

La muerte o el revés de la trama en *Los conjurados*, libro final de Borges¹

María Amelia Arancet Ruda
CILA
Universidad Católica Argentina
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
<https://orcid.org/0000-0001-8822-265X>

Breve justificación personal

A María Amelia Ruda,
mi madre.

De la extensa obra poética de Jorge Luis Borges he leído con mayor detenimiento el primer libro y el último. Esas lecturas han tenido móviles más bien azarosos. *Fervor de Buenos Aires* me cautivó, sobre todo en su primera edición; estimo que, fundamentalmente, por mi inicial pasión por la vanguardia, especialmente literaria y, más aun, argentina. Tal firme interés por estudiar lo vanguardista en poesía ha quedado en evidencia en mi largo estudiar a Jacobo Fijman.

En cuanto al último libro, la causa parece mucho más ligada a un destino -el mío-. En 1986, durante mi primer año en la carrera de Letras, año del fallecimiento de nuestro autor, mi madre me regaló *Los conjurados*, en su segunda edición en Alianza Literatura². Extrañamente, es el único libro que mi madre me regaló en toda su vida. Posiblemente, con un velado afán de comunicación, realicé un breve estudio de él en 1996 (Arancet Ruda, 1999); y, posiblemente, con intención de reencuentro, vuelvo a hacerlo veinticinco años después. Así, este modesto trabajo sobre *Los conjurados* es, además de la respuesta a la amable invitación, un homenaje a mi madre. Supongo que a Borges le habría gustado ser ocasión del tendido de este puente.

A continuación, nos detendremos en tres aspectos que la lectura, el análisis y las asociaciones arrojaron: el asomo de lo personal, la muerte y la trama en mutua correspondencia y la categoría de 'libro final'.

¹ Esta conferencia fue dictada el día viernes 27 de agosto de 2021, en el "Centro Cultural Kirchner" de Buenos Aires, en el marco de las jornadas "Borges poeta". Y será publicado en el volumen homónimo, *Borges poeta*.

² Todas las citas de *Los conjurados* provienen de esta edición, por lo que cuando lo citemos solamente referiremos el número de página.

1 Algo diferente en lo conocido

Al ingresar en este decimosegundo poemario³ y postrer libro reparamos en cómo está compuesto el objeto. El índice de textos nos llama inmediatamente. Entre ellos los dos primeros, el “Prólogo” y la dedicatoria titulada “Inscripción”⁴, serían usualmente también paratextos; aunque, en el caso de Borges, no exclusivamente; sabemos que sus prólogos merecen una atención aparte y especial. Por otro lado, así lo registró el editor, pues en el prólogo Borges señala “unas cuarenta composiciones” (14), mas, en el índice constan cuarenta y dos. Todas se contabilizan, pues provienen de su pluma.

Como es usual en la literatura de nuestro autor, no hay emocionalidad abierta, de acuerdo con una recatada timidez dominante en su escritura. Pero sí hay afectividad, volcada de maneras más o menos indirectas. El afecto en estas letras está retenido en cuanto a dejar ver su aspecto, sus rasgos; pero no, en cuanto a su insistente presencia solapada. Tal insistencia -emisaria de la afectividad, entonces- toma la forma de iteración, que, además, reedita el imaginario que es seña de identidad borgeana, es verdad, pero no la única. La iteración de las figuras tópicas de la muerte y de la trama, a pesar de no ser nuevas, y la iteración de estructuras determinan un presente de la enunciación algo distinto. En *Los conjurados* la mirada de un sujeto añoso, que, por inquisitiva es ineludiblemente retrospectiva, está cargada de contenida emotividad. Salvo en un texto que es la excepción, porque en él lo emocional se despliega. Luego volveremos a este punto relativo a lo emocional, y nos detendremos en él, donde -sospechamos- se abrió alguna compuerta.

2 La muerte y la trama

Vamos a señalar, entonces, los mentados motivos de la trama y de la muerte, pero no haciendo un puntilloso registro, sino viendo de qué maneras se presentifican e interactúan funcionalmente entre sí.

³ Estamos contando *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929), *El hacedor* (1960), *El otro, el mismo* (1964), *Para las seis cuerdas* (1965), *Elogio de la sombra* (1969), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976), *Historia de la noche* (1977), *La cifra* (1981) y el que nos ocupa, *Los conjurados* (1985).

⁴ Opinamos que, especialmente en este libro final, la voluntad de Borges al seguir adelante con su habilidad de escribir es, en verdad, el deseo de inscribir, para que perdure.

La trama, tan recurrente en la obra de Borges, vuelve a aparecer en *Los conjurados*. Actúa como motivo condensador e imagen fundante, para dar cuenta de la diversidad del universo. La composición que así se denomina, “La trama” (23), termina con un largo verso explicativo de la extensa enumeración que lo antecede en el poema: “No hay una sola de esas cosas perdidas que no *proyecte ahora* una larga sombra y que no *determine* lo que haces *hoy* o lo que harás *mañana*⁵” (24). “Ahora”, “hoy”, ‘proyectar’, “mañana”: cada cosa avanza a lo largo del tiempo urdiendo conexiones y permitiendo la renovada continuidad, de acuerdo con el “habitus” de la concepción del tiempo como discontinuo, por ejemplo, de Gaston Roupnel⁶ (Francia, 1871-1946). Así se arma el tejido, que es, simultáneamente, dispar y homogéneo -cfr. “1982” (93)-. Trama que en “La suma” es caracterizada como “[...] vasta algarabía/ de líneas [...]” (41), “algarabía” que conforma la vida y el rostro de un *everyman*, un hombre cualquiera.

Como nos es familiar, uno de los recursos más usados por Borges en su poesía es la enumeración, acerca de la cual dice “que los tratadistas llaman caótica y que, de hecho, es cósmica, porque todas las cosas están unidas por vínculos secretos” -cfr. “Alguien sueña” (44)-. La enumeración, frecuente figurativización (Greimas, 1970) de la trama en poemas de Borges, no construye únicamente en el área del imaginario. La repetición estructural -por ejemplo, con anáforas y paralelismos- genera una malla. Este conjunto de hilos cruzados y enlazados no es, en el poemario que nos ocupa, un motivo más. Está presente muchas veces en la estructura de superficie por medio de la mención explícita del semema ‘trama’; y otras, figuradamente, a través de la abundante enumeración de elementos que se tejen, incluso hasta tener la apariencia de listas o de catálogos. Sin embargo, esto no es todo, la trama no queda ahí. En la estructura profunda hay un mecanismo de productividad discursiva que funciona parecidamente a ella. Por este mecanismo generativo se da una elisión central que pide, para cubrir el consecuente vacío circundante, una proliferación metonímica. Severo Sarduy explica este mecanismo de la proliferación a propósito del barroco: en torno de un significante elidido -dice- nace una cadena de significantes, de manera que podemos inferirlo (Sarduy, 1972: 170). En el caso de Borges, la elipsis nunca es total; ocurre solamente en el cuerpo del texto; por lo general, el significante en cuestión está desplazado, por ejemplo, en el título o bien hacia el final del poema. Este mecanismo, entonces, fabrica una trama que queda a la vista, es decir

⁵ La bastardilla es nuestra.

⁶ Caro amigo y colega de Gaston Bachelard en la Universidad de Dijon en la década de 1920. Bachelard toma su noción de “habitus” en su *La intuición del instante*, de 1932.

que la figurativiza (Greimas, 1970) en el mismo crecimiento discursivo. La composición “Haydee Lange” es un excelente ejemplo de este mecanismo. En ella, una vez más, la enumeración de casi catorce versos enteros y el breve remate explicativo – “[...] Esas cosas,/ sin nombrarte te nombran” (75)- invitan al lector a hacer parecido ejercicio de evocación, o más bien de invocación, porque se presentifica algo o alguien, casi como en un ritual mágico.

En el entramado nada es excluido; interviene todo, de lo pequeño a lo ingente, de lo ínfimo a lo excelso. Está hecho por “las generaciones de las hormigas y las generaciones de los reyes” (44). Son múltiples hebras, variadas e hiladas a lo largo de los años y con diversos materiales:

[...]
Las divinidades del alba que no han dejado ni un ídolo ni un símbolo.
El surco del arado de Caín.
El rocío en la hierba del Paraíso.
Los hexagramas que un emperador descubrió en la caparazón de una de
 las tortugas sagradas.
Las aguas que no saben que son el Ganges.
El peso de una rosa en Persépolis.
El peso de una rosa en Bengala.
Los rostros que se puso una máscara que guarda una vitrina.
El nombre de la espada de Hengist.
El último sueño de Shakespeare.
[...]
El primer espejo, el primer hexámetro.
Las páginas que leyó un hombre gris y que le revelaron que podía ser don
 Quijote.
[...]
(23)

La trama figura en *Los Conjurados* nuevamente, no tanto para mostrar sus dibujos tejidos, sino para exhibir su reverso. Ahora importa ver esa parte llena de cortes y de nudos toscos que sostiene el bello diseño de símbolos, tan profundamente significativos como meramente ornamentales, y, por lo mismo, fútiles. Ahora importa dar vuelta el tapiz. Tal reverso es la muerte, ya no como tópico, sino como fenómeno palpable. Todos esos hilos/motivos hacen patente que, más allá de los abundantes datos eruditos que pueden aportar para poblar el ancho mundo lector -ese vacío acechante-, nuestra vida sigue siendo “el agua, no el diamante duro,/ la que se pierde, no la que reposa” (27).

La muerte y la trama se resignifican, al punto de que la primera es ahora el revés de la segunda, y cuestiona su valor: “¿Hay un fin en la trama? Schopenhauer la creía tan insensata como las caras o los leones que vemos en la configuración de una nube. ¿Hay un fin de la trama?” (93). En efecto, hay dos poemas de este último libro, consecutivos, que ya desde sus títulos impugnan la validez de la trama como afán de conocimiento y de dominio. Así, en “Nubes (I)” se declara: “[...] La numerosa/ nube que se deshace en el poniente/ es nuestra imagen. [...]” (55). Y en “Nubes (II)” se cierra el desarrollo reflexivo con esta apreciación: “Quizá la nube sea no menos vana/ que el hombre que la mira en la mañana” (57).

Respecto de la muerte en *Los conjurados* hemos escrito detalladamente para otra ocasión (Arancet Ruda, 1999). Ella aparece de diversas maneras; ya no tanto como tema de disquisiciones filosóficas, sino también como experiencia. De los poemas en que la muerte es más patente elegimos mencionar tres. En primer lugar, “Cristo en la cruz” que, no casualmente, abre el libro, y que termina en una pregunta llena de dolor y de encubierto reclamo⁷: “¿De qué puede servirme que aquel hombre/ haya sufrido, si yo sufro ahora?” (16). Luego, nos detenemos en “Elegía”, escrito a raíz del fallecimiento del amigo: “Tuyo es ahora, Abramowicz, el singular sabor de la muerte, a nadie negado, que me será ofrecido en esta casa o del otro lado del mar, a orillas de tu Ródano, [...] / [...] No sé si todavía eres alguien, no sé si estás oyéndome” (33-34). Lo que acontece a un par siempre es asaz perturbador, puesto que es casi propio. En esta última línea del texto se dicen la inquietante incertidumbre y una oculta angustia.

Finalmente, seleccionamos el texto que sigue al recién citado, y al que aludimos en el comienzo de esta exposición: “Abramowicz” (35). Es un texto de un tono muy diferente al del resto del libro. En esta composición el yo se dirige expresamente a quien fuera su amigo desde la adolescencia, Maurice Abramowicz. Al dirigirse al tú podría tomarse como una carta, una epístola fuerte, luminosa e incluso esperanzada, que nos retrotrae al “fervor” del primer libro: “Esta noche, no lejos de la cumbre de la colina de Saint Pierre, una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más inverosímil que la vida y que, por consiguiente, el alma perdura cuando su cuerpo es caos” (35). Parece claro que subyace una anécdota, no una abstracción: “[...] tú también estás con nosotros, Maurice. Con vino rojo hemos brindado a tu salud. [...]”

⁷ Esta es, desde ya, solo una de las varias posibles interpretaciones de esta pregunta final.

Estabas ahí, silencioso y sin duda sonriente, al percibir que nos asombraba y maravillaba ese hecho tan notorio de que nadie puede morir” (35). Es evidente que se ha resquebrajado el dique que contenía la efusión afectiva. Y lo entendemos, porque no hace falta pudor cuando lo que aflora es valiente -aunque paradójico- entusiasmo vital, el que se lee en el cierre de la epístola: “Esta noche me has dicho sin palabras, Abramowicz, que debemos entrar en la muerte// como quien entra en una fiesta” (36). La súbita y tal vez fugaz certeza -no lo sabemos- de que no termina todo aquí dio lugar a que el yo personal se permitiera aparecer sin demasiado tapujo (Terrón de Bellomo, 1987).

3 Libro final como categoría

Al decir de Saúl Yurkievich, Borges es un poeta circular (1968). Encontramos que, si bien es cierto en cuanto a la reiteración de sus símbolos y motivos -el coraje, los tigres, el laberinto, los libros, los espejos, la mitología del arrabal, entre tantos otros-, en el caso de *Los conjurados* las recurrencias adquieren, por lo menos, otro sentido, nuevo por tratarse del libro final. Proponemos esta frase nominal como categoría de lectura y de interpretación de la obra en sí misma, para emplear la cual es necesario tomar en consideración el corpus total de la producción de un escritor -cosa que aquí no haremos, naturalmente, por razones de tiempo-.

Al decir ‘libro final’ no coincidimos exactamente con lo que Tamara Kamenszain (2000) denominara “lirica terminal”, a propósito, por ejemplo, de *Chorreo de las iluminaciones* (1992) del argentino Néstor Perlongher⁸ y del póstumo *Diario de muerte* (1989) del chileno Enrique Lihn⁹. En primer lugar, no coincidimos porque nuestra categoría no traspasa necesariamente el límite hacia la privacidad ni hace de la enfermedad su eje. Por otro lado, aunque es requisito, para aplicar la categoría a un libro no basta con que sea el último que un autor escribe. En tercer lugar, tiene que manifestar un conocimiento intuitivo de la proximidad de la muerte; es decir, no es necesario que haya conciencia del inminente fin. En cuarto lugar, el libro que así se clasifique debe venir a dar clausura a algunos aspectos de la obra total del autor a través de la operación de retomarse a sí mismo; este retomarse se da regresando -deliberadamente, o no- a sus libros

⁸ Perlongher falleció en noviembre de 1992.

⁹ Lihn había fallecido en 1898.

previos para hacerlos intervenir, de alguna manera -aquí las variantes dependen de cada autor-, en el último.

Hemos llegado al enfoque de esta categoría con sorpresa, al cabo de haber estudiado la obra de otros poetas argentinos. Nos referimos a Miguel Ángel Bustos, con su libro final *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970); al Julio Cortázar poeta, con *Salvo el crepúsculo* (1986); y a Héctor Viel Temperley, con su *Hospital Británico* (1986). Las operaciones para retomarse -como y adelantáramos- pueden ser muy diversas. En Bustos las operaciones más llamativas son: 1/ presentar en el último libro cómo termina la historia de los cuatro personajes de su primer libro¹⁰, *Cuatro murales* (1957); 2/ desplegar la historia de un juguete -un cristal-, que en *Cuatro murales* era secundario y que en el último se vuelve protagonista; 3/ volver a incorporar las tradiciones precolombinas, occidental cristiana y oriental, mucho más combinadas entre sí todavía que en sus libros previos, para generar un contenido místico. En el libro póstumo de Cortázar la operación es extraer fragmentos de sus propios libros anteriores -poemarios o no- e insertarlos en *Salvo el crepúsculo* articulándolos mediante distintas voces que hacen de nexo y que sopesan lo escrito con bastante sorna, pero también con honda nostalgia. Cortázar recorre a conciencia su quehacer escriturario. Finalmente, en el caso de Viel Temperley, el más estudiado en este punto, la operación es reintroducir fragmentos de distintas obras precedentes para producir una obra final que emula un mosaico, donde recibe otra luz lo antes escrito, desde la perspectiva de lo ya vivido y de la escritura nueva en el libro final.

Mirado desde esta óptica de 'libro final', en *Los conjurados* de Borges la reaparición de motivos y de tópicos *ES* una operación para retomarse, puesto que, debido a la insistencia -como señalamos antes- hace ingresar la afectividad, más precisamente: el deseo de seguridad existencial a partir de poder reconocer el camino ya transitado por el sujeto poético.

Otra operación, en pos de seguir orientándose el sujeto, es la de construir, sutilmente, su propia rosa de los vientos. Este símbolo, que permite identificar rumbos, en *Los conjurados* se traza a partir de los puntos marcados por cuatro ciudades que constan como sitio de escritura, con datación, al pie de cuatro textos. Tales ciudades son

¹⁰ *Cuatro murales*, 1957.

Kyoto¹¹, Buenos Aires¹², Berna¹³ y Cnossos¹⁴, emblemáticas por ser, respectivamente, la antigua capital de Japón, la capital de la Argentina, la capital de Suiza y, si cupiera, la capital del laberinto por antonomasia. Esta ubicación en una geografía simbólica trae a la memoria el cierre del primer poema del primer libro de Borges, en la edición de 1923:

[...]
Hacia los cuatro puntos cardinales
se van desplegando como banderas las calles:
ojalá en mis versos enhiestos
vuelen esas banderas.
(1923: 9)

No se trata de N, S, E y O. Estas ciudades no son los puntos cardinales compartidos por todos, pero sí han llegado a ser para el yo poético, que en su poesía sabemos muy autorreferencial¹⁵, lugares señalados por la íntima entraña. Hacia el final de su vida el lugar en el mundo de este poeta puede ubicarse a partir de estas coordenadas cordiales, que representan, respectivamente: el amor; el paisaje porteño anhelado y de los antepasados; el país que fue acogida en la infancia y en la ancianidad; y el asentamiento del principal laberinto histórico, el de Creta, figura representativa, *si las hay*, para identificar la literatura de nuestro autor. Aquellas “calles” de los veinticuatro años adquirieron, a los casi ochenta y siete, otro alcance. Se extendieron sobre el orbe, pero siguen aspirando a ser la “recuperada heredad”, de “Barrio reconquistado” de 1923 (Borges, 1923: 23).

En correlato con el ámbito de lo espacial simbólico hallamos que es posible indicar, también, un tiempo distintivo. Ese momento es la tarde en el soneto homónimo, y en tantas otras composiciones anteriores; momento limítrofe con el no tiempo, frontera donde se vislumbra lo que no puede verse ni asirse del todo:

Las tardes que serán y las que han sido
son una sola, inconcebiblemente.
[...]
Son los espejos de esa tarde eterna
Que en un cielo secreto se atesora.
[...]

¹¹ “Kyoto, 1984”, al pie de “Cristo en la cruz” (16).

¹² “Buenos Aires, catorce de enero de 1984”, al pie de “Elegía” (34).

¹³ “Berna, 1984”, al pie de “Fragmentos de una tablilla de barro descifrada por Edmund Bishop en 1867” (38).

¹⁴ “Cnossos, 1984”, al pie de “El hilo de la fábula” (61).

¹⁵ La reiterada titulación de poema como “On his blindness” (59) es un ejemplo notorio.

(31)

Tal tiempo, en correspondencia con la geografía simbólica, es, asimismo, el tiempo de las “triviales circunstancias”, aquellas mucho más personales, que nuestro poeta no suele consignar. En el poema “Reliquias” se alude a una “epifanía”, término que implica manifestación, es decir que no sería una idea, sino una experiencia. De ella vagamente se predica “que le fue dada [a un hombre], hace ya tantos años,/ del otro lado de una numerada/ puerta de hotel”. Hay algo, entonces, donde todo es intimidad, y que se guarda en la memoria como “reliquias”:

[...]
Un nombre de mujer, una blanca,
Un cuerpo ya sin cara, la penumbra
De una tarde sin fecha, la llovizna,
Unas flores de cera¹⁶ sobre un mármol
Y las paredes, color rosa pálido.
(25)

Así, lo inane, por momentos ofrece afinamiento para salvar al hombre de la disolución. En “Góngora”¹⁷ se le atribuye al español la voz para admitir el distanciamiento entre “lo que se está viendo” -diría Joaquín Giannuzzi- y su versión estilizada:

[...]
Veo en el tiempo que huye una saeta
rígida y un cristal en la corriente
y perlas en la lágrima doliente.
Tal es mi extraño oficio de poeta.
[...]
(83)

Este poema se cierra con un pareado, separado del resto del texto por un espacio, en que el deseo es clara y directamente dicho desde la primera palabra: “Quiero volver a las comunes cosas:/ el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...” (83). Las “triviales

¹⁶ También se llaman flores de nácar; florecen desde la primavera y todo el verano. Esa es la etapa evocada.

¹⁷ Este *pater poeta* y emblema en Jorge Luis Borges, tantas veces mentado, viene claramente a ser una máscara más, o un portavoz. El barroco que representa, tan presente en el jovencísimo Borges del *Fervor...*, reaparece en este último libro muy especialmente en “Piedras y Chile”, donde además se enuncia “las máscaras que he sido” (87). Trazar un mapa con las encrucijadas y con las calles porteñas mentadas por Borges quizá daría un dibujo equivalente del rostro final.

circunstancias” antes mentadas son el espacio desde donde recibir lo que aprehender no se puede, figurado en el tiempo de “las tardes”.

5 Conclusiones, mientras pulsa la sangre

Esta obra, hecha -como se dice en el prólogo- de “el verso, la prosa, el estilo barroco o el llano” (13) es la única que se mantuvo mixta. No hubo correcciones posteriores, seguramente por falta de tiempo; así, no fueron escindidos el verso de la prosa, quizá porque Borges no llegó a hacerlo y, por tanto, el editor no tocó su integridad, como sí ocurrió con los libros anteriores, lamentablemente para nosotros. Diríamos que esta miscelánea es un reflejo más fiel de la poética de nuestro autor, quien, sin duda, consideraba que la poesía no es propiedad exclusiva del verso. Este libro final no pudo labrarse *a posteriori* -invoco los versos que aquí rezan “El pasado es arcilla que el presente/ labra a su antojo. Interminablemente” (85). Esta arcilla guarda las huellas del moldeado original, donde sobreabundan formas de decir y formas de pensar, si es que pueden deslindarse: versos endecasílabos y blancos; once sonetos (19, 27, 31, 41, 55, 57, 59, 65, 81, 85, 87); supuestos fragmentos arqueológicos (37) y apócrifos (77); epístolas (33, 35); elegías (33, 39); disquisiciones reflexivas de corte filosófico (43, 47, 79, 93); cuartetos en alejandrinos (49); dos milongas (89, 91); un cuento (69); un “noctuario¹⁸”, o colección de sueños registrados; en efecto, Borges mismo adelantó en el prólogo que “en este libro hay muchos sueños [...] que fueron don de la noche o, más precisamente del alba, no ficciones deliberadas” (14). Así, este libro final ofrece una vasta diversidad de formas escriturarias, gracias a que no sufrió la poda debida, tal vez, a una muy acotada idea de qué cosa es la poesía.

“Ocurre en la pulsación de la sangre”, se dice respecto de la muerte representada por el Juicio Final en “Doomsday”. Este morir ocurre en cada instante en el interior del propio cuerpo: “No hay un instante que no esté cargado como un arma” (17). Todos los referentes culturales con los que el yo está urdido, esa trama en la cual es un hilo más, no son otra cosa que distractores o atenuantes. El deíctico de la muerte es “aquí”, como se repite anafóricamente seis veces en el tercer poema, “César” (19); y una de las sensaciones que trae aparejadas es alivio, ritualmente tres veces escrito en “Tríada”:

¹⁸ Así llama Julio Cortázar a su *Diario de Andrés Fava* (1950), precisamente porque lo medular proviene de la noche.

El alivio que habrá sentido César en la mañana de Farsalia, al pensar: Hoy es la batalla.
El alivio que habrá sentido Carlos Primero al ver el alba en el cristal y pensar: Hoy es el día del patíbulo, del coraje y del hacha.
El alivio que tú y yo sentiremos en el instante que precede a la muerte, cuando la suerte nos desate de la triste costumbre de ser alguien y del peso del universo.
(21)

Desde el enfoque de ‘libro final’ los motivos de la trama y de la muerte son determinantes del presente; se desactiva la *trama mundi* y se activa la cercanía de muerte como experiencia que habilita la emoción. “Nunca daremos con el hilo”, se dice en “El hilo de la fábula” (61). Tal aseveración puede ser tanto una renuncia, cuanto una especie de advertimiento de que la punta de ese hilo está en la propia mano, presente, *hic et nunc*: “acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad” (61).

La muerte y la trama son dos símbolos frecuentes en Borges, también retomados en este libro. Sin embargo, aquí y ahora, en *Los conjurados*, se ofrece una versión algo distinta, en que lo personal asoma con mayor libertad. Por eso hay lugar para la revelación -así la clasifica Borges- que recibe *maravillosamente* del amigo después de muerto; la de que -repito la cita- “debemos entrar en la muerte como quien entra en una fiesta” (36).

Nos preguntamos si todos los nombres de los muertos en este libro mentados no serán, acaso, los conjurados del título, que se suman a los del poema homónimo. O, más precisamente, si no se los convoca, acaso, para establecer una alianza defensiva contra la muerte y el olvido. Claro está, como corresponde, la pregunta queda abierta.

En definitiva, todo es parte del tejido verbal que acecha, anhelante, lo que no puede decirse, el conocimiento que solo la muerte otorga. Por cierto, ni la muerte ni la trama son nuevos en la imaginería borgeana; pero en este *libro final* se resignifican, al punto de que una funciona como contracara de la otra, así como están imbricados el haz y el envés de la moneda. Quizás esta habría de ser la moneda a entregar al laborioso barquero, Caronte.

Bibliografía

- Arancet Ruda, María Amelia. 1999. "Presencia de la muerte en *Los conjurados*", *Letras*, nos. 38-39, julio 1998-junio 1999, monográfico: *Jornadas Borgeanas*, 18, 19 y 20 de septiembre de 1996, Bs. As., Centro de Investigación en Literatura Argentina (CILA), Departamento de Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina, 9-17, URL: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=letras38-39>
- Borges, Jorge Luis, (1923). *Fervor de Buenos Aires*, Buenos Aires: Imprenta Serrantes.
- Borges, Jorge Luis, (1985). *Los conjurados*, Madrid: Alianza, 2ªed. [Alianza Literatura].
- Genette, Gérard, (2001) [1987]. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores.
- Greimas, Algirdas Julien, (1993) [1970]. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Kamenszain, Tamara, (2000). *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós.
- Montanaro Meza, Oscar, (1989). "Las hojas del ciprés', clausura del proyecto literario de Jorge Luis Borges", *Filología y Lingüística*, a. XV, n° 2, 7-12.
- Sarduy, Severo, (1972). "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI Editores, 167-184.
- Terrón de Bellomo, Herminia, (1987). "La última poesía de Borges: el encuentro consigo mismo", *Revista de literatura fantástica y mítica. Homenaje a Jorge Luis Borges*, vol. 1, a. 1, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 101-110.
- Tissera, Graciela, (2016). "La secreta poética borgeana de las asimetrías de la memoria y el ensueño", *Hispanic Poetry Review*, vol. 12, n° 1, 96-102.
- Yurkievich, Saúl, (1968). "Borges, poeta circular", *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n° 10, 33-47.

Resumen:

Los conjurados de Jorge Luis Borges pide ser leído como libro final. Este rasgo evidente es, a la par, una categoría. Aunque como fenómeno siempre exista un libro último, no siempre es aplicable como noción hermenéutica, ya que implica una mirada retrospectiva e inquisitiva puesta en discurso. Brevemente, veremos qué características ofrece tal puesta en esta obra. Desde este enfoque dos motivos son determinantes: la muerte y la trama; y se resignifican al punto de que la primera es el revés de la segunda.