

## Hacia un advenimiento de la irrealidad en la narrativa: la discusión Besant, James, Stevenson y Borges

Towards an advent of unreality in narrative: the  
discussion Besant, James, Stevenson and Borges

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN ARROYO  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2398-9598>  
Universidad Autónoma del Estado de México  
[jferma91@gmail.com](mailto:jferma91@gmail.com)

### Resumen:

El objetivo de este artículo es poner en contraste tres ensayos: “El arte de la ficción” de Walter Besant, “El arte de la ficción” de Henry James y “Una humilde amonestación” de Robert Louis Stevenson, contemporáneos y similares entre sí, pues debaten alrededor de las capacidades que posee la narración de captar la realidad verosímilmente, entendiendo el concepto de “verosimilitud” según los términos clásicos aristotélicos. En un segundo momento, el artículo compara los



principales postulados, en torno a la verosimilitud en literatura, que presentan estos tres ensayos. Asimismo, se les analiza con base en las premisas de creación literaria que Jorge Luis Borges plantea en tres textos suyos: “El arte narrativo y la magia”, “El arte de contar historias” y el prólogo a la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares. Se halla un nexo claro entre la concepción de verosimilitud stevensoniana y la borgesiana, y se concluye que la narración debe ser una operación rotundamente opuesta a la realidad, ponderando, principalmente, la maestría del acto mismo de narrar, y a la vez, el oficio de crear temas que sorprendan y cautiven la imaginación del lector. El artículo es relevante al situar la poética de Borges bajo la óptica de esta discusión, y al enfatizar la pertinencia de los estudios temáticos en este autor.

Palabras clave:

arte de la ficción, verosimilitud en literatura, mimesis literaria, poética.

Abstract:

The objective of this paper is to contrast three essays, by Besant, James (“The Art of Fiction”) and Stevenson (“A humble remonstrance”), contemporaneous and similar to each other since they debate the capacities that the narrative has to capture reality with verisimilitude, understanding the concept of “verisimilitude” according to Aristotelian terms. In a second moment, the paper makes a comparison between the poetics proposed by these three essays, (especially in relation to the importance of the themes), with the creative project of Jorge Luis Borges, mainly through his texts: “El arte narrativo y la magia”, “El arte de contar historias” and the prologue to the novel *La invención de Morel*. A clear link is found with Stevenson’s postulates, and it is concluded

that narration must be an operation that is categorically opposed to reality, considering, mainly, the mastery of the act of narrating itself, and at the same time, the craft of creating themes that surprise and captivate the reader's imagination. The paper is relevant in situating Borges's poetics under the lens of this discussion, and in emphasizing the relevance of thematic studies in this author.

Keywords: art of fiction, verisimilitude in literature, literary mimesis, poetics.

Recibido: 10 de julio de 2024

Aceptado: 2 de diciembre de 2024

Publicado : 1 de enero de 2025

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.i30.527>

Hladík preconizaba el verso, porque impide que los espectadores olviden la irrealidad, que es condición del arte.

J. L. Borges, "El milagro secreto"

## INTRODUCCIÓN

A finales del siglo XIX sucede en Inglaterra una discusión que atañe a la facultad que posee el arte de la narración de representar y/o imitar verosímilmente la realidad y la vida misma. Las plumas envueltas en este

debate, cuyos textos “El arte de la narración” y “Una humilde amonestación” funcionaron entre sí a la manera de réplicas, fueron las de Walter Besant, Henry James y Robert Louis Stevenson. Estos dos últimos nombres poseen ideas sobre las capacidades de la narración literaria que terminaron influyendo, décadas más tarde, en uno de los lectores más apasionados de la literatura inglesa en Latinoamérica: Jorge Luis Borges.

Sin embargo, en algunas ocasiones, como las señaladas por Balderston (1985), se ha subestimado la influencia que escritores del tipo de Stevenson (es decir, autores de géneros populares) han ejercido en el proyecto creativo de una escritura cultísima como la que pregonara el autor de *Ficciones*. Antes bien, se trata de una influencia fundamental, y que puede ser comprendida de mejor manera si se la pone en contraste con poéticas distintas y hasta antagónicas de su misma época.

En este artículo se ofrece un repaso a las concepciones de mimesis y verosimilitud (en su concepción aristotélica), comprendidas como un tipo de representación de la realidad en literatura, a través de la polémica que sostuvieron los tres narradores ingleses y de su posterior manifestación en Borges. Para el caso de este, se prestará mayor atención a los ensayos “El arte narrativo y la magia”, “El arte de contar historias”, así como al prólogo a la novela de Bioy Casares *La invención de Morel*. Se han elegido estos textos en tanto esenciales para comprender las concepciones de Borges alrededor de la ficción y la mimesis literarias, además de que se tratan de algunos de esos pocos ensayos dentro del extenso corpus borgesiano cuyo asunto principal es la manifestación de una poética personal.

En este trayecto se aprecia una modificación de la exigencia de verosimilitud en términos aristotélicos (cuya explicación se halla en el

cuerpo de este trabajo), todavía importante en Besant, matizada en James, y que en Stevenson encuentra una legitimación solo en la lectura fantástica, ensoñadora e imaginativa, propia de los géneros populares, postura que después Borges preconizará y llevará a la práctica como una poética personal. En relación con esta intencionalidad creativa, se desprende igualmente la exigencia por parte de Stevenson y de Borges de hacer de los temas, las tramas y los argumentos literarios la fuente principal de artificialidad y encanto del texto creativo.

De Stevenson, Borges adopta también una noción de la literatura fantástica en la que se privilegia la rigurosidad, la claridad, la importancia del pormenor y el hecho circunstancial, la proyección ulterior de detalles y la invención temática como una manera de incitar la imaginación placentera del lector, en una obvia contraposición a la novela realista y psicológica que prima en las primeras décadas del siglo XX. Estos elementos, a la vez, fungen como una estrategia para evidenciar que el arte es algo inconmensurablemente diferente de la vida, lo que, para Stevenson y Borges, resulta ser una prueba de excelencia.

De manera que el propósito de este artículo es, primeramente, poner en contraste la poética stevensoniana con la polémica de su tiempo (con Besant y con James), más que nada en lo referente a las capacidades de la narración de representar la realidad; y en un segundo momento, identificar en Stevenson, a partir de un análisis de su poética, los elementos que conformarán la poética borgesiana, sobre todo en lo concerniente a la importancia de la configuración temática dentro de los textos narrativos. Las preguntas de investigación de las que se derivan estos objetivos son, pues: ¿Qué elementos del itinerario creativo borgesiano pueden comprenderse al ser contrastados con esta importante discusión (por la trascendencia de las plumas implicadas)

sucedida a finales del siglo XIX en la literatura inglesa? y, originada de esta última pregunta, ¿cómo entender la primacía del entramado temático en Borges, con relación a su admiración por Stevenson? Se trata de una discusión problemática cuando se tiene en cuenta que también James es un narrador sumamente leído y citado por Borges.

#### DE LA MÍMESIS ARISTOTÉLICA

El problema de la representatividad de la realidad y de la vida en literatura —en específico, aunque no exclusivamente, en la narrativa— ha sido un asunto que ha dado lugar a múltiples debates que se retrotraen a las preceptivas clásicas de la filosofía griega. Decimos “preceptivas” porque, como lo recuerda Asensi (25), la concepción aristotélica de la exigencia de verosimilitud se convirtió en un dogma práctico en variados momentos de la historia literaria.

En efecto, en Aristóteles se halla uno de los primeros intentos teóricos por comprender el valor facultativo que posee el arte de “captar” la realidad. Para el filósofo helénico, la mimesis o imitación, se entiende como la capacidad que ostenta la poesía<sup>1</sup> de captar al ser no en cuanto a tal, sino como posibilidad: “La poesía asimila al ser a través de lo que podría ser” (Asensi 27). De manera que, tanto la mimesis como la ficción, ya conllevan en sí algo del ser, a diferencia de la noción platónica, que ve la poesía como una especie de fantasmagoría.

---

<sup>1</sup> Habría que precisar que, para el pueblo griego, la realidad poética no se focalizaba únicamente en el espectro de la poesía lírica, sino que comprendía, con una fuerza dinámica y estable, la poesía épica y la poesía dramática, géneros prácticamente extintos en la contemporaneidad.

Con todo, vemos que la noción aristotélica entrevé una dependencia jerárquica en la relación que la poesía mantiene con la filosofía, haciendo de la primera una suerte de operación de segundo orden siempre con respecto al acto de filosofar (también en el sentido de que la pregunta por la poesía es una pregunta desde la filosofía), y con respecto a la propia realidad; es decir, que el acto creativo se concibe como un ejercicio subordinado a la realidad. Para comprenderlo mejor, habría que recordar que Aristóteles imaginaba la perfecta obra poética con una disposición de sucesos, de acciones, estructurada de manera semejante a los hechos lógicos que rigen en el mundo real. Así, la fábula sería una elección de acontecimientos, como lo diría Asensi, “organizados según un principio de causalidad limitado” (28). Se comprende que la poesía no funciona como un espejo del mundo en cuanto tal, sino como una imitación de tipo lógico, o sea, de los mecanismos que adecuan un cúmulo de hechos a un estado de cosas histórico y presente. Entonces, la fábula operaría “semejante a la realidad en la medida en que re-produce un dinamismo, un movimiento, una *energeia* dentro de las coordenadas de la causalidad” (Asensi 28).

La verosimilitud aristotélica supone un registro de acontecimientos según los principios de causas y consecuencias verificables en la realidad empírica. Toda aquella operación poética no asimilable a este principio se desviaría de este concepto de verosimilitud y, por lo tanto, no podría ser considerada como un retrato legítimo de la realidad.

## EL ARTE DE LA FICCIÓN EN BESANT, JAMES Y STEVENSON

En resumen, el “podría ser” (y no el “es”) determina el campo de acción del concepto de verosimilitud aristotélico, que en sí posee la virtud de otorgar al discurso poético la cualidad de representar la realidad, aunque esté subordinado, en segundo grado, al discurso filosófico. Todo ello se encuentra en franco contraste con los postulados de Platón, para quien la poesía representa solo una ilusión de la realidad.

Se podría creer que el concepto de verosimilitud aristotélico perdió notablemente su fuerza dogmática con el transcurso de los siglos, si excluimos la escritura manifiestamente hipermimética, como el realismo y el naturalismo. Sin embargo, no es raro descubrir que se trata de un dogma que se enmascara con facilidad y que posee una vigencia determinativa clara al menos hasta finales del siglo XIX. Un ejemplo de esta vigencia dogmática se halla en el ensayo “El arte de la ficción” de Walter Besant, un escritor inglés que hoy resulta mayormente desconocido para el lector, pero que a finales del siglo antes mencionado gozaba de una amplia popularidad y cuyo mayor logro, como una plena ironía borgesiana, quizá haya sido el inspirar un debate que incluyó a plumas tan notables como las de Henry James y Robert Louis Stevenson. Este último sería especialmente quien terminaría influyendo de manera sustancial en la poética de Borges.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Por la aseveración de Balderston (17): “En el caso de Stevenson, sin embargo, las numerosas referencias a lo largo de los años indican que Borges ha leído con atención hasta las obras más oscuras y olvidadas de Stevenson”, podemos suponer que Borges conocía el ensayo del escocés del que se hablará con posterioridad. También se puede conjeturar que sabía de las numerosas obras reflexivas y teóricas de Henry James, por el mismo motivo que arguye Balderston con respecto a Stevenson, como aquella mención que se encuentra en “Examen de la obra de Herbert Quain”: “Flaubert y Henry James nos



Álvaro Uribe resume “El arte de la ficción” de Besant a la manera de un *octálogo* del narrador, útil en su creatividad para sintetizar un texto largo y complejo como aquél:

- 1) describe nada más las realidades que conozcas por experiencia propia, 2) observa el mundo y a la gente con la máxima atención, 3) selecciona los detalles imprescindibles para tu asunto y elimina los demás, 4) presenta dramáticamente los hechos, 5) traza los personajes con claridad y firmeza, 6) ten fe en la historia que cuentas, 7) persigue un propósito moral consciente, aunque sin caer en la prédica, y 8) por encima de cualquier otra cosa, busca la belleza del estilo. (Uribe 36)

Si bien se podría reflexionar profundamente sobre cada una de estas máximas, ampliamente sugestivas, nos centramos en los primeros dos puntos, que opinamos son los más relacionados con los conceptos de mimesis y verosimilitud. El primero, “describe nada más la realidad que conozcas por experiencia propia”, aunque pondera el subjetivismo del narrador, sigue siendo una hábil subyugación de la narración ante la realidad empírica, reforzada por el punto dos: “observa el mundo y a la gente con la máxima atención”, que implica en el acto poético, justamente como lo sugería Aristóteles (Asensi 27), la percepción del

---

han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa” (Borges, *Ficciones* 67-68), lo que evidenciaría el conocimiento que el argentino disponía en torno a la poética de James; empero, aun si no conociese de primera mano los textos de los que vamos a discutir en este trabajo, es indudable la impronta que tuvieron estas dos poéticas (la de Stevenson y la de James) en el proyecto creativo borgesiano. Por otra parte, a pesar de su inmenso conocimiento de la literatura inglesa, no nos arriesgamos a sospechar que el autor de *El Aleph* conociera el ensayo de Walter Besant.

mundo por medio de los sentidos, principalmente a través del de la vista, para el caso de Besant.

No está muy lejos el británico de Aristóteles, cuando este último creía que “la imitación depende, por tanto, de una disposición psicológica [...] y de lo que esa disposición advierte en la realidad a través de su percepción sensorial [de manera que] la creación [...] solo puede tener lugar para la mentalidad helénica en tanto en cuanto subordinada a la propia realidad” (Asensi 26). Esta puede ser una de las razones principales por las que Besant considera que la misión fundamental del novelista es la de “representar la realidad” (Uribe 38) y aun la de evaluar la ficción sobre un entendido de “fidelidad” con respecto a esa misma realidad (Norquay 143). Se trata de una consideración con la que Henry James estará de acuerdo, aunque en un sentido distinto, en su contestación al ensayo de Besant, titulado, en un gesto de guiño y continuación, “El arte de la ficción”.

En su ensayo, James concuerda en que la ficción describe la realidad, pero no sin antes pasar por el proceso de la descripción, que en sí mismo ya es un ejercicio de interpretación (Uribe 39). Por ello, la novela debe renunciar a la propensión de representar la vida tal como es, pues, “la humanidad es inmensa y la realidad tiene una miríada de formas”<sup>3</sup> (James 64). Ante ello, lo que queda es aferrarse a un acto de imitación de la vida, o más propiamente, de ilusión de la vida, en el entendido de que la novela tiene la habilidad de captar el “aire” que tiene la realidad: “Aquí es, en la auténtica verdad, donde él [el novelista] compite con la vida; aquí es donde él compite con su hermano, el pintor, en su intento de reproducir la apariencia de las cosas, la apariencia que

---

<sup>3</sup> “Humanity is immense, and reality has a myriad forms” (James 64). Todas las traducciones son mías.

lleva su sentido; en el captar el color, el relieve, la expresión, la superficie, la sustancia del espectáculo humano” (James 66-67).<sup>4</sup> Además, si bien es verdad que el arte de narrar se funda en la experiencia, “ésta incluye la capacidad de ‘adivinar lo no visto a partir de lo visto’, vale decir, de imaginar. Una novela no es la vida captada con minucia y selectividad, sino ‘una impresión personal y directa de la vida’. Cuanto más intensa sea la impresión, tanto más artística será la ficción”, comenta acertadamente Uribe (39), con respecto a esta postura de James.

En esta línea, encontramos que en James hay una afirmación de la capacidad de la novela de complementar la experiencia sensorial del mundo observable por medio de la imaginación, así como un énfasis en la interpretación personal y directa que de la realidad hace explícita, y debe hacer explícita, el novelista. En efecto, en su preocupación por imitar la realidad, por dar una ilusión de realidad, es sustancial el arreglo, el convencionalismo, es decir, lo que la literatura tiene de artefacto y maniobra: “En proporción a lo que ella nos ofrece, vemos la vida *sin* arreglos, realmente sentimos que estamos tocando la verdad; en proporción a lo que vemos de ella *con* arreglos, sentimos que estamos siendo alejados con un sustituto, un compromiso y una convención” (James 74).<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “It is here, in very truth, that he competes with life; it is here that he competes with his brother, the painter, in *his* attempt to render the look of things, the look that conveys their meaning to catch the color, the relief, the expression, the surface, the substance of the human spectacle” (James 66-67).

<sup>5</sup> “In proportion as in what she offers us we see life *without* rearrangement, do we feel that we are touching the truth ; in proportion as we see it with rearrangement do we feel that we are being put off with a substitute, a compromise and convention” (James 74).

Para James, en una novela percibimos la realidad con un cierto aire de familiaridad, de ahí que se la trate como una imitación;<sup>6</sup> pero a la vez esta realidad se aparta del lector, se desfamiliariza (en un sentido muy parecido al del extrañamiento del formalismo ruso, aunque éste sea de naturaleza lingüística y aquél de competencia narrativa), al hacer patente su cualidad de elaboración, de sustituto y convención. Resulta más clara la noción de ilusión por sobre la de mera representación de la realidad si implicamos los conceptos del ser y el parecer a la manera del cuadrado semiótico de Greimas, en el que la ilusión poseería la cualidad de parecer, pero no de ser; así, la literatura se concebiría como un lugar que parece, pero no es, la realidad.

De esta específica idea parte el tercer momento de esta polémica, protagonizado por Stevenson y su ensayo “Una humilde amonestación”,<sup>7</sup> pensado como una respuesta a Besant y a James. En su breve texto, Stevenson se propone prolongar esta noción de desfamiliarización rudimentariamente pugnada por James (un autor muy diferente de él y a quien admira), para llegar a una demostración de la radical divergencia que existe entre la vida y la literatura. Así, Stevenson afirma con contundencia, en una clara oposición a James, que el arte es deficiente para competir directamente con la vida. “La vida va delante de nosotros, infinita en complicaciones” (281),<sup>8</sup> arguye el escocés. Llena,

---

<sup>6</sup> Es sobre esto que Norquay (145) encuentra en James una apuesta por mantener el realismo como una intención en literatura, aunque de manera “metafísica”, es decir, más como un impulso que como un género propiamente.

<sup>7</sup> Este ensayo es apenas mencionado en el libro pilar de Balderston *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*, por lo que un análisis a la luz de ese ensayo en específico aporta más al entendimiento que se tiene acerca de la relación entre ambos escritores.

<sup>8</sup> “Life goes before us, infinite in complication” (Stevenson 281).

infinita en matices y procedimientos, es como si en la vida se conjugaran, por intermedio de todos los sentidos, todas las artes:

Combina y emplea en su manifestación el método y el material, no sólo de un arte, sino de todas las artes. La música no es más que una trivialidad arbitraria comparada con unos pocos de los majestuosos acordes de la vida; la pintura no es más que una sombra de su pompa de luz y color, la literatura solo indica secamente esta riqueza de incidentes. (Stevenson 281)<sup>9</sup>

Semejante silogismo se presenta virtualmente irrefutable, al punto de que llegamos a mirar con cierta condescendencia la postura de sus antecesores, para quienes todavía podía existir un soportable paralelismo entre la realidad y la literatura. Además, la hipótesis de Stevenson acarrea un resultado *irrebatible*, como propiamente lo juzga Uribe (42), cristalizado en este extracto: “la novela, que es un arte, existe no por sus similitudes con la vida, que son forzadas y materiales [...] sino por su inconmensurable diferencia, que es planeada y significativa”<sup>10</sup> (Stevenson 285). De ahí que toda novela, por más extensa y detallada que sea, signifique siempre una simplificación consciente de un lado o un aspecto específico de la vida, simplificación que, subrayamos, para Stevenson no es nada más que una demostración de excelencia.

---

<sup>9</sup> “It combines, and employs in its manifestation the method and the material, not for one art, but of all arts. Music is but an arbitrary trifling with a few of life’s majestic chords ; painting is but a shadow of its pageantry of light and colour; literatura does but drily indicates that wealth of incident” (Stevenson 281).

<sup>10</sup> “The novel, which is a work of art, exists, not by its resemblance to life, which are forced and material, but by its immeasurable difference from life, which is designed and significant” (Stevenson 285).

El punto clave en Stevenson es el grado de artificio, de procedimiento, de maniobra, que le confiere a todo arte, cuyo fin último, a través de “estas reproducciones fantasmales de la experiencia”<sup>11</sup> (Stevenson 282), es provocar placer. Consecuentemente, la figura del escritor es la de un “Hércules vestido de frac, armado con una pluma y un diccionario para representar las pasiones”<sup>12</sup> (Stevenson 282), una figuración que viene a enfatizar la artificialidad, lo radicalmente contrario a lo natural, que es el acto de la creación poética. En cierto grado, pensamos que Stevenson efectúa una vuelta legitimadora a la idea platónica del arte, en su atributo de fantasmagoría de la realidad, y rechaza la cualidad inmanente del acto poético, que, para Aristóteles, es algo connatural a los seres humanos (Asensi 25).

La palabra con que Stevenson enfatiza este proceder, “invención”, es precisa. El arte no copia, representa o transcribe la realidad, sino que *inventa*, re-crea, re-produce, una idea más o menos abstracta de ella:

Las artes, como la aritmética y la geometría, apartan la vista de la naturaleza burda, coloreada y móvil que está a nuestros pies, y miran en cambio una cierta abstracción ficticia. La geometría nos hablará de un círculo, algo nunca visto en la naturaleza; cuando se le pregunta por un círculo verde o un círculo de hierro, se lleva la mano a la boca [...] La literatura [...] huye también del desafío directo y persigue en cambio un objetivo independiente y creativo.

---

<sup>11</sup> “These phantom reproductions of experience” (Stevenson 282).

<sup>12</sup> “Hercules in a dress coat, armed with a pen and a dictionary to depict the passions” (Stevenson 282).

En la medida en que imita, no imita la vida sino el habla:<sup>13</sup> no los hechos del destino humano, sino el énfasis y las supresiones [...] El verdadero arte [...] está ocupado [...] no tanto en captar los lineamientos de cada hecho, sino en ordenarlos todos hacia un fin común. La maraña de impresiones, todas contundentes pero todas discretas, que la vida presenta, las sustituye por una cierta serie artificial de impresiones [...] la novela bien escrita hace eco una y otra vez de su único pensamiento creativo y controlador; a esto debe contribuir cada incidente y carácter.<sup>14</sup> (Stevenson 283-4)

En síntesis, en tanto objeto manufacturado, el acto narrativo representa una invención abstracta, ficticia, simplificada y personal de la vida, enfática y supresora, elegida, unificada y ordenada, artificial, clara, conducida, congruente, todo lo cual *no* es la vida. Varios años después,

---

<sup>13</sup> Para Uribe una implicación de esto llevada hasta sus últimas consecuencias es que la novela no sea primordialmente una imitación del habla “sino también de otras novelas que imitan otras novelas anteriores que imitan otras, y así hasta la *Odisea* y los pasajes narrativos de la Biblia” (42).

<sup>14</sup> “The arts, like arithmetic and geometry, turn away their eyes from the gross, coloured and mobile nature at our feet, and regard instead a certain figmentary abstraction. Geometry will tell us of a circle, a thing never seen in nature ; asked about a green circle or an iron circle, it lays its hand upon its mouth [...] Literature [...] similarly flees the direct challenge and pursues instead an independent and creative aim. So far as it imitates at all, it imitates not life but speech: not the facts of human destiny, but the emphasis and the suppressions [...] The real art [...] is occupied [...] not so much in capturing the lineaments of each fact, as in marshalling all of them towards a common end. For the welter of impressions, all forcible but all discreet, which life presents, it substitutes a certain artificial series of impressions [...] the well-written novel echoes and re-echoes its one creative and controlling thought ; to this must every incident and character contribute” (Stevenson 283-4).

en su “Introducción al análisis estructural de los relatos”, Barthes discerniría una misma conclusión, y es de notar que use el mismo vocablo que emplea Stevenson, “confusión”, para caracterizar la realidad: “Es en este sentido que [el relato] no es ‘la vida’, porque no conoce sino comunicaciones confusas. Esta ‘confusión’ (ese límite más allá del cual no se puede ver) puede existir en arte, pero entonces a título de elemento codificado [...] pero incluso este tipo de ‘confusión’ es desconocido para el código escrito: la escritura es fatalmente clara” (Barthes 35). Es en este sentido que, trayendo a colación los símbolos stevensonianos ya antes aludidos, la literatura se parecería más a un círculo geométrico que a un lago “en forma de círculo”.

#### SOBRE EL ACTO DE LA NARRACIÓN EN JORGE LUIS BORGES

Resumiendo, hemos visto que en Besant hay una vigencia plena de los atributos que Aristóteles discernía en el discurso poético, en lo concerniente a su capacidad de reproducir la realidad como posibilidad, y en atención a lo que los sentidos nos permiten captar de ella, siempre en adecuación a la lógica causal. En James, sigue patente esta línea pero con la inclusión de la posibilidad de complementar, en la narración, lo que la experiencia directa de la realidad deja incompleta, pues no se puede deslindar el subjetivismo propio del escritor. En Stevenson hay un rompimiento rotundo con sus dos predecesores y la narración es el espacio donde habita todo aquello que la realidad *no* es.

Un continuador no autodeclarado de esta discusión, Borges, está de acuerdo con esta última caracterización del arte narrativo. Confeso



admirador de la obra de Stevenson,<sup>15</sup> Borges fue deudor y defensor de sus ideas acerca de la ficción,<sup>16</sup> tanto así que creemos que el ensayo “El arte narrativo y la magia” actúa como un espejo evidente de la hipótesis stevensoniana, y cuya importancia radica en que se trata de un texto clave para comprender la poética borgesiana en su totalidad.

Primeramente, hay que señalar que Borges, siguiendo el ejemplo de Stevenson, evita cometer el error de vincular su texto a una discusión sobre la ficcionalidad, como lo hicieron Besant y James. Es decir, Borges entiende que se trata de un debate sobre las aptitudes de la narración y no sobre las de la ficción. La capacidad de ficcionalizar no es privativa del arte literario, se la encuentra en todas las artes, a excepción de la arquitectura; incluso, en menor o mayor grado, en la poesía lírica.

También, como Stevenson, Borges contrapone a la novela de vicisitudes, que el escocés identificaba con la novela de aventuras o *romance*, la novela de caracteres (de pretendida verosímil causalidad), sumamente ponderada por Besant. Así, en “El arte narrativo y la magia” se lee, casi como una clara contestación a la idea de verosimilitud aristotélica:

---

<sup>15</sup> La biblioteca de Borges es, como indica Stratta (41), “básicamente victoriana, y básicamente de lo que en su momento se llamó literatura de la imaginación y construcción rigurosa de tramas”, de la que Stevenson podría ser su cabeza más visible. Esto parece ignorarlo completamente Pitol cuando afirma que la característica principal de la novela inglesa “no podría encontrarla en la sabia construcción de una trama y el arte de narrarla atractivamente” (Pitol 8), declaración con la que, como se verá más adelante, Stevenson se vería ofendido, y que serviría para comprender por qué el cuentista mexicano entiende *La isla del tesoro* como una *mera* novela de aventuras (Pitol 55).

<sup>16</sup> Aclara Balderston: “Tanto Stevenson como Borges se interesan en la paradójica ‘vida’ de que están imbuidas las obras de ficción, y en la precaria y engañosa ‘realidad’ de sus personajes” (26).

el problema central de la novelística es la causalidad. Una de las variedades del género, la morosa novela de caracteres, finge o dispone una concatenación de motivos que se proponen no diferir de las del mundo real. Su caso, sin embargo, no es el común. En la novela de continuas vicisitudes, esa motivación es improcedente [...] Un orden muy diverso los rige, lúcido y atávico. La primitiva claridad de la magia. (Borges, *Obras completas* 230)

La idea de claridad reaparece en Borges al hablar de un tipo de escritura que él prefiere sobre la “morosa novela de caracteres” —como la llama—; una escritura que, lejos de funcionar a la manera de una calca de la concatenación de motivos que rige en la realidad, lo que para Aristóteles es un principio de causalidad limitado, se dispone con la “claridad de la magia”. Más adelante se nos explica esta infrecuente analogía:

Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no sólo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles. Esa peligrosa armonía, esa frenética y precisa causalidad, manda en la novela también [...] Ese recelo de que un hecho temible pueda ser atraído por su mención, es impertinente e inútil en el asiático desorden del mundo real, no así en una novela, que debe ser un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades. Todo episodio, en un cuidadoso relato, es de proyección ulterior. (Borges, *Obras completas* 231)

En este entendido, Borges califica a la realidad como un “asiático desorden”, en el sentido de que la concatenación de causas y efectos que rigen en el mundo es impredecible, arbitraria y de efectos inconmensurablemente inesperados e incomprensibles. La novela es todo lo contrario. En la novela, como él afirma, todo detalle es de proyección ulterior. En un relato cuidadoso no hay lugar para la arbitrariedad ni el azar.

Para el autor de *El Aleph*, el problema está en aquellas escrituras miméticas que pretenden, por decirlo de alguna forma, “hacerse pasar por la vida”, una pretensión de la que puede derivarse la consigna de Besant, que fomenta el escribir solo de esas realidades que se conocen por vía de la experiencia directa. Así se comprende la embestida que Borges exhibiera a lo largo de su carrera literaria contra la literatura realista-psicológica. Sobre este aspecto, señala Balderston: “El elemento recurrente de [la crítica despectiva respecto al realismo] es la queja de que se le permitió a los ‘hechos’ o ‘detalles’ o ‘particularidades’ dominar la novela hasta el punto que ya no hay lugar para que funcione la imaginación del lector” (30).

Se trata de una manifestación explícitamente mostrada en el prólogo a *La invención de Morel*, de Bioy Casares, texto que funciona como una declaración de principios en torno a la cuestión de las facultades miméticas de la novela de acuerdo con la poética borgesiana. Así, sobre la novela realista-psicológica se lee:

La novela característica, “psicológica”, propende a ser informe. Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nadie es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse

para siempre, delatores por fervor o por humildad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden. Por otra parte, la novela “psicológica” quiere ser también novela “realista”: prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal y hace de toda vana precisión (o de toda lánguida vaguedad) un nuevo toque verosímil. Hay páginas, hay capítulos de Marcel Proust que son inaceptables como invenciones: a los que, sin saberlo, nos resignamos como a lo insípido y ocioso de cada día. (Borges, *Obras completas. Vol. IV* 25)

En este prólogo, Borges identifica como contraparte exacta de este tipo de obras “insípidas y ociosas” la novela de aventuras, en un guiño al propio Stevenson; pero acentuamos que la precisión vale para cualquier tipo de literatura fantástica, y en especial, para la literatura de género (fantasía, ciencia ficción, policial, terror) si consideramos lo que apunta Borges: “La novela de aventuras, en cambio, no se propone como una transcripción de la realidad: es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada” (*Obras completas Vol. IV* 25). La justificación es que la fantástica es un tipo de literatura que tiene valor en cuanto a que se instituye como un opuesto rotundo de la misma realidad: hace patente el hecho de que representa un relato deliberadamente claro y artificial, un objeto verbal, y bajo este tenor, no quiere parecerse a la vida. Además, el hombre que habita en él no es el de Besant, es decir, el que solo describe lo que conoce por experiencia inmediata, sino más parecido al de James, el que adivina lo no visto a partir de lo visto, el que imagina. En lenguaje aristotélico, no el ser real; el que podría ser, y acaso, más intensamente, el que *no* es.

Recordando a Balderston (18), se trata de una búsqueda de la verosimilitud a través del oficio lector de la ensoñación y la facilidad, muy similar a la que suponen las lecturas inocentes, infantiles, en contraposición a esa *falsa* ética del lector crítico, analítico y comprometido con los valores interpretativos de la lectura de tipo profesional que Borges combate severamente en “La supersticiosa ética del lector”; es decir, una postura que puede ser resumida con una cita de Smith en referencia a los géneros populares: “Los relatos no eran verdaderos con respecto a lo que los hombres ven; lo eran con respecto a lo que los lectores soñaron” (cit. en Balderston 20).

También existe una vindicación de la literatura fantástica de corte procedimental. Borges alude a un texto escrito por José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, en el que el español condena a desprestigio la trascendencia de la trama, del argumento, por sobre la exploración de la psicología del personaje en la novela moderna. El filósofo español arguye que la “sensibilidad superior” del hombre moderno “se satisface mejor con la presentación extensa y aun contradictoria de estados psicológicos” (Ortega y Gasset cit. en Stratta 51-52), lo que explicaría la proliferación y popularidad de este tipo de novelas durante las primeras décadas del siglo XX.

Ya a fines del siglo XIX, Stevenson notaba un desdén por parte de lectores modernos hacia obras de marcado desarrollo argumental, de peripecias, lectores que “opinaban que era muy hábil redactar una novela sin argumento, o de argumento infinitesimal, atrofiado” (Borges, *Obras completas. Vol. IV* 25). Borges antepondría a esto, con el ejemplo de la novela de aventuras, un relato en el que cada parte está justificada, en el que rige una intrínseca rigurosidad, y en el que la invención, “sí, invención” (280) —otra palabra ponderada por Stevenson en “Una

humilde amonestación”— de las peripecias es importantísima. Un tipo de relato en el que la elección, la configuración, la presentación y el desenvolvimiento del argumento, de los motivos, redundan en un texto que demuestra la maestría, cada vez más en desprestigio, del acto propio de narrar,<sup>17</sup> de relatar una historia, una historia que al mismo tiempo sorprenda, fascine, en oposición a la vaguedad, la insipidez y la ociosidad del día a día, en tanto atributos que Borges identificaba como propios del “relato que no cuenta un cuento”, lo que aquí lo sitúa en clara desventaja con respecto al relato de fuerte componente narrativo, episódico e incidental (Balderston 25).

Con el advenimiento del estructuralismo —que ve en el tema o el argumento de un texto un referente extraliterario, y por lo tanto, le muestra desinterés—,<sup>18</sup> la proliferación de la novela *interna*, psicológica —cuyo ambiente ya percibía Ortega y Gasset—, aunada al ascenso del existencialismo o el absurdismo en literatura, así como del argumento mínimo, “atrofiado” —piénsese, por ejemplo, en *La náusea* o *Esperando a Godot*—, la creación literaria, vista como el desenvolvimiento magistral de un argumento, pierde popularidad. Es en medio de este clima que la obra borgesiana irrumpe, con el ánimo de plantear una propuesta que,

---

<sup>17</sup> El sello característico de la obra ideológica de Stevenson “fue su insistencia en que los relatos fueran relatos, que comunicaran alguna anécdota, un incidente que actuara de manera directa sobre la imaginación, y sobreviviera más claramente en la memoria” (Balderston 23). Una intención que opinamos podría aplicarse perfectamente a toda la obra cuentística borgesiana.

<sup>18</sup> Hablando de una necesidad de incentivar el estudio literario desde perspectivas temáticas y culturales, Anna Trocchi menciona: “Lo que tienen en común estas corrientes críticas [los estudios culturales] es su sustancial orientación política, que disuelve polémicamente el principio de neutralidad ideológica y el desinterés general por los referentes extratextuales característico de la línea crítica formalista-estructuralista” (164).

en su aparente desuso y obsolescencia, se levanta en contra de las tendencias de su tiempo.

#### LA PRIMACÍA DEL TEMA

En relación con la importancia estructural de los temas y los argumentos, recuérdese que para Todorov (163) una obra literaria ofrece dos aspectos: una historia y un discurso, que podrían identificarse con la *inventio* y la *dispositio* de la retórica clásica. Tomashevskij utiliza, respectivamente, las palabras *fábula* y *tema*. La postura de su colega Chklovski ejemplificaría la tendencia desestimadora hacia la fábula para la ciencia literaria de principios del siglo XX: “Chklovski sostenía que la historia no es un elemento artístico sino un material preliterario; para él solo el discurso era una construcción estética” (Todorov 163). En este contexto, ¿hacer evidente lo que el texto tiene de *inventio*, de argumento, no es restituirlo a su calidad de objeto artificial y convencional? ¿Insistir en la artificialidad, claridad, convencionalidad de un relato no es, en cierta forma, “desfamiliarizarlo” del lector, provocar una extrañeza con respecto a él, convertirlo en algo inconmensurablemente distinto de la realidad y de la vida?

Por lo demás, en Borges esta legitimación del valor artificial del relato no se queda en un acto teórico; la escritura borgesiana hace evidente este hecho, primeramente, por medio de la invención misma. La obra del argentino destaca por ese grado de irrealidad que ya Ana María Barrenechea subrayaba en su estudio clásico *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Sus relatos asombran por su calidad narrativa, en el sentido de desarrollar, con maestría, un relato preciso, claro, en el

que cada detalle posee una proyección ulterior, todo lo cual redundará en argumentos sorprendentes, capaces de satisfacer la sensibilidad superior del hombre contemporáneo, jugando con la cita orteguiana.

Es en este punto donde entra en juego una de las particularidades de la poética borgesiana. En concordancia con Asensi (241), las operaciones artísticas que intervienen en la narrativa de Borges principalmente podrían sintetizarse en cuatro: la cita, la parodia, la intertextualidad, y la transformación, es decir, operaciones todas que ingresan en el vasto “dominio de las prácticas literarias hipertextuales [...] aquella rica categoría de textos que mantienen relaciones de derivación (mediante operaciones de transformación e imitación) de textos anteriores” (Trocchi 162). Pero la particularidad del proyecto creativo borgesiano, como también advierte Asensi, es que en Borges no puede existir otra cosa que la intertextualidad: “Es ante todo un problema de mestizaje cultural o de vivir en el mundo de la ‘literatura’ (¡qué ironía!). Es ante todo el problema de alguien que está situado en la encrucijada de la muerte de la literatura y de la necesidad de seguir practicando la escritura” (Asensi 243). Ello evidencia el hecho de que otra de las salidas de Borges ante un escenario en el que el concepto de narrativa como maestría técnica se haya desprestigiado hasta “la muerte”<sup>19</sup> sea el trabajo al interior de la tradición: trabajar “desde los textos”, en un ánimo de prolongación y rememoración de la tradición literaria. Recordemos lo que el mismo Borges manifiesta acerca de “La biblioteca de Babel”: “No soy el primer autor de la narración *La biblioteca de Babel*; los curiosos de su historia y de su prehistoria pueden interrogar cierta página del número 59 de *Sur*, que registra los nombres

---

<sup>19</sup> Nosotros lo interpretamos como un síntoma más de lo que Asensi (242) llama la muerte de la literatura y la filosofía.



heterogéneos de Leucipo y de Lasswitz, de Lewis Carroll y de Aristóteles” (*Ficciones* 7). Precisamente esta apreciación sería (o sea, el no ser el primer autor de *x* texto) válida para todos sus relatos, según Asensi (245), opinión con la cual concordamos.

Que Borges repita, y con ello prolongue y rememore, temas y motivos de una tradición literaria, no solo es ya inevitable, sino que relativiza la idea que articula la dicotomía entre la originalidad y el plagio; pues, en una transposición de aquella declaración acerca del número finito y previsible de todas las metáforas de las que es posible la creación humana, expuesta en los ensayos “La poesía” y “La metáfora”, también los temas capaces de idear el ingenio del hombre son limitados, y tal vez todos ya se encuentren en *La Ilíada*, *La Odisea* y *La Biblia*.<sup>20</sup> Así, en “El arte de contar historias”, Borges declara:

Aquí podríamos llegar a la idea que intenté desarrollar en mi última conferencia, sobre la metáfora: la idea de que quizá todas las tramas correspondan a unos pocos modelos. Hoy, por supuesto, la gente inventa tramas que nos ciegan. Pero quizá flaquee tal ataque de ingenio y descubramos que estas tramas sólo son apariencias de un reducido número de tramas esenciales. (Borges, *Arte poética* 69)

---

<sup>20</sup> En múltiples ocasiones encontramos expuesta la misma idea. Por ejemplo, en “La busca de Averroes”: “un famoso poeta es menos inventor que descubridor [...] La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno” (Borges, *El Aleph* 82). En ese cuento, más adelante, habrá una vindicación de aquellas imágenes que parecieran operar en todos los hombres, como si todos las hubieran alguna vez sentido y escrito.

Justamente es en este texto que se expone que las tramas esenciales propuestas por él debieran retraerse a las fuentes homéricas (las epopeyas arriba mencionadas) y a los Evangelios, a los cuales también se añadirían aquellos libros “en los que el interés no radica en la trama sino en la variación, en el cambio, de múltiples tramas” (Borges, *Arte poética* 69), como *Las mil y una noches*, el *Orlando furioso* o la *Völsunga Saga*. Así, la conocida consigna, “no hay nada nuevo bajo el sol”, adquiere en Borges, a la vez, un sentido fatalista y uno trascendental.<sup>21</sup>

Con todo, la disposición borgesiana a preferir estos temas de permanente duración obedece también a una intención de “ver con el ángulo de la eternidad”,<sup>22</sup> preconizada como una constante que atraviesa toda su poética. No es solo que sus temas sean interesantes en sí, algo que pugnaba ya Tomashevskij como una suerte de contraparte de la idea de literatura entendida como un campo de experimentación: “El tema debe ser interesante. Pero el interés, la ‘implicación’, asume las formas más diversas. Los escritores y su público más próximo tienen mucho interés por la técnica literaria. La aspiración a la novedad profesional, literaria, a una nueva técnica, siempre ha sido la prerrogativa de las

---

<sup>21</sup> Sin embargo, es una idea que hasta antes de 1925 no parece haber madurado en Borges. “Definición de Cansinos Asséns,” del volumen *Inquisiciones*, comienza con una declaración, por parte del autor, de que posiblemente la literatura haya agotado “todas las variedades de la empresa del yo” (46); sin embargo, halla en Cansinos Asséns la novedad de hacer del poeta mismo un argumento literario. Arguye que es el inventor de un nuevo tema: “Introducir un tema nuevo en las letras acredita de ingenio; introducirlo y darle precisión decisiva es poderosa ejecutoria” (48). Con todo, en “Interpretación de Silva Valdés”, se ve que el Borges joven ya prefiere los temas tradicionales: “[...] ¡qué grato es entretejer guirnalda de imágenes alrededor de un tema ya adentrado en la intimidad de las letras! (*Inquisiciones* 63).

<sup>22</sup> Recuérdese que cuando Borges nombra esta idea, lo hace en latín, *sub specie aeternitatis*, como en “Utopía de un hombre que está cansado”.

formas y escuelas literarias más progresistas” (Tomashevskij 180). Nos encontramos, otra vez, ante la idea de la tradición como opuesta al progresismo. También está el hecho de la resistencia temporal que suponen esos mismos temas: “cuanto más importante y resistente en el tiempo es el tema elegido, tanto más segura es la vitalidad de la obra. Ampliando de ese modo los límites de la actualidad, podemos llegar a ‘intereses comunes a toda la humanidad’ [...] que permanecen sustancialmente inalterados durante el curso de toda la historia humana”<sup>23</sup> (Tomashevskij 181).

Aquí, la palabra “sustancialidad” es un eje fundamental, por coincidencia, en Borges,<sup>24</sup> que no define únicamente un ser ontológico puesto de relieve a lo largo de su cuentística, sino que apunta por igual a la sustancialidad de la propia literatura, traslucida en un conjunto de temas intrínsecos e inherentes a toda expresión artística humana. Eso explica por qué el argentino consideraba la creación poética —que suele y debe, obligatoriamente, repetir temas, motivos y tópicos— un producto convencional.<sup>25</sup> Como muestra de ello, en la “La poesía gauchesca”, en defensa del reprobado Estanislao de Campo, a quien se le acusó de cometer imprecisiones a la hora de retratar la vida campesina gaucha, Borges argumenta: “También se ha censurado que un rústico

---

<sup>23</sup> Es lo que el comparatista español Claudio Guillén (241) entiende como temas de *longues durées*, que perduran a través de los siglos, aunque transformándose por las poéticas personales.

<sup>24</sup> No podría afirmar que Borges conociese el texto de Todorov.

<sup>25</sup> Al respecto, es iluminadora la sentencia que Pitol (53) recoge de Jan Kott: “[este] asienta que el verdadero escritor maneja sólo tres o cuatro temas, que repite una y otra vez a lo largo de su obra con distintos registros”. Si aceptamos que algo así funciona con Borges, sería un aspecto más que relacionaría su obra con la de Stevenson: “En Stevenson ocurre lo mismo: encontramos siempre las mismas obsesiones con distinta vestidura” (Pitol 53).

pueda comprender y narrar el argumento de una ópera. Quienes así lo hacen olvidan que todo arte es convencional” (*Obras completas* 187). Una declaración que mantiene congruencia con “Examen de la obra de Herbert Quain”, texto que, como “El acercamiento a Almotásim”, oscila entre el cuento, el ensayo y la nota crítica, y en el cual Borges asume un enfrentamiento con la noción de exclusividad e infrecuencia del arte, a favor de su convencionalismo: “Flaubert y Henry James nos han acostumbrado a suponer que las obras de arte son infrecuentes y de ejecución laboriosa; el siglo XVI [...] no compartía esa desconsolada opinión. Herbert Quain tampoco. Le parecía que la buena literatura es hartamente común y que apenas hay diálogo callejero que no la logre” (*Ficciones* 67-68). No resulta coincidencia que cerca de esta referencia directa a Henry James se lea una manifestación sobre la primacía de la invención en el arte narrativo: “Afirmaba también que de las más altas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros” (*Ficciones* 72). Ante todo lo dicho es evidente cómo los conceptos “artificialidad”, “rigurosidad”, “claridad”, “sustancialidad”, “convencionalidad” e “invención”, de raigambre stevensoniana, se revelan en tanto claves para entender la relación que Borges instaaura con el mundo, con la noción de arte en general, y de narrativa (su narrativa) en particular, e incluso con la idea misma de tradición y herencia literarias.

## CONCLUSIONES

La exigencia de verosimilitud aristotélica se encuentra presente, como una preceptiva, en Walter Besant, en esta noción del acto de narrar en la que el escritor debe plasmar solo aquello que conoce por experiencia propia, lo que evidencia su raigambre en la tesis aristotélica. En Henry James se evoluciona a un sentido de la narración en el que el narrador puede llenar vacíos empíricos con estrategias ficcionales e imaginativas. Mientras tanto, en Stevenson se ve una postura que manifiesta, ensalza y legitima la narración como lo opuestamente radical a la vida, lo inconmensurablemente diferente de la vida, todo lo cual redundando en la apuesta por una clase de literatura que sea artificialmente explícita, es decir, como un objeto de manufactura no natural. El contraste con las opiniones de Besant y James hace patente la disparidad que Stevenson representa para su tiempo histórico.

Esta postura es la que adopta Jorge Luis Borges como esencial en su poética personal, lo que explica su predilección por el relato entendido como un arte artificial, claro, congruente, conducido, de proyecciones ulteriores, y en el que la invención de la trama y el argumento es requisito para fascinar el placer lector, a la vez que demostrar un dominio y una maestría técnica en la ejecución escritural, e incluir un guiño de pertenencia a una tradición literaria que, en lo sustancial, no puede cambiar desde sus orígenes judeocristianos y grecorromanos. Tal posición expone una ruptura con la tendencia literaria de su tiempo, más interesada en la literatura de corte realista y psicológica, y focalizada en la subestimación del arte narrativo entendido como la maestría del propio acto de narrar, por un lado, y la ideación y

presentación de argumentos que impacten la imaginación lectora, por el otro.

El que Borges y su poética personal estén en contraste con las tendencias de su momento histórico también subraya una similitud con la posición que representa Stevenson frente a las poéticas de Besant y James. Esto ayuda a explicar la afinidad que Borges sentía para con el autor de *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Asensi, Manuel. *Literatura y filosofía*. 2.<sup>a</sup> ed., Síntesis, 1996.
- Balderston, Daniel. *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges*. Editorial Sudamericana, 1985.
- Barthes, Roland. “Introducción al análisis estructural de los relatos”. *Análisis estructural del relato*, coordinado por Roland Barthes, Cuadernos de Coyoacán, 2016, pp. 7-38.
- Besant, Walter. “The Art of Fiction”. *The Art of Fiction*, de Henry James y Walter Besant, Cupples and Hurd, 1884, pp. 3-43.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica, 2001.
- \_\_\_\_\_. *El Aleph*. Emecé, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ficciones*. Oveja Negra, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Inquisiciones*. Proa, 1925.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. 1923-1972*. Emecé, 1974.
- \_\_\_\_\_. *Obras completas. Volumen IV (1975-1988)*. Emecé, 1996.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Tusquets, 2005.

- James, Henry. "The Art of Fiction". *The Art of Fiction*, de Henry James y Walter Besant, Cupples and Hurd, 1884, pp. 51-85.
- Norquay, Glenda. "The art of fiction : Henry James and Robert Louis Stevenson". *Critical Insights: Henry James*, editado por Tom Hubbard, Grey House Publishing, 2016, pp. 141-154.
- Pitol, Sergio. *Siete escritores ingleses: de Jane Austen a Virginia Wolf*. Secretaría de Educación Pública / Diana, 1982.
- Stevenson, Robert Louis. *Memories and portraits*. Scribner's sons, 1887.
- Stratta, Isabel. "Documentos para una poética del relato". *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se firma*, dirigido por Sylvia Saítta, Emecé, 2004, pp. 39-60.
- Todorov, Tzvetan. "Las categorías del relato literario". *Análisis estructural del relato*, coordinado por Roland Barthes, Cuadernos de Coyoacán, 2016, pp. 161-197.
- Tomashevskij, Boris. *Teoría de la literatura*. Akal, 1983.
- Trocchi, Anna. "Temas y mitos literarios". *Introducción a la literatura comparada*, coordinado por Armando Gnisci, Editorial Crítica, 2002, pp. 129-170.
- Úrbe, Álvaro. *Leo a Biorges*. Tusquets, 2012.