, como dice Flaubert, cual Dios en el universo, “estar presente en todas partes y visible en ninguna”. En ‘La vida privada’ la escena de la escritura está envuelta en misterio, y la producción del texto en sí parece separada de cualquier actividad humana de invención. El autor-genio romántico es clave en las teorías tramadas por el narrador y el autor en un intento por averiguar la identidad del misterioso “escritor”: “[El ‘escritor’] se parecía al autor de la admirable obra de Vawdrey. Se parecía infinitamente más a él que nuestro amigo a sí mismo”. Lo que identifica al “escritor” como “más él” que él mismo es el hecho de que *posa* como la imagen del escritor trabajando “a oscuras”.<sup>6</sup> Pero la cuestión es que “hay dos”: uno “sale”, es la figura pública, y el otro “se queda en casa”. El primero “lee maravillosamente... casi tan bien como escribe el otro”, aunque el actor, cuyo trabajo, por supuesto, es recitar las palabras de otros, sintió que “estaba leyendo las palabras de otra persona”, dejándolo con “un loco deseo por ver al autor”, refiriéndose al “escritor”.<sup>7</sup> Esta personalidad compuesta, la “duplicación del personaje”, de la figura del autor contrasta con la del pintor, Lord Mellifont, cuyo misterio es de naturaleza diferente.<sup>8</sup> Su vida privada, para el actor y el autor, parece no existir; sólo se anima cuando está en presencia de un grupo: “Había desaparecido, había dejado de existir. Pero en cuanto mi voz sonó —pronuncié su nombre— se levantó ante mí como el sol naciente”. Esta aparición del artista visual se materializa cuando su nombre es pronunciado, al contrario que el “escritor fantasma” que se asocia con la luz de las

1. ‘La vida privada’ se publicó por primera vez en *The Atlantic Monthly* en 1892. Leon Edel apunta en ‘La arquitectura de la Edición de Nueva York de Henry James’ que James incluyó este cuento en el volumen 17 de *Novelas y cuentos* en 1909 (de la también llamada Edición de Nueva York); un volumen que, según la descripción de James, incluía cuentos “de temas horripilantes y casi sobrenaturales”, es decir, los cuentos de fantasmas”; EDEL, LEON, ‘The Architecture of Henry James’s *New York Edition*’, en *New England Quarterly*, 24, 1951, p. 177. Sobre el “escritor fantasma”, véase JULIE RIVKIN, *False Positions: The Representational Logics of Henry James’s Fiction*, Stanford, Stanford UP, 1996, p. 13.
2. HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, ed. by Frank Kermode, Penguin Books, 1986, p. 51.
3. HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, p. 202.
4. La elección de palabras que James hace aquí (la habitación a oscuras y las aperturas iluminadas por las estrellas) podría aludir a que la habitación es como una ‘cámara oscura’ fotográfica en la que se está revelando una fotografía.
5. HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, p. 217.
6. HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, p. 212. El escritor que trabaja a oscuras podría corresponder a las famosas palabras antes de morir de otro autor que aparece en un cuento de James, Dencombe en ‘The Middle Years’: “Trabajamos en la

oscuridad —hacemos lo que podemos—, damos lo que tenemos. Nuestra duda es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra tarea. El resto es la locura del arte”. Frank Kermode sugiere que “[l]a imagen del artista Vawdrey trabajando solo a oscuras es una figura genuina para la operación de la imaginación tal y como James la entendía”. Véase HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, p. 19.

7. HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, pp. 218, 219.

8. James describe, en el prólogo que introduce el cuento tal y como aparece en la Edición de Nueva York, su propio interés por el “caso” enigmático y misterioso que relata. El autor de ‘La vida privada’ toma como modelo a Robert Browning y su “doble vida” como autor que trabaja y como figura pública y social: James se cuestiona qué sentido tiene “un hombre muy distinguido, al que uno se podía encontrar constantemente, cuya fortuna y peculiaridad poco podían confirmar en persona... las grandes connotaciones, las ricas implicaciones y raras asociaciones del genio al que debía su posición y su renombre” (HENRY JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, p. 51). El autor inmortal y la presencia pública, cuerda, sin distinción, conocidos por “el mundillo de Londres”, “eran desconcertantes [para James]; era todo un enigma quién había escrito entonces aquellas obras inmortales.”

9. Si el siguiente escrutinio de “las escenas de escritura y fotografía” confirma irónicamente la “locura” del deseo de Blanche por ver al autor o, en efecto, la enfermedad de la celebridad moderna parodiada en el cuento de James ‘La muerte del león’ (“[s]u estudio, su santuario literario, las cosillas que tiene alrededor, u otros objetos o rasgos domésticos. [...] Siempre se nota un gran interés por la escena de trabajo de un autor”), entonces que dicha ironía sea mi premisa; como ha dicho John Carlos Rowe, “todos nosotros tenemos nuestras propias necesidades particulares, pero diferentes con respecto al autor” (DAVID McWHIRTER, *Henry James’s New York Edition. The Construction of Authorship*, Stanford UP, Stanford, California, 1995, p. 13).

10. La representación física del autor dentro del libro es, según el historiador de libros Roger Chartier, el rasgo paratextual más espectacular que asigna el texto “a un individuo concreto designado como su autor”. Chartier afirma que ‘la función del retrato del autor es

estrellas, y que no responde a una voz que dice su nombre. Se añade a este juego de doble identidad, de creación artística, y de nombrar, el hecho de que el pintor no firma el cuadro con su nombre, al contrario que el autor que firmaría una petición dos veces si fuera necesario, aunque el solicitante responde que “[él] sin duda había nacido una sola vez, y [él] respondió, por supuesto, que el día que lo conoció había vuelto a nacer”. El narrador llama a este intercambio “un chiste malo”. Normalmente recuerda su nombre con facilidad, “pero siempre me costó mucho recordar mi fecha [de nacimiento], e incluso cuando lo conseguía nunca estaba muy seguro”. El narrador revela, con este “aparte” en el cuento sobre artistas y su no-identidad inherente —sus impersonalidades autoritarias y eliotianas— que el ‘chiste’ no es tan malo como él afirma. Su propia “originalidad”, la referencia a la que apunta su nombre, se aplaza y es dudosa. Al firmar con su nombre la petición, al interpretar su identidad, “vuelve a nacer”. Con su “chiste”, James incluye al narrador en la compañía de “actores” que, como Blanche Adney, buscan “un papel” en una obra escrita por un fantasma cuyas palabras se han disociado de una voz viva.

El misterio del “proceso creativo del genio” está en el corazón de este cuento (véase la nota 8). La canonización de la autoría de James en el siglo XX lo ha distinguido como el genio literario americano insuperado, el maestro de la novela, trabajando en la oscuridad en novelas cada vez más “de escritor”, separándolo, al final, de lo que pudiera quedar de su público lector. (En 2004 han aparecido dos biografías noveladas de Henry James, *Author Autor*, de David Lodge, y *The Master: A Novel* de Colm Toibin. En ambas, el “escándalo *Guy Domville*”, sobre el intento fallido de James de escribir teatro en la década de 1890, es el punto clave que da fe, en mi opinión, de la noción preconcebida, y reiterada por bastantes críticos, de que la “voz del autor” de James era monologante y “no se podía recitar”, hasta el punto de que su estilo “de escritor” no era apropiado para la puesta en escena. Curiosamente, ‘La vida privada’ puede parecer una premonición irónica de cómo James apareció en el escenario respondiendo a los gritos del público, “el autor, el autor”, cuyo propósito era sólo encolerizarle. Deberíamos añadir a esta tendencia en la recepción de la narrativa de James posterior a 1900 la pobre acogida y la resistencia —de los críticos y del mercado literario— hacia la revisión editorial de sus primeras novelas para la Edición de Nueva York. Los críticos, especialmente en lo que se refiere a *Roderick Hudson*, que aún se publica según la primera edición, y no la revisada, consideraban, en general, que el estilo tardío de James era demasiado elaborado, confuso y abstracto.) A continuación aparecerá un retrato distinto del autor “trabajando” bajo la lógica del “juego” no resuelto de identidad presentado en ‘La vida privada’. La disociación o re-asociación de voz y escritura, la construcción o reconstrucción de la identidad del autor por medio de la “imagen representada”, y el compromiso con una celebridad cultural literaria con “un loco deseo por ver al autor” trabajando son los temas dominantes a continuación, donde los “modernos” fantasmas que rondan por ‘La vida privada’ reaparecen en la cámara de Alvin Langdon Coburn y en la máquina de escribir Remington de Theodora Bosanquet.<sup>9</sup>

“EN UN MEDIO TAN DISTINTO COMO SEA POSIBLE.” ALVIN LANGDON COBURN. En 1905, mientras Henry James visi-

taba los Estados Unidos, se acercó a él el joven fotógrafo Alvin Langdon Coburn que quería incluir un retrato suyo en una serie de fotografías de celebridades literarias para *Century Magazine*. Un año más tarde, Coburn fotografió a James en su casa de Rye; una de esas fotografías aparece como la portada del primer volumen de la Edición de Nueva York, mostrando a James de perfil contemplando con mirada resuelta los veinticuatro volúmenes de la obra de su vida (véase el apéndice). En su siguiente visita a Rye, Coburn fotografió la casa de James, Lamb House, que aparece como portada del volumen nueve, *La edad difícil*, con el título de “la casa del señor Langdon”. Su colaboración dio como resultado portadas para todos los volúmenes de la Edición de Nueva York, y llevó al fotógrafo, o bien “armado” con las elaboradas instrucciones por carta de James sobre los temas, o acompañado por el propio autor a pie, a París, Roma, Venecia, Londres y Nueva York.

Su primer encuentro en Londres y el rumbo que tomó el proyecto a raíz de estos primeros resultados de su colaboración dan testimonio de la consecución explícita y a la vez velada de la presencia del autor en su obra. El perfil del autor sobre fondo oscuro en el “Henry James” de Coburn, su mirada vuelta hacia sus palabras, y su firma como pie de página en una hoja de guarda transparente flotando sobre el título de *Roderick Hudson* indican tanto el gesto autoritario del retrato de portada que asigna el texto a un autor que crea,<sup>10</sup> como la aparición ‘fantasmal’ del ‘rostro-portada’ en el fotograbado que Coburn hizo con lente de foco suave: el eco tenue de un autor no capturado en pose de escribir, su firma y su cuerpo separados de la cara, cortado violentamente por el marco, y retratado con una mirada como salida de un pasado oscuro o de la ‘locura de su arte’. La firma del autor flota sobre la hoja del título y podría formar un extraño subtítulo para la novela. El pie de página como firma a la vez identifica el texto con la imagen y “captura” la imagen del autor entre la firma identificativa y el título separado de la imagen.<sup>11</sup> La elección de Lamb House para otra portada implica un gesto parecido de origen autorizado, a un tiempo velado y revelador. El “taller” del escritor, situado tras la ventana que está encima de la puerta, sugiere el lugar original de escritura, la casa de donde salieron a la luz los volúmenes, pero el habitante de la casa ha pasado de autor a personaje,<sup>12</sup> y “la escena de escritura... se inserta en la Edición, pero sólo a través de un gesto que oculta su presencia de manera efectiva”. La sugerencia autobiográfica del origen de la obra, “el lugar original de inscripción”, por la que había un claro gusto en la cultura literaria de comienzos del siglo XX,<sup>13</sup> está desplazada y aparece en la portada como una tumba vacía.<sup>14</sup>

La razón por la que James se decidió por las ilustraciones fotográficas para sus *Novelas y cuentos* ha sido objeto de cierta controversia<sup>15</sup>. Parece una elección poco probable para un autor que en más de una ocasión expresó su resistencia a permitir que ilustraciones de cualquier tipo se entrometieran en el espacio discursivo de su escritura imaginativa, y es sin duda un curioso cambio de opinión en un autor que tenía muy poco que decir a favor del ingenio de la fotografía. La resistencia de James a incluir ilustraciones en su obra es, principalmente, una reacción contra la creciente tendencia en las revistas a dedicar más espacio a las ilustraciones a costa de la palabra escrita. Esta preocupación se recoge en una carta de 1902 para William Dean Howells, antiguo editor del *Atlantic Monthly*: “La

facultad de la atención ha desaparecido completamente de la mente anglosajona en general, extinguida en su fuente por la descarada bayadera del periodismo, del periódico y (sobre todo) de la revista con imágenes; que no deja de gritar, ‘Miradme, yo soy lo que está de moda’.<sup>16</sup> En la introducción a *La copa dorada*, James aborda los distintos modelos de representación de la escritura y de la imagen visualizada, una diferencia esencialmente relativa a la ‘alteridad’ de la forma del arte visual frente a la escritura: “La esencia de cualquier obra representativa es, desde luego, erizarse de imágenes inmediatas; y yo mismo debería haber mirado con recelo la propuesta, por parte de mis colegas en todo este asunto, de injertar o ‘cultivar’, hasta cualquier punto, una imagen por mano de otro sobre mi propia imagen, siendo esto, para mí, un incidente violento. Tal observación hace reflexionar claramente, desde luego, sobre la calidad ‘de libro de imágenes’ que la prosa contemporánea británica y americana parece cada vez más destinada a consentir, aunque a regañadientes, por las condiciones de publicación, antes que verse impudada por ella. Pero pensarlo un instante señala la moral del peligro.” Coburn justifica la elección de James en su autobiografía citando lo que el propio James escribió en el prólogo a los últimos volúmenes de la Edición de Nueva York (*La copa dorada*):

[L]a razón... fue porque, como dijo, las fotografías estaban “en un ‘medio’ lo más distinto posible”. Además explicó: “Los estudios fotográficos propuestos debían buscar el modo, lo que felizmente se ha conseguido, creo, de no seguir o aparentar seguir, el ritmo dramático de la materia sugerida. Esto los habría descalificado para mi rigurosidad: pero estaban ‘bien’, según la tan analítica expresión crítica moderna, por su emulación de un rechazo discreto”. Las fotografías no debían competir con el texto, ni ser ilustraciones obvias, sino ser “imágenes que se confesasen siempre como meros símbolos ópticos o ecos, expresiones de nada en concreto del texto, sino sólo del tipo o idea de esto o aquello. Debían permanecer como las imágenes más pequeñas de nuestro ‘decorado’ con los actores aparte”.<sup>17</sup>

James fue muy crítico con lo que llamó “la horrible inexpresividad del medio mecánico” de la fotografía mucho antes de conocer a Coburn, y en su cuento ‘The Real Thing’ (1892), sobre la ilustración de la edición de *lujo* de un novelista descuidado, el artista encargado intenta dibujar un par de modelos pero finalmente los descarta porque su imagen parece demasiado restrictivamente real, “como una fotografía o una copia de una fotografía”. Jennifer Green-Lewis escribe en su libro sobre la fotografía victoriana que hubo un acalorado debate antes de la apertura de la segunda Gran Exposición Internacional de 1862 en lo referente a que “los comisarios clasificaran la fotografía como maquinaria y, por extensión, que se identificara a los fotógrafos como mecánicos”, un estigma que permaneció hasta bien entrado el siglo XX.<sup>18</sup>

Los motivos de James para adoptar las ilustraciones fotográficas en su obra literaria se adhieren a esta concepción de que la fotografía es inherentemente “un ‘medio’ lo más distinto posible”. La fotografía es no-narrativa (“no seguir el ritmo dramático”), las fotografías de Coburn capturan “tipos” e “ideas” invocados por las narraciones, y son fundamentalmente simbólicas y

## ***La preocupación por la intrusión de otras “intenciones”, o manos, en la obra literaria parece una cuestión fundamental en la producción de la Edición de Nueva York como tal***

no ilustrativas en ningún sentido franco. Además, como queda de manifiesto en otro pasaje del mismo prólogo, James observó que al (aún joven) arte de la fotografía le faltaba “autoridad” artística,<sup>19</sup> lo que le permitía imponer “su propia mano” en la producción de forma más amplia. Por el contrario, James no aprobó ningún intento por “injertar o ‘cultivar’, en modo alguno, una imagen de otra mano en [su] propia imagen”.<sup>20</sup> Según James, en cuya obra abundan las referencias “inter-textuales” con el arte visual en todas sus formas,<sup>21</sup> cuyas evaluaciones críticas del arte de la novela utilizan ampliamente el vocabulario de pintores, fotógrafos y arquitectos, hay una lucha por la dominación que tiene lugar en el espacio discursivo de la página, del libro, o de la revista, entre la invocación de imágenes por medio de palabras y la presentación de imágenes visuales a los ojos; una lucha que no sólo deriva de la diferencia de las artes, sino que, sobre todo, está “enraizada” en el “injerto” o “cultivo” de una imagen *por otra mano*. Es fundamentalmente una cuestión de autoría, de “celos literarios”, de “escritura fantasmal”.

La preocupación por la intrusión de otras “intenciones”, o manos, en la obra literaria parece una cuestión fundamental en la producción de la Edición de Nueva York como tal. Una de las razones para publicar una edición “autorizada”, como era la práctica de muchas ediciones de *lujo* de la época, podría haber sido renovar el *copyright*, corregir ediciones erróneas de textos a menudo diseminados en revistas, ediciones británicas y americanas, y diversas ediciones piratas. Últimamente se ha dedicado mucha atención a las decisiones editoriales que entraron en la elaboración de la edición, obligando a James a reordenar sus textos continuamente. Esta nueva forma de ver las fuerzas de la práctica editorial (y desde luego las fuerzas del mercado literario) desacredita la autoridad única del autor, contradiciendo la insistencia de Leon Edel sobre la “arquitectura” de la edición que James controlaba totalmente. La función de la máquina de escribir en la composición y la retórica de James sobre la revisión que examinó antes de comentar las portadas en el prólogo de *La copa dorada* suponen complicaciones interesantes de la cuestión de “la mano de otro” en la producción de la Edición. Aquí James intenta atrapar la experiencia de revisar las obras de su juventud con metáforas como la de pisar sobre antiguas “pisadas” en la nieve y la de su figura que se ajusta a “siluetas” en la pared; imágenes que revelan la experiencia de revisar y releer como encuentro fundamental con el yo pasado que es “otro”.<sup>22</sup>

Al leer las descripciones que James le proporcionó a su fotógrafo tenemos la sensación de estar frente a un autor reacio a abandonar su visión de la obra y entregarla a otra mano. La escritura dirige nuestra mirada constantemente hacia la colaboración entre los dos artistas. Durante 1906 y 1907, Coburn fue enviado a

reforzar la idea de que escribir es la expresión de una individualidad que autentifica la obra’ (ROGER CHARTIER, *The Order of Books*, Stanford UP, Stanford, California, 1994, p. 52).

11. Si queremos interpretar la postura de James como que sus ilustraciones no ilustran nada en concreto de los textos, sino que sólo son “de tipo general” o “ideas”, entonces se complica mucho más la función tradicional de identificación del autor que tiene el retrato suyo que aparece en portada.

12. Esta representación velada de la función del autor podría ajustarse a la sugerencia de David McWhirter de que “la Edición podría leerse como una re-inscripción disfrazada de modernidad de la función tradicional del autor”, pero sería una función del autor que no mantiene una construcción histórica de la subjetividad y de uno mismo autónoma y trascendental. ‘La vida privada’ debería atestiguar la lucha de James con tales modelos de subjetividad. (DAVID McWHIRTER, *Henry James’s New York Edition. The Construction of Authorship*, p. 13.)

13. Mark Twain explotó, por ejemplo, el ansia pública por ver al autor trabajando al producir imágenes estereotípicas de sí mismo sentado pluma en mano ante su escritorio, “posando”, como dice Linda Rugg, “como él mismo” (LINDA HAVERTY RUGG, *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*, University of Chicago Press, Chicago, 1997, p. 50). Véase también el trabajo de Barbara Hochman sobre la relación entre autores y lectores durante el cambio de siglo: “En los albores del *best-seller* y del escritor-celebridad, la fascinación del público por la vida privada de los novelistas alcanzó nuevas proporciones. A medida que la personalidad del autor se volvía una ventaja en el negocio de anunciar y vender ficción, el ‘apetito inofensivo’ del público lector ‘por la información personal’ se hizo voraz” (BARBARA HOCHMAN, ‘Disappearing Authors and Resentful Readers in Late-Nineteenth Century American Fiction: The Case Of Henry James’, en *ELH*, 63, 1, 1996, p. 16). O véase a Susan Gillman: “Al mismo tiempo que se producían, imitaban y pirateaban libros en masa, en algunos casos el autor mismo se convertía en un producto, comercializado como artista de tribuna, conferenciante, lector y personalidad. El problema de la emergente tecnología de reproducción en masa se entretreía con preocupaciones análogas por la identidad artística” (SUSAN GILLMAN, *Dark Twins: Imposture and*

*Identity in Mark Twain's America*, Chicago UP, Chicago, 1989, p. 29).

14. Ya he comentado en otro sitio la conexión entre fotografía, muerte y conmemoración en relación con las portadas, Roland Barthes y Susan Sontag (Portadas y otras ruinas: umbrales de interpretación en la Edición de Nueva York de Henry James; artículo inédito presentado en el *Congreso Internacional sobre Henry James*, Venecia, 2005).

15. Véase 'Imágenes por Textos' de Wendy Graham, que comenta esta controversia entre la postura de Ralph Bogardus, defensor de que James sufrió una conversión tras conocer a Coburn en lo que respecta a percibir la fotografía por sus posibilidades artísticas, y la idea de Stanley Tick de que James no hizo el más mínimo uso progresivo del arte de Coburn. (WENDY GRAHAM, 'Pictures for Texts', en *The Henry James Review*, 24, 2003, pp. 1-26.)

16. PHILIP HORNE, *Henry James: A Life in Letters*, The Penguin Press, London, 1999, p. 408.

17. ALVIN LANGDON COBURN, *Alvin Langdon Coburn: Photographer*, Dover Publications, New York, 1978. Coburn tenía ideas parecidas sobre la unicidad y la integridad de su propia obra, y escribió sobre su propio arte: "La fotografía no ha logrado el reconocimiento por... disfrazarse de cualquier otro arte," y le dijo a un entrevistador: "No creo que el objetivo de una obra de arte gráfico sea contar una historia" (JOSEPH J. FIREBAUGH, 'Coburn: Henry James's Photographer', en *American Quarterly*, 7, 1955, p. 233).

18. Véanse CHARLES HIGGINS, 'Photographic Apertures: Coburn's Frontispieces to Henry James's New York Edition', en *American Literature*, 53, 1982, pp. 662-663, y JENNIFER GREEN-LEWIS, *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*, Cornell UP, Ithaca, London, 1996, pp. 39, 51.

19. A comienzos del siglo XX aún se conocía a los fotógrafos como "operadores" o con cualquier otro término técnico, no como "artistas". Wendy Graham opina que "términos como 'experto americano' y 'operador americano' (LEON EDEL, *Letters of Henry James*, Vol. IV, 1895-1916, Harvard UP, Cambridge, Mass., 1984, pp. 4, 404), aplicados a Coburn, sugieren que James tendía hacia una visión mecanicista de la fotografía" (WENDY GRAHAM, 'Pictures for Texts', p. 3). Linda Rugg encuentra una falta de aprecio aún más explícita por la "autoría" del fotógrafo en el caso de Mark Twain (LINDA HAVERTY RUGG, *Picturing Ourselves*, p. 45): si las fotografías se

París "armado con un detallado documento en el que James le explicaba exactamente lo que quería que fotografiara".<sup>23</sup> Coburn recuerda que "el conocimiento [de James] de las calles de París era sorprendente", y enumera nueve o diez calles que el fotógrafo debía recorrer, con el fin de saturar su mente de forma concienzuda con el tipo de portal que James quería incluir como portada de *El americano*. Las instrucciones de James eran sin duda minuciosas: "Una vez que tenga el tipo en su cabeza, reconocerá con facilidad otros especímenes al caminar por las viejas zonas residenciales y partes 'nobles' de la ciudad... Dígale a un cochero que quiere recorrer todas las calles de la zona, y cuando tenga la noción, vuelva y pasee y mire a su gusto". Mientras estuvo en París, Coburn también fue enviado a los Jardines de Luxemburgo con el fin de encontrar un espécimen que sirviera para el segundo volumen de *Los embajadores*. El primer volumen estaba adornado con una vista de Notre Dame. (Hay un incidente curioso referido a las dos portadas de *Los embajadores*: La última edición Norton de la novela, de 1994, es la primera que vuelve a publicar las portadas originales de Coburn, que sólo aparecieron en las primeras ediciones de la Edición de Nueva York, y nunca en ediciones posteriores o en ediciones individuales posteriores; pero los editores han decidido cambiar el orden de las dos, así que ahora parecen corresponder a "escenas" de los volúmenes ilustrados. Los editores son de la opinión de que James debió pasar por alto las portadas descolocadas, al igual que los famosos capítulos "descolocados" dentro del mismo volumen. La decisión editorial aquí, desde luego, se basa en nociones preconcebidas, e impugnables, de que el autor habría estado menos preocupado por los aspectos paratextuales de las portadas, y que las portadas debían corresponder a escenas narradas en los volúmenes individuales.) Las instrucciones de James para la fotografía de los Jardines de Luxemburgo eran las siguientes:

Hay otro pasaje en el mismo libro sobre el héroe sentado allí (en los Jardines de Luxemburgo) apoyado en el pedestal de una vieja y afable estatua de jardín, para releer ciertas cartas con las que está relacionada la historia. Vaya a los tristes Jardines de Luxemburgo a buscar mi estatua de jardín adecuada (en composición con otros objetos interesantes) contra la que apoyaba mi silla. Traígame algo adecuado, en resumen, del Luxemburgo.<sup>24</sup>

James probablemente olvida la diferencia entre la silla representada en la novela y la silla en la que el propio autor se apoyaba sobre la estatua de jardín en el pasado. No deberíamos dar mucha importancia a este error honrado, pero al leer los "memorandos", las notas, no podemos dejar de pensar que el elemento autobiográfico en la visualización de las "ideas" que debían ser capturadas en las portadas tiene tanta fuerza como el deseo por capturar la idea expresada en las novelas mismas.<sup>25</sup> Después de París, Coburn fue a Italia y Venecia. En concreto, las fotografías de Venecia llevaban amplias instrucciones parecidas a una guía *Baedeker* sobre los "pros" y "contras" de la laberíntica y fría ciudad, tanto con instrucciones específicas como con lugares desde los cuales "disparar", por ejemplo, el Palazzo Barbaro. James incluso sugiere a Coburn que podría obtener la perspectiva adecuada desde una góndola "allá en el seno

## ***El elemento autobiográfico en la visualización de las "ideas" que debían ser capturadas en las portadas tiene tanta fuerza como el deseo por capturar la idea expresada en las novelas mismas***

del canal" si el gondolero "consigue mantenerla suficientemente estable", o invita al fotógrafo a "hacer cualquier otra cosa rara e interesante que pueda, que sirva como una especie de Venecia simbólica y generalizada en el supuesto de que todo lo demás fallara".<sup>26</sup>

En el caso de las fotografías de Londres, el autor acompañó a Coburn a pie. James escribió sobre el inspirador trabajo cooperativo de capturar el escenario callejero de Londres en "compañía de [su] colega artista":

[P]roduciendo una rica cosecha de tesoros desde el momento en que propuse, en compañía de mi colega artista, la luz de nuestra querida idea, la idea, esto es, del aspecto de las cosas o de combinaciones de objetos que pudieran, por medio de un valor latente en ellos, hablar de su conexión con algo del libro, y sin embargo hablar suficientemente al mismo tiempo de su propio yo raro o interesante.<sup>27</sup>

La fotografía, en una interesante *prosopopeya*, "habla" de su conexión con algo del libro (por ejemplo, el palacio que aparece como marco de la novela), pero también habla "de su propio yo raro o interesante". El valor latente de la fotografía, lo que no puede decir por sí misma, podría "expresarlo" al combinarse con el texto verbal; se le concede una voz, pero no una voz que habla sólo de su relación con el texto (su historia), habla "con una gramática propia",<sup>28</sup> de "sí misma".

Coburn también opina sobre la naturaleza de su colaboración imagen / texto: "H. J. sabía tan claramente lo que debía conseguir, ya que al fin y al cabo estábamos ilustrando sus libros, pero a pesar de esto, ¡las fotografías eran esencialmente mías!". Coburn describe la visión de James: "Aunque no es literalmente un fotógrafo, creo que Henry James debe haber tenido placas sensibles en su cerebro sobre las que grabar sus impresiones".<sup>29</sup> Coburn no es, desde luego, el primero ni el último en señalar las habilidades visuales de James. Este retrato supone la piedra angular en la canonización de James como el maestro de la tradición realista americana con "mirada de pintor" o "mirada de fotógrafo". Pero hay un asunto inacabado en lo que respecta a fijar una teoría de las "artes hermanas" en su "idea adicional" prologada sobre el papel de la ilustración en su obra, al igual que lo hay a lo largo de sus numerosos escritos sobre las artes visuales. Como dice J. Hillis Miller, sin ofrecer una solución donde podría no haber una solución: "Hay mucho en juego en su intento no del todo coherente por adjudicar la relación entre imagen y palabra dramática en la Edición de Nueva York de sus novelas".<sup>30</sup> Una forma de enfocar esta forma indefinida de (co)autoría intermediática en la imagen / texto de la Edición de Nueva York podría ser comparar las "teorías" y el "producto" de James / Coburn con el "vórtice de colaboración y resistencia" que W. J. T. Mitchell halla en el corazón del ensayo fotográfico. La introducción de James Agee a *Elogiemos ahora a hombres famosos* (1939), citada por Mitchell,

curiosamente nos recuerda las “ideas adicionales” de James: “Las fotografías no son ilustrativas. Ellas mismas y el texto son iguales, mutuamente independientes, y colaboran por completo”.<sup>31</sup>

Como sugiere este “deseo por ver al autor” tras las fotografías “escritas” y “autografiadas” “por mano de otro”, otra forma de comprender la relación indefinida entre imagen y texto en la concepción de James podría comenzar a entenderse por medio de la cuestión de la autoría: si lo visual invade el espacio discursivo de lo escrito, podría hablar por sí mismo, en su inherente alteridad, mientras que esta alteridad, como se puede ver en al menos tres portadas, oculta el origen preciso de la escritura en la fotografía del escritor.

“EL CLIC DE UNA MÁQUINA REMINGTON.” THEODORA BOSANQUET. En 1897 Henry James comenzó a dictar a una “máquina de escribir”, o a un amanuense, como él prefería decir, que “copiaba” lo que él dictaba en una máquina de escribir Remington.<sup>32</sup> Según su segunda amanuense, Mary Weld, James “prefirió eliminar la taquigrafía y dictar directamente a la máquina de escribir”. Durante los tres años y medio en que colaboraron,<sup>33</sup> Weld “copió” al menos cuatro novelas largas. En sólo 194 días, desde el 9 de Julio de 1901 al 21 de Mayo de 1902, James dictó *Las alas de la paloma*, que a Weld le pareció la novela que surgió con más facilidad.<sup>34</sup> La velocidad fue el elemento más celebrado de esta recién inventada máquina de escribir.

Tal como se pensaba en el siglo XIX, dictar —la nueva forma de creación literaria— compartía muchos rasgos con la música y el canto. Weld escribió en su diario lo siguiente sobre las habilidades de James como orador: “Dictaba de un modo maravilloso. Tenía una voz melodiosa y de alguna manera parecía saber si me estaba quedando atrás. Escribir a máquina, para él, era exactamente como acompañar a un cantante al piano”.<sup>35</sup> (Lucy C. Bull, una mecanógrafa, publicó un artículo titulado ‘Being a Typewriter’ en un número de *The Atlantic Monthly* de 1895, en el que preveía que la “máquina de escribir” pronto se sobreviviría a sí misma si las mecanógrafas continuaban sacrificando destreza y precisión en pos de la velocidad, como exigía el negocio. El “hombre de genio” literario pronto descubrirá que “para hacer las cosas bien, tiene que hacerlas uno mismo”: “Supongamos que la escritura a máquina se haga tan universal como tocar el piano, y es fácil entender que en su búsqueda de una secretaria el hombre de genio ya no se verá obligado a contentarse con cualquier cosa”, con lo que quiere decir: puede “hacerlo él mismo”. A lo largo del artículo, escribir a máquina se compara con tocar el piano, y la voz del genio es la melodía acompañada.<sup>36</sup>)

La misma impresión del renacimiento casi “de bardo” del autor la recoge su amanuense más famosa, Theodora Bosanquet, que empezó a trabajar con James cuando éste trabajaba en las correcciones de su Edición de Nueva York. En 1924 publicó sus impresiones sobre su trabajo con James con el escueto título *Henry James at Work*. También recuerda su primera impresión de la voz de James: “el chorro fuerte y lento de discurso premeditado sonaba sobre mí sin cesar”.<sup>37</sup> Como lectora experta en literatura y primera amanuense de James que realmente leyó su obra, la “biografía” de

Bosanquet sobre el autor trabajando se ha convertido en un patrón en lo que respecta a la recepción de la influencia de la máquina de escribir en la obra de James. Nos dice que ya en 1907 la práctica de dictar era una costumbre inveterada, “cuyos efectos se observaban claramente en su estilo, que se volvía cada vez más parecido a hablar libremente, de forma enrevesada, sin respuesta”. Bosanquet resalta la naturaleza cotidiana del dictado, pero también recuerda a James ligeramente frustrado a veces, pues sus efectos le hacían quejarse: “Soy demasiado difuso cuando dicto”, aunque Bosanquet rápidamente confirma que “le parecía que dictar era un método de composición no sólo más rápido sino también más inspirador que escribir de su puño y letra, y consideraba que lo que se ganaba en expresión compensaba con creces cualquier pérdida de concisión”; y según decía James: “Parece que hablar, en lugar de escribir, sale de mí de forma mucho más efectiva e incesante”. Es muy posible que Bosanquet esté exagerando el efecto de la máquina de escribir y su propia “mano” en el proceso. La siguiente cita, que ya ha alcanzado carácter canónico en los estudios sobre James, y que incluso se cuele en la “tienda de curiosidades” de Kittler sobre historias de máquinas de escribir, por apócrifa que pueda ser, debería demostrar, según Bosanquet, hasta qué punto James se había hecho “esclavo” de la máquina y muy posiblemente de su “sacerdotisa”, como la llamó en una carta:

En la época en que empecé a trabajar para James, había llegado a un punto en el que el clic de una máquina Remington le espoleaba positivamente. Le resultaba más difícil componer con la música de otra marca. Durante una quincena en que la Remington estuvo averiada, dictó a una máquina de escribir Oliver con evidente malestar, y le resultó casi imposible y desconcertante hablarle a algo que no producía ningún sonido como respuesta.<sup>38</sup>

Hoy un pasaje como éste sería sospechoso de publicidad encubierta; y ¿cómo se conjuga el “hablar de forma libre, enrevesada, *sin respuesta*” con el supuesto malestar de hablarle a algo “que no producía ningún sonido como respuesta”?<sup>39</sup>

El taller de Henry James, tal como lo retrata Bosanquet, determina hasta cierto punto el producto literario que sale de él debido a una interesante preocupación doble. En primer lugar, al culpar al medio, los escépticos que criticaron el nuevo estilo de James en las décadas posteriores a las versiones revisadas de sus primeras novelas, bastante populares, podían estar tranquilos de que las novelas reescritas realmente no habían “cambiado” (“La nota diferente se debía posiblemente más a la sustitución del dictado a pluma y papel, que a cualquier cambio profundo de sentimiento”), y, en segundo lugar, la diferencia aún discernible en el proceso de composición, afirma (puede que debidamente) la importancia del amanuense y de la tecno-

### ***La “biografía” de Bosanquet sobre el autor trabajando se ha convertido en un patrón en lo que respecta a la recepción de la influencia de la máquina de escribir en la obra de James***

hacían a su imagen, también “le pertenecían a él”, y no al fotógrafo.

20. HENRY JAMES, *The Golden Bowl*, Penguin Books, London, 1987, p. 23.

21. Sobre James y las artes visuales, véanse VIOLA HOPKINS WINNER, *Henry James and the Visual Arts* (1970), ADELINE R. TINTNER, *Henry James and the Lust of the Eyes: Thirteen Artists in His Work* (1993) y *The Museum World of Henry James* (1986), y MARIANNA TORGOVNICK, *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Conrad, and Woolf* (1985).

22. Véase MICHAEL ANESKO, “Friction with the Market”: *Henry James and the Profession of Authorship*, Oxford UP, Oxford, 1986.

23. ALVIN LANGDON COBURN, *Alvin Langdon Coburn: Photographer*, p. 52.

24. LEON EDEL, *Letters of Henry James*, p. 416.

25. He presentado una ponencia sobre la dimensión autobiográfica de las portadas en el *Congreso Internacional sobre Henry James* (‘Portadas y otras ruinas: umbrales de interpretación en la Edición de Nueva York de Henry James’).

McWhirter está trabajando en la misma línea interpretando las portadas “como *memento mori*”, y como una especie de autobiografía disfrazada” (McWHIRTER, ‘Fotonegatividad: La Retórica Visual de las Portadas de la Edición de Nueva York’, artículo inédito).

26. ALVIN LANGDON COBURN, *Alvin Langdon Coburn: Photographer*, p. 56.

27. Citado en ALVIN LANGDON COBURN, *Alvin Langdon Coburn: Photographer*, pp. 56-57.

28. En el ensayo de juventud ‘El arte de la ficción’ (1884), James afirma que “la gramática de la pintura es más exacta que la ficción”, (*La imaginación literaria*, ed. de J. Alcoriza y A. Lastra, Alba, Barcelona, 2000, pp. 249-273.)

29. Recordemos que fue Walter Benjamin quien utilizó la metáfora de las placas fotográficas sensibles o “placas fotográficas” para referirse a la memoria humana en *Berliner Chronik*.

30. J. HILLIS MILLER, *Illustration*, Reaktion Books Limited, London, 1992, p. 72.

31. W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1994, pp. 290, 300.

32. H. MONTGOMERY HYDE, *Henry James at Home*, Methuen & Co Ltd., London, 1969, p. 146.

33. En la copia autografiada de *Las alas de la paloma* que James le entregó a Weld, escribió: “De tu colaborador”.

34. H. MONTGOMERY HYDE, *Henry James at Home*, p. 150.

35. H. MONTGOMERY HYDE, *Henry James at Home*, p. 152.

36. LUCY C. BULL, 'Being a Typewriter', en *The Atlantic Monthly*, 76, 1895, p. 830.

37. THEODORA BOSANQUET, *Henry James at Work*, The Hogarth Press, London, 1924, p. 5.

38. THEODORA BOSANQUET, *Henry James at Work*, p. 7.

39. Hay un asunto sobre el que no me puedo explayar aquí, la cuestión de la mecanografía como oyente (o lector). El propio James apunta que, mientras dictaba *Otra vuelta de tuerca* a su primer amanuense, pensó que el cuento era un fracaso sin valor alguno, ya que el horror que intentaba inducir en el lector de la página parecía no afectar al escocés con respecto de hombre de negocios, Macalpine, que lo mecanografiaba (H. MONTGOMERY HYDE, *Henry James at Home*, p. 147).

40. THEODORA BOSANQUET, *Henry James at Work*, pp. 6, 13.

41. FRIEDRICH KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford UP, Stanford, California, 1999, p. xxxix: "Los medios determinan nuestra situación".

42. Esta opinión también podemos encontrarla en Freud y McLuhan. Según Mark Seltzer, un defensor de Kittler, "la doble lógica de la tecnología como prótesis — como autoextensión y autoextinción al mismo tiempo — es, dicho claramente, irreducible. Y esto se observa mucho más claramente en la escritura como prótesis" (MARK SELTZER, 'The Postal Unconscious', *The Henry James Review*, 21, 2000).

43. FRIEDRICH KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 199.

44. FRIEDRICH KITTLER, *Gramophone, Film, Typewriter*, p. 203.

45. MARK SELTZER, 'The Postal Unconscious', p. 201.

46. MARK SELTZER, *Bodies and Machines*, New York, Routledge, London, 1992. Este desarrollo tecnológico-cultural de la "rearticulación" pertenece a Walter J. Ong y al paradigma de "oralidad secundaria" desarrollado en su libro *Orality and Literacy*, que describe el paisaje multimedia del siglo XX partiendo de la cultura de la letra impresa.

47. Véanse JIM LEWIS, 'How to Kill Your Keyboard', en *Civilization*, 6, Abril/Mayo, 1999, y MARK SELTZER, 'The Postal Unconscious', p. 201.

48. LEON EDEL, *Henry James: The Master*, Vol. 5, 1901-1916, Hart-Davis, London, 1972, pp. 126-127.

49. Edel señala una serie de aspectos en los que el estilo revisionista cambió la escritura de James: "Al revisar, se insertaron en el texto nuevas metáforas, grandes y elaboradas comparaciones. [...] El estilo tardío es un estilo revisado, una construcción de la prosa de la página a través de un proceso de aumento" (p. 127).

logía en el proceso de escritura: "El hecho de actuar como medio entre la palabra hablada y la mecanografiada era al principio tan alarmante como fascinante," recuerda Bosanquet.<sup>40</sup>

Podríamos oponernos a la primera preocupación de Bosanquet, la relación entre tecnología mediática y autoría / escritura, si nos centramos en los argumentos de un autoproclamado teórico —determinista— de los medios, Friedrich Kittler, cuya obra clave sobre las tecnologías discursivas, *Gramophone, Film, Typewriter*, defiende la revolución epistemológica y ontológica que trajo consigo la tecnología de la máquina de escribir.<sup>41</sup> Si adoptamos este criterio de la importancia del medio de escritura en la obra de James, podríamos descubrir que su influencia va más allá de una simple cuestión de estilo. La máquina de escribir, según Kittler, ha transformado la propia relación del ser con la esencia del hombre en una abstracción comparable con el velo que la máquina de escribir impone sobre la escritura: inconscientemente, la máquina de escribir ha hecho que nos apartemos de "la esencia de la escritura"; probablemente, el argumento de Kittler pertenece a una visión prostética de los medios técnicos ahora ya tradicional, al mismo tiempo extensión y "autoextinción" del hombre.<sup>42</sup>

La máquina de escribir vela la esencia de la escritura y de lo escrito. Aparta del hombre el rango esencial de la mano, sin que el hombre experimente de forma apropiada dicha separación y sin que se reconozca que ha transformado la relación del ser con su esencia.<sup>43</sup>

Kittler relata que hasta 1897 los modelos de las máquinas de escribir no permitieron un control visual inmediato de lo escrito: "Para leer el texto mecanografiado, había que levantar los obturadores del modelo Remington". Pero ni siquiera la innovación de la "escritura visible", afirma Kittler, cambió el hecho de que "escribir a máquina puede y debe seguir siendo una actividad ciega". Escribir a máquina, según Kittler, liquidaba "la base mediático-tecnológica de la autoría clásica" asociada a la escritura a mano, en la que el ojo tenía que guiar constantemente la mano que garabateaba, el ojo tenía que "atender a la creación de cada signo". Kittler cita al primer distribuidor de máquinas de escribir en el Reich alemán, Angelo Beyerlen:

Al contrario [que la escritura a mano], después de apretar brevemente una tecla, la máquina de escribir crea en su posición correcta en el papel una letra completa, la cual no sólo resulta intacta por la mano del escritor, sino que además se encuentra en un lugar totalmente separado de donde trabajan las manos.<sup>44</sup>

Mark Seltzer parte de la visión ciertamente monádica de Kittler sobre la tecnología de la escritura automática a máquina para incluir la práctica del dictado en el proceso de composición literaria a finales de siglo, y defiende que "[James] reincorpora los automatismos de la escritura a máquina en la práctica de la composición oral. Si la máquina de escribir desarticula los vínculos entre mente, ojo, mano y papel, estos vínculos se rearticulan en la oralidad dictatorial que "automáticamente" traduce el habla en escritura".<sup>45</sup> Por tanto, mientras que, según Kittler, la tecnología mediática de la máquina de escribir disocia el ojo y la mano de la escritura, (esto es, desmaterializa física y epistemológicamente la producción de palabras), la práctica de

trabajo del autor de dictar a la máquina de escribir / mecanógrafa, según Seltzer, rehabilita (?desarticulación? ?rearticulación?) la relación ?material? entre el autor y la escritura por medio de la materialización ?no mediatizada? de la palabra hablada en la página. Dicho de otra forma, la producción de obras literarias (voz del autor ? mecanógrafa ? máquina de escribir ? escritura) evita el contacto con el medio de escritura, burla la mano y reafirma la presencia del autor ?en la escritura", en ?la palabra?. La "intimidad", como Seltzer la llama en su libro *Bodies and Machines*, de la mano que escribe con la palabra escrita se sustituye por una "nueva intimidad" de la palabra hablada con el clic de la máquina de escribir Remington.<sup>46</sup> Esta "rearticulación" de la relación no mediatizada entre autor y escritura confirma la concepción canónica de la influencia que tuvo la tecnología en el estilo lleno de circunloquios de las novelas de su última etapa, y de forma aproximada, rehabilita la autoridad de la "voz del amo" en la palabra escrita.

Henry James reaccionó contra la sugerencia, ahora convertida en percepción estándar, de que la práctica del dictado afectaba a su estilo de escritura. Un incidente curioso de esta canonización de la influencia que tuvo el dictado en el estilo de James es la referencia que encontramos en el artículo del autor americano Jim Lewis sobre el uso de *software* de reconocimiento de voz en la composición:

A finales de 1997, una empresa de *software* llamada Dragon Systems presentó un producto llamado *NaturallySpeaking*. Es un programa de dictado, un amanuense electrónico: Se habla por un micrófono y las palabras aparecen en la pantalla. [...] Cuesta un poco acostumbrarse, e incluso cuando funciona hay un leve cambio en mi prosa con el que he tenido que luchar. Cuando James se pasó al dictado, su sintaxis se volvió mucho más compleja y amanerada que cuando escribía él mismo; y aunque no me atrevería a compararme con el maestro bajo ningún concepto, he observado que me sucede lo mismo. [...] Me resulta más sencillo dictar pasajes sobre ideas que sobre cosas, y más sencillo dictar ideas complicadas y condicionadas que aquéllas que son simples. No sé por qué es así, pero lo es: los estados de ánimo, las actitudes, y las relaciones entre personajes concretos pasan con facilidad de la mente a la voz y a la página. En cambio, las características físicas, las descripciones de habitaciones, y el tiempo atmosférico, no. Es como si, al no haber esfuerzo en la composición, al no mover físicamente el bolígrafo sobre el papel, al no apretar el teclado, me sintiera físicamente desconectado del mundo, y creo que gran parte de lo que da vida a una novela debe acumularse a mano. Del mismo modo, y quizás inesperadamente, me resulta difícil dictar diálogos; creo que porque el sonido de mi voz hace desaparecer el sonido de mis personajes.<sup>47</sup>

Insistía en la inmaterialidad de tecnologías de escritura como la máquina de escribir y el dictado, como recoge el biógrafo Leon Edel:

Cuando varios amigos sugirieron que el dictado afectaba a su estilo —lo que realmente sucedía hasta cierto punto—, lo negó rotundamente. "No me menospreciéis con comentarios generales", le respondió a un amigo que le preguntó si el método oral había determinado la forma de *Las alas de la paloma*. "Para mí, el valor de ese proceso reside en que ayuda a rehacer una y otra vez, para lo cual está extremadamente adaptado, y es de la única forma en que puedo hacerlo. Muy pronto se hace *intelectualmente*, absolutamente idéntico al acto de

escribir, o lo ha hecho ya para mí después de cinco años; así que la diferencia sólo es material e ilusoria, con la única diferencia de que paseo arriba y abajo; lo cual es beneficioso”.<sup>48</sup>

Escribir como se habla —como dictado— elimina el medio de la máquina, y reafirma la proximidad del “cuerpo” del escritor con lo escrito: pasear “arriba y abajo” ocupa el lugar de la mano moviéndose por la hoja de papel. La interiorización del proceso de dictarle a una máquina (“después de cinco años”) se ha convertido en “el acto de escribir”: cualquier relevo material (la máquina de escribir y la mecanógrafa) es “ilusorio”; la diferencia de material se transforma en lo “absolutamente idéntico”, la diferencia no supone diferencia, aparentemente. ¿Qué es entonces lo que James intenta defender tan rotundamente? La mera sugerencia de que las condiciones materiales de composición intelectual podrían influir en su obra y por tanto “menospreciar” su autoridad (refiriéndose a sus intenciones) lo fuerza a un argumento que se contradice a sí mismo, algo que Edel (el protector de la autoridad literaria de James) no es capaz de equilibrar: el efecto de la Remington y de la práctica del dictado en su obra, según James, ahora le permite “rehacer” su escritura. Leon Edel acepta esto en su descripción del estilo tardío de James como “estilo revisado”. Si, aun temiendo afinar demasiado, dictar a una máquina de escribir permitió a James reescribir como “forma de escritura” (“de la única forma que puedo hacerlo”), entonces la materialidad del proceso no es una “ilusión” y sí supone una diferencia. Al mismo tiempo, Edel sostiene que el nuevo estilo de la prosa de James “era ahora prosa hablada. Escribir se había convertido en una cuestión de discurso controlado, de constante modificación y enmienda”.<sup>49</sup> Las contradicciones del Maestro se convierten en las contradicciones del “aprendiz” si no nos enfrentamos a una deconstrucción derridiana del discurso como reescritura.

CONCLUSIÓN. La mecanización de la escritura y la representación parecen, en primer lugar, disociar al autor de su texto y, por el contrario, representar el moderno desmembramiento del individuo de cualquier esencia no mediatizada. Pero, al mismo tiempo, en una producción mecánica del texto que implica el dictado y el medio “ciego” de la escritura a máquina, la voz del autor aún proclama su presencia, por muy fantasmal que parezca. La “escritura” oral de Henry James a final de siglo desempeña el papel del autor en el umbral entre, por un lado, el autor de William Blake como medio de las musas y el Dios-autor de Flaubert —presente en todas partes y visible en ninguna— y, por otro lado, una figura de autor discernible en la noción de T. S. Eliot del autor impersonal, y en la desconfianza de los Nuevos Críticos hacia las figuras de autor personificadas e intencionadas. Pero, como debería quedar claro en mi disertación, la actuación de ese personaje umbral de la autoría no es en absoluto inocente. Los “nuevos” medios a disposición de James a final de siglo, la cámara y la máquina de escribir, dejaron huellas e incluso se convirtieron en metáforas, en el proyecto de reescritura y, a su vez, en el proyecto de evaluación del hecho de escribir y de su propia autoría. En la composición e ilustración de su obra en la Edición de Nueva York, la experiencia misteriosa y obsesionante del autor disociado de la escena de escritura, como se prefigura en ‘La vida privada’, halla expresión y posible consuelo en la presencia velada del autor en las fotografías de Coburn y en

el medio de la máquina de escribir que permitió a James hacer presente su obra anterior y a sí mismo a través de la escritura como reescritura.

TRADUCCIÓN DE MERCEDES GARCÍA BOLÓS

#### BIBLIOGRAFÍA

TIMOTHY DOW ADAMS, ‘Material James and James’s Material: Coburn’s Frontispieces to the New York Edition’, en *The Henry James Review* 21, 2000, pp. 253-260.

CAROL M. ARMSTRONG, *Scenes in a Library: Reading the Photograph in the Book, 1843-1875*, The MIT Press, Cambridge, London, 1998.

RALPH F. BOGARDUS, *Pictures and Texts: Henry James, A.L. Coburn, and New Ways of Seeing in Literary Culture*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1984.

SARA DANIEL, *The Senses of Modernism: Technology, Perception, and Aesthetics*, Cornell UP, Ithaca, London, 2002.

LEE HONEYCUTT, ‘Literacy and the Writing Voice: The Intersection of Culture and Technology in Dictation’, en *Journal of Business and Technical Communication*, 18, 3, 2004, pp. 294-327.

IRA B. NADEL, ‘Visual Culture: The Photo Frontispieces to the New York Edition’, *Henry James’s New York Edition. The Construction of Authorship*, ed. by D. McWHIRTER, Stanford UP, Stanford, 1995, pp. 90-108.

#### APÉNDICE

“Henry James”, de Alvin Langdon Coburn.

Portada del Volumen I de la Edición de Nueva York (*Roderick Hudson*)

