

## **Mallarmé/Biagioni: una nueva tirada de dados**

Cristina Piña

Universidad Nacional de Mar del Plata

Si bien, como se ha señalado innumerables veces, la figura de Mallarmé es un antecedente fundamental para la ruptura con la concepción tradicional de la poesía que representan los diferentes movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, considero que el potencial de transgresión de su poema póstumo, *Un Coup de dés*<sup>1</sup> y de sus reflexiones sobre la poesía tardó mucho más en revelarse. En rigor, creo que sólo resultó plenamente inteligible a partir de los estudios de Maurice Blanchot<sup>2</sup> y Julia Kristeva,<sup>3</sup> así como del pensamiento de Gilles Deleuze y Jacques Derrida. También, a partir del rechazo de George Steiner,<sup>4</sup>

- 
1. Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard..* París, Gallimard, 1998. [2ª impresión de la edición de 1914]
  2. Stéphane Mallarmé: "Divagations" en: *Igitur, Divagations, Un coup de dés.* París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. Préface: Yves Bonnefoy.
  3. Maurice Blanchot: *La Part du feu.* París, Gallimard, 1949; *El diálogo inconcluso.* Caracas, Monte Ávila, 1974 ; *Falsos pasos.* Valencia, Pretextos, 1975; *El libro que vendrá.* Caracas, Monte Ávila, 1992 [2ª edic.]; *L'Espace littéraire.* París, Gallimard, Folio Essais, 1994.
  4. Julia Kristeva: "Poésie et négativité" y "L'Engendrement de la formule" en: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse.* París, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1969. [págs. 185-310]; *La Révolution du langage poétique.* París, Ed. du Seuil, Coll. Tel quel, 1974.

quien en el feroz ataque que le consagra en su libro *Presencias reales* a raíz de su concepción ontoteológica del arte y su nostalgia de los dioses –cuya acta de defunción ya firmó Nietzsche hace más de un siglo–, destaca como pocos, aunque en sentido negativo, el carácter de punto de inflexión del mencionado poema y de las reflexiones del escritor sobre la poesía.

No es de extrañarse, entonces, que los aspectos más radicales de su poética sólo puedan rastrearse muchos años más tarde en la obra de diversos escritores –no sólo poetas, como lo demostrarían, por ejemplo, la prosa de Duras y la del propio Jacques Lacan. Tampoco que, en el caso de la poesía argentina, hubiera que esperar casi un siglo para ver la inscripción y continuación de algunas de sus rupturas en la obra de Amelia Biagioni.

Al respecto, me interesa señalar que, con anterioridad, se da una inscripción de ciertos aspectos de su poética en dos autores muy diferentes –Ricardo Molinari y Alejandra Pizarnik–, y se pueden rastrear nexos intertextuales importantes en los sonetos de Carlos Mastronardi y, años más tarde, en los poemas de Federico Gorbea –autor, por otra parte, de una de las mejores traducciones parciales de la poesía de Mallarmé.<sup>6</sup>

Sin embargo, me parece que en ninguno de ellos es perceptible lo que, en el título de esta ponencia, he llamado “una nueva tirada de dados”, en tanto que, si por un lado, la obra de Biagioni asume como ninguna otra dentro de la poesía argentina ese nuevo “espacio literario” que inaugura Mallarmé, magistralmente cartografiado en sus consecuencias para el sujeto y la concepción del libro por Maurice Blanchot,<sup>7</sup> por otro, le confiere un sesgo personal y particularísimo –que nos remitiría, más bien, a las nociones de “multiplicidad”, “nomadismo” y “rizoma” de Deleuze<sup>8</sup> al principio de impersonalidad apuntado

---

5. George Steiner: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991. [págs. 111-166]

6. Stéphane Mallarmé: *Poesía*. Bs.As. Ediciones Librerías Fausto, 1975. [Traducción y prólogo: Federico Gorbea]

7. Maurice Blanchot: *El libro que vendrá*. Op. cit., sobre todo págs. 251-274 y *L'Espace littéraire*. Op. cit., sobre todo págs. 37-52

8. Para estos conceptos, ver sobre todo Gilles Deleuze: *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar,

por Mallarmé en sus escritos teóricos y justificado en sus famosas cartas a Cazalis y Lefébure de 1867.<sup>9</sup>

Para identificar las identidades y diferencias entre ambos poetas, partiré de señalar los aspectos transgresores que llegan a su extremo en *Un Coup de dés*, para luego detenerme en la torsión particular que a ellos les confiere la poesía de Amelia Biagioni, en especial su último libro *Región de fugas*.<sup>10</sup>

En cuanto al primero de los aspectos transgresores del poema póstumo de Mallarmé señalados y tal como lo destaca Maurice Blanchot, si algo nos ha legado este extraordinario poeta es una nueva concepción del espacio literario y del libro, pues, tras su *Coup de dés*, ya no se los concibe, respectivamente, como linealidad y como lugar de condensación de uno o varios sentidos que es posible recomponer a partir de una comprensión analítica, entendida como repetición de un valén lineal y, en tal sentido, idéntico. Por el contrario, a partir de ese poema que sacude las bases epistemológicas mismas de la Modernidad, se abre un espacio literario que, a la linealidad tradicional, suma la profundidad y el movimiento, produciendo un estallido y una diseminación más afines con las articulaciones de la música –por eso el poema es *partitura*– o de la pintura –por eso el poema es *cuadro, grafé*– que con las de cualquier lógica binaria u ontoteológica.

Asimismo, en cuanto a la desaparición del autor como padre del poema y de la dimensión representativa del lenguaje, si bien ambas ya estaban presentes en la poesía anterior de Mallarmé –el famoso soneto *Ses purs ongles très haut...*<sup>11</sup> es quizás el ejemplo canónico del repliegue autorreflexivo del lenguaje sobre sí-

---

1988, pág. 233 y Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos, 1988; sobre todo págs. 9-32, pero también 359-432.

9. Stéphane Mallarmé: "La Musique et les lettres" y "Autobiographie" en: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. Préface: Yves Bonnefoy. [pág. 368 y 374 respectivamente]; *Correspondance. Lettres sur la poésie*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1995. Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal [págs. 341-351]

10. Amelia Biagioni: *Región de fugas*. Bs.As., Sudamericana, 1995.

11. Stéphane Mallarmé: *Poésies*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1992. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal] pág. 59

, en su poema póstumo alcanzan el nivel de una auténtica revolución copernicana. En efecto, la búsqueda de la impersonalidad, yendo más allá del trazado de un único personaje simbólico –Hérodote, el fauno, Igitur-, se abre a la multiplicidad y reversibilidad de las personas poéticas –el anciano del navío, Hamlet, el héroe innominado-, a la par que la conjunción entre, primero, el trabajo de la musicalidad fuera del “teclado” del alejandrino tradicional y según la noción de *partitura*; segundo, el trabajo del espacio de la página como *cuadro* por medio del uso de diversas tipografías y esbozos caligramáticos; tercero, la ruptura de la linealidad de la lectura, al articular el uso de tipografías diferentes con el aprovechamiento de la doble página o “pliego” como doble opción de lectura –leer en el sentido horizontal del pliego o en el vertical de cada página- y cuarto, los nexos intertextuales con la propia obra y con obras o sistemas semióticos diferentes, confieren su plena potencia de engendramiento significativa a la palabra, cuyo “vacío” de cualquier sentido representativo la abre al horizonte de una producción incesante.

Pasando ahora a Blagioni, ¿con qué identidades y diferencias nos enfrenta su nueva tirada de dados poética y por qué la llamo así? Para comprenderlo, creo importante sintetizar mínimamente su trayectoria poética y las sucesivas rupturas que han ido acercando su poética a la de Mallarmé, si bien con una diferencia fundamental. La poeta argentina, aunque pasa por una ruptura de su concepción religiosa tradicional, que puede equipararse con la trágica experiencia del vacío que quiebra –según la lectura de Bonnefoy<sup>12</sup>- la concepción del mundo originaria de Mallarmé, afín con la las grandes estructuras del pensamiento arcaico, no deriva por ello en una ruptura del sentido de tono dramático, sino en el júbilo no ya del empirismo trascendental –y por ente ateo- de un Deleuze, sino en el de un inmanentismo panteísta cercano al de Baruch Spinoza, donde la dimensión religiosa trascendente se vuelve inmanente y se pluraliza y el sujeto estalla en instancias nómades, múltiples y rizomáticas.

En efecto, a partir de sus dos primeros libros, *Sonata de soledad*<sup>13</sup> y *La*

---

12. Yves Bonnefoy: “La clef de la dernière cassette” en: Stéphane Mallarmé: *Poésies. Op. cit.* págs. vii-xxvi

13. Amelia Blagioni: *Sonata de soledad*. Santa Fe, Castellví, 1954 - 2ª edic., 1957.

*llave*,<sup>14</sup> asociados con una estética tradicional en lo formal, subjetivista en lo temático y apegada a una concepción filosófico-religiosa que mantiene la dupla empírico-trascendental, su escritura evoluciona hacia una poética de destrucción progresivamente más compleja, de la que son testimonio sus tres últimos libros *Las cacerías*<sup>15</sup> *Estaciones de van Gogh*<sup>16</sup> y *Región de fugas*, donde se abre la concepción de la realidad, la subjetividad y la práctica poética, así como se replantea la relación con el lenguaje. Entre ambos extremos se inscribe su tercer libro, *El humo*<sup>17</sup>, que en cierto sentido correspondería –si bien con una resolución diferente– a la crisis mallarmeana de los años 1864-67, en tanto en él se plantea el estallido de la concepción tradicional del lenguaje, el mundo, la dimensión trascendente y el yo antes apuntado, pero donde aún perduran elementos temáticos de su primera época, sobre todo en lo relativo a la concepción de la subjetividad como algo dado, cerrado sobre sí y existente al margen de la escritura, y a la divinidad.

Acroa de la subjetividad, si bien puede decirse que *El humo* es, en su totalidad, una indagación en ella, la idea de aquella que aparecía en los libros precedentes y que, según acabo de señalar, se entendía como algo dado y cerrado, se fisura en un doble sentido: por un lado, se abre hacia un juego de metamorfosis que la descentra, transformándola en *llovizna*, *mariposa*, *humo* de la ciudad. Por el otro, hacia el final del libro se llega a un vaciamiento absoluto de ese lugar antes denominado *yo* y concebido como reservorio de la experiencia y la memoria y origen de la escritura, proceso que se ve claramente en esta cita del poema «Me distraje un instante»:

*Fija, vaciada, ausente  
un agujero soy  
por donde pasa el mundo...*

---

14. Amelia Biagioni: *La llave*. Bs. As., Emecé, 1957.

15. Amelia Biagioni: *Las cacerías*. Bs. As., Sudamericana, 1976.

16. Amelia Biagioni: *Estaciones de Van Gogh*. Bs. As., Sudamericana, 1984.

17. Amelia Biagioni: *El humo*. Bs. As., Emecé, 1967

(Op. cit. pág. 82)

Este vaciamiento y esta pérdida se relacionan, asimismo con una variación en el vínculo con el lenguaje y la práctica poética. Como se percibe sobre todo en los poemas «Oh tenebrosa fulgurante» y «Oh cielo», ya no se entiende a la poesía como práctica que refleja especularmente los avatares de la subjetividad, sino como destrucción de ese yo, el cual se convierte en lugar de paso y de manifestación de lo real, voz innominada e impersonal a partir de la cual se producen significaciones móviles.

En el plano formal, la crisis se percibe en la oscilación entre el uso de formas poéticas tradicionales y el trabajo del lenguaje a partir de su dinamismo sonoro y su materialidad.

Por último, es importante, en vista al tono que adoptará en el libro siguiente, *Las cacerías*, señalar el acento trágico y exasperado que predomina en *El humo*, ya que la mutación que he señalado se experimenta con dolor y angustia.

De ese dolor y angustia, *Las cacerías* nos llevará, tras asumir el quehacer poético como principio estructurante de la persona y el mundo, a un tono exaltado, afirmativo y vital, acorde con la concepción del universo a la que la poeta ha arribado, en la cual el símbolo de la cacería es la clave central. Una idea donde el principio de la persecución, la búsqueda y la destrucción -pero una destrucción que se plantea como un momento en la dialéctica infinita de las metamorfosis y el tránsito a través de la cadena del ser-, dinamiza la totalidad del universo, el cual no sólo incluye las diversas instancias físicas y metafísicas de la vida, sino que se abre, espacialmente, hasta abarcar el cosmos planteado por la física moderna, con su visión de infinitas galaxias y novas en expansión. Y como culminación o inicio de ese universo-bosque de símbolos, donde el principio de identidad -incluso el del sujeto de la enunciación- está abolido, aparece una figura también nueva de Dios, en tanto se lo ve como el Supremo Cazador, que consume a sus criaturas y se consume en ellas, en un inmanentismo panteísta.

Y si mundo, yo y divinidad estallan, también lo hace el lenguaje, pues

dicha concepción compleja y móvil encuentra su correlato formal en un lenguaje que, dejando de lado la función representativa, pone en libertad a la palabra y repite en el plano verbal y enunciativo ese principio vertiginoso de transmutaciones y relaciones fulgurantes. La manifestación de dicha liberación se percibe, ante todo, en la anulación de la subjetividad homogénea y unitaria en favor de una impersonalidad que se manifiesta tanto a través de la multiplicidad de voces -la de Dios, la rana, Simeón el estilista, San Pablo, la hormiga, el león, el tigre, la partiquina- como de su anonadamiento final, ya que al dejarse llevar por los juegos rítmicos, retóricos, fónicos y gráficos, desaparece como ordenadora de su lenguaje, el cual, renunciando a representar, engendra sus contenidos a partir del libre juego de su materialidad.

Dicho estallido se cumple, primero y al igual que en Mallarmé, a través del trabajo sobre la musicalidad del lenguaje, que se rearticula a partir de la sonoridad de las palabras, generando nuevas significaciones en constante transformación. Pero también se da una pluralización del sentido por medio de una similar explotación de los aspectos gráficos y, sobre todo en los poemas reunidos bajo el título «Escrituras de rana», de una rica intertextualidad, donde, lejos del sentido trágico de Mallarmé, aparecen el humor y la parodia de los sentidos canónicos congelados en esas cristalizaciones lingüísticas que son los refranes.

Creo que mis afirmaciones quedarán más claras si cito un poema en el cual se perciben de manera privilegiada muchas de las transgresiones a las que me he referido:

#### GESTALT

*De mi boca brota el bramido de los soles.  
Orión recién despedazado  
sopla el cuerno de caza  
halalí  
que reverbera en astronaves y galaxias.  
En flecha en selva y en turbina*

*con ansia blanca y negra  
las estirpes  
del polvo al ángel  
devorándose comulgándose  
persiguen la persecución  
halcón azor amor neblí radar  
para alcanzarme límpidas a Mi  
que soy el Cazador.  
(Op. cit. pág. 9)*

Su libro siguiente, *Estaciones de van Gogh*, centrado en la figura del pintor holandés, traza una especie de biografía espiritual de éste tomando como punto de referencia cinco de los lugares en los que se desarrolló su vida y su obra. Sin embargo, gracias al tratamiento a la vez singular y transpersonal que le da la autora, se convierte tanto en una autobiografía como en la historia de todo artista comprometido hasta sus últimas consecuencias con su práctica. Porque el desfondamiento del yo al que aludí antes pluraliza la significación de los poemas, haciendo que su referencialidad se multiplique y se pliegue sobre sí —al apuntar simultáneamente al pintor, a la poeta, al artista despersonalizado y a su práctica, a la par que la valorización de la práctica artística como constitutiva de la subjetividad —la subjetividad del poeta se conforma a partir de su escritura, la del pintor surge de su pintura— permite que los sujetos estallen, en tanto que “efectos” de su propia producción artística.

Tal relación polifónica y contrapuntística entre sujetos descentrados, está inscrita formalmente en el diálogo que los poemas establecen con las citas de la correspondencia entre Vincent y Théo van Gogh que van puntuando el libro y que actúan como pivotes a partir de los cuales se teje la trama poética. En ese vaivén que contrapone y reúne las dos voces es donde se da el mayor logro formal del libro, al establecer un sistema vertiginoso de ecos que cada vez absorbe y recupera la voz de la poeta, convertida en voz propia, otra, total y, por lo tanto, impersonal.

No menos renovador es su tratamiento del lenguaje, que hace funcionar



a las palabras no ya como notas musicales ni como grafemas o caligramas, sino como auténticas pinceladas, la cuales se captan, en consecuencia, no ya en su individualidad, sino en el diseño plástico cuya articulación constituye cada poema. Es decir que, por un lado, las significaciones circulan de las citas a los poemas, iluminándose mutuamente en su diálogo y creando nuevos sentidos y, por otro, cada poema funciona como un cuadro, en una alternancia de movimientos y puntos de fijación –territorializaciones y desterritorializaciones– que rompiendo la linealidad de la lectura produce esa dimensión de “profundidad” que Blanchot destaca en Mallarmé como característica del “libro que vendrá”.

Llegamos así al último libro, *Región de fugas*, en el cual vuelve a rearticularse la propuesta poética de Biagioni, ya que si bien sigue radicalizando la pluralización del sentido antes señalado, agrega nuevos aspectos que acercan aún más su libro a las propuestas mallarmeanas.

El hecho de que ya desde el título plantee al conjunto de poemas como un material sonoro que se estructura según las leyes de la fuga, abre una nueva perspectiva. Porque, ante todo, ¿qué es una fuga en sentido musical? Según nos dice el diccionario, «Se trata de un tipo de composición contrapuntística para un número dado de PARTES O «VOCES», cuyo rasgo esencial son las entradas sucesivas de todas las voces IMITÁNDOSE entre sí. La entrada que abre está en la tónica y se llama *tema*; la entrada imitativa de la siguiente voz, en dominante, y se llama *respuesta*; lo mismo ocurre con las voces subsiguientes (si es que las hay) alternadas.» (cf.: Arthur Jacobs: *Diccionario de música*. Bs. As. Losada, 1995)

La cita anterior, en un sentido, describe con singular precisión lo que ocurre en el libro, pues esa «desconocida» de sí del primer poema, que sólo sabe «*que el bosque errante de los nombres*» es su hogar y que se presenta, en el segundo poema, por lo menos como dos -la sedentaria y la nómada-, es decir, tema y contratema de una fuga, a lo largo del libro repetirá su dualidad radical en los diálogos entre las voces opuestas que, desde el plano de la historia al de las diferentes instancias del ser, van dividiéndose para confluir, al separarse, en un dibujo musical polifónico.

Pero si fuga, en el sentido musical, alude a esa repetición contrapuntística

y siempre desviada, en otro sentido más inmediato alude a un movimiento de huida que transforma a la subjetividad plural —y por ende impersonal- en nómada, que migra de pintor de Altamira a personaje de Tennessee Williams, de insecto a reptil o “doméstica niña de mil años” y así sucesivamente.

En el plano del manejo del lenguaje, la mencionada ruptura determina una nueva relación con él, que suma a la manipulación de la palabra como nota musical y pincelada pictórica, tres innovaciones más: primero, un mayor ahondamiento en sus posibilidades gráficas de engendrar sentido -los poemas casi caligramáticos «Noche entreabierta» y «Arpa», por ejemplo-; segundo, un juego con la morfología para crear neologismos llenos de sentido por adjunción de palabras; tercero, por fin, instaura un principio de lectura reversible y pluridimensional que nuevamente nos remite a *Un Coup de dés*. En efecto, en varios de los poemas la distribución de las palabras -sea a través del aprovechamiento del espacio de la página, sea a través del juego de las tipografías- permite diversas lecturas del poema: como una unidad, como dos poemas aislados y vinculados entre sí, de abajo arriba o de derecha a izquierda, en un vértigo de productividad significativa que parecería dar un paso más allá de *Estaciones de van Gogh* y hasta del *Coup de dés*, en una concreción más osada del nuevo espacio literario y el libro por él inaugurado. Asimismo, cuando articula dicha reversibilidad con el principio de la fuga antes señalado, nos encontramos con un poema como «Cíclica mano en laberinto» en el que las dos columnas poéticas -por llamarlas de alguna manera- desarrollan temas diferentes -tema y contratema-, lo cual hace todavía más complejo el juego de unidad y divergencia que preside al libro.

Si subjetividad y lenguaje, como hemos visto, sufren una nueva mutación que los hace más abiertos, la concepción del mundo que de este último libro se desprende retoma la planteada en *Las cacerías*, sólo que -al igual que lo que ocurre en lo relativo a la subjetividad- sin que el acento recaiga en el enfrentamiento voraz de consumición/consumación que signaba a aquél, sino en la afirmación poética. No en vano el final del poema «Cíclica mano en laberinto» afirma:

*Yo soy la centelleante*

*sola garganta innumerable*  
*exhalando poemas simultáneos (pág. 47)*

Por cierto que podría señalar muchos otros elementos que acercan y hacen divergir la concepción de la poesía de Mallarmé y la de Blagioni. Sin embargo creo que lo dicho alcanza para entender los textos de la poeta argentina simultáneamente como una nueva tirada de dados ante el azar del sentido y una concreción del “libro que vendrá” anunciado por *Un Coup de dés* según la lectura de Blanchot.

## **Bibliografía**

- BIAGIONI, Amelia: *Sonata de soledad*. Santa Fe, Castellví, 1954 - 2ª edic., 1957.
- BIAGIONI, Amelia: *La llave*. Bs.As., Emecé, 1957.
- BIAGIONI, Amelia: *El humo*. Bs.As., Emecé, 1967
- BIAGIONI, Amella: *Las cacerías*. Bs.As., Sudamericana, 1976.
- BIAGIONI, Amelia: *Estaciones de Van Gogh*. Bs.As., Sudamericana, 1984.
- BIAGIONI, Amelia: *Región de fugas*. Bs.As., Sudamericana, 1995.
- BLANCHOT, Maurice: *La Part du feu*. París, Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice: *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1974.
- BLANCHOT, Maurice: *Falsos pasos*. Valencia, Pretextos, 1975.
- BLANCHOT, Maurice: *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila, 1992 [2ª edic.] Blanchot, Maurice: *L'Espace littéraire*. París, Gallimard, Folio Essais, 1994.
- CAMPION, Pierre: *Mallarmé. Poésie et philosophie*. París, PUF, 1994.
- DAVIES, Gardner: *Vers une explication rationnelle du "coup de dés"*. París, José Corti, 1992.
- DELEUZE, Gilles: *Diferencia y repetición*. Madrid, Júcar, 1988.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*. Barcelona, Paidós, 1989.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia,

Pre-textos, 1988.

DERRIDA, Jacques: "Mallarmé" en: "¿Cómo no hablar?" y otros textos". en: *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*. Suplementos. 13.

DERRIDA, Jacques: *La diseminación*. Madrid, Fundamentos, 1975.

KRISTEVA, Julia: "Poésie et négativité" y "L'Engendrement de la formule" en: *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París, Ed. du Seuil, Coll. Points, 1969.

KRISTEVA, Julia: *La Révolution du langage poétique*. París, Ed. du Seuil, Coll. Telquel, 1974.

*Mallarmé 1824-1898 Un destin d'écriture*. Sous la direction d'Yves Peyré. París, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 1998.

MALLARMÉ, Stéphane: *Poesía*. Bs.As. Ediciones Librerías Fausto, 1975. [Traducción y prólogo: Federico Gorbea]

MALLARMÉ, Stéphane: *Poésies*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1992. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal]

MALLARMÉ, Stéphane: *Pour un tombeau d'Anatole*. París, Seuil, 1961. [Introduction de Jean-Pierre Richard]

MALLARMÉ, Stéphane: *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard.* París, Gallimard, 1998. [2ª impresión de la edición de 1914]

MALLARMÉ, Stéphane: *Igitur, Divagations, Un coup de dés*. París, Gallimard, Coll. Poésie, 1976. [Préface: Yves Bonnefoy]

MALLARMÉ, Stéphane: *Les Loisirs de la poste*. París, Éditions des cendres, 1998 [Postface de Yves Peyré]

MALLARMÉ, Stéphane: *Correspondance. Lettres sur la*

*poésie*. París, Gallimard, Coll.

Poésie, 1995. [Préface: Yves Bonnefoy, édition: Bertrand Marchal]

MAURON, Charles: *Mallarmé*. París, Seuil, Écrivains de toujours, 1964.

PIÑA, Cristina: «El suntuoso plumaje del Fénix: *Las cacerías de Amelia Biagioni*» en: *Suplemento Literario - Diario La Gaceta*. Tucumán, 4 de octubre, 1986;

PIÑA, Cristina: «Bajo el signo de la ruptura: Transformación y coherencia en la poesía de Amelia Biagioni», en: *Pliego de poesía*. Bs.As., Nº 5, otoño-invierno, 1987.

PIÑA, Cristina: Introducción, esbozo biográfico y selección antológica de los poemas para el fascículo *Amelia Biagioni*. Bs. As., Col. «Los Grandes Poetas», Centro Editor de América Latina, 1989.

PIÑA, Cristina: «Amelia Biagioni: la ruptura como tradición» en: *Hablar de poesía*. Bs. As., Año 1, junio 1999.

SCHERER, Jacques: *Le "Livre" de Mallarmé*. París, Gallimard, 1977 [Nouvelle édition revue et augmentée]

STEINER, George: *Presencias reales*. Barcelona, Destino, 1991. [págs. 111-166]