

“ME ANDA BUSCANDO ESE NOMBRE”  
LE NOM PROPRE ET LES OBSTINATIONS DE LA MÉMOIRE



*Ivan Almeida*

---

Le but de cet essai<sup>1</sup> est de parcourir certaines voies théoriques autour du fonctionnement du nom propre en littérature, à partir des perspectives ouvertes par un poème de Borges: “Milonga de Jacinto Chiclana”. Ces approches théoriques sont, certes, bien connues, mais n’arrivent guère à percer dans le monde de la philosophie du langage, qui semble vouloir toujours privilégier la considération de la fonction vocative du nom propre, au préjudice de son pouvoir d’évocation.

La théorie de l’évocation est le pendant cognitif de la théorie linguistique de la connotation. Elle rend compte d’un fait aussi singulier que banal, que la connaissance est une forme du fonctionnement de la mémoire, cette faculté du souvenir, mais aussi de l’oubli.

Tout comme le cœur a ses raisons, la mémoire, elle, a ses passions, ses refus, ses obstinations. Écrire un récit, par exemple, c’est accorder à la mémoire le droit de créer un souvenir apocryphe. La mé-

---

<sup>1</sup> Texte présenté au cours du colloque “Signes particuliers. L’image du visage, l’imaginaire du nom propre”, dirigé par P. Ricci et E. Bonelli, au *Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica*, Urbino, Juillet 2004.

moire a également ses refus. Le plus célèbre incipit de la narrative espagnole nous en livre l'exemple le plus éloquent: "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme". L'oubli du nom est ici assimilé à une volontaire obstination de la mémoire, qui ne veut pas se souvenir. Taire un nom ce n'est pas simplement nier une identification, c'est fermer la digue de tous les récits, vrais ou faux, qu'il pourrait déclencher, c'est mettre un monde sous scellé. L'interdiction de nommer la divinité est probablement une sage sauvegarde contre l'invasion subite du langage par tout l'univers.

Il est connu que les noms propres et les visages constituent le lieu privilégié des obstinations de la mémoire. Dans l'incipit cervantin, si la mémoire refuse le nom, elle se montre, en revanche, généreuse dans le souvenir du visage: "il était de complexion robuste, de chair asséchée, de visage creusé"<sup>2</sup>. Chez Borges, en revanche, les rapports s'inversent: c'est le nom propre le grand fécondateur de la mémoire, tandis que le visage tend souvent à s'estomper, comme si la cécité atteignait également la mémoire. Le final de son poème "Elegía" se fait un écho doublement inversé de la phrase de Cervantès. Ici l'oubli est celui du visage, pas du nom, et ce n'est pas la mémoire qui refuse le visage, mais le visage qui refuse la mémoire:

y no haber visto nada o casi nada  
sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires,  
un rostro que no quiere que lo recuerde. (*El otro, el mismo*. OC 3: 81)<sup>3</sup>

Dans le poème dont il sera ici question, "Milonga de Jacinto Chiclana", le visage se soustrait ("*no veo los rasgos*") pour ne laisser qu'un nom. C'est un nom apparemment anodin qu'un inconnu a "glissé" (*dejó caer*) un soir déjà lointain, et qui, depuis lors "cherche sans cesse" (*me anda buscando*) le poète. Les onze strophes se présentent comme une tentative pour construire le souvenir impossible de cet homme, à partir de "ce qui se scelle dans le nom" (*lo que se cifra en el nombre*). C'est, me semble-t-il, un terrain idéal pour explorer le

---

<sup>2</sup> "era de complexion recia, seco de carnes, enjuto de rostro"

<sup>3</sup> "et n'avoir rien vu, ou presque rien, si ce n'est le visage d'une jeune fille de Buenos Aires, un visage qui ne veut pas que je m'en souviennne"

funcionamiento del nom propre en relation avec les refus et les obstinaciones de la mémoire.

MILONGA DE JACINTO CHICLANA

Me acuerdo. Fue en Balvanera,  
En una noche lejana  
Que alguien dejó caer el nombre  
De un tal Jacinto Chiclana.

Algo se dijo también  
De una esquina y de un cuchillo;  
Los años nos dejan ver  
El entrevero y el brillo.

Quién sabe por qué razón  
Me anda buscando ese nombre;  
Me gustaría saber  
Cómo habrá sido aquel hombre.

Alto lo veo y cabal,  
Con el alma comedida,  
Capaz de no alzar la voz  
Y de jugarse la vida.

Nadie con paso más firme  
Habrá pisado la tierra;  
Nadie habrá habido como él  
En el amor y en la guerra.

Sobre la huerta y el patio  
Las torres de Balvanera  
Y aquella muerte casual  
En una esquina cualquiera.

No veo los rasgos. Veo,  
Bajo el farol amarillo,  
El choque de hombres o sombras  
Y esa víbora, el cuchillo.

Acaso en aquel momento  
En que le entraba la herida,

Pensó que a un varón le cuadra  
No demorar la partida.

Sólo Dios puede saber  
La laya fiel de aquel hombre;  
Señores, yo estoy cantando  
Lo que se cifra en el nombre.

Entre las cosas hay una  
De la que no se arrepiente  
Nadie en la tierra. Esa cosa  
Es haber sido valiente.

Siempre el coraje es mejor,  
La esperanza nunca es vana;  
Vaya pues esta milonga  
Para Jacinto Chiclana.<sup>4</sup>

Le poème est composé des typiques quatrains octosyllabes qui permettent au texte d'être chanté suivant le rythme de la "milonga".

---

<sup>4</sup> Je me souviens. Ce fut à Balvanera, / Un soir, déjà lointain, / que quelqu'un glissa le nom / D'un certain Jacinto Chiclana.

Quelque chose on dit aussi / D'un coin de rue et d'un couteau: / Les années passées nous laissent voir / Le corps à corps, l'éclat de fer.

Je ne sais pour quelle raison / Ce nom me cherche sans cesse, / Il me plairait de savoir / Comment aura été cet homme-là.

Je l'imagine grand, loyal, / D'un caractère prévenant, / Capable de ne pas hausser sa voix, / Et de jouer sa vie.

Personne d'un si ferme pas / N'aura foulé cette terre ; / Personne n'aura tant brillé / Dans l'amour et dans la guerre.

Sur le jardin et le patio, / Sur les tours de Balvanera, / Et cette mort accidentelle / A un coin de rue quelconque.

Je ne vois pas les traits. Je vois / Sous le feu jaune du fanal / Le choc des hommes ou des ombres / Et ce serpent, le couteau.

Peut-être qu'en ce moment / Où la blessure le pénétrait, / Il se dit qu'il sied à un mâle / De ne pas retarder le départ.

Il n'y a que Dieu pour savoir / La droiture de cet homme. / Messieurs, je ne fais que chanter / Ce qui se scelle dans le nom.

Parmi les choses il y en a une / Dont personne sur la terre / ne se repent. Cette chose, / C'est d'avoir été vaillant.

Toujours le courage vaut mieux, / L'espérance n'est jamais vaine ; / Que soit dédiée cette milonga / à ce Jacinto Chiclana

ga".<sup>5</sup> Ancêtre et parent pauvre du tango (on dit qu'elle est au tango ce que le blues est au jazz) la milonga es le type de tango que Borges privilégiait. Il en a écrit une bonne poignée, et les commente ainsi :

Dans le modeste cas de mes milongas, le lecteur devra suppléer la musique absente par l'image d'un homme qui chantonne, au vestibule de sa maison ou près d'un comptoir, s'accompagnant de la guitare. La main s'attarde sur les cordes et les paroles comptent moins que les accords.<sup>6</sup>

Le tango est dans le temps, dans les dédains et les contrariétés du temps; l'apparent fouettement de la milonga appartient déjà à l'éternité. La milonga est l'une des grandes conversations de Buenos Aires.<sup>7</sup>

Dès son titre le poème propose donc, un nom propre "Jacinto Chiclana" et une forme musicale: la milonga. Le nom propre est celui

---

<sup>5</sup> En fait, la milonga traditionnelle se chantait en dizains ("décimas"), puis, quand la danse commençait à prendre le dessus, elle adopta la forme des octets. La milonga qui nous occupe, fut composée d'abord sous la forme et le titre d'une romance, "Romance de Jacinto Chiclana" et divisée en onze quatrains (*La Nación* 1965). En tant que milonga elle était, donc, non canonique et, partant, difficilement musicalisable. Lorsque Piazzolla eut à la mettre en musique il se vit obligé de l'amputer de trois strophes, pour arrondir la chiffre de vers à quatre octets. Du point de vue musical, Jean-Pierre Bernès décrit ainsi la milonga : "A l'origine, un rythme vif, syncopé, sans doute d'origine africaine, hésitant entre une caractérisation binaire et ternaire, sur accompagnement en 2 / 4 de deux guitares soutenues par des percussions, les tambours des candombe (la première guitare répète inlassablement des triolets de croches, la seconde, le schéma croche pointée, double croche, deux croches). (...) La milonga est jouée à la guitare, à l'accordéon et sur un peigne pourvu de papier à cigarettes, puis, par des trios ambulants composés d'une flûte, d'une harpe et d'un violon. Enfin, l'orgue de Barbarie s'en empare, la met en fiches sonores qui s'intègrent bien vite au décor du faubourg. Parallèlement, la composition musicale annexe la forme populaire traditionnelle du couplet en octosyllabes : la milonga est, devenue chanson et l'ancêtre direct du tango" (88).

<sup>6</sup> "En el modesto caso de mis milongas, el lector debe suplir la música ausente por la imagen de un hombre que canturrea, en el umbral de su zaguán o en un almacén, acompañándose con la guitarra. La mano se demora en las cuerdas y las palabras cuentan menos que los acordes." (OC 2: 331)

<sup>7</sup> "El tango está en el tiempo, en los desaires y contrariedades del tiempo; el chacaneado aparente de la milonga ya es de eternidad. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires" (OC 1:133)

d'un inconnu. Le placer dans un rythme de milonga aura la vertu insolite de prêter à ce nom un passé apocryphe, dans lequel se mélangent le courage stoïcien et la sensualité orgiaque:

Dans un dialogue d'Oscar Wilde on lit que la musique nous révèle un passé personnel que nous ignorions jusque là et nous porte à regretter des mésaventures qui ne nous sont pas arrivées et des fautes que nous n'avons pas commises; quant à moi, je dois avouer qu'il ne m'arrive pas d'écouter "El Mame" ou "Don Juan" sans me rappeler avec précision un passé apocryphe, à la fois stoïque et orgiaque, dans lequel j'ai provoqué un obscur duel aux couteaux, et j'ai lutté pour tomber, à la fin, en silence. Peut-être la mission du tango est-elle celle-ci: de donner aux argentins la certitude d'avoir été courageux, d'avoir accompli les exigences de la valeur et de l'honneur.<sup>8</sup>

#### LE NOM PROPRE: A-SEMANTISME OU HYPERSÉMANTICITÉ?

Un nom propre, tout en étant un mot ou une série de mots, n'est pas un signe linguistique comme un autre. Des linguistes et des philosophes se sont penchés sur ses particularités, depuis le *Cratyle* de Platon, en passant par Stuart Mill, Peirce, Frege, Bertrand Russell et jusqu'à Gardiner et Kripke. Il s'agit de savoir si, en dehors de la fonction principalement vocative, indicielle, ou rigide dénotative du nom propre (en s'en sert pour appeler ou identifier un individu), il reste un place pour une quelconque dimension sémantique. Souvent cette dimension se réduit aux critères d'identification du sujet individuel appelé.

Mais cette optique vocativo-indicielle, aussi féconde qu'elle puisse être, n'en est pas moins myope. En premier lieu, si l'on portait ce critère jusqu'à ses ultimes conséquences, on serait forcé de considérer,

---

<sup>8</sup> "En un diálogo de Oscar Wilde se lee que la música nos revela un pasado personal que hasta ese momento ignorábamos y nos mueve a lamentar desventuras que no nos ocurrieron y culpas que no cometimos; de mí confesaré que no suelo oír El Mame o Don Juan sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo. Tal vez la misión del tango sea ésa: dar a los argentinos la certidumbre de haber sido valientes, de haber cumplido ya con las exigencias del valor y el honor." (OC 1:162)

comme l'insinue Wittgenstein, que les "real proper names", les "noms propres proprement dits" seraient les démonstratifs et les déictiques: ceci, ici, maintenant (*Blue* 80-81) car ce sont les éléments du langage qui dénotent sans produire du sens. En second lieu, elle semble surtout négliger la fonction d'un nom propre à l'intérieur d'un discours littéraire.

Un basculement doit donc se faire du vocatif à l'*évocatif*. Pour cela nous avons besoin de quitter le territoire des logiciens pour aborder la sémiotique du texte et l'anthropologie cognitive.

Dans son article "Proust et les noms", Roland Barthes avance une thèse d'une lucide énormité: tout *À la recherche du temps perdu* aurait comme matrice unique le système des noms propres: "l'événement (poétique) qui a " lancé " la *Recherche*, c'est la découverte des Noms; (...) ce système trouvé, l'œuvre est écrite immédiatement" (125). "C'est parce que le Nom propre s'offre à une catalyse d'une richesse infinie, qu'il est possible de dire que, poétiquement, toute la *Recherche* est sortie de quelques noms" (127-128). Et il surenchérit sur le thème de la catalyse:

Le Nom est en effet *catalysable*; on peut le remplir, le dilater, combler les interstices de son armature sémique d'une infinité de rajouts. Cette dilatation sémique du nom propre peut être définie d'une autre façon : chaque nom contient plusieurs " scènes " surgies d'abord d'une manière discontinue, erratique, mais qui ne demandent qu'à se fédérer et à former de la sorte un petit récit, car raconter, ce n'est jamais que lier entre elles, par procès métonymique, un nombre réduit d'unités pleines... (127)

Et encore:

Comme signe, le Nom propre s'offre à une exploration, à un déchiffrement : il est à la fois un " milieu " (au sens biologique du terme), dans lequel il faut se plonger, baignant indéfiniment dans toutes les rêveries qu'il porte, et un objet précieux, comprimé, embaumé, qu'il faut ouvrir comme une fleur. Autrement dit, si le Nom (...) est un signe, c'est un signe volumineux, un signe toujours gros d'une épaisseur touffue de sens, qu'aucun usage ne vient réduire, aplatis, contrairement au nom commun, qui ne livre jamais qu'un de ses sens par syntagme. Le Nom proustien est à lui seul et dans tous les cas l'équivalent d'une rubrique entière de dictionnaire : le nom de

*Guermantes* couvre immédiatement tout ce que le souvenir, l'usage, la culture peuvent mettre en lui; il ne connaît aucune restriction sélective, le syntagme dans lequel il est placé lui est indifférent; c'est donc, d'une certaine manière, une monstruosité sémantique, car, pourvu de tous les caractères du nom commun, il peut cependant exister et fonctionner hors de toute règle projective. C'est là le prix – ou la rançon – du phénomène d'“ hypersémanticté ” dont il est le siège, et qui l'apparente, bien entendu, de très près, au mot poétique. (125-126)

La position de Barthes laisse entendre que le nom propre est le prototype d'une autre forme de signification. Une forme de signification, pour ainsi dire, plus ondulatoire que corpusculaire, que les noms communs peuvent également déployer mais comme un parasitage de leur signification première. En tant que phénomène linguistique, on l'appellera *connotation*. En tant que phénomène cognitif, ce sera *l'évocation*.

Du point de vue linguistique, la fonction dénotative a comme principal effet la déstratification des rapports de signification.

Qu'implique cette déstratification? D'ordinaire la fonction de *dénotation* linguistique lie un signifiant à toute l'extension de son signifié et le signe ainsi construit, à l'identification des objets extralinguistiques. La connotation, en revanche produit des associations moins stratifiées. Elle peut associer “latéralement” un mot à d'autres mots, mais aussi un référent à d'autres référents (v. gr. la flamme et l'amour), un signifiant à d'autres signifiants (v. gr. la rime), de signifiés à des signifiants, des signes complexes à des signifiants simples, etc. De ce fait les éléments du signe linguistique perdent leur caractère de marque formelle dans des stratifications binaires, pour devenir des modules liés latéralement. Ainsi, lorsque Stendhal, écrivant en français, glisse un mot italien, ce mot connote des valeurs liées pour Stendhal à l'italianité sans que le sens du mot ne dénote rien du genre. Tout simplement, l'énonciation en langue italienne et les vertus de l'esprit italien constituent deux entités qui, appartenant à un même ensemble symbolique, permettent une évocation réciproque. C'est pourquoi il est convenu de considérer que la connotation, en parasitant (cf. Metz) ou même en annulant le vecteur dénotatif, sert à véhiculer les valeurs affectives d'un terme.



Du point de vue cognitif, l'opération pertinente s'appelle *évocation*. On la reprendra plus bas, sous l'angle de l'anthropologie cognitive. Pour l'heure il est suffisant de dire que lorsqu'un nom propre entre dans un texte, lorsqu'il ne peut plus signaler rigidement un sujet du monde, la notion de signification déborde son seuil de pertinence. Le langage se souvient de cette "quasi corporéité" que lui attribue Merleau-Ponty (110) et débloque tous les fonctionnements de sens que peut convoyer un corps: signifient ses syllabes, ses voyelles, sa prosodie, ses associations. Le nom propre n'a pas besoin d'étymologie: il la crée. Imaginons, par exemple, un lecteur qui aborde maintenant les *Caractères* de La Bruyère. Il y trouvera avec une certaine fréquence le nom de *Balzac*. Bien entendu, écrit vers la fin du XVIIe siècle, le livre ne peut que faire référence à Jean Louis Guez de Balzac (1595 env.-1654), le maître de la littérature épistolaire française et l'un des créateurs de la prose classique dans la première moitié du XVIIe siècle. Car on ne connaissait à l'époque qu'un seul Balzac ... Mais lorsque ce nom apparaît à rebours, dans un acte de lecture fait de nos jours, l'itération des deux voyelles fortes et ouvertes (a-a) , le commencement en occlusive sonore, la conclusion en occlusive sourde, le *rallentando* musical produit par l'ensemble LZ, plus les souvenirs de nos lectures et de nos éventuelles promenades parisiennes, finissent par donner à ce nom une image mentale plus proche de la statue d'Honoré de Balzac réalisé par Rodin, que de la frêle figure que l'histoire conserve de l'essayiste du XVIIe. En outre, ce nom a tout à gagner en rondeur et générosité du fait de venir, chez La Bruyère, presque toujours accompagné de celui, plus vulnérable, de Malherbe.

Ainsi, Barthes, à propos du nom de la ville de Parme dans l'œuvre de Proust:

*Parme* ne désigne pas une ville d'Émilie, située sur le Pô, fondée par les Etrusques, grosse de 138 000 habitants; le véritable signifié de ces deux syllabes est composé de deux sèmes : la douceur stendhalienne et le reflet des violettes. (235)

Il y a donc une sorte de performativité sémantique du nom propre, qui crée et déploie des espaces de mémoire plus ou moins flexibles, plus ou moins stables qui s'offrent à notre apprivoisement.

Le Nom propre –conclut Barthes– dispose des trois propriétés que le narrateur reconnaît à la réminiscence : le pouvoir d’essentialisation (puisqu’il ne désigne qu’un seul référent), le pouvoir de citation (puisqu’on peut appeler à discrétion toute l’essence enfermée dans le nom, en le proférant), le pouvoir d’exploration (puisque l’on “ dé- plie”) un nom propre exactement comme on fait d’un souvenir) : le Nom propre est en quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence. (124)

“JACINTO CHICLANA”, OU “CE QUI EST SCELLÉ DANS LE NOM”

Ceci nous permet de revenir à Borges. “Jacinto Chiclana”, c’est le nom qui va engendrer la réminiscence d’un homme. D’un homme que l’on a pas connu. D’un homme qui n’a peut-être pas existé. Les deux composants de ce nom propre (le prénom et le nom de famille) sont à leur tour de noms “à histoire”, sur lesquels on reviendra.

Mais avant d’être des termes dans un dictionnaire, avant d’être des entrées dans une encyclopédie, ces deux noms sont de matrices *sonores* à l’intérieur du texte. Rappelons avec Wittgenstein que le langage, au-delà de son “dire”, *montre* (*Tractatus* 4.022). Et la monstration du langage se déploie, dans un poème, de façon très proche des renvois internes que produit la musique, par une sorte de parenté qui, partant des sons, en arrive à créer des espèces de rimes conceptuelles, voire ontologiques.

Observons ce que fait dans ce chant l’introduction de ces deux termes dont l’un n’appartient pas à la langue: Jacinto – Chiclana.

La première strophe emprunte la rime à Chiclana. *Chiclana* se contamine ainsi de *lejana*, “lointaine”, et en prend également les connotations du suffixe féminin “ana”. *Jacinto*, pour sa part, donne –*in absentia*– sa rime à la deuxième strophe, où il crée une constellation sonore avec *brillo* (éclat, brillance) et *cuchillo* (couteau), termes qui renforcent également le valence masculine de la terminaison en *o*.

Transversalement, *Chiclana* y *cuchillo*, par la redondance du phonème que le Français appelle si proprement “chuintant” (correspondant à l’Anglais “swishing”), qui chante déjà à l’intérieur des mots le fouettement (el chicotazo) du couteau dans la bagarre. Plus loin le poème reviendra sur la même métaphore en assimilant le mouvement du couteau au glissement/sifflement du serpent: “y esa víbo-

ra, el cuchillo"<sup>9</sup>. La rime "io" de *Jacinto*, de *brillo* y de *cuchillo* crée également des résonances internes avec l'itération du futur antérieur, qui est ici le temps de la conjecture irrécupérable: "cómo habrá sido", "nadie habrá habido"...

Ce premier déploiement de sonorités, qui crée déjà un espace de sémantique immanente (c'est-à-dire tout l'opposé de la simple désignation rigide), vient se densifier maintenant du côté de l'encyclopédie.

"Chiclana", d'abord. *Chiclana* est le nom d'une ville de la frontière andalouse; il est également le nom de famille d'un des hommes de l'histoire de l'indépendance argentine. Mais surtout, par ce détournement, il est devenu le nom d'une rue de Buenos Aires d'où se déploie un important système de connotations. La rue Chiclana, devenue mythiquement le "quartier Chiclana" a acquis ses lettres de noblesse dans l'histoire du tango. Une célèbre saynète de l'année 1920, *Delikatessen Hauss*, de Samuel Linning y Alberto Weisbach située dans la rue Chiclana la demeure misérable d'Esther, alias "la Milonguita", une légendaire cabaretière, morte de tuberculose à 17 ans. Le tango "Milonguita", qui la célèbre (avec musique d'Enrique Del-fino), est probablement le premier "tango canción", c'est-à-dire le premier tango composé autour d'un texte. Le quartier de Chiclana y apparaît non seulement comme un lieu, mais aussi comme un *topos* où se catalyse le thème de la dégénérescence, de la mort cruelle, de la nostalgie pour le temps qui ne revient plus.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Par un jeu de métonymie intertextuelle, cette assimilation de *Jacinto*/*cuchillo*/*brillo* à la vipère se complète de l'allusion que Borges aimait faire à l'expression dont se servait Lugones pour définir respectivement le tango: "reptil de lupanar", reptile de maison close (*OC* 1 : 160).

<sup>10</sup> À propos du célèbre tango de Linning, Guillermo Anad commente: "Es que en Milonguita están presentes casi todos los grandes temas de la poética del tango. Ahí están la pollera, las trenzas, y la noche; el alma y la mujer; el placer, el lujo y el cabaret; los hombres, el frío y el alcohol; el tango en sí mismo, el cotorro y el bacán; el llanto, el champagne y el percal; la soledad, la nostalgia, la tristeza, el chamuyo y la esquina; el mal ("el mal paso"), los sueños, el barrio y la pebeta, el recuerdo...los recuerdos. En fin, el paraíso y el amor perdidos. Roberto Arlt no exageraba. Hay en Linning algo grande, de Quevedo quizás; cómo no. Me parece oír el eco de aquel soneto del enorme escritor español que termina con "Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado." O ese otro de Shakespeare

Ce qui saute aux yeux, en lisant dans notre contexte les premières lignes du tango “Milonguita”, c’est un certain parallélisme dans l’incipit de “Milonga” y “Milonguita” autour du verbe se souvenir et du nom Chiclana:

*¿Te acordás, Milonguita? Vos eras  
la pebeta más linda’e Chiclana. (“Milonguita”)*<sup>11</sup>

*Me acuerdo, fue en Balvanera,  
En una noche lejana,  
Que alguien dejó caer el nombre´  
De un tal Jacinto Chiclana. (“Milonga de Jacinto Chiclana”)*

Le nom de Chiclana génère probablement – par le biais de la réminiscence de ce tango fondateur – l’incipit du poème de Borges: “Me acuerdo”. “Te souviens-tu?”, demande le premier tango à la fille ratée. “Je me souviens”, répond une voix masculine dans le poème-milonga de Borges.

Par ce geste apparemment anodin, le sémantisme de “Chiclana” subit une réécriture. Il se virilise. Des deux hommes qui vont se battre en duel on ne sait plus très bien s’ils dansent ou s’ils s’affrontent. Dans l’imaginaire proposé par Borges, c’est presque la même chose. La milonga a pour lui une “alma varona”, une âme mâle. (“Apunte”

---

“But wherefore do not you a mightier way / Make war upon this bloody tyrant Time? (“Pero ¿por qué no buscas un medio más poderoso / de hacer la guerra a este tirano, el Tiempo?). [“C’est que dans Milonguita sont présents presque tous les grands thèmes de la poétique du tango. Il y a la jupe, les nattes et la nuit; l’âme et la femme; le plaisir, le luxe et le cabaret; les hommes, le froid et l’alcool; le tango lui-même, le rabatteur et l’Arthur; les pleurs, le champagne et la percale; la solitude, la nostalgie, la tristesse, la séduction et le coin de rue; le faux pas, les rêves, le quartier, la môme, le souvenir... les souvenirs. Enfin, le paradis et les amours perdues. Roberto Arlt n’exagérerait pas. Il y a en Linnig quelque chose de grand, de Quevedo peut-être; pourquoi pas. Je crois entendre l’écho de ce sonnet de l’énorme poète espagnol qui finit par: “Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado.” (“le hier est parti, le demain n’est pas arrivé / l’aujourd’hui s’en va sans point s’arrêter: / je suis un fut, un sera et un est fatigué” Ou cet autre, de Shakespeare “But wherefore do not you a mightier way / Make war upon this bloody tyrant Time? (“Mais pourquoi tu ne cherches un moyen plus puissant / de faire la guerre à ce tyran, le Temps ?”).

<sup>11</sup> “Te souviens-tu, Milonguita, tu étais la môme la plus jolie de Chiclana”

115) C'est une danse entre hommes, clairement érotique, qui célèbre "la fiesta y la inocencia del coraje" ("El tango" OC 2: 267).

Par cette masculinisation du thème de la "Milonguita", Borges pose un de ces gestes littéraires dont il est passé maître, et consiste en "re-fonder" un genre, dans ce cas, le tango. Contre ce qu'il considère une dérive édulcorée qui ne chante que de mâles frustrés ou des femelles qui ont mal tourné, Borges réinvente un tango des origines sur la base de une étreinte entre mâles comme célébration de sexe senti et de courage rêvé.

La mort inévitable de Chiclana, dans le poème, sera imaginée comme "casual", accidentelle. Cet adjectif se dilate vers deux horizons d'évocation: le premier est celui du milieu criminel des banlieues du Buenos Aires de jadis, où un duel à aboutissement fatal devait toujours apparaître, à l'attention de la police, travesti en accident ("personne n'a rien vu"). Dans ce contexte, l'adjectif "casual" est ironique. La mort, le fait essentiel de l'histoire, est ce qui sera minimisé et évacué du souvenir. Le deuxième horizon d'évocation se situe dans l'histoire du prénom qu'on glisse: *Jacinto*, Hyacinthe, où la plus vieille histoire d'un amour homosexuel qui finit en mort "accidentelle".

Dans la mythologie grecque, Hyacinthe, jeune homme d'une beauté sans pair, était prince de Sparte, fils du roi Amiclos et de Diomède, bien que d'autres sources en fassent le fils de la muse Clio. Il était aimé et sollicité par maintes hommes et dieux, parmi lesquels Apollon, Zéphyr, et Thamiris, un grand musicien dont on dit qu'il fut le premier homme à avoir aimé de passion d'autres hommes. Mais Hyacinthe ne répondait qu'aux appels amoureux du jeune dieu Apollon, dont Ovide (*Métamorphoses* Livre X) raconte que, pour suivre Hyacinthe, il avait abandonné son poste de dieu de Delphes, le centre du monde, et avait délaissé ses inséparables attributs, la flèche et la lyre, pour se mettre au total service de son aime, tirer son filet de pêche, garder ses chiens. Un jour, pendant la sieste, les deux amoureux décident de jouer au tir au disc. Ils se dénudent et se huilent le corps. Apollon commence le jeu, et avec sa force divine envoie son disc à travers les nuages. Longtemps après, la lourde masse retombe sur terre. Imprudent, Hyacinthe court pour ramasser le disque, mais celui-ci rebondit sur terre et le frappe en

plein visage. Apollon, désespéré, essaye par tous les moyens de le faire revenir à la vie, en vain. Dans les *Métamorphoses* d'Ovide, c'est Orphée, fils d'Apollon, qui met dans la bouche de son père cette plainte:

Je vois ta blessure qui m'accuse. Tu es ma douleur et mon forfait ; il faut inscrire sur ta tombe que ma main t'a tué ; c'est moi qui suis l'auteur de ta mort. Et pourtant quel est mon crime? A moins qu'on ne puisse dire que c'est un crime de jouer, un autre crime d'aimer. Que ne puis-je, comme je le mérite, mourir avec toi! Puisque la loi du destin me l'interdit, tu seras toujours présent à ma pensée et ma bouche fidèle ne cessera point de répéter ton nom. En ton honneur retentiront mes chants et ma lyre vibrant sous ma main ; fleur nouvelle, tu rappelleras mes gémissements par un mot que tu porteras écrit sur toi. Un temps viendra où un vaillant héros prendra, lui aussi, la forme de cette fleur et où son nom se lira sur les mêmes pétales.<sup>12</sup>

Et Orphée continue son récit:

Tandis que ces mots s'exhalent de la bouche véridique d'Apollon, voilà que le sang, qui, en se répandant sur la terre, avait coloré l'herbe, cesse d'être du sang plus brillante que la pourpre de Tyr, une fleur apparaît, qui ressemblerait au lis, si elle n'était pas vermeille et le lis, argenté. Ce n'est point assez pour Phébus [Apollon] (car c'est de lui que venait cet hommage) ; il rappelle lui-même ses gémissements par un mot qui se lit sur les pétales ; la fleur porte l'inscription AI AI, lettres funèbres tracées par le dieu. Sparte ne rougit pas d'avoir donné le jour à Hyacinthe ; maintenant encore il y

---

<sup>12</sup> "Phoebus ait "videoque tuum, mea crimina, vulnus. / tu dolor es facinusque meum: mea dextera leto / inscribenda tuo est. ego sum tibi funeris auctor. / quae mea culpa tamen, nisi si lusisse vocari / culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari? / atque utinam tecumque mori vitamque liceret / reddere! quod quoniam fatali lege tenemur, / semper eris mecum memorique haerebis in ore. / te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt, / flosque novus scripto gemitus imitabere nostros. / tempus et illud erit, quo se fortissimus heros / addat in hunc florem folioque legatur eodem" (X: 195-208).

est en honneur ; chaque année y reviennent les Hyacinthies, qu'on doit célébrer suivant le rite antique par des pompes solennelles.<sup>13</sup>

L'abondante iconographie de la vie et de la mort de Hyacinthe rend de manière étonnante les similitudes que notre poème postule entre un bal entre hommes, un duel et une étreinte érotique. En voici deux illustrations. La première est un tableau de Jean Broc (1771-1850), qui illustre la mort accidentelle de Hyacinthe dans les bras d'Apollon et la complainte de celui-ci (*Mort de Hyacinthe*. Salon de 1801, huile sur canevas, Musée des Beaux-Arts de Poitiers).



<sup>13</sup> "talìa dum vero memorantur Apollinis ore, / ecce cruor, qui fusus humo signaverat herbas, / desinit esse cruor, Tyrioque nitentior ostro / flos oritur formamque capit, quam lilia, si non / purpureus color his, argenteus esset in illis. / non satis hoc Phoebò est (is enim fuit auctor honoris): / ipse suos gemitus foliis inscribit, et AI AI / flos habet inscriptum, funestaque littera ducta est. / nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon: honorque / durat in hoc aevi, celebrandaque more priorum / annua praelata redeunt Hyacinthia pompa" (X: 209-219).

La deuxième, d'une poterie athénienne du Siècle V a. C. représente Hyacinthe dans le bras d'un autre de ses amants, Zephyre, auquel une autre tradition attribue la mort de Hyacinthe par jalousie. (Boston Museum of Fine Arts).



Tel est le souvenir apocryphe qui se déploie dans le poème, une fois introduit le nom propre "Jacinto Chiclana".

A partir de ce nom, apparemment sans signification, se déroulent et se tissent toutes les sonorités sémantiques du poème. La mémoire se refuse au visage, hésite entre les hommes et les ombres, se dérobe même à la histoire vraie -que "Dieu seul peut connaître"- et ne s'ouvre qu'à "ce qui se chiffre dans le nom"



No veo los rasgos. Veo,  
 Bajo el farol amarillo,  
 El choque de hombres o sombras  
 Y esa víbora, el cuchillo.  
 (...)
 Señores yo estoy cantando  
 Lo que se cifra en el nombre

Puis vient cette strophe grandiose qui met fin à la conjecture et qui chiffre à son tour ce qui dans le nom se chiffre:

Acaso en aquel momento  
 En que le entraba la herida,  
 Pensó que a un varón le cuadra  
 No demorar la partida.

La subtile hypallage qu'aucune traduction ne saurait négliger remplace ici le couteau par la blessure. C'est la blessure qui pénètre; Apollon *entre* finalement dans Hyacinthe sous la forme de blessure. De même que l'absence de visage pénètre la mémoire et se dépolie en poème, c'est à nouveau le manque qui prend ici volume. Et pour la première fois le personnage imaginé se pense soi-même et, fort curieusement, il le fait en s'identifiant avec sa propre virilité ("un varón"). Peut-être, donc, au moment d'être pénétré par la blessure, il a pensé aux paradoxes de la virilité: il ne sied pas à un "varón" de retarder le départ. À nouveau, le manque de résistance est sa forme splendide de courage.

Dans ce poème c'est toujours le creux qui prend forme et qui la donne. Ainsi, celui qui peut se glorifier de la seule gloire digne: "avoir été un vaillant", de quoi est-il capable, au juste? "Capaz de no alzar la voz". Il est capable de ne pas hausser la voix. Il n'est pas incapable de la hausser, il est "capable de ne pas le hausser".

Pour Borges, la mémoire apocryphe du courage que réveille la milonga ne reconstruit pas comme courage le geste de celui qui tue, mais de celui qui meurt: "capable ... de jouer sa vie".

S'il n'y avait pas l'avant dernière strophe, on aurait pu penser que le poème chante la mémoire d'un couard. Mais non. Par une magique performativité du nom propre, introduit pour déclencher le thème d'une milonga, les catégories typiques que Borges attribue au

tango – sexe et courage – subissent la plus radicale de redéfinitions: le sexe se masculinise, le courage devient stoïcisme devant une mort non refusée. C'est le courage de celui qui sait faire mais est capable de ne pas faire, lorsque le moment arrive...

#### LE PARCOURS ÉVOCATIF

Je voudrais maintenant résumer les procédures intentées jusqu'ici. Ce que je n'ai pas fait ni eu l'intention de faire, c'est une analyse du poème. Mon intention a été de tester sur ce poème de Borges, une théorie spéciale du nom propre qui, en quelque sorte, inverse les positions classiques en la matière. Le pari a été de postuler qu'une fois mis en discours littéraire, un nom propre fonctionne non pas par défaut, mais par excès de sémantisme. Il est nécessaire, pour cela, de délier la notion de sémantique de celle d'un signifié linguistique saussurien. Le nom propre, certes, est un signe "opaque". Mais c'est cette même opacité qui le rend, dans la littérature, pléthorique de significations. Dan Sperber, écrivant sur le symbolisme, présente une théorie de l'évocation qui peut formidablement s'appliquer à la fonction littéraire du nom propre. À l'origine du symbolisme dans le langage, il y aurait une condition de signification non satisfaite; cela a comme résultat de rendre le signe linguistique "opaque". À partir de ce moment, la connaissance, ne pouvant pas focaliser un contenu, focalise directement la condition insatisfaite en tant que telle. Elle commence alors une sorte d'errance dirigée à l'intérieur d'un dispositif mi-public, mi privé où se produisent des associations non nécessairement prévues par le système. Pour illustrer ce dispositif, Sperber se sert de l'image d'une recherche en bibliothèque. Si la recherche se fait par fichier ou catalogue, on est certain qu'à chaque fiche correspond, sur un certain rayonnage, l'existence d'un volume. Il s'agit d'une opération de "convocation", et correspond au modèle de la définition linguistique. Mais dans les cas où il n'y a pas un convocation immédiate d'un sens linguistique (un élément symbolique, une métaphore, et pour quoi pas un nom propre), la focalisation de la condition inassouvie provoque l'opération d'"évocation" qui est, dans l'analogie de la bibliothèque, comme si on visitait directement le dépôt des livres sans passer par le catalogue. Dans ce

cas, cesse la correspondance bi-univoque entre un nom et un contenu, et l'on se trouve en face d'une série de livres, c'est-à-dire, d'objets du monde réel. Mais chercher un livre dans un rayonnage, implique également un parcours. Et ce parcours, ce passage par des livres voisins (voisins par format, par collection, par ordre alphabétique) est le type d'opération que fait la connaissance lorsqu'elle se trouve devant un phénomène signifiant dont la signification ne dépend pas d'un système.

Un nom propre arrive donc dans un texte. En tant que mot sans dictionnaire, il est censé déclencher le processus d'évocation qui vient d'être décrit. En quelque sorte, il va se faire une "biographie" par contamination des parcours que le texte lui donne, ou bien va apporter un "curriculum" qui lui vient d'autres textes. En tout cas, sa présence dans le texte ne laissera jamais celui-ci intact.<sup>14</sup>

La question est maintenant de savoir si ce processus d'évocation, qui par hypothèse ne peut pas être systématique, doit se résigner à être purement subjectif, comme semble l'indiquer Frege (30). Si on continue à appliquer aux conditions sémantiques insatisfaites du nom propre la théorie de l'évocation de Sperber, on dira que le mécanisme de focalisation est universel, le champ d'évocation créé par un nom propre est collectif ou communautaire, mais le parcours à l'intérieur de ce champ est toujours individuel.

Dans le cas de "Jacinto Chiclana", on peut distinguer trois étapes dans le processus cognitif d'évocation: 1) Focalisation sur le nom, à la recherche de la convocation d'une référence identifiable; échec. 2) Focalisation de la condition insatisfaite et création d'un champ d'évocation: recours à la mythologie, à l'histoire du tango, à l'intertextualité, aux correspondances sonores, etc. Le champ ainsi défini crée une sorte de communauté interprétative, composée de

---

<sup>14</sup> On peut évoquer ici l'opération de l'excès que, dans sa préface à Madame Edwarda Bataille attribue au nom de Dieu une fois que celui-ci entre dans un discours: "Dieu n'est rien s'il n'est pas dépassement de Dieu dans tous les sens; dans le sens de l'être vulgaire, dans celui de l'horreur et de l'impureté; à la fin, dans le sens de rien... Nous ne pouvons ajouter au langage impunément le mot qui dépasse les mots, le mot Dieu; dès l'instant où nous le faisons, ce mot se dépassant lui-même détruit vertigineusement ses limites. Ce qu'il est ne recule devant rien, il est partout où il est impossible de l'attendre: lui-même est une *énormité* (12).

tous ceux (le "lecteur idéal"?) qui sont capables d'évoquer toutes ces données. L'auteur lui-même n'a pas besoin d'y avoir pensé, ni, à la limite, d'appartenir à cette communauté. 3) Finalement, le parcours à l'intérieur de ce champ d'évocation appartient toujours à l'individu concret, et fait partie de l'inaliénable liberté de l'individu devant son monde symbolique.<sup>15</sup>

Dans sa milonga, Borges a poétisé ce pouvoir d'emprunt et de création de mémoire que met en œuvre le mot propre dans le poème. Le mot propre, par une vertu que, sous certaines conditions, peuvent partager également les mots communs, transmet, crée, catalyse et remplace une biographie, jusqu'au point de la rendre redondante. C'est qui permettait dire à La Bruyère: "V\*\* es un peintre, C\*\* un musicien, et l'auteur de *Pyrame* est un poète. Mais MIGNARD est MIGNARD, LULLI est LULLI est CORNEILLE est CORNEILLE" (120).

C'est pourquoi, comme le montre Borges dans "Pierre Menard autor del Quijote", la substitution d'un nom propre, peut renverser toutes les significations d'un texte: "Attribuer à Louis Ferdinand Céline ou à James Joyce *l'Imitation du Christ*, n'est-ce pas un renouvellement suffisamment grand de ses délicats conseils spirituels?"<sup>16</sup>

L'épaisseur sémantique que découvre le nom propre dans un récit a déclenché chez Borges l'utopie ludique d'un langage composé exclusivement de noms propres. Cette utopie s'ouvre en deux directions opposées.

La première est celle de "Funes el memorioso", l'homme qui, ne pouvant rien oublier, était incapable de toute généralisation. Son

---

<sup>15</sup> "Il est essentiel de comprendre qu'une représentation symbolique détermine une condition focale, détermine un champ d'évocation, mais ne détermine pas les parcours de l'évocation. La condition focale est celle-là même qui, parce qu'insatisfaite, a provoqué la mise entre guillemets de la représentation. Le champ d'évocation englobe toutes les informations susceptibles de satisfaire à la condition focale. Mais l'évocation peut raviver des informations qui se révèlent en fin de compte plus intéressantes, plus capables de capter l'attention que la représentation entre guillemets et que la condition focale. Par exemple, en cherchant à identifier une odeur, on peut raviver des souvenirs plus captivants que l'odeur elle-même, plus contraignants que le désir qu'on a eu de l'identifier. Cette relative liberté de l'évocation est à la base même de l'utilisation sociale de ce dispositif psychologique qu'est le symbolisme" (134).

<sup>16</sup> "Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*, ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?" (*Ficciones*. OC 1: 450).

langage ne peut alors contenir que des noms propres, car pour lui tout phénomène, pour minime qu'il soit, requiert un nom différent.

Au XVII<sup>e</sup> siècle, Locke postula (et refusa) une langue impossible dans laquelle chaque chose individuelle, chaque pierre, chaque oiseau et chaque branche aurait un nom propre; il arriva à Funes de projeter une langue analogue, mais il la récusait parce qu'elle lui semblait trop générale, trop ambiguë. En effet, Funes se souvenait non seulement de chaque feuille de chaque arbre de chaque forêt, mais de chacune des fois qu'il l'avait perçue ou imaginée.<sup>17</sup>

Cette perspective extrapole la théorie du nom purement indiciel, sans médiation du sémantique. Le niveau d'évocation y est nul. Bertrand Russell avait prévu (et peut-être inspiré?) le cas de Funes, dans sa théorie des *particulars*, qui, selon lui, n'existent guère qu'en philosophie. Les *particulars* sont de faits du monde tellement précis, qu'ils "pourraient" mériter un nom propre, comme par exemple "the visual sensation which occupied the centre of my field of vision at noon on January 1, 1919" (193). Mais le nom donné à ces faits particuliers n'aurait d'intérêt, pour Russell, que comme curiosité logique, car finalement "language was invented for practical ends"...

La direction opposée est explorée sur le registre du comique par un texte quelque peu moins connu de Borges et Bioy Casares. Il s'agit d'un univers où tout nom fonctionne sous le modèle du nom propre plein et pléthorique, du nom "énorme" et hyper-sémantisé qui apporte avec lui tout son univers. Un des chapitres de leur *Crónicas de Bustos Domecq* s'appelle "Catalogue et analyse des différents livres de Loomis". Federico Juan Carlos Loomis, est un écrivain scrupuleux qui légua à la postérité six ouvrages d'une laborieuse rédaction. Dans chacune d'elles il verse toute son expérience de fin littéraire et d'homme de souffrances. L'Opus 1 s'appelle *Oso* (*Ours*) et contient un seul mot, le mot "ours". L'Opus 2 s'appelle *Catre* (*Couchette*) et son contenu coïncide également avec son titre, et ainsi de

---

<sup>17</sup> Locke, en el siglo XVII, postuló (y reprobó) un idioma imposible en el que cada cosa individual, cada piedra, cada pájaro y cada rama tuviera un nombre propio; Funes proyectó alguna vez un idioma análogo, pero lo desechó por parecerle demasiado general, demasiado ambiguo. En efecto, Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado.

suite, avec les quatre autres livres: *Nata* (*Crème de lait*, né de l'expérience d'une duodénite passagère qui fut guérie grâce à la crème de lait), *Boina* (*Béret basque*), *Lune*, et le plus abstrait et ironique, *Tal vez* (*Peut-être*), écrit au moment où la constipation cède à la dysenterie. Pour préparer chacun de ces "volumes", il s'est livré à des études savantes et à d'innombrables annotations sur des livres de toutes les disciplines et littératures ; mais aussi à des expériences vitales. Ainsi, l'écriture de son livre/mot *Oso* fut précédé par:

l'étude de Buffon et de Cuvier, les visites réitérées et précautionneuses à notre Jardin Zoologique de Palermo, les pittoresques reportages à des Piémontais, l'effrayante et peut-être apocryphe descente dans un caveau de l'Arizona, où un ourson dormait son inviolable sommeil hivernal, l'acquisition de planches en acier, lithographies, photographies et même de certains exemplaires d'adultes empailés.<sup>18</sup>

Quant à *Catre*, son écriture lui demanda un séjour d'un mois et demi dans une cour de miracles pour expérimenter dans sa chair le vaste sujet de son livre. De cette façon, en réduisant le contenu de chaque livre au seul mot de son titre, il inaugurerait un nouveau critère littéraire consistant à livrer, sans tri aucun, tous les parcours possibles d'une seule figure ("Il lui suffit d'écrire 'boina', pour exprimer cette typique pièce d'habillement, avec toutes ses connotations raciales")<sup>19</sup>. Et les auteurs de l'essai, extasiés, commentent ainsi les six mots qui configurent les œuvres complètes de Loomis: "...derrière ces mots distillés par l'artiste, que d'expériences, combien de sollicitude, quelle plénitude!"<sup>20</sup> Et ils finissent par cet aveu, qui est en même temps une célébration des vertus du nom propre:

---

<sup>18</sup> "... el estudio de Buffon y de Cuvier, las reiteradas y vigilantes visitas a nuestro Jardín Zoológico de Palermo, las pintorescas entrevistas a piemonteses, el escalofriante y acaso apócrifo descenso a una caverna de Arizona, donde un oseño dormía su inviolable sueño invernal, la adquisición de láminas de acero, litografías, fotografías y hasta de ejemplares adultos embalsamados" (OCC 320).

<sup>19</sup> "Le bastó escribir boina, para expresar esa típica prenda de vestir, con todas sus connotaciones raciales" (322).

<sup>20</sup> "... detrás e esas palabras que el artífice destilara cuántas experiencias, cuánto afán, cuánta plenitud" (322).

Suivre sa trace lumineuse est difficile. Si, un instant, les dieux nous accordaient son éloquence et son talent, nous effacerions tout ce qui vient d'être dit et nous nous limiterions à graver ce seul et impérissable vocable: Loomis.<sup>21</sup>

Ivan Almeida

#### BIBLIOGRAPHIE

- Anad, Guillermo. "Samuel Linning".  
[www.abctango.com.ar/notas/2000/linning.html](http://www.abctango.com.ar/notas/2000/linning.html)
- Barthes, Roland. *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. Paris: Seuil, 1972.
- Bataille, Georges. *Madame Edwarda* in *Œuvres Complètes*, vol. III Œuvres littéraires, Paris, Gallimard, 1971.
- Bernès, Jean-Pierre. "Cortes y quebradas. Borges généalogiste du tango". *Europe* 637 (mai 1982).
- Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas [OC]*. 4 vols. Barcelona: Emecé, 1996.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas en colaboración [OCC]*. Barcelona: Emecé, 1997.
- Frege, Gottlob. "Über Sinn und Bedeutung". *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik*. NF 100 (1892).
- Kripke, Saul. *Naming and Necessity*, Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- La Bruyère, Jean de. *Les caractères. Œuvres complètes*. Vol 1. Paris: H. Piazza, 1928.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1960), *Signes*. Paris: Gallimard, 1960.
- Metz, Christian. *Le signifiant imaginaire*. Paris: 10/18, 1977.
- Ovide. *Les Métamorphoses*. 3 vol. Paris: Belles lettres, 1989.
- Russell, Bertrand. *Analysis of Mind*. London: George Allen & Unwin, 1951.
- Sperber, Dan. *Du symbolisme en général*. Paris. Hermann, 1974.
- Wittgenstein, Ludwig. *The Blue and Brown Books*. New York: Harper Colophon, 1965.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

---

<sup>21</sup> "Seguir su huella luminosa es difícil. Si, por un instante, los dioses nos depararan su elocuencia y talento, borraríamos todo lo anterior y nos limitaríamos a estampar este solo e imperecedero vocable: Loomis" (322)