

博士論文

アルフォンシーナ・ストルニの詩の道程

——モデルニスマから前衛、アンティソネットの創造へ——

The Path of Alfonsina Storni's Poetry:
From Modernismo to Avant-garde and the Creation of Antisoneto

駒井 睦子

目次

序章 アルフォンシーナ・ストルニの生涯と研究史	5
0.1. 詩人の生涯と詩作時期について	6
0.1.1. 生涯	6
0.1.2. ストルニの詩作時期の区分	7
0.2. 研究史	8
0.2.1. 同時代人の評価	8
0.2.2. 伝記的批評	10
0.2.3. 1970年代の作品研究、ニュークリティシズム	11
0.2.4. フェミニズム・ジェンダー批評：1980年代から現在まで	13
0.2.5. 本論文の底本について	14
0.3. 本論文の構成	15
第1章：最初の詩集における模索——白鳥・貧しい人々・「雌狼」——	19
1.1. 出版の背景：20世紀初頭のラテンアメリカとアルゼンチン文学の傾向	19
1.2. モデルニスモの影響	20
1.2.1. ルベン・ダリオと白鳥	21
1.2.2. ストルニの白鳥	26
1.3. テーマの模索：社会的弱者を描いた連作	29
1.3.1. 貧しい家の子供	30
1.3.2. 貧しい人々へ向けた嘆きの声	32
1.3.3. 生の価値を問う	33
1.4. 女性の自立を強い口調でうたう	36
1.5. ストルニの散文	40
1.5.1. 新聞や雑誌に掲載されたコラム	40
1.5.1.1. フェミニズム	41
1.5.1.2. 社会現象の分析	43
1.5.2. 短編小説	46
1.6. 最初の詩集におけるモデルニスモの影響、散文との関係	48
第2章：前期作品における語りの特徴と変化——同時代のラテンアメリカの女性詩人 たちと比較して——	50
2.1. 先駆者アグスティーニ	50
2.1.1. アグスティーニの恋愛詩に見る官能性	51
2.1.2. ストルニとアグスティーニ	57
2.2. 2冊目の詩集とイバルブルーの2つの声	67
2.2.1. 『甘美な苦痛』における女性の様々な声	67
2.2.1.1. 恋する女性の多様性：心ときめかせて待つ女性、したたかな女性	67

2.2.1.2.	愛に苦しむ女性.....	73
2.2.1.3.	男性批判か、男女間の融和か.....	75
2.2.2.	イバルブルーの1冊目の詩集『ダイヤモンドの舌』.....	79
2.2.2.1.	『ダイヤモンドの舌』第1部「内なる光」より.....	80
2.2.2.2.	『ダイヤモンドの舌』第2部「黒いアンフォラ」.....	84
2.3.	3冊目の詩集とガブリエラ・ミストラル.....	88
2.3.1.	『逃れようもなく……』に聴く繊細な女性の声.....	89
2.3.1.1.	従順な女性たちの声.....	89
2.3.1.2.	従順さの中に隠されたゆらぎ.....	91
2.3.1.3.	ユーモラスな批判.....	92
2.3.2.	ミストラルの最初の詩集『荒廃』より.....	94
2.3.2.1.	ミストラルの恋愛詩.....	95
2.3.2.2.	子供、母性、ストルニとの交流.....	99
2.4.	4冊目の詩集にみる詩作の変化の兆し.....	109
2.4.1.	「主観的な詩の放棄」の宣言.....	109
2.4.2.	女性の視点における変化.....	110
2.4.3.	新たな視点、新たな語り手.....	117
2.4.4.	死者への呼びかけ：幻想的な詩へ.....	120
2.5.	アグスティニーニ、イバルブルー、ミストラルとストルニ.....	124
第3章：	中期作品とブエノスアイレスの前衛運動.....	126
3.1.	アルゼンチンにもたらされた前衛運動ウルトラリスモ.....	126
3.2.	文芸誌『マルティン・フィエロ』.....	130
3.2.1.	『マルティン・フィエロ』誌の特徴.....	130
3.2.2.	『マルティン・フィエロ』誌とストルニ.....	133
3.2.3.	マルティンフィエリスタが認めた詩.....	137
3.2.4.	フロリダ派とボエド派.....	150
3.3.	5冊目の詩集に描かれる、観察する主体が持つ語りの特徴.....	153
3.3.1.	物語の外から皮肉にみる語り手.....	154
3.3.2.	自分を観察する女性.....	156
3.3.3.	移動する視座、皮肉、循環的構造.....	162
3.4.	散文詩集『愛の詩集』 <i>Poemas de amor</i>	167
3.4.1.	『愛の詩集』の女性の語り.....	168
3.4.2.	プラトニックな愛と幻想.....	168
3.5.	『黄土』と『愛の詩集』.....	173
第4章：	後期作品と前衛文学運動の関係——『七つの井戸の世界』を中心に——	175
4.1.	戯曲と詩作：1927年から1930年.....	175

4.1.1.	『この世の主（あるじ）』上演の顛末	176
4.1.1.1.	あらすじ	176
4.1.1.2.	批判的な劇評	179
4.1.1.3.	ストルニの反論	181
4.1.1.4.	不評の影響	183
4.1.2.	自由形式と伝統的形式	185
4.1.2.1.	都会を舞台にした自由詩	185
4.1.2.2.	「私」の心中を描いた詩	190
4.1.3.	ヨーロッパ旅行	192
4.2.	7冊目の詩集『七つの井戸の世界』	195
4.2.1.	新しい詩作へ	196
4.2.1.1.	五感をつかさどる「頭」の詩	196
4.2.1.2.	幻想的な物語の中で、世界を作り変える意志	201
4.2.2.	ストルニの詩における海のモチーフ	207
4.2.2.1.	現実と非現実の世界を移動する「私」の視点	207
4.2.2.2.	海から想像する死後の世界	210
4.2.2.3.	幻想的な海	212
4.2.2.4.	ヨーロッパ旅行の「航海日誌」と海の主題	217
4.2.3.	「都会のモチーフ」	219
4.2.3.1.	冷たく不気味な都市の描写	219
4.2.3.2.	1930年代の文学的・社会的状況	223
4.2.3.3.	『アルゼンチン最新詩』 <i>La novísima poesía argentina</i>	224
4.2.3.4.	ストルニの後期におけるアルゼンチン前衛文学運動の影響	230
4.2.4.	セクション「ソネット」における愛の死	233
4.3.	1927年以降のストルニ作品について	237
第5章	アンティソネットの創造	240
5.1.	最後の詩集『デスマスクとクローバー』 <i>Mascarilla y trébol</i>	240
5.1.1.	新しい詩形式：無韻の11音節のソネット	240
5.1.2.	アンティソネットが書かれた背景	240
5.2.	講演で語られた創作の背景	241
5.2.1.	夕暮れの川岸の情景「コロニアのラ・プラタ川岸壁」	242
5.2.2.	「月夜の蟬」	245
5.2.3.	「青白い砂色のラ・プラタ川」	247
5.3.	その他のアンティソネット	249
5.3.1.	隠喩による絵画的表現：「ラ・プラタ川」連作	249
5.3.2.	愛の神の捕殺	253
5.3.3.	復讐の女神の復活	255

5.3.4. 生と死の対比	257
5.4. 自伝的要素が盛り込まれた作品	260
5.4.1. 死後の世界と幼少期の思い出	260
5.4.2. 最後のアンティソネット「私は眠りにつく」	263
5.5. アンティソネットに至る創作の歩み	265
5.6. ストルニにとってアンティソネットとは	266
結論	269
参考文献	276
1. 欧文文献	276
(1) ストルニの作品	276
(2) ストルニに関する文献	276
(3) その他	281
2. 邦文文献	284
(1) ストルニに関する文献	284
(2) その他	285
謝辞	287

序章 アルフォンシーナ・ストルニの生涯と研究史

アルゼンチンの女性詩人、アルフォンシーナ・ストルニ(Alfonsina Storni: 1892-1938)は 1916 年に最初の詩集を出して以来、詩をはじめとする文筆活動を生涯にわたって続け、20 世紀初めのラテンアメリカでは数少ない女性詩人の一人となった。その名を知らない人は、生国アルゼンチンはもとより、ラテンアメリカ諸国でもおそらくほとんどいないだろう。ストルニは創作の初期には女性の気持ちを細やかにうたった恋愛詩や男女の不平等に異議を唱えた作品を、後期においては幻想的な詩を書いた。その詩はアルゼンチンでは、小中学校や高校の文学の授業で必ず取り上げられ、現在は国民的詩人と呼ぶにふさわしい扱いを受けている¹。

だが彼女の詩はこれまで常に高く評価され続けてきたわけではなく、同じ時期に活動していた前衛運動の推進者たちからは批判を受けていた。ストルニに関する先行研究は数多くあるものの、これまでの研究は彼女の作品が批判された理由を十分明らかにしていない。それだけではなく、初期から後期に至る創作の全過程に目を配り、詩が生み出された背景まで深く踏み込んでその変遷を追った研究もなされていない。

20 世紀初めのアルゼンチンの詩はどのような状況にあり、ストルニはなぜ批判され、その批判にどう応えたのか。その詩は後期において劇的に変化するのだが、変化の背景には何があったのか。そして詩人は最後に出版した詩集において独創的な詩形「アンティソネット」を生み出すことになるが、それは彼女にとってどのようなものであり、その独創性とは一体何だろうか。このような疑問に答えるため、本研究では彼女の詩作品を、同時代の文学状況や社会というコンテキストの中に置いて検討しなおすとともに、同じ時期に活躍した他の詩人たちと比較する。このことにより、生涯にわたって詩の刷新を試みた詩人の独創性を明らかにすることができるだろう。

序章では、まずアルフォンシーナ・ストルニの生涯を概観する。ストルニの人生は、幼少期から苦難に満ちたものであった。特に初期の作品にはその人生経験が投影されているため、彼女の伝記は作品を理解するには重要である。その後ストルニの詩作時期の区分を確認し、研究史をたどる。その際これまでの研究で抜け落ちてきた観点にも触れることになるだろう。最後に本論文の底本について説明し、論文全体の構成について述べる。

¹ アルゼンチンの幾つかの都市には Alfonsina Storni という通りが存在する(ブエノスアイレス自治市(Ciudad Autónoma de Buenos Aires)のサアベドラ(Saavedra)地区やストルニが自殺したマル・デル・プラタ(Mar del Plata)市など)。

0.1. 詩人の生涯と詩作時期について

0.1.1. 生涯

アルフォンシーナ・ストルニの両親はともにイタリア系スイス人で、19世紀後半にアルゼンチン北部の州サン・フアン(San Juan)に移民として渡った。アルフォンシーナの父アルフォンソ・ストルニ(Alfonso Storni)は、サン・フアンで兄弟と一緒に始めた飲料用ソーダ水の工場経営に成功し、アルフォンソと妻パウリーナ(Paulina)の当初の暮らしは豊かなものであった。夫妻の間には2人の子供が生まれ、工場経営も順調に進むかに見えたが、アルフォンソは次第に心身を病み、仕事ができなくなった。やがて家族や周囲への関心を失い、アルコールに依存するようになったため、医師は彼の療養のためスイスに家族と共に一時帰国することを勧めた。スイスのサラ・カプリアスカ(Sala Capriasca)村での滞在が数年に及ぶ中、1892年5月29日に3番目の子供としてアルフォンシーナ・ストルニが誕生した。

彼女が4歳の時アルフォンソが回復の兆しを見せたので、ストルニ家はアルゼンチンに帰国し、サン・フアン州で再び暮らし始めた。しかし帰国後アルフォンソの精神状態は再び悪化していった。工場の経営も思わしくなく、一家は再起を図り、ブエノスアイレス州の北西部に位置するサンタ・フェ(Santa fe)州のロサリオ(Rosario)市に転居、アルフォンソはカフェの経営に着手し、子供たちは学校を辞めてそのカフェで働いた。しかしその経営も失敗に終わり、父はアルフォンシーナが14歳の時に病死、その後一家の生活はいっそう困窮する。母パウリーナと共に縫物をして生計を立てていたアルフォンシーナは、より良い収入を求めて帽子工場で働き始めたが、間もなく小劇団にスカウトされ女優となり、1年間の地方巡業に出た。その後劇団を辞め、舎監兼学生として学校に復学して小学校教員の免許を取得、ロサリオ市の小学校に教員として採用された。しかしこの時、妻子ある男性との交際によって妊娠したため、教職を辞し、単身ブエノスアイレスに向かった。子供の父親は由緒ある家系の出で、サンタ・フェ州の議員だった人物と言われており、アルフォンシーナは醜聞を避け、一人で子供を産み育てるために首都での暮らしを選んだようである。

彼女が男子アレハンドロ(Alejandro)を出産したのは1912年4月のことで、19歳にして当時のアルゼンチン社会では稀有な未婚の母となった。その後、薬局のレジ打ちなどの職を転々としながら子育てをしていたようだが、この当時のことはほとんど明らかになっていない。彼女の伝記が詳細になるのは、詩人としてデビューする直前、貿易会社のマーケティングの仕事をしていた時からである。

ブエノスアイレスでの生活の中で書き溜めた詩が知人の目に留まり、1916年に第1冊目の詩集『バラの木の不安』*La inquietud del rosal*を出版することとなった。刊行直後、有名な文芸誌『ノソートロス』*Nosotros*にこの詩集の書評が掲載されたことがきっかけで、文学者たちの夕食会に出席する初めての女性作家となった。こうして「女性詩人アルフォンシーナ・ストルニ」は文壇に躍り出たのだった。

詩集の出版が理由で彼女は会社から解雇を言い渡されたが、文学関係者の尽力によ

り再度教職に就くことができた。それからは小学校の教員として働きながら、次々に詩作品を発表することになる。2年後の1918年には2冊目の詩集『甘美な苦痛』*El dulce daño*を上梓、その翌年1919年に『逃れようもなく……』*Irremediablemente...*、更に1920年にも第4冊目の詩集『物憂さ』*Languidez*を出版した。『物憂さ』はアルゼンチン文学賞（Premio Nacional de Literatura）の2等と、ブエノスアイレス市詩文学賞（Premio Municipal de Poesía）の1等を受賞し、女性では初のこの受賞によって誰もが認める詩人となった。教壇に立つ傍ら、詩のほか新聞や雑誌のコラムなども手掛け、短編小説、のちに戯曲も執筆し多忙な暮らしを送る。しかしこれらの職による収入は限られており、常に経済的な不安が付きまとっていたため、ストルニは心身ともにしばしば不調に陥り、療養を余儀なくされた。

そのような中でもアルフォンシーナは幾つかの文学サークルに参加し、友人にも恵まれ、文人としての地位を着々と築き上げていった。本論文で後に取り上げるように彼女の詩作品に批判的な文学グループがある一方、大勢の支持者も得た。1925年には5冊目の詩集『黄土』*Ocre*を、翌1926年には唯一の散文詩集『愛の詩集』*Poemas de amor*を出版、その後は大人向け、子供向けの戯曲それぞれを執筆し上演するが、大人向けの戯曲の興業は失敗に終わる。1929年と1932年にはヨーロッパを旅行し、帰国後の1934年には過去の詩作からの転換を図った『七つの井戸の世界』*Mundo de siete pozos*を上梓し、周囲を驚かせた。

しかし1935年に乳がんが見つかり左乳房を切除、予後は思わしくなく身体と精神の苦痛にさいなまれた。そしてアルフォンシーナは1938年10月、療養先のマル・デル・プラタ（Mar del Plata）で入水自殺をした。享年46歳であった。死の直前に、新聞社に死を予告するような1篇の詩「私は眠りにつく」*«Voy a dormir»*を送っていた。また生前に準備していた詩集『デスマスクとクローバー』*Mascarilla y trébol*（1938年）が死後に出版された。

アルフォンシーナが身を投げた海岸には、その死を悼んで彼女の姿を模した石碑が建てられた。また、詩人の生涯をうたった歌曲『アルフォンシーナと海²』（*Alfonsina y el mar*）は、アルゼンチンのみならず世界各国に知られるようになり、その名は死後、悲劇的な死と共に歌の題名としても広まった。

0.1.2. ストルニの詩作時期の区分

ストルニの詩作期間は、研究者によって2つないし3つの時代に分けられている。1916年に出た最初の詩集から1920年出版の第4冊目の詩集までは、前期と言われている。研究者間に相違が見られるのは次の1925年の5冊目と、1926年出版の6冊目

² 1969年に発売されたアルゼンチンの国民的歌手、メルセデス・ソーサ（Mercedes Sosa）のアルバム『アルゼンチンの女性たち』（*Mujeres Argentinas*）収録。作詞はアルゼンチンの歴史家フェリックス・ルナ（Felix Luna）、作曲は同じくアルゼンチンの著名な作曲家アリエル・ラミーレス（Ariel Ramírez）。

となる散文詩集の扱いである。この2冊が書かれた時期を中期（または転換期）として独立させると時代区分は3つになり、前期または後期のいずれかに含めると区分は2つとなる³。このように中期の扱い方の違いこそあるものの、全ての研究者は7冊目と8冊目の詩集2冊が書かれた1930年代を後期と定めるという点で一致している。

0.2. 研究史

0.2.1. 同時代人の評価

文芸誌に掲載された書評は、ストルニの詩が同時代人たちにどのように受容されていたのかを知ることができる史料として重要であるので、ここでは研究史の最初に取り上げることとする。前節で述べたように、ストルニは1916年、文芸誌『ノソートロス』に書評が掲載された最初の詩集『バラの木の不安』の刊行によって、ブエノスアイレスの文壇へ事実上デビューした。文芸誌に取り上げられただけでなく、雑誌が主催する夜の集まりにも参加するようになった結果、彼女は文学界にその存在を少しずつ認められるようになったのである。以後も彼女の詩集は、『ノソートロス』発行人のロベルト・ヒウスティ（Roberto Giusti）らによって書評に取り上げられた。

例えばストルニの2冊目の詩集『甘美な苦痛』に関して、次のような書評が『ノソートロス』誌に掲載された。

（前略）アルフォンシーナ・ストルニは気高い詩的精神そのものであると私たちに伝え、私たちがこの様にとりこにする『甘美な苦痛』の詩からは、どんな神秘的な魅力が生じているのだろうか？ 彼女の歌の魅惑はどこにあるのだろうか？

実際、その歌は夢の領域から我々のところに届く。今は口に出されたが、次は口ごもる曖昧なフレーズだ。素晴らしい恍惚感、錯乱した激情、深い悲しみ、人をさいなむ愛の渇き、そして奇妙な無限の苦悩について私たちに語りかける。（中略）彼女の最初の歩みには迷いがあったが、いまやその芸術は確たるものになっている。私たちは、彼女の感情がそれほどまでに雄弁であるのに、表現が控えめになっていることに気づこうではないか⁴。（後略）（Giusti 1918: 549-551）

このように、文芸誌『ノソートロス』はストルニの作品を高く評価していた。しかしその一方で、1920年代にアルゼンチンで盛んになった前衛文学運動を進めた若者た

³ 筆者はこの時期に、ストルニの作中の語りと視点において後期に向けた重要な転換が見られることに留意し、中期、あるいは転換期であるととらえて3つに区分する立場をとる。

⁴ “[...] ¿qué misterioso encanto emana de los versos de *El dulce daño*, que así nos cautivan, diciéndonos que Alfonsina Storni es una noble alma poética?, ¿en qué reside la seducción de su canto?”

En verdad, ese canto nos llega de la región del sueño. Son, frases vagas, ahora dichas, ahora solo balbucidas; y nos hablan de magníficos éxtasis, de delirantes arrebatos, de hondos desconsoles, de una sed de amor que consume, de una pena extraña e infinita. [...] Sus primeros pasos fueron vacilantes; ahora su arte va afirmándose. Y notemos que siendo tan elocuente su emoción, su expresión tiende a la sobriedad.”

ちからは批判された。当時の前衛運動の推進者の一人ホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges) は、他の女性詩人が刊行した詩集について書評を書いた時、その詩人を称える一方でストルニの作品に対して否定的な評価を下した⁵(Borges 1925: 50-51)。また、文芸誌『マルティン・フィエロ』 *Martín Fierro* は、様々な作家に対する風刺記事を多数掲載することで有名だったが、ストルニもその対象となった⁶。『マルティン・フィエロ』の廃刊後、新たに『スル』 *Sur* という文芸誌が立ち上げられると、『マルティン・フィエロ』に尽力した作家たちが多く活動するこの雑誌は、ストルニの作品を全く無視するという態度をとった。彼女の死の直後、『ノソートロス』には数人の作家が追悼記事を寄稿したが、『スル』に掲載されたのは、エドゥアルド・ゴンサレス・ラヌーサ (Eduardo González Lanuza) によるわずか一本の記事であったうえ、その内容は彼女の創作態度には敬意を表してはいるものの、作品には批判的なものであった。

[ストルニは：筆者注] 自分人間性のために、詩を犠牲にした。(中略) そして「詩」も、もう少しで彼女が詩を手に入れそうになるとその手を——それも度々——すり抜けることで、無慈悲に復讐した。

知的で強い女性だったが、自分の限界を超えることができなかったので、詩人として成功しなかった。彼女の最も優れた詩の中には、致命的にいつも美学上の不純物が表れる。それは詩の中に同化しない無機質な残滓であり、そこに居座る平凡さであり、彼女の詩から活力を削ぐものである。(中略) [詩というものは：筆者注] 個人的な恨みの排気弁として決して用いてはならないのだが、アルフォンシーナ・ストルニの初期作品の一つ一つには、殆ど抑えきれない、男性に対する恨みと永遠の存在である男性に対する強迫観念が息づいている。(中略) だが、この位置づけが公平なものであるためには、彼女の芸術家としての振る舞いを称えるもう一つの状況に言及しなければならないだろう。彼女の生み出す脚韻やリズム——いささか大衆的ではあるが——という甘い蜜に惹きつけられた広い読者層からの熱狂的な支持に囲まれながら、そのような安っぽい栄光に背を向ける勇気を持ち、支持者から遠ざかると知りつつも、自身の確固たる孤独と向かい合った。(中略) その態度こそが、彼女の作品よりも、私の賞賛と尊敬に値するものなのである⁷。(González Lanuza 1938: 55-56)

⁵ 本論文第3章2節2項で詳述する。

⁶ 本論文第3章2節2項で詳述する。

⁷ “Sacrificó la poesía en aras de su personalidad, [...]. Y la Poesía se vengó con crueldad, escapándosele reiteradamente de las manos cada vez –y fueron muchas– que estuvo a punto de asirla.

Mujer inteligente y fuerte, no logró realizarse como poeta por no haber sabido superarse a sí misma. En sus mejores poemas aparece con regularidad fatal un elemento de impureza estética, un residuo inorgánico no asimilado, un prosaísmo que se enquistaba y resta vitalidad a sus versos. [...] Menos aun puede servir de válvula de escape para resentimientos personales: y en cada poema de la primera época de Alfonsina Storni alienta, apenas reprimido, el resentimiento

ゴンサレス・ラヌーサは、第3章で詳しく扱うアルゼンチンの前衛運動ウルトライスマに深くかかわった人物である。この運動を支持した若者たちは、ストルニの作品を決して評価しようとせず、むしろ厳しく批判し風刺した。このようにストルニ作品に対する同時代の評価は、賞賛から批判まで両極端であった⁸。

0.2.2. 伝記的批評

ストルニは、父の病気によって経済的に困難な幼少期を過ごし、それ以後もシングルマザーになるなどの様々な苦難を乗り越えて詩を書き、遂にはアルゼンチン文学界の女性詩人の草分け的存在となった。詩人としての成功後、病に侵され、海に身を投げて人生に幕を下ろした生きざまは、まさに劇的な生涯という言葉にふさわしい。その人生は一種の神話と化して人々の記憶に残り、詩人を悼む歌曲が世界中で売れただけでなく、その生涯を元に映画やドラマも制作された⁹。

ストルニの一部の作品には、このような詩人自身の生涯の出来事が反映されており、伝記的批評を行う研究書がこれまでに何冊か出されている。最初に書かれたのは彼女と同時代の詩人のアルトゥーロ・カプデビラ (Arturo Capdevila) による『アルフォンシーナ: 女流詩人アルフォンシーナ・ストルニの時代と苦しみと作品』*Alfonsina: época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni* (1948)、その後コンラド・ナレ・ロクスロ (Conrado Nalé Roxlo) とマベル・マルモル (Mabel Mármol) がカプデビラの著書に記されたエピソードの多くを引用しながら更に新たな情報を加え、共著で『アルフォンシーナ・ストルニの才能と人物』*Genio y figura de Alfonsina Storni* (1964) を出した。カプデビラとナレ・ロクスロはともにストルニと交流があり、彼らの著作はそれぞれとても貴重なものである。後者が後世の研究者に最も読まれ引用されるストルニの評伝となっているのは、情報量の多さゆえだろう。

ストルニの生涯だけでなくその作品も多く取り上げたのはソニア・ジョーンズ (Sonia

contra el hombre y la obsesión del eterno masculino. [...]Y no sería ecuánime esta ubicación si no señalara otra circunstancia que engrandece su actitud de artista. Rodeada por la admiración fervorosa de un vasto sector público, atraído por las mieles de sus rimas y de sus ritmos algo plebeyos, tuvo el coraje de despreciar esa gloria fácil y, a sabiendas de que se alejaba de sus admiradores, afrontó la certidumbre de su soledad [...].

Ese gesto, más que su obra, merece mi admiración y mi respeto.”

⁸ ストルニのコラムを研究したカークパトリックは、ゴンサレス・ラヌーサの意見を次のように批判している。“These observations by a prominent literary critic, published in *Sur* shortly after Storni’s death, remind us that literary judgements (as well as literary legends) are products of a given epoch’s standards—in this case, those established by power grouping within a patriarchal society.” (Kirkpatrick 1995: 108-109)

⁹ 映画『アルフォンシーナ』(*Alfonsina*) は、アルゼンチンで 1957 年に製作された。カート・ランド (Kurt Land) 監督、アメリア・ベンセ (Amelia Bence) 主演。劇中にストルニの詩をとどころ引用するなどの工夫も見られるが、主人公はストルニとまったく似ても似つかぬ美人女優で、詩人の恋愛関係に焦点が当てられた全体的にフィクション色の濃いメロドラマ的な作品である。近年では 2012 年にテレビドラマのシリーズ (*Historia Clínica*) の中の 1 話でストルニが扱われている。

Jones) の『アルフォンシーナ・ストルニ』 *Alfonsina Storni* (1979) である。この本は、詩・戯曲・コラムなどの作品に幅広く目を配り、人物と作品の全体を把握しようと努めている。ただ詩について割かれたページ数は全 149 ページ中 35 ページと少なく、詩の解釈の中で目新しいものはあまりない。しかし重要な作品を多く取り上げており、伝記の中で作品については簡単に触れるに過ぎない他の評伝とは異なり、詩や戯曲、コラムといったジャンル別に作品を取り上げて批評した本書の意義は小著ながら大きい。

この後もホセフィーナ・デルガド (Josefina Delgado) による『アルフォンシーナ・ストルニ：本伝』 *Alfonsina Storni, Una biografía esencial* (2001) や、タニア・プレitez・ベラ (Tania Pleitez Vela) の『アルフォンシーナ・ストルニ：私の家は海』 *Alfonsina Storni: Mi casa es el mar* (2003) などの伝記的批評が書かれたが、いずれも伝記的記述の大部分をカプデビラの評伝とナレ・ロクスロとマルモルの著書に負っており、ストルニの生涯に関する新事実はあまりない。彼女の人生については、最初の 2 つの評伝に書かれたエピソード以外は、実際はほとんど明らかになっていないのである。

雑誌や新聞に掲載されたストルニに関わる記事を網羅し、そこから詩人の生涯に光を当てた好著として、アナ・シルビア・ガラン (Ana Silvia Galán) とグラシエラ・グリエムモ (Graciela Gliemmo) の共著『もう一人のアルフォンシーナ』 *La otra Alfonsina* (2002) がある。これによって当時のメディアにおいて彼女がどのように扱われたのか、詳しく知ることができる。

このように伝記的な事実からストルニにアプローチしようとする試みは、2000 年以降も続けられ、ストルニ自身についての関心はいまだ尽きるところがない。これらの研究はいずれも詩人の生涯と人物像を知るという点では重要な文献である。

上述した伝記的批評においては、作中人物、特に一人称の主語で書かれる「私」は作者その人と同一視され、詩に書かれた内容は詩人の生涯の出来事に重ねて読まれている。確かにストルニの作品の幾つかには、明らかに自身が投影されたと思われる「私」が現れるものや、内容的に詩人の体験したことと同じような出来事が描かれているものもある。作品に作者の体験、あるいは感情がある程度表現されるのは当然のことであるが、それらが全て作者の真の自己投影とは言えない。それゆえ本論文では、作中の「私」は詩人によって創作された人物とみなし、この人物をストルニ自身とみなすような伝記的批評とは距離を置く。ただし作品の解釈において、ストルニの体験が創作に影響した可能性について考察するときには、これらの評伝を参照する。

0.2.3. 1970 年代の作品研究、ニュークリティシズム

前節で言及した 1979 年のジョーンズの他、1970 年代には複数の研究者がストルニに関する重要な研究を発表している。そのうち、ルクレシオ・ペレス・ブランコ (Lucrecio Pérez Blanco) は、『アルフォンシーナ・ストルニの詩』 *La poesía de Alfonsina Storni*

(1975) を著してストルニの詩をテーマ別に分類および分析し、詩の研究に新たな地平を切り開いた。詩中に女性の一人称が登場するとき、ペレス・ブランコはほぼ必ずその人物をストルニ自身と重ねて見ているので、詩の分析が伝記的な読み偏っているものの、扱う作品の数がこれまでの研究書に比して多い。

詩人の作品を伝記的背景からではなく、文学史のコンテクストから読み解こうとしたのが、ラケル・フィリップス (Rachel Phillips) の『アルフォンシーナ・ストルニ：女流詩人から詩人へ』 *Alfonsina Storni: From Poetess to Poet* (1975) だ。フィリップスは、ストルニの初期作品は主観的な叙情性、陳腐な恋愛や未熟な経験が目立つ、いわゆる女性詩のジャンルに属するものだと論じ、その後過渡期を経て前衛詩の手法を取り入れることで、心の内を告白するという女性詩人の特徴的な作品スタイルから脱却したと評価する。その一方でフィリップスは、背景となるアルゼンチンの文学界だけでなくヨーロッパからの影響にも言及しており、その幅広い知識が分析にも生かされている。この本は多くの研究論文で必ずと言ってよいほど参照されているものの一つである。本論文における詩の読解、分析でも参照した箇所は多い。フィリップスは伝記的な要素を含め、歴史・社会的コンテクストには全く触れず、文学的背景からのみストルニ作品を分析しているが、本論文では、フィリップスに欠けているこれらの観点にも目を配りながら、ストルニの作品を分析することを試みた。またフィリップスはストルニの詩が「女流詩人」の創作から、後期の「詩人」のそれへと進化、発展したと結論付け、後期作品をより高く評価しているが、筆者はこの見解には同意せず、女性を主体にしたストルニの語りにおいても他の詩人たちとは異なる独創性が見出されるという立場をとっている。

ニュークリティシズムの立場からストルニの詩を分析したのはジャニス・ゲスラー・ティティエフ (Janice Geasler Titiev) で、その博士論文『アルフォンシーナ・ストルニの詩に対する批評的アプローチ』 *A Critical Approach to the Poetry of Alfonsina Storni* (1972) においてストルニの全 8 冊の詩集を扱い、主要な詩作品を解釈した。ゲスラー・ティティエフは序論において、ストルニ作品を伝記的に読む誘惑について理解を示しながら、詩におけるテクニクの変化に着目した文体分析・批評がなされるべきだと述べている。それゆえ彼女は、詩を様々なコンテクストから切り離した上で分析した。ゲスラー・ティティエフの丹念な読みと、韻律などにも目を配る精緻な分析は参考にすべきところが多く、フィリップと並び本論文で最も参照、引用した。だが、先に述べた通り、作品にはそれが書かれた時代や文学状況、あるいは、個人的な事情も反映されており、詩の読解にはそれらの要素を考慮することがやはり必要だと思われる。本論文はそれゆえ、フィリップスやゲスラー・ティティエフとは異なり、全ての作品を個人的・時代的コンテクストから切り離して読み解くという分析手法は取らない。

0.2.4. フェミニズム・ジェンダー批評：1980年代から現在まで

ストルニが男性に頼らず経済的に自立しようとした未婚の母であったうえ、その作品の中に男性優位の価値観に異を唱えたものがあることから、ストルニの名とフェミニズムは、彼女の実人生と作品の両方の面から結び付けられることが多い。ストルニは、男性が女性に押し付ける性の役割分担に対する反発や、男女の平等の要求といった内容の詩だけでなく、女性の権利向上や自立を求める立場からジャーナリスティックなコラムも書いている。ストルニと同時代の女性詩人の中で、女性の置かれていた不平等な社会的環境について、彼女のように詩を通じて直接的に表明した詩人はまれであった。その意味で、ストルニの詩がフェミニズム批評の立場から分析されるのはしごく当然であり、事実 1980年代以降にさかんに行われた。

マルタ・モレロ・フロッシュ (Marta Morello-Frosch) は論文「アルフォンシーナ・ストルニにおける伝統と近代性」“Tradición y modernidad en Alfonsina Storni” (1987) において、1918年に刊行された詩集『甘美な苦痛』*El dulce daño* に収録されている「あなたは私に白さを望む」«Tú me quieres blanca» (143) を取り上げ、フェミニズム批評の観点から詳しく分析を行った。モレロ・フロッシュによると、この詩の中では女性を対象化し支配する伝統的男性中心主義的な価値観に従って、恋人は女性の「私」に一方向的に純潔を要求し周囲の世界から遠ざけ、誰からも「手を触れられない」(intocada) 存在にすることを望んでいる。しかし「私」はその男性に対し、2人の関係を対等にするための条件を述べ、新たな主体性を獲得するとされる。ストルニのこの有名な作品を取り上げ、詳細に分析した研究は実は少ない。この論文については、本論文の第2章2節で扱うことになる。

一方、ミレーナ・ロドリゲス・グティエレス (Milena Rodríguez Gutiérrez) は『私が詩の中で感じてきたこと：アルフォンシーナ・ストルニのフェミニズム詩』*Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni* (2007) の中で、ストルニの詩 24 篇をフェミニズム詩とみなし、それぞれについて分析した。ここでは重要な作品が幾つも取り上げられているため、本論文での詩の解釈にあたり、ロドリゲス・グティエレスの分析を手掛かりにしたものがある。

アリシア・サロモネ (Alicia Salomone) は『アルフォンシーナ・ストルニ：女性、近代性と文学』*Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura* (2006) において、アルゼンチン近代を、男女の性に対して伝統的な社会・文化的役割を与える保守主義が根強いが、一方でその価値観に変化が生じた時代でもあると論じた。その上でストルニの作品を分析し、伝統と近代、従順さと批判的精神の間で揺れる作中の女性の主体について明らかにした。サロモネは詩を精緻に読み、作品を新たな角度から解釈しているため、本論文でも何度か参照した。

女性の語り手が現れる詩が多く書かれた前期・中期のストルニの作品を解釈するためには、フェミニズム文学批評は重要である。それゆえ本論文では詩を解釈する際、上述の3つの研究を中心にフェミニズム批評を拠りどころの一つとした。最初に挙げ

た2つはストルニの前・中期の詩に限って批評したものだが、サロモネは後期の作品も批評の対象としているため、後期の詩集の重要な作品を分析するときに参考にした。

このように本論文はフェミニズム文学批評に多くを負っているが、それだけではなく同時代の文学や社会的背景にも目を向け、作品を解釈しようと努めた。また、これらの研究では取り上げられていない詩にも注目したうえ、同時代人の詩を取り上げ比較の対象とし、ストルニの詩をより広い視野からとらえることを試みた。

1980年代からストルニの作品研究に生まれたフェミニズム文学批評の流れは、近年でも続いている。先に述べたサロモネ（2006年）だけではなく、2012年に発表されたロサリオ・M・デ・スワンソン（Rosario M. de Swanson）の論文「卵子よ勝利せよ：デルミラ・アグスティーニとアルフォンシーナ・ストルニの詩における作者の不安と文学的母性」“*Triunfe el óvulo: ansiedad autorial y maternidad literaria en la poesía de Delmira Agustini y Alfonsina Storni*”ではフェミニズム批評によるアグスティーニとストルニの作品分析が行われている。また、2009年にはストルニの戯曲に関する数少ない研究として、セリア・ガルソン・アラバル（Celia Garzón-Arrabal）が博士論文『アルフォンシーナ・ストルニの戯曲：フェミニズムと刷新』*El teatro de Alfonsina Storni: Feminismo e innovación*を著した。これは本論文の第4章1節で戯曲『この世の主（あるじ）』*El amo del mundo*を分析する際の手掛かりとした。

このように2000年以後もフェミニズム批評によるストルニ研究は続けられているが、それだけではなく伝記的批評「身体とエクリチュールにおけるアルフォンシーナ」“*Alfonsina, en cuerpo y escritura*”（2009）（María Esther Silberman de Cywiner）、テーマティックな作品分析「アルフォンシーナ・ストルニの抒情詩における宇宙の振動」“*La vibración cósmica en la lírica de Alfonsina Storni*”（2009）（Bruno Rosario Candelier）などの論文も発表されており、ストルニの人物と作品への関心は、現在も途切れることなく続いている。

0.2.5. 本論文の底本について

本論文では、デルフィナ・ムスキエッティ（Delfina Muschietti）が編纂したストルニの全集を底本とする。2巻からなるこの全集は、アルゼンチンの出版社ロサーダ（Losada）から1999年に刊行された。第1巻には散文詩集を含むストルニの8冊の詩集と、新聞や雑誌に発表されたが詩集には含まれなかった詩作品が収められている。第2巻には短編小説、新聞や雑誌に掲載されたジャーナリスティックなコラム、評論、戯曲などの詩以外の作品が収録されている。ムスキエッティはストルニの他に、オリベリオ・ヒロンド（Oliverio Girondo）やアレハンドラ・ピサルニク（Alejandra Pizarnik）といったアルゼンチンの近代詩人を研究している研究者であり、詩人でもある。ストルニに関するものとしては、これまでに3本の論文があり、いずれもフェミニズム批評の立場からストルニの詩作品について考察したものである。

ムスキエッティ版の刊行までストルニの作品の全集と名が付いたものと言え、ラモン・J・ロッヘロ・イ・シア¹⁰ (Ramón J. Roggero y Cía) 編でラテンアメリカ出版会 (Sociedad Editora Latinoamericana : 以下 SELA と略す) から 1968 年に刊行された『全詩集』 *Poesías completas* しか存在しなかった。これには 7 冊の韻文詩集と詩集以外の場で発表された韻文詩が収録されているが、1926 年に刊行された散文詩集『愛の詩集』およびその他の散文詩は収録されておらず、全集としては不完全である。ムスキエッティ版には『愛の詩集』だけではなく詩集以外の場で発表された散文詩が含まれているばかりか、詩以外の作品も収められており、この全集はストルニの作品を網羅している点で重要な版であると言えるだろう。

なお、その後のストルニの作品研究全てにおいてムスキエッティ版が用いられているわけではないことを付け加えておきたい。2000 年以後発表された研究の中には、SELA 版を底本としているものも存在する。SELA 版には散文詩が収録されていないことはすでに述べたが、ストルニの『愛の詩集』をはじめとする散文詩はこれまでほとんど研究対象とされることがなかった。つまり、多くの研究者にとって散文詩が含まれないことはあまり問題にならなかったということだろう。しかし SELA 版には散文詩が含まれていないことに加えて、各詩集内のセクションに付されたタイトルが、7 冊目の詩集『七つの井戸の世界』の「都会のモチーフ」以外は記載されていないことがわかった (これらはムスキエッティ版には記載されている)。これらのことを踏まえ、本論文ではムスキエッティ版にも明らかな誤植や印刷上の不手際が散見されることを理解しつつ、この版を底本とすることとした¹¹。いずれの全集も批評校訂版ではなく、本論文で引用した作品を比較したところ、それぞれに誤植などのミスが見られた。今後よりきちんとした批評校訂が作られることが望まれる。

0.3. 本論文の構成

前章で見てきたようにストルニは、伝記的な批評、ニュークリティシズム、フェミニズム批評など、さまざまな観点から研究されてきている。その中で、ストルニの詩がその生涯に渡って変化し続けていたこと——特に後期作品において劇的な変化をとげたこと——は、多くの先行研究で指摘されているが、そうした変化が何によってもたらされたかについては十分に議論されてこなかった。本論文はこれまでの研究からは抜け落ちているこの点に注目し、ストルニの詩の変化を初期作品から晩年の作品まで丹念に追いつつ、書かれた時期のアルゼンチンの文学的状況を明らかにし、同時代の他の詩人たちと比較した。

この研究によって、ストルニが周囲の文学者たちからどのような影響を受けていたのか、それと同時に、ストルニの独創性とどのようなものであるかがより鮮明にな

¹⁰ 研究者ではなく編集者のようである。

¹¹ ただし底本の誤りが明白な場合は、SELA 版および入手可能な初版本を参照し、論文内で修正し注にそのことを記した。

るだろう。彼女の詩作上の変化について、研究者の中には後年の作品をより高く評価する者がいる（Phillips 1975: 122）が、そのことについても再検討したい。

本論文は、次のように構成される。まず第 1 章では、文壇へのデビュー作となった 1916 年刊行の最初の詩集を中心に分析する。これは発表直後に文壇から注目されたが、同時に未熟であるとの批判も受けたものである。第 1 節でこの時代のアルゼンチンの文学界について概観した後、第 2 節で、モデルニスモ（近代主義 *modernismo*）の巨匠ルベン・ダリオ（Rubén Darío : 1867-1916）の影響を受けたと思われる作品を取り上げ、ダリオとストルニの作品を比較する。ストルニがダリオからどのような影響を受けたのかが明らかにされるだろう。第 3 節では、貧しい女性や子供に寄せる詩人の共感が描かれた 3 篇の作品について論じる。そして第 4 節において、この詩集の中で最も有名な、女性の語り手が心中を告白する作品を扱う。これは彼女のその後の創作に生かされていったスタイルである。

このときは貧しい人々に注目して作品にしたストルニだったが、その後同じテーマについては新聞や雑誌のコラムや短編で扱うようになる。第 5 節では彼女が発表した散文を取り上げ、ストルニが関心を持ったテーマや、レトリックの特徴について述べ、詩人が自分の創作の中で散文をどのようなものと位置付けていたのか考察する。

第 2 章では、『バラの木の不安』の後、1918 年から 1920 年に発表された作品を取り上げる。この時期には 3 冊の詩集が出版され、詩の中の女性の語り手がその心の内を告白調で語る、独特な作品が多く書かれた。本章では時系列的な変化を追いながら、ストルニの詩作品の中に現れる女性の語りの特徴を明らかにするため、ほぼ同時代に活動したウルグアイとチリの 3 人の女性詩人の作品と比較しながら分析する。この分析により、それぞれの詩人とストルニの作品の間の類似点および違いが明らかになるだろう。まず第 1 節ではストルニより先んじて有名になったウルグアイの女性詩人、デルミラ・アグスティーニ（Delmira Agustini: 1886-1914）と、ストルニの作品を比較する。第 2 節では、ストルニと同時期にやはりウルグアイで注目されたフアナ・デ・イバルブルー（Juana de Ibarbourou: 1892-1979）の作品と、1918 年に出版されたストルニの 2 冊目の詩集『甘美な苦痛』を比べながら論じる。幸福な恋愛詩では似ている 2 人の作品だが、不幸や悲しみを描くときにどのような違いが生じるのかに注目したい。そして第 3 節ではチリの女性詩人ガブリエラ・ミストラル（Gabriela Mistral: 1889-1957）の詩と、ストルニが 1919 年に上梓した 3 冊目の詩集『逃れようもなく……』を比較しながら両者の違いを論じるために、2 人が互いに献辞を捧げ合った作品の分析を試みる。両者の間の詩的な交流も明らかにされるだろう。次の第 4 節では、ストルニの 4 冊目の詩集で 1920 年に出版された『物憂さ』を取り上げる。この詩集の序文で彼女が宣言した、新しい詩への取り組みはすぐには実現しなかったが、作品にはさまざまな変化や新しい語りの技法が見られることを検討する。

第 3 章では、ストルニの詩作の中期と呼ばれる時期、1925 年と 1926 年に出版された 2 冊の詩集を取り上げる。そのためにまず、第 1 節でアルゼンチン文学に影響を与

えた、スペインの前衛文学運動について述べる。ボルヘスによってアルゼンチンに紹介されたウルトライズモ（超絶主義 *ultraísmo*）と呼ばれる運動は、アルゼンチンの若者に詩に対する新たな未来図をもたらした。第 2 節においては、1920 年代中葉にブエノスアイレスで重要な役割を担った文芸誌『マルティン・フィエロ』を取り上げ、ストルニとの関わりを論じる。この雑誌は、ストルニの作品を風刺しながら批判した。その理由について、そこに掲載された作品を分析しながら考察する。そして、アルゼンチン文学界を 2 分したと言われている文学グループ、フロリダ派とボエド派にも言及しながら、当時のストルニが文壇でどのような位置にいたかについて述べたい。1925 年に出版した第 5 冊目となる詩集『黄土』については、第 3 節で特に語り手に注目しながら分析する。そして第 4 節では、ストルニの唯一の散文詩集『愛の詩集』（1926 年）を取り上げ、この散文詩が彼女にとってどのようなものであったかを検討する。

第 4 章は 1927 年から 1934 年までの作品を分析の対象とする。1934 年にそれまでとは全く異なる作品を収録した第 7 冊目の詩集『七つの井戸の世界』が出版された。それゆえ、これまでは 1934 年以後がストルニの創作の後期と呼ばれてきた。彼女の作品が変わった理由については、ストルニが前衛運動に接近したからだと先行研究で言われてきたが、詳しい経緯についてはこれまでほとんど論じられてこなかった。本章では、ストルニの詩作の後期における重要な変化の要因について考察するために、まず第 1 節において 1927 年から 1930 年までに書かれたストルニの戯曲と詩作品について分析し、彼女が取り組んだ戯曲の上演とその失敗が詩作に影響している可能性について検討する。その結果、ストルニの詩作の変化は 1934 年からではなく、それ以前の 1927 年から始まっていたことが明らかになるだろう。

加えて、この時期にヨーロッパを旅行した詩人が『七つの井戸の世界』においてどのような作品を書いたのかを、第 2 節以後で詳しく取り上げる。ストルニは前期、中期、後期のそれぞれにおいて特徴のある作品を書いた。その作品の変化の中で、1930 年代における前衛詩への接近がもっとも際立つものであるが、彼女のこの転換が単なる前衛の模倣ではない個性的なものであることが、本章の分析によってわかるだろう。本論文ではその接近の理由を探るために、これまで研究史ではほとんど見過ごされていた 1930 年のアルゼンチンの詩壇にも光を当て、彼女の詩の特徴をより明確にする。

第 5 章では、彼女の死後に出版された最後の詩集『デスマスクとクローバー』（1938 年）の作品を分析の対象とする。ストルニが死の直前に生み出したアンティソネットという独自の詩形について、ストルニ自身の言葉を参照しながら考察したい。

本研究ではストルニの詩作の全期間を見渡す大きなパノラマを作りながら、彼女の詩の変化の要因を可能な限り探っていく。ストルニの作品を同時代の詩人たちと比較しつつ文学的・社会的コンテクストの中に置きなおすという、先行研究では十分に行われて来なかった分析により、ストルニの創作の道程における独創性とは何かをより鮮明な形で明らかにすることができるだろう。

既に述べた通り、本論文で扱うストルニの作品は全て、ムスキエッティ編の全集(1999年)を底本とした。ストルニの作品の引用は全てこの版を用い、詩の場合は引用直後のかっこの中にページ数を記すのみとした。詩以外の作品には、直後のかっこの中に全集第2巻であることを示すため、「1999(b)」と記し、ページ数を記入した。必要と思われる場合は、もう一つの全集である SELA 版と、可能な限り初版本で確認し注に記した。

他の作家によるものも含め、引用した作品は全て拙訳であり、邦訳が存在し参照したものには注にそのことを記した。本論文では詩のタイトルを含むストルニの作品の翻訳に関し、以前筆者が発表したものにも必要に応じて修正を加えた。

第1章：最初の詩集における模索——白鳥・貧しい人々・「雌狼」——

序章でも述べた通り、1916年に出版されたストルニの1冊目の詩集『バラの木の不安』は、彼女がブエノスアイレスでの会社勤めの傍ら書き溜めた詩を、知人の紹介で出版したものである。無名の若い女性によって書かれたにもかかわらず、この詩集は有名な文芸誌『ノソートロス』上で書評の対象として取り上げられた。書評では若き詩人の将来性を期待される一方で、批判も受けた。後に述べるようにストルニ自身が「最悪の詩集」と語った¹²この本は、ごく一部の作品¹³を除けば、現在に至るまでほとんど研究の対象にされたことがない。しかしストルニが文壇に認められるきっかけとなった詩集についての研究は、その後の創作活動の方向性を知るうえで不可欠である。そこで本論文第1章では、この『バラの木の不安』の詩について、テーマやモチーフ、そして語りの手法を探ることを試みる。彼女は当時の文学運動からどのような影響を受けていたのか、そしてどのような主題に心を動かし、詩を書いたのか。その語りの特徴とは何だろうか。

本章では最初に、この詩集が出版された時代の文学的背景について概観する。ストルニの初期の作品には、モデルニスモの影響が認められることは研究者も指摘している (Phillips 1975: 16, Evans 1997: 773) ため、そのことも確認する。そして幾つかの作品を取り上げ、彼女がこの時期最も関心を持っていた詩の主題を考察したのち、後にストルニが発展させていくことになる、女性の主体による一人称の語りという技法を用いた作品を分析する。本章の最後に、ストルニが新聞や雑誌に寄稿したコラムと短編小説などの散文を扱う。

1.1. 出版の背景：20世紀初頭のラテンアメリカとアルゼンチン文学の傾向

ロマン主義文学が終わろうとしていた19世紀末、新しい文学の潮流が、ニューヨークで活動していたキューバ人のホセ・マルティ (José Martí) や、コロンビアのホセ・アスンシオン・シルバ (José Asunción Silva)、キューバのフリアン・デル・カサル (Julián del Casal)、そしてメキシコのマヌエル・グティエレス・ナヘラ (Manuel Gutiérrez Nájera) らによって新大陸の各地で同時に起こった。この運動をモデルニスモと名付けたルベン・ダリオ¹⁴は、1893年ブエノスアイレスに文筆活動の拠点を移し、アルゼンチンの文壇に刺激を与えた。

ルベン・ダリオはニカラグアの生まれだが、15歳の時から故郷を離れ、中米から南米のチリ、ブエノスアイレスと各地を転々としながら文筆活動に従事した。ブエノスアイレスでのダリオは、数多くの文学者と接触し、全国規模の日刊紙『ラ・ナシオン』

¹² ストルニが後年この詩集について語った内容は第2節の初めに引用する。

¹³ 本章で論じる「雌狼」《La loba》がその代表的な作品である。

¹⁴ 本名をフェリックス・ルベン・ガルシア・サルミエント (Félix Rubén García Sarmiento: 1867-1916) と言う。

La Nación への寄稿などのジャーナリストとしての活動と同時に、新しい文学の創造を目指した。ダリオは特に詩の分野において、忘れられていた古典詩の韻律を取り入れつつ改革を目指し (Oviedo 1997: 298)、新しい文学にモデルニスモという名を与え広めることに尽力した。その結果、各地で多くの支持者を獲得した。モデルニスモについて、ダリオ自身は次のように述べている。「散文においては、自由と飛翔、規範的なものに対する美の勝利、詩においては刷新だ。さびた鉄の鋳型に押し込められ、関節の硬直に苦しんでいた古い詩に、色と生命と風と柔軟さを吹き込むことだ¹⁵⁾」(Jiménez 1985: 15-16 より引用) と。ダリオはその後ヨーロッパに渡り、マドリードやパリにも滞在しながら執筆活動を行い、支持者を増やした。

ダリオだけではなくモデルニスモの実践者たちは、スペイン語文学を再生させるためヨーロッパ、特にフランス文学から多くを学び取り入れた (Aníbal González 2007: 110)。彼らは、19 世紀にヨーロッパからアメリカ大陸に導入された実証主義に基づく進歩と科学主義への反発を露わにした。そして現実世界には背を向け、ギリシアやローマの神話的な世界や東洋のエキゾチシズムを取り入れ、新しい詩的言語によって詩を刷新しようとした。「美に対する絶対的な愛¹⁶⁾」(Arrieta 1959: 65) を重視したモデルニスモを支持する人々は、基本的には社会問題をテーマに据えるよりも、純粹芸術の追求を目指した¹⁷⁾。

モデルニスモが終焉を迎えたのはいつかということをはっきり断定することはできないが (Javier de Navascués 2002: 11-12)、ダリオが死去した 1916 年をその終わりの年と象徴的に位置付ける見方がある (Oviedo 2001: 12)。ストルニの最初の詩集は、ダリオが亡くなったその 1916 年に刊行された。彼女の初期の詩作を見ると、衰退に向かいつつあったとはいえモデルニスモがまだ影響を与えていたことが認められる。次節ではダリオの詩と比較しながらストルニの詩集『バラの木の不安』の作品を取り上げ、モデルニスモとの関連性について考察する。

1.2. モデルニスモの影響

ストルニが身重の体で単身ブエノスアイレスに移り住み、出産後に働きながら詩集の出版に至った経緯については序章で述べた。ある企業でマーケティングの仕事しながら詩作をしていた当時の様子について、ストルニは 1938 年にウルグアイで行った講演で次のように振り返っている。

「19 歳の私は事務所に閉じ込められて、タイプのキーが奏でる音楽に眠気を誘わ

¹⁵ “la libertad y el vuelo, y el triunfo de lo bello sobre lo preceptivo, en la prosa; y la novedad en la poesía: dar color y vida y aire y flexibilidad al antiguo verso, que sufría anquilosis, apretado entre tomados moldes de hierro.”

¹⁶ “el amor absoluto a la belleza”

¹⁷ ダリオは後年その姿勢を転換し、詩に政治性を持ち込むようになった。米西戦争を目の当たりにしたダリオが反米感情を高めて「転回」しただけではないということは、柳原 (2007) が詳しく論じている。本論文では、「白鳥たち」の政治性について第 2 項で述べる。

れています。私の頭のずっと向こうで木製のついたては防波堤のようにそびえ立っています。鉄の棒が私の背中の空気を冷やしています。太陽は屋根の上を歩いていくけれども、私はそれを見ることができません。窓から熱いアスファルトの熱気が吹き込み、路面電車の鐘が遠くで響いています。椅子に縛り付けられて（中略）私は最初の詩集、最悪の詩集を書きました。友よ、どうか神が、『バラの木の不安』からあなたを解放してくださいませよう！ でもあれは自分が死なないために書いたのです¹⁸」（Storni 1999(b): 1077）。

ブエノスアイレスの文壇とはまだ縁がなかったこの時期、ストルニが都会での単調な事務仕事から逃避するために詩を書いていたことが、この回想から読み取ることができる。事務所のついたてを外界と自分を隔てる壁のように感じているストルニは、「事務所に閉じ込められて」「椅子に縛りつけられて」いる状況から逃れるため（「死なないため」）の手段として詩を選んだのである。この時にほぼ独学で書いた作品が、初めての詩集として出版された『バラの木の不安』に収録された。

この第1章2節では、ダリオの作品を意識して作られたと思われる「白鳥たち」«Los Cisnes»（51）に注目し、ストルニの最初の作品集に見られるモデルニスモの影響について考察してみたい。その前に、ダリオの「白鳥」と「白鳥たち」という作品から分析を始めることとする。

1.2.1. ルベン・ダリオと白鳥

ダリオの詩作は、1900年頃を境に大きく変化している。1888年出版の詩文集『青……』*Azul...*と1896年出版の詩集『世俗の讚美歌』*Prosas profanas*の2冊は、フランスの高踏派と象徴主義の詩人たちから刺激を受け、スペイン語詩に新風を吹き込んだものである。ダリオはギリシアやローマや東洋の世界を詩の中に取り込み、詩的言語に音楽性や色彩を加えた。この2冊の出版でダリオは名声を得、中でも『世俗の讚美歌』では、韻律の刷新、異国風な情緒に満ちた語彙が特にラテンアメリカの若い世代に熱狂的に支持され、多くの詩人が彼の作品を模倣した。ダリオは幾つもの作品で白鳥をモチーフとして扱っているが、この『世俗の讚美歌』にも、「白鳥」«El cisne»（Darío 1983: 134）と題したソネットがある。白鳥を詩人にたとえた詩は、次のようなものだ。

それは人間にとって神聖な時だった。

¹⁸ “A los diecinueve estoy encerrada en una oficina; me acuna una canción de teclas; las mamparas de madera se levantan como diques más allá de mi cabeza; barras de hielo refrigeran el aire a mis espaldas; el sol pasa por el techo pero no puedo verlo; bocanadas de asfalto caliente entran por los vanos y la campanilla del tranvía llama distante. Clavada en mi sillón, [...] escribí mi primer libro de versos, un pésimo libro de versos. ¡Dios te libre, amigo mío, de *La inquietud del rosal!* Pero lo escribí para no morir.”

その昔白鳥は死ぬためにだけうたっていた。
しかし白鳥がうたうワグナーの調べが聴こえたのは、
夜明けのさなか、再生するためだった。

(略)

おお白鳥よ！ おお聖なる鳥よ！ その昔レダの青い卵から
気品に溢れた純白のヘレネが現れ、
「美」の、不死の王女になったとすれば、

今あなたの白い羽の下で新しい「詩」が
光と調和の栄光の中で
理想を体現する永遠で純粋なヘレネを宿すのだ。

Fue en una hora divina para el género humano.
El Cisne antes cantaba sólo para morir.
Cuando se oyó el acento del Cisne wagneriano
fue en medio de una aurora, fue para revivir.

[...]

¡Oh Cisne! ¡Oh sacro pájaro! Si antes la blanca Helena
del huevo azul de Leda brotó de gracia llena,
siendo de la Hermosura la princesa inmortal,

bajo tus blancas alas la nueva Poesía
concibe en una gloria de luz y de armonía
la Helena eterna y pura que encarna el ideal.

ギリシア・ローマ神話から題材をとったこの作品の白鳥は、美女レダに魅かれた神ゼウスの化身であり、2人の間には後のトロイア戦争の火種となった絶世の美女ヘレネが生まれる。研究者アンデルソン・インベルトは『『白鳥』でダリオは、ただ死のために歌っていた昔の白鳥と、新しい命を予告する現在の白鳥という二つの意味を対比させている¹⁹⁾ (Anderson Imbert 1967: 102) と指摘している。「新しい『詩』」(nueva Poesía) が白鳥の羽の下で生み出そうとするのはヘレネ、すなわち美である。それは、傾国の美女ヘレネが象徴する「理想を体現する永遠で純粋な」美であり、完璧な芸術を指す。その美、ヘレネを生み出すのは昔レダであったが、今ヘレネは白鳥の羽の下

¹⁹⁾ “En “El Cisne” Darío contrasta dos significados: el de antes, el cisne que sólo cantaba para morir, y el de hoy, que anuncia la nueva vida:[...]”

で新しい詩から生まれ、死ではなく再生の役割を担う。詩の刷新を目指す詩人は、夜明けにうたう新しい詩によって、完璧な美を生み出し蘇らせようと試みるのだ。ダリオは詩と詩人についての作品を数多く書いているが、ブルジョアと大衆を否定する彼にとって詩人は特別な存在である²⁰（柳原 2007：114）。

1905年に出版された詩集『生命と希望の歌』*Cantos de vida y esperanza*は、彼がアメリカの問題を詩の主題とした代表的な作品集と言われているもので、『青……』や『世俗の讚美歌』には扱われてこなかった政治的な内容の詩が幾つも収録されている。中でも有名なのは、ルーズベルト大統領に語りかける形で合衆国を批判した「ルーズベルトへ」*«A Roosevelt»*（Darío 1995: 359-362）である²¹。詩作における主題の大きな転向は、ダリオが1898年の米西戦争で合衆国に敗北したスペインに特派員として派遣され、凋落したスペインの現状を目の当たりにしたことや、ラテンアメリカに対する合衆国の介入に危機感を抱いたことによるとされている。この詩集には「白鳥たち」*«Los cisnes»*（Darío 1995: 379-385）と名付けられたセクションがあり、IからIVの数字がタイトルとなっている詩が収録されている。そのI（379-380）をここで取り上げるが、先ほど引用した「白鳥」は14行であったのに比べ、こちらは44行からなる長い作品である。

おお白鳥よ、あなたはその曲線を描く首で
悲しげに放浪する夢想家たちが通るとき、どんな記号を作るのか？
（略）

あなたたちには、私の言葉は馴染みのないものではないはずだ。
あなたたちは、ガルシラソ²²に会ったことがあるかもしれない……
私はアメリカ大陸の子、スペインの孫である……
（略）

偉大な物事が与える活力に欠ける、
私たち詩人はあなたの湖を探す以外に何をするというのだ？
月桂樹はないがバラはとても甘美だ、

²⁰ ダリオは詩人を周囲の人間とは異質な存在であると考えていた（棚瀬 2014：42）。『青……』に収録された作品では、詩人は世界から孤独と殉教を強いられた天才で、悲劇の運命のもとに生まれた者とされている（Lida 1984: 41）。

²¹ このあまりに明白なアメリカ合衆国批判の詩がダリオ自身にもたらした結果については、柳原（2007）が詳しく述べているが、本稿では、詩の一部をここに引用するにとどめておく。「狩人よ、お前の元に届くには／聖書の声、あるいはウォルト・ホイットマンの詩でなければならぬだろう！／（中略）／お前が合衆国だ／インディオの血をひき／いまだキリストに祈り、スペイン語を話している純真なアメリカ大陸の／未来の侵入者がお前だ。」（*Es con voz de Biblia, o verso de Walt Whitman, / que habría que llegar hasta ti, Cazador! / [...] Eres los Estados Unidos, / Eres el futuro invasor / De la América ingenua que tiene sangre indígena, / Que aún reza a Jesucristo y aún habla en español.*）邦訳は柳原（2007）を参照した。

²² ガルシラソ・デ・ラ・ベガ（Garcilaso de la Vega）。16世紀スペインを代表する詩人。

勝利はないが私たちは喜びを探そう。

スペイン全土と同じようにイスパノアメリカは
不可避の宿命の「東方」を見据えている。
私はあなたの美しい首の疑問符で
未来を待っているスフィンクスに尋ねる。

私たちは野蛮な猛獣に引き渡されてしまうのか？
何百万もの私たちが英語を話すことになるのだろうか？
(略)

¿Qué signo haces, oh Cisne, con tu encorvado cuello
al paso de los tristes y errantes soñadores?
[...]

A vosotros mi lengua no debe ser extraña.
A Garcilaso visteis, acaso, alguna vez...
Soy un hijo de América, soy un nieto de España...
[...]
Faltos de los alientos que dan las grandes cosas,
¿qué haremos los poetas sino buscar tus lagos?
A falta de laureles son muy dulces las rosas,
y a falta de victorias busquemos los halagos.

La América española como la España entera
fija está en el Oriente de su fatal destino;
yo interrogo a la Esfinge que el porvenir espera
con la interrogación de tu cuello divino.

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?
[...]

この「白鳥たち」にも、「ルーズベルトに」と同様、アメリカ合衆国に対する警戒心を感じられる。引用箇所の後から2行目にある「野蛮な猛獣」は、その次の「英語を話す」という詩行から、英語圏、すなわちアメリカ合衆国の脅威を指していることがわかる。語り手はアメリカ大陸の子と名乗り、かつての宗主国スペインの子

孫であることを強調しつつ、同じアメリカ大陸の一部である合衆国を猛獣にたとえている。「ルーズベルトに」と同じように、英語圏である合衆国を自分たちとは別者とみなしているのだ。

冒頭の詩行「おお白鳥よ、あなたはその曲線を描く首で／悲しげに放浪する夢想家たちが通るとき、どんな記号を作るのか？」は、どのような問いだろうか。白鳥の首が作る記号とは、首が細長い曲線を描くことから、疑問符であることは容易に察せられるだろう。だが語り手の本当の問いはスフィンクスに向けられた、更に後の次のようなものである。それは、「私たちは野蛮な猛獣に引き渡されてしまうのか？／何百万もの私たちが英語を話すことになるのだろうか？」という箇所が示す、合衆国の脅威を前にしたラテンアメリカ諸国の危機意識から発せられる疑問である。「白鳥たち」は政治的なメッセージの強い詩なのである。

一方、「あなたたち」と呼びかけられている白鳥たちは、どのような存在なのか。彼らは16世紀のガルシランを知りうる、普遍的な芸術の鑑賞者、あるいは普遍的な芸術そのものとして描かれている。「私たち／詩人」には月桂冠も勝利もないけれど、白鳥のいる湖、すなわち芸術の美を追求するのだ、と語り手は言う。スペインが合衆国との戦争に敗れ、イスパノアメリカの詩人たちには、来る合衆国の脅威を前に政治的には勝利を得られないかもしれないが、芸術を極めようと自らを鼓舞している。このような詩人たちの意識を前に、鳥は最後に希望を示唆する。最終連はこうだ。

……そして一羽の黒鳥が言った。「夜は昼の到来を告げる」。

そして一羽の白鳥が「夜明けは不死だ！ 夜明けは
不死だ！」と。おお、太陽と調和の大地よ！
まだパンドラの箱には「希望」が残っている！

...Y un Cisne negro dijo: «La noche anuncia el día».

Y uno blanco: «¡La aurora es inmortal! ¡la aurora
Es inmortal!» ¡Oh, tierras de sol y armonía!
¡Aún guarda la Esperanza la caja de Pandora!

白鳥たちとは黒鳥と白鳥であることが明示され、それぞれが夜と夜明けの象徴性を帯びる。前の引用部分で、スペインもイスパノアメリカも宿命の地である東方を注視していたが、その東とは太陽が昇る方向を指している。彼らは未来の行く末を見守っており、それに対してこの最終連の白鳥と黒鳥は、「夜明けは不死だ！」という言葉によって、希望が残っていることをほのめかして詩を閉じる。このように、同じように白鳥をタイトルに用いた詩でありながら、単に美の追求を描いた「白鳥」と、アメリカ合衆国がラテンアメリカに及ぼす危機を主題にした「白鳥たち」では、作品に込め

られたダリオのメッセージが異なることがわかるだろう。

それでは、ストルニはどのような白鳥を詩のモチーフとしたのか。

1.2.2. ストルニの白鳥

ストルニはダリオと直接知り合う機会はなかったが、当時の多くの若者と同様に、ダリオの詩を読んでいた²³。ストルニの 1 冊目の詩集には、「病んだ白鳥」«El cisne enfermo» (46-47) や「白鳥たち」«Los cisnes» (51-53) と題された作品がある。ここではこれらの作品から、ストルニが創作活動の初期にダリオからどのような影響を受けていたのかを考察する。まず、ダリオの詩と全く同じタイトルの「白鳥たち」を取り上げる。

泡の白鳥たちが一列に並んで進んで行く
水の上でまっすぐに立つしなやかで優美な茎を
持つ白い花の輪のように。

それは幻想的な行列だ！
彼らはおとなしく怠惰で、おとなしいネコ科の
女性の小さな魂——気まぐれで官能的な——のようだ。

疑問符の形を成しているその首はあたかも
彼らが体現した魂の象徴のようだ、彼らは滑らかに進む
支払い不能²⁴の謎を「神秘の神」に問いかけながら。

謎と化した彼らが列をなして進むのを見ると、
ライン川の上を白鳥が曳いてきた
異邦人のローエングリンの白い伝説が思い出される。
(後略)

Como una blanca ronda de flores cuyo tallo
Mórbido y elegante sobre el agua se irguiera

²³ ストルニの息子アレハンドロは、首都ブエノスアイレスに到着した時の母について次のような言葉を残している。「彼女のスーツケースには、みすぼらしい服がわずかと、ダリオの本が何冊か、そして自分の書いた詩が入っていた」(En su maleta traía pobre y escasa ropa, unos libros de Darío y sus versos.) (Alejandro Storni : 1961、Delgado 2001: 59 より引用)。また、ストルニは 1916 年と 1917 年に「ルベン・ダリオへ」«A Rubén Darío» の題名で 2 篇の詩を書いている。いずれも、詩集には含まれず、全集に収録されたものである。

²⁴ 原文には「支払い不能の (Que no tiene con qué pagar (DRAE))」を意味する形容詞「insolvente」が用いられていることを、初版本で確認した。押韻のためかもしれないが、意味の上ではあまり適切な語とは思われない。

Van los cisnes de espuma desfilando en hilera.

Es una procesión fantástica! Parecen
—volubles y coquetas— almitas femeninas
Mansamente indolentes, mansamente felinas.

Hecho un interrogante su cuello es como el símbolo
Del alma que encarnaron y allá van suavemente
Preguntando al Misterio el misterio insolvente.

Y al verlos desfilan vuelto enigmas se piensa
En la leyenda blanca del extraño Lohengrin
Tirado por un cisne sobre el agua del Rhin.
[...]

ストルニは、ただ単にダリオと同じ題目の作品を創作したのではない。ダリオの「白鳥たち」の冒頭の詩行は「おお白鳥よ、あなたはその曲線を描く首で／悲しげに放浪する夢想家たちが通るとき、どんな記号を作るのか？」という問いかけになっているが、ストルニは自身の「白鳥たち」の中で、一見その疑問に答えるような、「疑問符の形を成しているその首はあたかも／彼らが体現した魂の象徴のようだ」という詩句を書いている。だが、ダリオの真の問いは本論文で既に論じた通り、その先の詩行「私たちは野蛮な猛獣に引き渡されてしまうのか？／何百万もの私たちが英語を話すことになるのだろうか？」という箇所にある。しかしストルニはダリオが詩に表現したアメリカ合衆国に対する警戒心や、ラテンアメリカ諸国に忍び寄る危機には何も触れていない。では、ストルニはどのような白鳥を描いているのか？ 彼女の白鳥たちはしなやかで優美、白い花のようであり、幻想的な美の象徴である。詩の中で言及されている「ローエングリン」とは、白鳥の騎士が登場する楽劇である。作曲者ワグナーは、ダリオが1896年に発表した「白鳥」の中に出てくる（「白鳥がうたうワグナーの調べ」）のだが、ダリオのこの詩における白鳥は、美を生み出す詩人のことであった。つまり、ストルニが描いている白鳥は、ダリオによる1905年出版の作品「白鳥たち」と同じタイトルであり、一見その作品中の問いに答えるようであるが実はそうではなく、それより前の1896年出版の詩「白鳥」と同じように美や芸術を指しているのである。ストルニの「白鳥」には、後年のダリオの作品のような政治的なメッセージは含まれていないのだ。

同じ詩集内に収録されたストルニの「病んだ白鳥」«El cisne enfermo» (46-47) を見てみよう。ここでも、ストルニは初期のダリオと同じように白鳥を見ている。

宮殿に囲われて死にゆく一羽の白鳥がいる。

絹の服をまとった神秘的な白鳥

(略)

その胸は狂った短剣に貫かれて、

その血が一滴、また一滴と湖に溶けていく

(略)

古い伝説は、愛のため病んでいると、

その巨大な心は幾倍にもなっていると

そしてその心の奥底では磔刑のキリストのように

全ての人間の苦痛を覆う苦痛を抱えていると伝えている。

古い伝説は、それが白鳥一詩人だと……

リズムの魔法がその喉に聖油をほどこしたと伝えている

(後略)

Hay un cisne que muere cercado en un palacio.

Un cisne misterioso de ropaje de seda

[...]

Tiene el pecho cruzado por un loco puñal,

Gota a gota su sangre se diluye en el lago

[...]

Cuentan viejas leyendas que está enfermo de amor,

Que el corazón enorme se le ha centuplicado

Y que tiene en la entraña como el Crucificado

Un dolor que cobija todo humano dolor.

Cuentan viejas leyendas que es un cisne-poeta...

Que la magia del ritmo le ha unguido la garganta

[...]

この作品において白鳥は、明らかに詩人の象徴である（「白鳥一詩人」）。ダリオの「白鳥」では、羽の下で再生のための新しい詩を生み出す白鳥は詩人を表し、聖なる存在として讃えられていたが、ストルニの手による白鳥一詩人はどうであろうか。白鳥である詩人は「病んだ」と同時に、「その胸は狂った短剣に貫かれて」血を流している。その上「愛のため病んで」おり、「磔刑のキリストのように／全ての人間の苦痛を覆う苦痛を抱えている」とうたわれる。詩人は愛による病にかかっているながら、刃物で傷つけられ、なおかつキリストの磔刑の苦しみを体験しているということだが、

詩人が被る苦しみは何によるものなのかが曖昧である。これらの比喩の羅列は、白鳥にたとえられている詩人に一貫したイメージを与えず、作中の白鳥—詩人像は明確ではない。

この詩集は、ストルニの伝記的評論を書いたナレ・ロクスロとマルモルの共著において、『バラの木の不安』は、かなり質が低く、様々な影響に惑う未熟な初心者の本²⁵ (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 61) と評され、ストルニ自身も後年、最悪の詩集とみなしている²⁶。ダリオはその初期には白鳥を美の象徴とし、後年においては危機に瀕するラテンアメリカの希望のシンボルとして描いたが、ストルニの白鳥はあくまで美的な存在であり、そこに政治的な含意はない。モデルニスモを象徴する白鳥というモチーフに、詩人の受難が脈絡なく列挙されているだけで、ストルニが詩人をどのような存在と意識しているのかを読み取ることはできない。ナレ・ロクスロとマルモルの言う「様々な影響」の一つが、モデルニスモを確立した巨匠ダリオであることは間違いないが、このときのストルニは、彼から受けた影響を自分のものとし、詩の中に発展させることができていない。そのことは、「白鳥—詩人」というモチーフにもみることができ。ダリオは詩人について多くの作品を書いたが、それは彼自身そうである「詩人」に強い思いを抱いていたからだ。しかしストルニの作品には、詩人の役割についての彼女の考えは示されていない。それは自身がまだ「自分が死なないため」に書くだけで精一杯であり、詩人として生きていく明確な意識を持っていなかったからかも知れない。

しかしながら彼女が『バラの木の不安』で取り上げたテーマは、白鳥や神話ばかりではない。むしろ、モデルニスモから離れた主題も多く扱われている。次節では、ストルニが特に関心を抱いたと思われるテーマについて考察してみたい。

1.3. テーマの模索：社会的弱者を描いた連作

それは、社会における弱者である貧しい人々である。ストルニは都会の周縁化された弱者たちを主題にした 8 篇の詩²⁷を、この詩集²⁸に収めた。これから検討するように、これらの作品からは、詩人の他者に対するいたわりの思いが強い感情表現によってダイレクトに伝わってくる。本論文では、「町外れより」«Del arrabal» (100-101)、「とても貧しい人々のために……」«Por los miserables…» (101-102)、「価値があるだろうか？」«¿Vale la pena?» (102-103) を分析する。詩集内に連続して収められて

²⁵ “*La inquietud del rosal* es un libro muy flojo, libro de principiante inexperto y mareado de influencias.”

²⁶ このことについては本章第 2 節冒頭の引用を参照のこと。

²⁷ 本論文でこれから分析する 3 篇に加え、次の 5 篇がある。「誕生日」«Cumpleaños» (56) では、貧乏な家で老いたきこりが誕生日を祝ってくれる孫たちに囲まれている情景が描かれている。「焦燥」«Ansiedades» (95) では、貧しい子供たちを案ずる語り手の心情が描写され、3 篇の連作「愛……」«Amor…» (97) においては、語り手は一日の労働から疲れて市電で帰宅する老人に対して愛情深いまなざしを向けている。

²⁸ 全部で 62 篇の詩が収録されている。

いるこれら 3 篇には、いずれも貧しい人々が描写されている。作品における語りの調子はそれぞれ異なっており、詩人が語り方に工夫を凝らしていたことがわかる。3 篇を比較することにより、ストルニの初期における詩作上の技法がより理解されるだろう。

1.3.1. 貧しい家の子供

最初に取り上げる「町外れより」の舞台は、貧しい人々が集まって住む、町外れの共同住宅（conventillo²⁹）である。

暑さが息を詰まらせる。
不健康な共同住宅の部屋の
扉が細くあけられている……
正午を過ぎて、
午睡のとき。

その貧弱な部屋では
なにもかもがひどく貧しい
祖母がリズムを取って揺らす
ゆりかごが一篇の詩を詠む。

Sofoca el calor; la pieza
Del conventillo malsano
Tiene entornada la puerta...
Ha pasado mediodía,
Es la siesta.

En el cuarto aquel mezquino
Donde todo es de miseria
Dice un poema la cuna
Que mueve al compás la abuela

1 行目から快適さとは程遠い「暑さが息を詰まらせる」環境が書かれているのに加えて、続く第 2 連でも否定的な語（「不健康な」（malsano）、「貧弱な」（mezquino）、

²⁹ 「長屋」とも訳される、複数の家族が共同で住む賃貸住宅。古い建物の場合もあれば、このために建てられた家もあった。台所と洗濯場、浴室などの設備が最悪だったが、家賃は高くついた（Sáenz Quesada 2004 : 435）。「[ブエノスアイレス：筆者注] 市の中央部にコンベンティージャ（共同住宅）が出現した（中略）その住民には移民が多く、1887 年の国勢調査によれば 72% が外国人で占められていた。（中略）特色はすし詰めの居住状態にあった」（松下 1991 : 185）。

「貧しい」(miseria)が次々に現れる。しかしながら住居の貧しさ、惨めさの形容に具体性はなく、環境の悪さは前景化されていない。それどころか作品全体の語り口は穏やかでやさしく、共同住宅の住人に対して好意的でありさえする。そのことは、語り手の口調によってだけでなく、引用した「ゆりかごが一篇の詩を詠む」という一文からも窺われる。貧しい住人達に向けられた語り手の好意的な感情は、続く詩行で更にはっきりする。

子供は穏やかに眠る。
その縮れ毛が
後光をつくりだしている
その光は、ゆりかごの枕元を守っている
幼子イエスのものと同じくらい
あるいはもっと美しい
そしてそのゆりかごはあまりに粗末なので
詩を詠むことができるほどだ。

El niño duerme tranquilo.
Y las rizadas guedejas
Le forman una aureola
Tan bella o quizás más bella
Que la del niño Jesús
Que ampara la cabecera
De la cuna tan humilde
Que sabe decir poemas.

眠る子供の縮れた髪の毛が、光輪のように見えている。その美しさは幼子イエスのそれと同じくらい、あるいは上回るほどの美しさであると称えられる。ゆりかごは、おそらくあまりに粗末であるがゆえに、軋む音を立てている。しかし貧しさを象徴するような音ですらも、語り手は「詩を詠む」行為にたとえ、極貧の子供の日常に文学性を見出そうとしている。その結果このみすばらしいはずの空間を、清貧と言えるような美しく神聖な場に見せることに成功している。これらの情景は全て語り手の視点を通じて読者に伝えられているものだが、当の語り手は詩の中に姿を現すことはなく、三人称を用いて人物描写をするにとどまっている。屋内の情景を自在に知ることができる語り手は、その存在を前面に押し出すことも、また激しい感情を口にすることもなく、終始淡々とした穏やかな口調を保っている。心の内を明かすのは、語り手ではなく子供の祖母である。

祖母はとても静かに話しかける
その言葉は悲しげ
苦労があまりに多いから。
「この子の枕元をお守りくださる
幼子イエス様、
どうかこの子が苦しい目にあいませんよう！」

Habla muy quedo la abuela
Y sus palabras son tristes
Porque son muchas sus penas:
“¡Niño Jesús, tú que guardas
Del nene la cabecera,
No dejes que el nene sufra!”

祖母の心にあるのは、悲しみと苦労だ。光輪をいただく子供の神々しい美しさと対照的に、貧しく、不健康で、みすぼらしい家に生まれた子供を待ち受ける過酷な運命を押し測り、祖母は悲しむと同時に祈りを捧げる。だがその傍らで、子供は何も知らずに静かに眠り続けている。8音節の繰り返しが一定のリズムを保ち、穏やかで優しい静かな語りが印象に残る。

1.3.2. 貧しい人々へ向けた嘆きの声

同じように貧しい人々を扱った次作「とても貧しい人々のために……」では、「町外れより」とは異なり、語り手の強い悲しみが伝えられる。この語り手は主語人称代名詞「私」(yo)として詩中に現れ、動詞の一人称単数の活用形を用い、「私は…行きたくない」、「私は…感じる」のように積極的に自分の気持ちを述べる。それだけではなく、24からなる詩行の中に、合計10組使われている感嘆符が、語り手の感情をより強く伝えている。感嘆符は詩の冒頭から現れる。

いいえ！ 私は震える女性と子供がいる
あの入り口を歩いて行きたくない
(略)
おお！ 私は秋が枯らす花のように
魂が自分から離れていくのを感じる (略)

¡No! no quiero pasar por aquellos umbrales
Donde está una mujer temblorosa y un niño
[...]

¡Oh! Yo siento que el alma se me parte como una
Flor que agosta el Otoño[...]

詩中に語り手の「私」が明示され、病気の子供やその母親のことを思って悲しむ心中を切々とうたいあげる。貧しい人々がテーマであることは、「～のことを考えて、～のためを思って」という意味を持つ前置詞 *por* を用いた «*Por los miserables...*» という題名からまず読み取ることができる。先に引用した「町外れより」に比して、過剰とも思われる「¡No!」や「¡Oh!」といった感動詞や感嘆文はこの後も連続し、その繰り返しはいささか直情的すぎるようにも思われる。しかし、この語り手は感情の強さを感嘆符だけではなく、雄弁によっても表現しようとする。それは 14 音節という詩行の長さだけではなく、各連に必ず使われている句またがりによって詩行が続いていることにも表れている。第 3 連の 4 行全てが一つの長い感嘆文であることも、語りの工夫によるものだ。

その痛んだ髪、寒さにかじかんだ
かわいそうな小さな手にどれほど口づけしたいか
そして私の膝の上で、この両腕を枕にして、
最高の寝床をどれほど作ってあげたいことか！

¡Cómo les besaría los cabellos maltrechos
Y las pobres manitas heladas por el frío
Y cómo les haría sobre el regazo mío,
Los brazos por almohada, el mejor de los lechos!

ストルニ作品は時として個人の領域を超えて社会的な性格を有するという先行研究での指摘 (Rosembaum 1945 : 226) は、これらの作品を念頭に置いているのだろう。「町外れより」と「とても貧しい人々のために……」の 2 篇は、これまで個別に論じられることはなく埋もれた作品だったのだが、次に取り上げる詩と併せ、社会的なテーマを描いた連作として再評価することができるだろう。

1.3.3. 生の価値を問う

続けて収録されている「価値があるだろうか？」は、前 2 作とはまた調子を変え、疑問文の連続によって始まる。

価値などあるだろうか……？ ひょっとしてあるのだろうか
人生を渡っていくことに、太陽の一筋の光もなく、
そして、徐々に魂を浄化するためのるつぼの

美德を内にもたないということに……？

価値などあるだろうか……？ ひょっとするとあるのだろうか
この残酷であまりにも短い生を耐え
そして苦汁に覆われた魂を持ち
魂が途方もなく善なるものだとも一度も感じないということに？

¿Vale acaso la pena?... ¿Vale la pena acaso
Ir cruzando la vida, sin un rayo de sol
Y no tener adentro la virtud de crisol
Para purificar el alma paso a paso...?

¿Vale la pena acaso?... ¿Vale acaso la pena
Soportar esta vida cortísima y cruel
Para llevar el alma recubierta de hiel
Y no sentirla nunca inmensamente buena?

始まりの 2 連は疑問文だけで構成されており、「とても貧しい人々のために……」で十分に使われた感嘆符が、本作では疑問符に席を譲ったかのようなのである。語り手は生の価値を問いかけているのだが、それは誰の人生なのだろうか。ゲスラー・ティティエフは、詩人の悲しみや嘆きが詩集全体に及び、それが自己憐憫に満ちた自己中心的な独白のような効果を生み出していると辛口の批評をしている (Geasler Titiev 1972 : 19)。

最初の 2 連で語り手は、太陽の光が届かず、魂を清めることもなく、残酷で短い生を送らざるを得ず、魂を善いものと感じることのない人生に対し「価値があるだろうか？」と、繰り返し問いかけている。この問いは、疑問文の形をとっているとはいえ、否定的な答えを最初から予想しているものであり、事実次に引用する第 3 連においては「価値などない、そう、ない……」(No vale, no, la pena...) と、直ちに否定の答えが提示される。ゲスラー・ティティエフの「自己憐憫に満ちた自己中心的な独白」という言葉が暗示するように、このような無価値の生を送っているのは語り手なのだろうか。第 3 連に進んでみよう。

価値などない、そう、ない……それならば
短剣の一突きで心臓を切り開き
そして救済であり不可避の死でもって、
青銅のはらわたのように冷たい心臓を破壊してしまう方がよい……

No vale, no, la pena... Preferible es entonces
Abrirse el corazón a golpe de puñal
Y destruir con la muerte, salvadora y fatal,
El corazón tan frío como entraña de bronce...

第 3 連では、この苦しい生への解決策は死であることさえも示唆される。しかし、ここで言及されているのは、「冷たい心臓」の持ち主のことだ。第 1 連から価値を否定されているのは、美德を持たず、苦汁に覆われ、善を感じたことのない冷たい心を持つ人の生なのである。第 5 連³⁰は、そのような人物に向けた語りになる。「私」の語りは自己憐憫ではなく、困っている他者をいたわるものである。

男性よ、作業所に入ることを忘れないでほしい、
貧しい部屋を訪ねて、そしてよく見てほしい
不幸な子供たちとかわいそうな女性たちが
どれほど疲れてパンを手に入れているのかを……

Y el hombre, que se acuerde de entrar a los talleres,
Que vaya a sus cuartujos y vea con afán
Cómo cansadamente se procuran el pan
Los niños infelices y las pobres mujeres...

ここに至って初めて、語り手が「不幸な子供たち」と「かわいそうな女性たち」のことを思っていることがわかるのだ。同情されている女性や子供とは対照的に強者として言及されているのは「男性」(el hombre) である。語り手はこの強者に向かって、パンを求める弱者に注意を払うように求めている。

「価値があるだろうか？」は、他者に対していたわりの気持ちがない魂の持ち主の生の価値を強く否定するものである。気の毒な女性や不幸な子供に心を痛める詩中の「私」の感情は、既に引用した 2 篇「町外れより」や、「とても貧しい人々のために……」に通ずる主題である。連続して収録されているこの 3 篇は同じテーマを扱いながら、ゆったりした穏やかなリズムや、感嘆文や疑問文が語り手の激しい感情を表現するといった、それぞれに異なる語りの技法を用いて書かれている。この連作は、異質の技法を駆使した 3 部作とみなすことができるだろう。単独に評されていた「価値があるだろうか？」を 3 部作の一つとして読むことによって、先行研究では指摘され

³⁰ 底本では第 3 連と第 4 連の間に区切りがなく、この連だけ 8 行詩になっているが、SELA 版及び初版本では 1 連は全て 4 行詩で構成されている。一般的な詩の構成から見ても 6 連の 4 行詩からなるとみなすことが自然であろう。ムスキエッティ版には、同様に連の切れ目が無視されているケースが他にも見られる。

なかった、同じ主題を扱う語り方の工夫という観点からの分析が可能になる。「町外れより」では、子供の神性と対照的な見守る祖母の悲しい心情が、感情を抑制した静かな語りによって表されていた。「とても貧しい人々のために……」では、句またがりを用いた長い詩行に感嘆符が加わり、「私」が貧者に抱く感情を、高ぶる語調で切々とうたいあげている。そして「価値があるだろうか？」は、タイトルと同じ文「価値があるだろうか？」を、語順を入れ替えつつ疑問文や否定文に変化させ、時には「ひょっとして」などの語も加えながら繰り返している。

ストルニは白鳥をモチーフにしたモデルニスモの影響が濃い作品とは違った、社会の中の弱者たちを対象にしたこのような詩も、最初の詩集に載せた。まだ詩人として明確な方向性を見出せない彼女は、様々なテーマや詩のスタイルを模索していたのである³¹。この時期ストルニは社会的な弱者を扱った作品中で、多様な語りによる詩作を実験的に試みて、語り手の悲しみや同情などの豊かな感情を表現した。これらの強い感情表現から、白鳥をモチーフにした詩に比べ、社会に関わる作品のほうに詩人がより力を注いでいることがわかる。しかしこのような社会的な問題は、2冊目の詩集から扱われなくなっていく。この点については第5節で扱うが、その前に次項で本詩集におけるもっとも有名な作品を検討し、そこで試された詩の技法、及び彼女にとってこののち重要となる主題について考察する。

1.4. 女性の自立を強い口調でうたう

その作品とは、「雌狼」«La loba» (86-87)だ。先に引用したナレ・ロクスロとマルモルがその共著で、この「雌狼」は彼女の人間性を知るうえで、はかり知れないほど重要な作品である (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 61) と記しているほか、先行研究に数えきれないほど引用されているとも言われている (Rodríguez Gutiérrez 2007: 48)。多くの先行研究は婚外子を持ち強く生きようと宣言する語り手に作者自身を重ね合わせ、明らかに自伝的な作品であるとか (Pleitez 2003: 106)、社会の偏見を恐れず、女性の願望や気持ちを自由に表現することを厭わない精神が示されていると評している (Salgado 1990: 505)。なかには、苦難の中で生計を立て、自立していることに誇りを抱いているこの20歳そこそこの女性が印象的だ (Delgado 2001: 70) などのように、完全に詩中の人物とストルニを同一視している批評もある³²。エピグラフから始まる、その作品の冒頭の3連をまず引用する。

³¹ これらの異なる傾向の作品の中に、共通するモチーフ「短剣」(puñal)が存在する。「病んだ白鳥」において詩人でもある白鳥の胸は、「狂った短剣」によって貫かれ、湖に血が流れている。一方、「価値があるだろうか？」での短剣は、美德を持たないため、自分の魂を善だと感じたことのない人間の、青銅のように冷たい心臓を破壊するためのものである。

³² フィリップスは伝記に言及せず、詩中にドラマチックな要素を取り入れた巧みな構造と、口語の効果的な使用を評価する (Phillips 1975: 26-27)。一方、この詩においては、象徴に無理があり効果的でなく、婚外子を持つストルニのあけすけな自伝詩であるという厳しい見方もある (Geasler Titiev 1972: 21)。

不幸な女友達 *J.C.P.* の思い出に捧げる。
なぜならこれは彼女の言葉だからだ。

「私は雌狼のようなもの
群れと決別し
山へ行った
平原に疲れ果てて。

私には愛の結晶の息子が一人いる、法の外の愛の、
私は他の女たちのように、首枷をはめられた牛の一族には
なれなかったから。私の頭が自由に上げられるように！
私はこの手で草をかきわけたい。

ごらんよ皆がどんな風に笑って私を指さすのか、
だって私はこんな風に言うから。(子羊たちが鳴く
一匹の雌狼が囲いの中に入ってきたのを見たから
雌狼はやぶの中から来るものだと知っているから)。

(略)

*A la memoria de mi desdichada amiga J.C.P.
porque éste fue su verbo.*

“Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
Fatigada del llano.

Yo tengo un hijo fruto del amor, de amor sin ley,
Que yo no pude ser como las otras, casta de buey
Con yugo al cuello; libre se eleve mi cabeza!
Yo quiero con mis manos apartar la maleza.

Mirad cómo se ríen y cómo me señalan
Porque lo digo así: (Las ovejitas balan
Porque ven que una loba ha entrado en el corral
Y saben que las lobas vienen del matorral).
[...]

自分を雌狼のごとき存在と宣言するこの女性は、第 2 連では、首枷をはめられた牛の一族である他の女たちのようにはなれなかったと言い、自分の自由な生きざまを誇示している。第 3 連でも、自分を笑い指さす周囲に対して臆することなく、雌狼を前に動揺して鳴く子羊たちをむしろあざけるかのようだ。時に他者に対して嘲笑的な、決然とした自己肯定的な口調で語る「私」は、自分を取り巻く社会に挑発的な言葉を投げかけ、引用個所の更に先の第 9 連では「一人で歩き、群れを笑う」(Ando sola y merío / Del rebaño) と明言さえしている。「雌狼」は、このように作者の自伝的な要素が色濃く反映されているうえ、「私」の用いる強い口調が印象的であるため、シングルマザーとして生きて行こうとするストルニ自身の決意が表明された作品として、これまで注目を浴び解釈されてきた。それにもかかわらず、これまでの研究では言及されてこなかった要素がある。それは、エピグラフ「不幸な女友達 J.C.P.の思い出に捧げる、なぜならこれは彼女の言葉だからだ。」(A la memoria de mi desdichada amiga J.C.P. / porque éste fue su verbo.) の存在と、詩が最初から最後まで引用符(“ ”)でくくられていることだ³³。第 11 連から最終連までは以下のようにになっている。

私について来られる者は一緒に来るがよい。
だが私は立ちほだかる、敵の正面に、
人生に、そして私はその致命的な爆発を恐れはしない
私は手にいつでもすぐ使える短剣を持っているから。

息子の後に私、その後は……何であっても構わない！
私を最も早く戦いに呼ぶものなら。
時には愛のつぼみという幻想
だが花咲く前に、私がそれを駄目にしてしまうのは分かっている。

私は雌狼のようなもの
群れと決別し
山へ行った
平原に疲れ果てて。」

La que pueda seguirme que se venga conmigo.
Pero yo estoy de pie, de frente al enemigo,
La vida, y no temo su arrebató fatal
Porque tengo en la mano siempre pronto un puñal.

³³ エピグラフと引用符は、ムスキエッティ版および SELA 版だけではなく、初版本にも記載されていることを確認した。

El hijo y después yo y después... ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea.
A veces la ilusión de un capullo de amor
Que yo sé malograr antes que se haga flor.

Yo soy como la loba.
Quebré con el rebaño
y me fui a la montaña
Fatigada del llano.”

エピグラフで述べられている通り、詩の最初から最後のリフレインまでが引用符でくくられており、詩全体が「不幸な女友達」の語った言葉であることを示している。しかしこれまでの研究では、その女友達「J.C.P.」に関する情報は筆者が調べた限りでは見つからず、この人物が実在するかどうかさえもわからない。もちろんストルニ自身による言及もない。

「雌狼」は3部作の1作目である。次の「雌狼の死」《La muerte de la loba》(87-88)では、詩中に姿を現さない一人称の語り手が雌狼の死を描写し、続く「雌狼の息子」《El hijo de la loba》(89-90)においては一人称の語り手は現れず、三人称の視点から息子について語られる。そのため、この2作品では自分を雌狼とたとえている人物は語り手になっていない。同シリーズ3篇の中でこの「雌狼」だけに、自分を雌狼にたとえる語り手による独白調の長い語りが用いられているのだが、実際にはエピグラフと引用符により、この語りの外側に更に別の語り手がいる入れ子構造になっている。つまり「雌狼」に現れる「私」は、「不幸な女友達 J.C.P.」であるはずなのだ。ところがこの女友達の状況は、未婚の母として働きながら単身で男児を育てていたストルニ自身のそれと酷似している。この入れ子構造という工夫は、語り手と作者を安易に一致させたくないという意図によって生み出されたのではないだろうか。

にもかかわらず、エピグラフの存在と引用符を用いた構造上の工夫はこれまでの研究で見過ごされ、「雌狼」は作者が自らの心情を吐露した、明らかな自伝詩として扱われ続けている。それは、作品にストルニの人生が明白な形で投影されていることに起因するのだろう。だが、「雌狼」が自伝的作品として扱われた理由はそれだけではなく、詩中の女性の「私」の語りそのものにも原因があるのではないかと思われる。これまで論じてきたように、この女性の語り手は非常に強い口調で、自分の意志を述べる。それらの言葉の強さは構造上の工夫を忘れさせるほどの力を持ち、「私」と作者ストルニを一致させるという解釈を生み出してしまったのだ。ストルニは、「私」の言葉を他者の台詞に見せかける工夫では、成功しなかったと言える。しかし「雌狼」が現在に

至るまで、彼女の代表作のひとつと見なされ続けている³⁴という事実は、女性の「私」が強い感情を表しながら語る一人称体の語りの創造には成功したことを示しているのではないか。2冊目以降の詩集で更に彼女は、女性の語り手による告白調のスタイルを発展させていくことになる。

これまで見てきたように、ストルニは社会的な問題を意識した詩を書いた³⁵が、このような主題は2冊目の詩集以降はほとんど姿を消す。社会的な事柄に言及する場合は、ジャーナリズムや短編小説に移っていったのだ。次節では、詩人が書いた散文について考察する。

1.5. ストルニの散文

1.5.1. 新聞や雑誌に掲載されたコラム

ストルニは自分の詩作のスタイルを模索していた初めての詩集で、貧しい人々、中でも女性や子供、そして老人（本章の注 27 を参照）など、社会的な弱者に温かいまなざしを向けていたが、その後は詩ではなく他の媒体で社会的なテーマを取り上げていった。

文壇に登場後一躍注目を浴びた彼女は、いくつもの雑誌や新聞にコラムを寄稿するようになった。その中には『ラ・ノータ』（*La Nota*³⁶）や、『バラの木の不安』の書評を掲載してくれた『ノソートロス』などが含まれる。そして1920年出版の詩集『物憂さ』が2つの文学賞³⁷を受賞してからは、全国紙『ラ・ナシオン』にタオ・ラオ（*Tao Lao*）というペンネームで「女性のスケッチ」（*Bocetos femeninos*）と題されたコラムを連載するようになる。その他の媒体に実名で署名して書いたものを含め、これらのコラムを使って、ストルニは主に女性に関する様々な話題を取り上げ、自分の考えを述べた³⁸。その中には女性の参政権の獲得や市民権についてなど、フェミニズム運動に関わるものもあれば、世相を分析したものもある。ここではその幾つかを取り上げて、彼女がジャーナリズムに発表した文章の特徴を分析していく。

³⁴ 2008年9月の大衆紙『クラリン』*Clarín*掲載のコラムにも「雌狼」が紹介されており、この詩が今でもなお、ストルニを語るには欠かせない作品であることを示している（Schuchner 2008: 13）。

³⁵ この「雌狼」でもモチーフとして「短剣」が使われている。最後から3連目の最終行「私は手にいつでもすぐ使える短剣を持っているから」で、「私」は短剣を持っているがゆえに、人生の爆発を恐れずに立ち向かうと言うのである。様々なテーマの作品が集まったこの詩集に、同じモチーフが繰り返し使われていることは興味深い。

³⁶ 1915年から1921年の間に出版された週刊の文芸誌（V. Delgado 2004: 96）。

³⁷ 序章に記した通り、アルゼンチン文学賞（Premio Nacional de Literatura）の2等賞とブエノスアイレス市詩文学賞（Premio Municipal de Poesía）の1等賞である。

³⁸ 全集（Storni 1999(b)）に収録されたコラムをみると、テーマは社会問題に関するものが圧倒的に多く、それも女性に関わる内容がほとんどであることがわかる。社会問題以外には、例えば「死者の日」（“El día de difuntos”, *La Nota*, 1919年11月7日（(Storni 1999(b): 823-824)）について書いたものなどがあるが、このような記事は少ない。また、文学についてのコラムもごくわずかである。

1.5.1.1. フェミニズム

ラテンアメリカの女性解放運動は、19世紀後半より欧米諸国から伝播した。20世紀のアルゼンチンでは、ストルニ自身がそうであったように女性が工場労働の担い手となったが、女性労働者は男性労働者よりも低賃金で過酷な労働状況下におかれていた。そのため女性解放運動は、労働条件の改善を求める社会主義と結びついていった（国本・乗 1985: 41-44）。ストルニが文学活動に従事した時代は、アルゼンチンのフェミニズム運動が主として女性の市民権や参政権などの政治的権利を求めた時代と一致する（Kirkpatrick 1990: 114）。ストルニも、社会主義やフェミニズム運動に加わっていたことがあるようだ（Kirkpatrick 1990: 115）が、決して過激な活動家ではなく、もっぱらコラムで自分の意見を述べる方を選んだ³⁹。例えば女性参政権やフェミニズムについて、『ラ・ノータ』誌に次のような記事を寄せている。

「香水をつけたフェミニズム」（“Feminismo perfumado”, *La Nota*, 1919年5月2日）

変化の時代には、不快な外見をした混合物が常に生み出される。哺乳類と鳥の橋渡しの役割をする生き物がいる。それがカモノハシだ。鳥のくちばしをもち卵も産むが哺乳類である。この醜い動物は、私に一種のフェミニズムの混合物を連想させる。（中略）例を挙げよう。ある婦人が、自分は男性的な活力に満ちていると感じ、記者として旅をしたいと欲し、ある新聞社の記者の身分証を手に入れる。この婦人は、これまで爪を磨く以外のことをしたことはなかったのだが、全くさえない役割を演じない程度の十分な教養は持っていた。（中略）婦人は美しく、そして才能が枯渇すると、目で愛嬌を振りまき、意味不明なことをいくつか言い、突飛なことを思いつき、愚かさを露呈する……⁴⁰（Storni 1999(b): 823-824）

ストルニは、女性が容姿を売りにしつつ記者として働く様子を風刺的に描いている。このような女性を「不快な外見をした混合物」であるカモノハシにたとえ、「一種のフェ

³⁹ ストルニがまだサンタ・フェ州ロサリオ市にいた頃、サルバドラー・メディーナ・オンルビア（Salvadora Medina Onrubia）と知り合う。社会主義者でアナーキストでもあるオンルビアは、クリティカ紙 *Crítica* の社主である富豪ナタリオ・ボナータ（Natalio Bonata）の妻となった後も、過激な政治活動を行っていた。2人の友情はストルニが亡くなるまで続いたが、ストルニは教育と詩作を中心とした文芸活動に注力し、オンルビアのような政治運動に関与しなかった。オンルビアの生涯については、ストルニの伝記的評論を書いたデルガドが小説化している（Delgado 2005）。

⁴⁰ “Las épocas de transición han dado siempre productos híbridos de aspecto desagradable. Hay un animal que sirve de eslabón entre los mamíferos y las aves: el ornitorrinco. Posee este animal pico de ave, pone huevos y es mamífero. Este feo producto zoológico me ha hecho recordar, por asociación de ideas, a cierto producto híbrido del feminismo. [...] Pongamos por caso: una señora se siente llena de vigor masculino; quiere viajar como periodista, y consigue, de un diario, un carnet que la acredita como reporter del mismo. Esta señora no ha hecho en su vida otra cosa que lustrarse las uñas, pero posee una ilustración suficiente para no hacer un del todo deslucido papel. [...] La señora es bella y cuando el talento se le acaba, emplea graciosamente los ojos, dice cuatro cosas nebulosas, inventa extravagancias, se le escapan estulteces...”

ミニズムの混合物」と批判しているのだ。そして、結論として「結局のところ、この婦人は自分がでっちあげたフェミニズムの名において勝利をする。(中略)そして女性の尊厳を求める真のフェミニズムは(中略)貶められる⁴¹⁾(Storni 1999(b): 823-824)と鋭く指摘する。

彼女が皮肉なまなざしを向けるのは、このような女性ばかりではない。政治に無知な主婦に向けても、次のように皮肉たっぷりに語りかける。

「投票しましょう」(“Votaremos”, *La Nota*, 1919年9月12日)

奥さま、近いうちに、貴女は恐ろしいニュースに仰天なさるでしょう。貴女は投票ができるようになるのです。突如として市民に変身するのです。鳥肌が立ちませんか？(中略)貴女の上にのしかかってくる大きな責任について考えたことがありますか？これまでの人生において、4人か5人の子供、キノコのように生えてきたような子供たちを生むことしかしてこなかった貴女が？⁴²⁾(Storni 1999(b): 869-871)

冗談めかしつつも、ストルニは同性に対して手厳しい。だが皮肉を言うだけではなく、参政権を得た女性がとるべき行動についてのアドバイスも忘れない。「落ち着いてください、奥さま。もし一票を投じる時が来たら、夜、ご主人の腕をとって、お出かけなさい⁴³⁾」と、政治集会に参加し、街の人々の議論に耳を傾けるよう呼びかける。

コラムにおける詩人の口調は、皮肉まじりであるばかりでなく、もっと直接的に女性の権利を主張することもある。例えば女性の法的権利を求める時である。

「女性の市民権」(“Derechos civiles femeninos”, *La Nota*, 1919年8月22日)

そもそも、男性に比べて女性が相対的に無能者であるとされているこの時に、どうして参政権を与えられなければならないのか？法律によって女性は、公的文書や遺言状で証人になることも、もし結婚している場合には自分の財産の管理をすることも、弟妹や、甥や姪の後見人になることも、例えば公証人や仲介人のような何か専門職に就くこともできない相対的無能者にされているこの時に？⁴⁴⁾

⁴¹⁾ “En fin, la persona femenina triunfa en nombre de un feminismo que ella se inventa, [...] el verdadero feminismo que busca la dignificación de la mujer, [...]sufre una baja[...].”

⁴²⁾ “Señora: un día de éstos será usted sorprendida por una noticia terrible: podrá usted votar. De golpe será usted transformada en ciudadano. ¿No se le pone a usted la carne de gallina? [...]¿Ha pensado en la gran responsabilidad que va a caer sobre usted, que, en su vida, no ha hecho otra cosa que traer al mundo cuatro o cinco muchachos, muchachos que bien pudieron brotar como los hongos?”

⁴³⁾ “Seréne usted, señora. Cuando llegue el momento de ir a depositar su voto hágase algunas excursiones, por la noche, del brazo de su señor esposo.”

⁴⁴⁾ “Y luego ¿cómo ha de dársele voto a la mujer, cuando está afectada por incapacidades relativas que, según las palabras de la ley, la inhabilitan para ser testigo en los instrumentos públicos y testamentos, para administrar sus bienes, si es casada, para ser tutora de sus hermanos menores o sobrinos, para ejercer algunas profesiones especiales, como escribano

(Storni 1999(b): 860-864)

ここでもやや皮肉な口調ではあるものの、まずは法的平等を、というストルニの主張がよく伝わってくる。彼女は更に、最も弱い者の権利についても声を上げている。それは彼女自身が体験してきた、非嫡子を持つ母の権利と子供の父親の義務についてである。以下は同じ記事からの引用である。

この調査 [筆者注：上院で女性の市民権について行われている調査] は更に、特別な案件について扱っている。それは法の庇護が届かない母親である女性に対してだ。いわゆる嫡子と同様に社会に貢献するはずの人間の母親であるこのような女性が、法や、公的評価や、社会的寛容から何の庇護も得られないことは周知の通りである。(中略) 人の生において共犯である男性に対しては、法的にも道徳的にも何の制裁も存在しない。それどころか、男性は経済的に何の義務も持たないのだ⁴⁵。(Storni 1999(b): 860-864)

非嫡子の境遇の改善、女性の意識改革、女性の法的権利の整備などを訴えた彼女のコラムの主張は、時にユーモアや皮肉を伴いながらも、明快でわかりやすい。ストルニ自身は政治運動に積極的に身を投じたわけではなかったが、コラムによって彼女が女性と子供の権利や、フェミニズム運動に関心を抱いていたことがよくわかる。だがストルニのコラムには、政治的な主張だけではなく、当時の社会現象について分析しているものもある。次に幾つか取り上げてみる。

1.5.1.2. 社会現象の分析

女性の法的不平等に抗議の声をあげ、容姿を売り物にして仕事を得ようとする女性を偽物のフェミニズムと断じ、政治に無知な女性を揶揄しつつも励ますなど、ストルニのコラムには女性の意識改革を促し、また女性の立場を擁護し、男女平等の権利を訴えるという主張がよく表れている。その一方で、彼女は当時の女性の生き方に鋭い観察眼を向けている。次の記事を例に挙げる。

「個性のない女性」(“La impersonal”, *La Nación*, 1920年6月27日)

個性のない女性とは誰のことか？ 私たちの誰もが彼女を知っている。それは永遠の模倣者で、あらゆる大都市に数多くおり、大都市の役を務める小さな街に

público, por ejemplo, o corredora de comercio?”

⁴⁵ “Y trata además el proyecto, un punto especial: el de la mujer que es madre sin el apoyo de la ley. Sabido es que esta mujer, madre de un ser humano, que ha de servir a la sociedad en igual forma que los llamados hijos legítimos, no tiene protección alguna de la ley, ni del concepto público, ni de la tolerancia social. [...] Para el hombre cómplice en la vida de un ser, no hay sanción ni legal ni moral. Hay más: ni siquiera está obligado económicamente a nada. [...]”

はとてつもなく多く存在する。

それは小説のヒロインたちの真似をし、つまらない恋愛沙汰のせいで自殺をするか、夏にはビロードの帽子をかぶり、冬には絹の靴をはくような女の子のことである。あるいは、女主人の髪型を真似る召使い、また高額ボックス席からスフィングスの真似をする女主人、良家の娘と間違われたい使用人のことである⁴⁶。
(Storni 1999(b): 924-925)

ストルニによると、「個性のない女性」とは、女主人と召使いというように、異なる社会階層や職業に従事する女性たちの中に存在する。それは人の真似をする個性のない女性のことで、「他の人が話すように話し、他の人と同じような字を書き、同じ言い回しを使い、中傷された女友達を弁護しようとせず、口にすると自分の周囲では女性らしい慎みと呼ばれているものを損なうような場合には、意見を強く主張しない⁴⁷」(Storni 1999(b): 925) のである。ストルニは加えて、そのような女性は必要な場合でも友人の弁護もできないうえ、また女性らしくないと言われることを恐れて自分の意見を述べようとしないことも非難する。詩人はまず、極端な例を用いて読者の注意を惹くと同時に、笑わせようとするところから始めている。小説のヒロインを真似る少女を引き合いに出す時、彼女の筆は「つまらない恋愛沙汰のせいで自殺」と、風刺的である。同じように「夏にビロードの帽子」や、「冬に絹の靴」などの、見当違いな物まねを誇張しながら批判するのである。

彼女の手によるこのようなレトリックは、これまで引用したコラムにも用いられていた。「香水をつけたフェミニズム」では、フェミニズムとは無縁な「カモノハシ」についての記述から始め、偽物のフェミニズムの話に入っていく。「投票しましょう」では、「奥さま、近いうちに、貴女は恐ろしいニュースに仰天なさるでしょう。(中略) 突如として貴女は市民に変身するのです」と、親しみやすく呼びかけるスタイルをとりながら、政治に無知な主婦に辛口のコメントを付す。わかりやすく、読みやすいコラムであるが、このような構成にも、読む者を惹きつけるための工夫がなされている。見せかけのフェミニズムや、政治に無関心な主婦にも与えられる参政権などの話題を扱いながら、世相を切り取る詩人の着眼点の鋭さもその記事の特徴である。次に、「なぜ女教師はほとんど結婚しないのか？」というタイトルのコラムを取り上げ、彼女の着眼と分析の仕方について更に考察してみたい。

⁴⁶ “¿Quién es la impersonal? Todos la conocemos: es la eterna imitadora, abundante en toda gran ciudad, y superabundante en la pequeña ciudad que de gran ciudad oficia.

Es la muchacha que imita a sus heroínas de novela, y se suicida, por un fútil amorío, o lleva en verano sombrero de terciopelo, en invierno zapato de seda; es la mucama que imita el peinado de su señora y la señora que imita a la esfinge desde un palco caro, y la empleada que quiere ser confundida con la niña bien, [...]”

⁴⁷ “Hablará como los demás hablan, adoptará la misma letra que los demás, dirá sus mismas frases, no se atreverá a defender a su amiga calumniada, ni sostendrá una idea con firmeza, si esta idea, en sus labios, parece apagar lo que en su círculo se llama femenino pudor.”

「なぜ女教師はほとんど結婚しないのか？」（“¿Por qué las maestras se casan poco?”, *La Nación*, 1921年3月13日）

教員以外の職業に従事している女性と同じくらい良い、あるいはもっと良い結婚をしている女性教員は多くいるにせよ、独身のまま、あるいは晩婚の女教師の数はかなりなものである。

首都でも地方でも頻繁に見られるこの現象は注目に値する。というのも、女性の教員は他の若い女性と同じくらい魅力的であり、なおかつ自活するための職を手に行っているという利点を有するからである。

にもかかわらず、女工や家政婦、家事手伝いをする若い女性は、教員よりも若くして結婚するうえ、その数が女性教員よりも多い。（中略）この件について、私たちは簡単な調査を行い、その原因を主に4つの点に集約することができた。それは経済的、知的、社会的、道徳的要因である⁴⁸。（Storni 1999(b): 977-979）

女性教員の未婚、あるいは晩婚の理由について彼女は次のように述べている。まず、経済的な要因とは、「女性は経済的に安定していればいるほど、結婚を急がない⁴⁹」からであるとみる。貧しい女性ほど、経済的安定をもたらす結婚は、人生において必要な生きる手段となる。そのため貧しい女性たちは早く結婚する必要がある、結婚相手を長期にわたって探すといった時間的な余裕は乏しい。反対に、職を持ち、自立している女性教員は、結婚が遅れがちになる。

しかしストルニは女性教員の晩婚・未婚の理由はそれだけではなく、彼女たちの多くが自分の家族を養っている事実にも触れる⁵⁰。一家の養い手である女性教師は、実家を離れることができない場合、結婚自体が非常に困難になるからだ。

知的要因については、女性教員の知的レベルの高さが結婚を阻害すると指摘する。「ごくわずかなケースを除いて、男性たちは、妻には『できる限り知的でない』女性を望む⁵¹」と言う。これには次の「社会的な要因」が深く関係していると続け、「社会的な要因」を「社会的虚栄心⁵²」へと言い換える。この虚栄心について、彼女は自分を含む女性教員が持つ、もしかしたら最悪の欠点ではないかと述べる。結婚の相手が

⁴⁸ “Es considerable el número de las maestras que se quedan solteras o que se casan tarde, si bien, una buena parte se casa tan bien o mejor que las mujeres de cualquier otra profesión.

Aquel fenómeno, frecuente en la Capital y en provincias, no deja de ser digno de observación puesto que la maestra es tan agraciada como cualquier otra joven y posee, además, la ventaja de tener entre manos un medio de ganarse vida.

Sin embargo, la obrera, la empleada, la joven que se ocupa de las tareas de su casa, suelen casarse más jóvenes y en mayor número. [...] Las razones que hemos podido catalogar en un rápido examen de este asunto, se reducen a cuatro principales: un factor económico, otro intelectual, otro social y otro moral.”

⁴⁹ “mientras más seguridad económica hay en la mujer, menos prisa tiene por casarse.”

⁵⁰ “muchas maestras sostienen, ellas solas, su casa.”

⁵¹ “Salvo reducidos casos los hombres desean una esposa “lo menos intelectual posible”.”

⁵² “vanidad social”

普通の社員や従業員では物足りないと思い、医者や弁護士、エンジニアに目を向けてしまうからである。ところがそのような肩書の男性は、「家柄や財産を重視するので、両者の目論見は一致しない⁵³」ことになる。そしてコラムの最後に「道徳的要因」として、彼女たちの教育や職務に対する熱意を挙げている。その結果生じる長時間労働が、未婚や晩婚の原因だということだ。

このコラムが書かれた 1921 年には、ストルニ自身が未婚で子持ちの女教師のひとりだった。その彼女による女性教員についての冷静な分析は、十分に興味深いものである。この記事では、誇張表現や比喻、皮肉はほとんど見られない。道徳的要因に言及するあたりでは、自身が職に対して誇りを持っている様子すら感じられる。

このようにストルニは、詩とは離れたコラムという場において、女性に関する様々な事柄について自らの意見を述べている。テーマは、本章で扱ったものだけでもバリエーション豊かである。それだけではなく書き方においても、誇張表現やエスプリの利いた皮肉を用いるだけでなく、レトリックを排除した真摯な意見の形をとるなど自在である。最初の詩集では、詩のテーマとして貧しい人たちに対する共感や女性の自立、そして非嫡子の存在までもテーマにしたストルニであったが、2 冊目の詩集からは、このようなテーマはほとんど書かれなくなっていく。ストルニは社会的な問題を発信する別の媒体を得たのだ。

1.5.2. 短編小説

ストルニは詩とコラムの他に短編小説と戯曲も書いている。ムスキエッティ版の全集に収められている全部で 12 篇の短編小説⁵⁴のうち、最も古いものは 1918 年発表とされている。

その中で発表年が不明の「手紙」を除く 11 編の発表年をみると、7 編が 1918 年から 1921 年のものであり、1925 年から 1926 年の作品は 2 編に減り、それ以後のものは 1933 年の 1 編のみである。つまり彼女が短編小説を手掛けたのは前・中期にほぼ偏っていることになり、ジャーナリスティックなコラムを執筆した時と重なる⁵⁵。

ここでは彼女の短編小説がどのようなものであったのかについて検討してみたい。ストルニの短編小説が研究対象とされることは、これまでなかったと言ってよいだろ

⁵³ “A su vez de éstos [médico, abogado, ingeniero], echan ojo sobre los apellidos o las fortunas y el desencuentro se produce.”

⁵⁴ 全集には次の順番で収録されている。「ツバメ」“Una golondrina” (1919 年：697-720)、「手紙」“Cartas” (発表年不詳：721-734)、「私の学校」“Mi escuela” (1918 年：735-738)、「危機」“Una crisis” (1919 年：738-742)、「花嫁の手紙」“Carta de una novia” (1919 年：742-747)、「ある女性用スーツの総括的な物語」“Historia sintética de un traje tailleur” (1919 年：749-752)、「初めての卵」“El primer huevo” (1920 年：753-756)、“Una tragedia de reyes” 「王様たちの悲劇」(1921 年：757-759)、「ドン・パウロ」“Don Paulo” (1925 年：761-765)、「クーカ (小説六編)」“Cuca (En seis episodios)” (1926 年：767-773)、「母」“Madre” (1926 年 775-779)、「カタリーナ」“Catalina” (1933 年 781-785)。出典は全て Storni 1999(b)である。

⁵⁵ 第 4 章 1 節で後述するが、戯曲は短編よりも後に書かれている。彼女が戯曲を書くようになるのは、1921 年に児童劇団で演技指導を始めるようになった後のことで、最初は子供向けの脚本を、1926 年以後には大人向けの戯曲も手掛けるようになる。ストルニの戯曲については第 4 章で扱う。

う。彼女の生涯と作品を扱ったジョーンズが、短編小説について触れたほぼ唯一の例外であるが、ジョーンズの著書は作品全体を包括的に紹介しつつコメントを付す程度であり、詳しく作品分析をするには至っていない。

これ以外には彼女の短編小説が取り上げられることはなかったのだが、2012年にロサーダ社から、1840年から1940年までの百年の間にアルゼンチンで発表された短編小説の選集『アルゼンチン・フィクション集』 *Ficcionario argentino* が刊行された。エステバン・エチェベリア (Esteban Echeverría) やルゴーネス、オラシオ・キローガ (Horacio Quiroga) などの作品と共に、ストルニの「ある女性用スーツの総括的な物語」が収録されている。ストルニの短編がこのような形で取り上げられるのは珍しいことなので、本論文ではこの短編を扱いたい。

物語の主人公であると同時に語り手である登場人物は、短編のタイトルにもなっている、擬人化された「女性用スーツ」である。まずはこの人物設定から、ユーモラスな物語であることが想像されるだろう。

小説の最初の部分では、主人公はまだスーツになっておらず、羊に生えている毛である「私」が、ふんわりとした羊毛となるシーンで始まる（「ある朝、一頭の羊の毛がふんわりときれいな羊毛になり始めた⁵⁶⁾」 (Storni 1999(b) : 749)。羊毛はすぐに女性用の洗練されたスーツに仕立てられ、店頭飾られた後を買われていく。「私」すなわちスーツを買ったのは、「金髪の甘美な若い女性」 (dulce mujercita rubia) であり、「私」は彼女と一緒に世界を歩き回り、面白い事物をたくさん目にするだろうと期待する。というのも、まだ羊の毛だったころ、鳥たちが「人間よりも面白いものはない」と言っているのを耳にしていたからである。

しかしその期待は裏切られ、「私」ことスーツは「金髪で甘美なこの若い女性と一緒に、私はほとんど何も学ばなかった。午前中は買い物に出かけるだけで、ただそれしかしなかった。その仕事のなかで耳にした言葉からは教わるのが何もなかったのだ⁵⁷⁾」 (Storni 1999(b) : 750) と失望する。

最初の持ち主の次に「私」は、何人かの女性の元を転々とする。持ち主が変わるごとに、「私」はより貧しい女性の所有物となっていく。最初の持ち主のところでは、午前中の買い物の時だけしか着られなかったスーツは、やがて朝から晩まで身にまといられて、1日に4度も路面電車に揺られるような生活を送るようになる。しかしその後、スーツは糸をほどかれ、小さく切られ、再度縫製され、気が付くと「私」はかわいい小さな女の子に着せられているのであった。「それは私の物語の中で一番幸せな時だった⁵⁸⁾」 (Storni 1999(b) : 752) と述懐する「私」は、最後に小さく裁断されごみ箱に捨てられてしまう。

ジョーンズが、このスーツ／「私」は社会的な習慣を冷笑的な観察眼をもって表現

⁵⁶ “Cierta mañana la epidermis de una oveja empezó a esponjarse en immaculados vellones.”

⁵⁷ “Con esta dulce mujercita rubia yo no aprendí casi nada; salía conmigo, por las mañanas, a hacer compras, nada más, y nada me fue revelado en las frases que en esa tarea le oía.”

⁵⁸ “Esta es la época más feliz de mi historia.”

していると述べているように (Jones 1979: 127)、擬人化されたスーツは異なる社会階層の女性たちを冷静なまなざしで観察し、描写する。裕福な家庭の若い女性は買い物以外何もせず、「私」にとって面白いものを何も見せてくれない。このように無為に過ごす女性へ向けられた辛口のコメントは、本章で既に論じたジャーナリスティックなコラムを想起させる。例えば、容姿を売りにして新聞記者の仕事を得る前のある女性については「これまで爪を磨く以外のことをしたことはなかった」、また政治に無知な主婦に対しては「これまでの人生において、4人か5人の子供、キノコのように生えてきたような子供たちを生むことしかしてこなかった貴女」などとコメントしている。それだけではなく、この短編小説では、社会階層の違いにも目を向けている。中産階級の若い女性の次にスーツを着るのは、夫に死なれ娘を育てながら働くシングルマザーの女性である。1日に4度も路面電車に乗るような大変な生活を送っているのは子連れこの未亡人なのである。

短編での語り方は、コラムにおいて詩人が用いた、ユーモラスな誇張表現やエスプリの利いた皮肉などのレトリックとよく似たものである。読者を惹きつけつつ、社会の様々な現象についての自分の意見を述べていたジャーナリスティックなコラムと同じ時期に書かれた短編小説にも、同じような冷静な観察眼と分析力、文章における技法が用いられていると考えられる。彼女が書いた12の短編小説のうち、「ドン・パウロ」を除くと全て、女性が主人公におかれている。コラムと同様、詩人が女性の社会的な立場や、その内面に重きを置いていることがよくわかる。ストルニのコラムと短編小説は、同じカテゴリーに属すと考えてよいだろう。

1.6. 最初の詩集におけるモデルニスモの影響、散文との関係

本章では、ストルニがブエノスアイレスの文壇にデビューするきっかけとなった詩集『バラの木の不安』を主に取り上げ分析した。この本は、いくつかの詩に同じモチーフ（短剣）が扱われているなどの共通性がみられるものの、それ以外では様々なテーマやスタイルが混ざっていて、全体の統一性に欠けている。ストルニが詩作を試行錯誤し、手探りで模索した初期作品のほとんどは、当時も今もあまり評価の高いものではないが、彼女が創作上受けていた影響や、重視していたテーマなどを知るにはきわめて重要である。

まず彼女は、モデルニスモの中心人物、ルベン・ダリオの詩に直接的な影響を受け、ダリオと同じ白鳥をテーマにした作品を書いた。だが、詩人の象徴として扱われた白鳥は曖昧な象徴性しか有さず、形だけの模倣に過ぎない未熟なものであった。

彼女が詩の主題として最も関心を寄せたと思われるのは、貧しい女性や子供たちに関する社会的な問題であった。それらの詩の数は多く、疑問文や感嘆文を多用した作品は、貧しい人々に寄せる詩人の率直な心情を情感豊かに訴えかけるものや、冷たい心の持ち主の生を厳しい言葉で否定するものである。だが、感嘆符や感動詞が過剰に用いられるこれらの詩は、いささか直情的すぎるきらいがあり、当時の批評家に未熟

とレットルを張られても仕方のないものだった。

このような模索の中で、ストルニは自分のスタイルを探り当てる。それは、女性の「私」による内面告白の語りである。女性の一人称体の告白スタイルが用いられた「雌狼」という作品で、詩人は自らの人生を投影しながら、語りの構造に幾つかの工夫をほどこした。その構造上の工夫自体は実際はあまり成功しなかったものの、「雌狼」は彼女の代表作のひとつと今日まで言われるほどの作品となった。この作品で用いられた女性の「私」による語りは、2冊目の詩集以降により生かされることになる。

一方ストルニは、最初の詩集で最も多く主題として取り上げた、弱者への共感や社会的な問題に対する意識を、その後の詩のテーマから遠ざけ、散文で扱うようになる。コラムや短編小説が書かれはじめたのは『バラの木の不安』の出版より2、3年ほど後のことになるが、社会的な問題意識を発表する場が詩から散文へと移ったことを示すため、時系列で見れば先取りすることになるものの、コラムと短編小説も本章で扱った。第5項においてストルニの散文に取り上げられたトピックと、そこで用いられたレトリックについて考察した。詩人は散文において、韻文とは異なった語り口で、時に辛辣に、時にユーモラスに、またある時には抗議の声をあげながら、読者を惹きつけつつ社会を鋭く観察、分析していることを明らかにした。

次章では、2冊目以後の3冊の詩集を対象に、ストルニの詩に現れる女性たちの様々な声に耳を傾け、作品分析を行なっていくこととする。

第 2 章：前期作品における語りの特徴と変化——同時代のラテンアメリカの女性詩人たちと比較して——

第 2 章では、ストルニの創作の前期における女性の「私」による語り、どのような特徴を有し、変化したのかを検討する。

彼女の詩中に現れる女性の語りの特徴を明らかにするために、同じように詩に女性の「私」を描く他の 3 人の女性詩人の作品との比較を試みる。ストルニが活躍した時代の少し前から、ラテンアメリカには傑出した女性の詩人が次々と現れた。まず、ストルニより前にウルグアイで脚光を浴びた女性詩人デルミラ・アグスティーニ (Delmira Agustini: 1886-1914) がいる。ストルニと同時代に活動したのは、チリのガブリエラ・ミストラル (Gabriela Mistral: 1889-1957) と、ウルグアイのフアナ・デ・イバルブルー (Juana de Ibarbourou: 1892-1979) であり、2 人ともストルニと直接交流を持った。ミストラルはその後 1945 年にノーベル文学賞を受賞することになる。女性の語り手「私」の描かれ方や特性に注目しながらこれらの女性詩人の作品と比べることにより、ストルニの初期における詩の傾向や特徴が浮き彫りにされるだろう。

本論文では、先駆的存在のアグスティーニ以外の 2 人の作品に関しては、ストルニの詩集と同じ頃に発表された詩集を扱うこととする。ストルニは 2 冊目の詩集以降の詩において、女性の「私」を語り手にする作品を多く書いた。そこで、イバルブルーが 1919 年に、そしてミストラルが 1922 年に刊行したそれぞれの最初の詩集を取り上げ、ストルニの 2 冊目から 4 冊目の詩集と比べる。女性詩人としての先輩であるアグスティーニに向けるストルニの思いや、他の 2 人との人間関係も作品を理解するために役立つと思われるので、彼女たちが書いた散文も取り上げる。

ストルニの前・中期の作品については、詩の中で読者に語りかける「私」が感じる愛・苦悩・喜びが重要なテーマだったとの指摘があるように (Oviedo 2001: 254)、この時期、詩中の主体の感情表現が作者にとって中心的な主題であった。初めての詩集において詩人は自分の詩を模索していたが、第 2 詩集以降、「私」の感情表現に独創的なスタイルを見出した。中でも女性として特定される「私」の心情は、最も頻繁に取り上げられる主題となった。その女性の語り手の中には、愛の喜びや苦悩を感情豊かに表現する者もいれば、したたかさや強い意志を示す者もあり、作中に現れる女性像は多様である⁵⁹。そこで次節ではまず、ストルニよりも前にウルグアイで高く評価されたアグスティーニの作品と比較しながら、2 人の詩人それぞれの作中に描かれる女性の「私」の語りについての考察をすすめていく。

2.1. 先駆者アグスティーニ

アグスティーニ⁶⁰は父親の助力もあり、若いときから作品を雑誌等に発表していたが、彼

⁵⁹ ストルニの前期および中期作品内に現れる多様な女性像については、拙稿 (駒井: 2012(b)) で論じた。

⁶⁰ アグスティーニは、モンテビデオでウルグアイ人の父とアルゼンチン人の母の間に生まれた。家庭は裕

女の詩は多くの文学者たちから好評を博し、生前に 3 冊の詩集を刊行した。当時のラテンアメリカでは女性が文学に携わることは珍しく、アグスティーニの成功が近代ラテンアメリカの文学史に与えた影響は大きい。彼女は 1907 年に 1 冊目の詩集『(壊れやすい) 白い本』*El libro blanco (Frágil)*、1910 年に『朝の歌』*Cantos de la mañana* を出版した。そして 1913 年に『虚ろな聖杯』*Los cálices vacíos* が出版されたとき、その序文を書いたのはスペイン語詩の巨匠ルベン・ダリオだった。アグスティーニがどれほど評価されていたかがよくわかる。

2.1.1. アグスティーニの恋愛詩に見る官能性

アグスティーニの詩作期間はモデルニスモの絶頂期にあたり、彼女も多くのモデルニスタらと同様、詩作やミュージック、夢や幻想、東洋的な異国趣味、春などのテーマやモチーフを扱い、現実から距離を置いた芸術世界を描いた。モデルニスモの詩人たちのアンソロジーを編集した研究者ヒメネスは彼女の作品について、スペイン語圏だけでなくそれ以外の地域を含めた中で書かれた、最も情熱的な官能と性の詩であると述べている (Jiménez 1985: 436)。女性が性的な関係で得る喜びについて口にすることがはばかられたこの当時、アグスティーニのそれらの作品は、時代に先じた大胆な試みであった。3 冊目の詩集『虚ろな聖杯』の中の、次に引用する「ビジョン」*«Visión»* (Agustini 1993: 236-237) にあるような、女性の「私」の語りによる官能的な表現はその好例である。

もしかすると幻想の枠の中か、
欲望の深い鏡の中なのか、
あるいは神々しくもまさに現実だったのか
あの晩あなたが私の夢を見張っているところを見たのは？

孤独と恐怖で膨らんだ私の部屋で、
あなたは私の隣に、死んだように生き生きとして、
黙って姿を現した
沈黙で濡れ
影と孤独を塗られた夜の片隅に発生した

福な中産階級だった。両親は教育にも熱心で、アグスティーニはフランス語やピアノ、絵画などを習っただけでなく、父の勧めもあって詩を書き、雑誌に投稿した。1913年に恋人のエンリケ・ヨブ・レジェス (Enrique Job Reyes) と結婚したが、わずか二ヶ月後に実家に戻り、離婚の手続きを求めた。しかし、その一方でレジェスが借りたアパートで 2 人は密会を続けていた。この不可解な関係は、1914 年 6 月、レジェスが彼女を銃殺し、自らも同じ銃で自殺したことで幕を下ろした。彼らの破局と悲劇的な死の原因は謎に包まれているが、アグスティーニの母が過干渉で、娘の結婚に反対していたことが一因であるとも指摘されている。また、アグスティーニは結婚前に、アルゼンチンの政治家で文学者でもあるマヌエル・ウガルテ (Manuel Ugarte: 1875-1951) と知り合い、恋に落ちた。アグスティーニの死後、ウガルテ夫人のもとに残された手紙によってこの事実が判明し、夭折した文壇の寵児の背後にあった人間関係の複雑さを垣間見せている (Agustini 1993; Rosembaum 1945 を参照)。

巨大な茸のように。

(略)

あなたはもっと、もっと身をかがめていき、そしてあまりに、
そう、あまりに身をかがめたので、
私の官能の花は倍になり、
私の星はそれから更に大きくなる。
あなたの生全てが私の生に刻み込まれた……

私は宙に浮いたまま、素晴らしい抱擁の
羽ばたきを待っていた。至福が熱と奇跡をまとわせる
四本の腕の抱擁は、高く舞い上がることでしょう！

(略)

¿Acaso fue en un marco de ilusión,
En el profundo espejo del deseo,
O fue divina y simplemente en vida
Que yo te vi velar mi sueño la otra noche?

En mi alcoba agrandada de soledad y miedo,
Taciturno a mi lado apareciste
Como un hongo gigante, muerto y vivo,
Brotado en los rincones de las noches
Húmedos de silencio,
Y engrasados de sombra y soledad.
[...]

Tú te inclinabas más y más... y tanto,
Y tanto te inclinaste,
Que mis flores eróticas son dobles,
Y mi estrella es más grande desde entonces.
Toda tu vida se imprimió en mi vida...

Yo esperaba suspensa el aletazo
Del abrazo magnífico; un abrazo
De cuatro brazos que la gloria viste

De fiebre y de milagro, será un vuelo!

[...]

ヒメネスの指摘する官能や性は、男女の抱擁や欲望、そして「官能の花」などの表現に見ることができる。更に引用を省略した個所において、

“Te inclinabas a mí” (あなたは私に身をかがめていった) という詩行が 7 回繰り返され、男性が語り手の身体に徐々に接近していく様子が表されている。またこの詩行は、引用箇所では“Tú te inclinabas más y más... y tanto, / Y tanto te inclinaste,”のように少し変化し、引用していない個所においては“¡Y te inclinabas más que todo eso!” (「そしてあなたはその全てよりもっと身をかがめていった!」) となる。このように類似した文を含めて合計 9 回使われる表現が 2 人の肉体関係を強調するだけでなく、男が近づくことによって女の官能が目覚めていく様子が伝わってくる。引用の最後の連では、性的な高揚感も暗示される(「素晴らしい抱擁の / 羽ばたきを待っていた」)。このような肉体の欲望は、同じ詩集内の別の詩「おお、あなたよ!」«¡Oh tú!» (Agustini 1993: 229-230) に現れる「私」の熱く情熱的な言葉によって、次のようにも表現される。

(略)

おお、最も強固な塔へ私を奪い取ったあなた！
ベールのように影をそっと持ち上げ、
私の心の雪の中でバラを咲かせ、
私の身体の大理石に火をつけ、
私の涙を全て白鳥の泉にした、あなた……

[...]

¡Oh, Tú que me arrancaste a la torre más fuerte!
Que alzaste suavemente la sombra como un velo,
Que me lograste rosas en la nieve del alma,
Que me lograste llamas en el mármol del cuerpo;
Que hiciste todo un lago de cisnes, de mi lloro...

この「あなた」は、「最も強固な塔へ私を奪い取った」、非常に強い力を持つ恋人である。「強固な塔」がその恋人自身を暗示しているだけでなく、彼の強さは、関係代名詞「Que」が導く 4 つの節が並列している箇所で示される。これらの節では「私を奪い取った」、「持ち上げ」、「咲かせ」、「火をつけ」、「泉にした」という動詞が全て先行詞の大文字で始まる Tú「あなた」を形容し、恋人の力を次々と開示している。その影響力は、精神的なもの(「影」、「心の雪の中」)だけではなく肉体にも及ぶ(「私の身体の大理石に火をつけ」)。このような

男女の肉体関係への言及は、これら以外にも本論文で引用する他のアグスティーン作品で目にすることができる。そして、本作品でもう一つ注目しておきたい点は、次の引用箇所に見える、「あなた」が「私」に対して持つ絶対的な力である。

私の中であらゆることが可能なあなた、
私の中であなたは神に違いない！
あなたの手から私は過ちを犯す「善」までも望む……
主よ、私はあなたが満たす輝く聖杯なのです。
あなたの足元の本のアイリスのように倒れて立ち上がる私は、
完全にあなたのもの、私の神よ！
(略)

Tú que en mí todo puedes,
En mí debes ser Dios!
De tus manos yo quiero hasta el Bien que hace mal...
Soy el cáliz brillante que colmarás, Señor;
Soy, caída y erguida como un lirio a tus plantas,
Más que tuya, mi Dios!
[...]

「主よ、私はあなたが満たす輝く聖杯なのです」という詩行は、詩集のタイトル『虚ろな聖杯』を思い起こさせる。「私」は自分自身を「聖杯」というフレーズによって神聖な存在であるとみなしているが、それだけでは「空／虚ろ」(vacío)である。「私」すなわち杯は、神のように崇められる「あなた」によって満たされなければならないのだ。先の引用部分でも恋人は「私」に対して強い力を発揮していたが、この連においては神格化され、その力は更に絶大となる。詩集のタイトルと関連付けられているこの詩行は、女性の神聖さが男性によって満たされること、その男性は神のごとく圧倒的な力を女性に対して発揮していることを示している⁶¹。

男性を神格化する女性のこのような語りは、次に引用する「夜想曲」«Nocturno» (Agustini 1993: 227) という作品にも見ることができる。詩中の「私」は女性であることは示されていないが、2人の性別は恋人が冬、「私」が春と呼ばれることでほのめかされる。スペイン語の冬 (invierno) は男性名詞で、春 (primavera) は女性名詞であるため、冬と呼ばれる

⁶¹ 「聖杯」や「主よ」などの語句を用い男性を神格化したこの箇所は、神を恋人のように見たてた宗教的な詩と読むこともできるかもしれない。しかし「私の中であなたは神に違いない」という箇所からは、あくまでも「私の中」、つまり語り手の心の中においてのみ「あなた」を神に見立てていることが読み取れるため、本作は一部宗教詩をとりいれてはいるものの、あくまでも男女の愛を女性の視点でうたった作品だと考えるのが妥当であろう。

恋人に対する形容詞は全て男性形なのである（「年老いている」(viejo)、「賢者だ」(sabio)）。それゆえ「あなたが～である」という次の詩行（「私はあなたが年老いていると想像する、／私はあなたが賢者だと想像する、」(Yo te imagino viejo, / Yo te imagino sabio,)）において、「あなた」は男性として扱われることになる。ここでも恋人である男性が全能の存在として描かれている。

(略)

そして私はあなたを愛する、「冬」よ！
私はあなたが年老いていると想像する、
私はあなたが賢者だと想像する、

(略)

「冬」よ、私はあなたを愛する、そして私は春……
私はバラ色に染まり、あなたは雪を降らせる、
あなたは全てを知っているから、
私は全てを夢見ているから……

……私たちはだからこそ愛し合ひましょう！
無垢な花のように
悪徳の泡のように白く蒸気の立ち込めた
私の白い寝床の上で、
「冬」よ、「冬」よ、「冬」よ、
私たちはバラとアイリスの花束となって落ちましょう！

[...]

Y yo te amo, Invierno!
Yo te imagino viejo,
Yo te imagino sabio,
[...]

Invierno, yo te amo y soy la primavera...
Yo sonroso, tú nievas:
Tú porque todo sabes,
Yo porque todo sueño...

...Amémonos por eso!...
Sobre mi lecho en blanco,

Tan blanco y vaporoso como flor de inocencia,
Como espuma de vicio,
Invierno, Invierno, Invierno,
Caigamos en un ramo de rosas y lirios!

男は年長者で賢者であり、「全てを知っている」。女はバラ色をした春であり、「全てを夢見ている」。男性を称えながら愛を告げる女性の言葉が感嘆符と共に繰り返され、情熱が強調されている。寢床への言及があるように、やはりここでも男女の深い関係を連想させる。

それだけではなく、アグスティニーニは白鳥というモチーフを恋人とみなすことがある。彼女は「白鳥」«El cisne» (Agustini 1993: 255-257) という詩において、白鳥を「私」が情熱的に身体を差し出して愛を交わす恋人にたとえている。

(略)

私は彼に [筆者注：白鳥に] 両手で水を与え
彼は火を飲んでいるかのようだ、
そして私はこの肉体の
グラスの全てを差し出しているかのようだ……

(略)

私は時折思う、白鳥が

(略)

私の湖の一羽の白鳥に過ぎないのか、
それとも実在の恋人なのかと……

(略)

そして沈黙は彼の火のくちばしの上で、
一本のバラになる……
でも彼はその肉体で私に話しかけ、
私はこの肉体で彼を理解する。
——時に、私の全てが！魂であり、
そして時に私の全てが！肉体である。——

(略)

Agua le doy en mis manos
Y él parece beber fuego;
Y yo parezco ofrecerle

Todo el vaso de mi cuerpo...

[...]

Que a veces pienso si el cisne

[...]

Es sólo un cisne en mi lago

O es en vida un amante...

[...]

Y el silencio es una rosa

Sobre su pico de fuego...

Pero en su carne me habla

Y yo en mi carne le entiendo.

—A veces ¡toda! soy alma;

Y a veces ¡toda! soy cuerpo. —

[...]

アグスティーニの詩中に現れる女性の「私」が愛をうたうとき、男女の肉体関係における女性の大胆な欲望がむき出しにされる。ここでは、白鳥も愛の対象である男性と化す。その白鳥と「私」は、肉体で言葉を交わしあうのだ。

ここまで、性への欲望や男性に対する崇拝の念が見られるアグスティーニの作品を読んできたが、ストルニは彼女の作品をどのように見ていたのだろうか。次項では、ストルニがアグスティーニについて書いた文章を検討する。

2.1.2. ストルニとアグスティーニ

ストルニが文壇にデビューした1916年には、6歳年長のアグスティーニは既に他界していたため、2人が直接知り合うことはなかった。だが隣国で活躍した女性詩人の先駆けであるアグスティーニに、ストルニは特別な思いを抱いていたようである。チリの詩人ミストラルが1926年にチリの『エル・メルクリオ』*El Mercurio*紙に寄稿した随筆⁶²によると、ストルニはミストラルと対面した時にアグスティーニを称え、最も優れた女性詩人であり、忘れさせてはいけないと語っている (Mistral 1998: 127)。また、1919年7月にストルニが『ラ・ノータ』誌に発表したコラム「アメリカ大陸の女性詩人たち」(“Las poetisas americanas”)では、アグスティーニについて次のように書いている。

まず、ウルグアイから始めよう。ここには、デルミラ・アグスティーニがいる。彼

⁶² この中では何年にストルニと会ったかは明確にされていないが、ストルニが25歳と書かれているので、文壇デビュー直後の1917年前後と推定される。

女の詩は広く知られ、批評に取り上げられているが、その割にあまり理解されていない。デルミラ・アグスティーニは、一見したところ女性の激しい官能性を表現するが、実際は心からの精神主義者である。

ああ、あなたの頭は私を驚かした。そこから
生の全てが流れ出て、
説明しがたい夜の名のない世界のように見えた。

素晴らしい女性詩人は、精神的な感動の結果である深い思索の中でこのように言う。純粋な官能性だけではこれらの詩行を作ることは絶対にありえないだろう。これらの詩行は、女性の魂が持ちうる最も細かなふるいにかけて浄化された情熱的な瞑想から生まれたものなのだ⁶³。(Storni 1999(b) : 1017-1018)

この時ストルニは、アグスティーニが精神主義者であると述べ、更に「純粋な官能性だけではこれらの詩行を作る」ことはありえないと否定している。これはどういうことなのか。そのことを説明するために、ストルニはアグスティーニの別の詩行を引用している。

この詩行のような、
「私の魂はあなたの魂を前にすると、大空を前にした海のような。」
そして、もう一つ、
「ああ、肉体は屈服したが、編み込まれた魂は
かつてなかったほどもつれた結び目だった……」
他にも沢山ある彼女の作品は全て、深く力強い本質を表現しているが、その目的は物質を通じて孤立した精神を不意打ちすることだ⁶⁴。(Storni 1999(b) : 1018)

ストルニはアグスティーニの3篇の詩を部分的に引用している。その3つ目の引用によっ

⁶³ “Empezaremos por el Uruguay: tiene éste a Delmira Agustini, tan ampliamente difundida y comentada como poco comprendida. Delmira Agustini con toda apariencia verbal de una fuerte sensualidad femenina, es profundamente espiritualista:

Ah, tu cabeza me asustó. Fluía
De ella toda la vida, parecía
No sé qué mundo anónimo y nocturno.

Dice la magnífica poetisa, en un hondo pensamiento, que es la consecuencia de una conmoción espiritual. La sensualidad pura no podría dictarle jamás estos versos nacidos de una contemplación pasional, depurada a través de las más finas mallas que pudiera tener un alma femenina.”

⁶⁴ “Y esta frase: “Mi alma es frente a tu alma, como el mar frente al cielo.”

Y esta otra: “Ah, los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas / Son el más intrincado nudo que nunca fue...”

Y tantas otras, y toda su obra que expresa una naturaleza vigorosa y profunda, pero cuya finalidad es sorprender al espíritu, aislado a través de la materia.”

て、アグスティーニが精神主義者であるということが、より具体的にわかれると思われるので、もとの詩をもう少し確認しておきたい。これら3篇は、全て1910年に刊行されたアグスティーニの2冊目の詩集『朝の歌』に収められたもので、3番目の引用は「結び目」«El nudo» (Agustini 1993: 202) の第3連の一部である。

彼らの恋は四つの唇の長いほほえみだった……

(略)

そして彼らは魂に歯を立てるほど深く口づけた！
金の花のように時間はその葉を落とした、

「宿命」が氷のようなその手で介入した……
ああ！ 肉体は降伏した、だが絡まりあった魂は
かつてなかったほどもつれた結び目なのだ……
狂った超人的なもつれとの戦いで
生の「激情」は両手を折り、
アナンケー⁶⁵は至高の指を疲弊させた……

Su idilio fue una larga sonrisa a cuatro labios...

[...]

Y se besaban hondo hasta morderse el alma!...
Las horas deshojáronse como flores de oro,

Y el Destino interpuso sus dos manos heladas...
¡Ah!⁶⁶ los cuerpos cedieron, mas las almas trenzadas
Son el más intrincado nudo que nunca fue...
En lucha con sus locos enredos sobrehumanos
Las Furias de la vida se rompieron las manos
Y fatigó sus dedos supremos Ananké...

「四つの唇」とは、口づけをしている恋人たち2人の唇のことである。それは深い口づけだが、彼らの愛はもっと精神的であることが、「魂に歯を立てる」という表現に読み取ることができる。その2人を残酷な宿命が離れさせようとした時、肉体は屈服してしまった

⁶⁵ ギリシア神話で、運命の必然の擬人化。

⁶⁶ ストルニの引用ではこの感嘆符はついていない。

のに対し、2つの魂が絡まりあった結び目は強く、運命の容赦ない手（アナンケーの指）に打ち勝つ。この詩においては、体の結びつきよりも魂で結ばれた愛の方が強固なのである。つまり魂の愛は肉体の愛を超え、宿命に打ち勝つことができるものとされているのだ。ストルニは、魂の愛をより強いとみなしたこの詩行を引用することで、アグスティニーニが詩において単に肉体関係の歓びだけを追求しているのではなく、精神の絆の強さもうたっている精神主義者だと主張したのだろう。

ここでストルニのコラムにもう一度戻って、彼女が最初に引用したアグスティニーニの詩の内容について検討してみたい。この引用は、同じ詩集に収録された「あなたは眠っていた」*«Tú dormías»* (Agustini 1993: 204) の最終行だが、この部分だけではストルニの意図がわかりにくいので、以下に全詩を示す。

私の両手に埋め込まれて
珍しい宝石のように、あなたの頭は輝いていた。
私はそれを宝石箱と思い、光と影それぞれに
その美しさを称えた。

あなたの目にはおそらく生が凝縮されていた
まるで二つの深いグラスの中の、
悲しみの濾紙のように…… 私は
あなたの頭が大理石の花であると夢想していた……

螺鈿らでんがはめこまれたあなたの額に月の光が差しして、
湖の平穏の中の怪物のように、
寡黙で巨大な夢想が姿を現した時……

ああ！ あなたの頭は私を驚かせた。そこから
見知らぬ生が流れ出て、
説明しがたい夜の名のない世界のように見えた。

Engastada en mis manos fulguraba
como extraña presea, tu cabeza;
yo la ideaba estuches, y preciaba
luz a luz, sombra a sombra su belleza

En tus ojos tal vez se concentraba
la vida, como un filtro de tristeza

en dos vasos profundos... Yo soñaba
que era una flor de mármol tu cabeza...

Cuando en tu frente nacarada a luna,
como un monstruo en la paz de una laguna,
surgió un enorme ensueño taciturno...

¡Ah! tu cabeza me asustó. Fluía
de ella una ignota vida, parecía
no sé qué mundo anónimo y nocturno.⁶⁷

眠る人の頭を両手で支えながら、その美しさを称える「私」のモノログである。この作品では肉体的快楽への言及はなく、焦点が当てられているのは、おそらく恋人であろう眠る人の頭である。頭や目、額は宝石や大理石、グラス、螺鈿などにたとえられている。恋人の頭を支える「私」は、その頭に美しさだけを見ている。しかし、その額には夢想が怪物のように現れる。ストルニは、頭に焦点が当てられた神秘的な作品に印象付けられたようで、後年その影響が見られる詩を書いている⁶⁸。

先のコラムでストルニが注目したのは引用した最終連で、頭とそこから流れ出た未知の生が「私」を驚かしたことである。「私」は「あなた」の頭を美しいものとみなしているが、その人の目に悲しみが浮かび、2人の間には距離があることが想像される。彼の美しい頭を称える「私」にはそこから流れ出すその人の人生や夢は理解できないものであり、頭に浮かぶ得体のしれない怪物のようなものを垣間見た驚きと同時に詩は閉じられる。相手の頭の中に潜む、「私」にとって未知の世界への驚きを示したアグスティーニの作品の中に、ストルニは快楽とは異質の精神性を感じ取ったのだ。

アグスティーニの詩行には、肉体と同じように魂を重視した表現もある。例えば、先に引用した「白鳥」の、「——時に、私の全てが！魂であり、／そして時に私の全てが！肉体である。——」では、女性の存在が肉体だけではなく魂でもあることが言及されている。とは言え、これまで分析したアグスティーニの作品には、官能的な愛の明白な——それも大胆な——喜びが表現されていることは間違いないだろう。

ストルニは、かつてダリオと同じタイトルの詩を書いたように、1918年に出版した2冊目の詩集『甘美な苦痛』*El dulce daño*において、先に引用したアグスティーニの「おお、あなたよ！」と同名の作品「おお、あなたよ！」«¡Oh tú!» (129-131) を書いている。ここ

⁶⁷ 最終連はストルニの引用では次のようになっている。(Ah, tu cabeza me asustó... Fluía /De ella toda la vida... Parecía / no sé qué mundo anónimo y nocturno...) (「ああ、あなたの頭は私を驚かした。そこから／生の全てが流れ出て、／説明しがたい夜のように見えた。」)本論文が底本としている Cátedra 版では、これらの異同についての言及はない。

⁶⁸ ストルニは後年、頭を知性のシンボルとみなした斬新な詩を書くことになる。その中の幾つかのモチーフは、この「あなたは眠っていた」と共通する。この詩については本論文第4章で扱う。

でそれぞれの詩を比較してみたい。ストルニの方の「おお、あなたよ！」は次のようなものである。

おお、私を支配するあなたよ。なぜ遅れて来たの？
なぜ今になって来たの？
魂が燃えあがらず、星をちりばめた明るい花冠をあなたに作るための
バラを私が持たないこの時に？
(略)

なぜ遅れて来たの？ なぜ今になって来たの？
破壊的な炎に私が打ち負かされたこの時に、
私が聖なる火に引きずられ、
理性を失い、悲しく、黒い道を行くこの時に？

神々の中の神よ、私の全てを再生させてほしい。
私をアイリスで織ってほしい、私を剪定にゆだねてほしい
「神秘」の手によって、私から藪を取り除いてほしい。
あなたの唇は悲しみを癒すためにはできていなかった。
(略)

おお、あなたよ、存在を超えるものとして私が崇める、
おお、あなたに、私の本質を再生してほしい、
なぜ今になって来たの、私の花びらが散るのを見るという聖なる苦痛を
手に入れることのできないこの時に……？

Oh tú que me subyugas. ¿Por qué has llegado tarde?
¿Por qué has venido ahora cuando el alma no arde,
Cuando rosas no tengo para hacerte con ellas
Una alegre guirnalda salpicada de estrellas?
[...]

¿Por qué has llegado tarde? ¿Por qué has venido ahora
Cuando he sido vencida por llama destructora,
Cuando he sido arrastrada por el fuego divino
Y voy, cegada y triste, por un negro camino?

Yo quiero, Dios de dioses, que me hagan nueva toda.
Que me tejan con lirios; me sometan a poda
Las manos del Misterio; que me resten maleza.
Tus labios no se hicieron para curar tristeza.
[...]

Oh, tú, a quien idolatro por sobre la existencia,
Oh, tú, por quien deseo renovada mi esencia,
¿Por qué has llegado ahora cuando no he de lograr
El divino suplicio de verme deshojar?...

アグスティーニの「おお、あなたよ！」において、女性の語り手が恋人を神のように崇めていたのは既に見た通りだが、ストルニが描く恋人も「私を支配する」ばかりか、「存在を超えるものとして私が崇める」対象であり「神々の中の神よ、私の全てを再生させてほしい」とうたわれ、同じように神のように扱われている。2人の女性詩人の書く同名の作品には、まず「あなた」の有する支配力や神に見立てられるほどの圧倒的な優位性という共通点がある。

その一方でこれらの作品は、語り手の女性がおかれた状況という点において異質のものである。アグスティーニの作品の方は次のように始まる。

私は傾いた「憂い」の塔に
住んでいた……
退屈の蜘蛛、何よりも灰色をした蜘蛛が、
沈黙と灰色の中でただひたすらに編んでいた。

おお、じめじめとした塔よ……！
煉獄に落ちた魂のような、
大きなフクロウの不吉な
存在に満ちている。

(略)

「光」の遭難者である私は影の中で窒息しかけていた……
私の方に向かって傾いているじめじめとした塔の中で、
時折私は震えた
私の深淵の恐怖に。

Yo vivía en la torre inclinada
De la Melancolía...
Las arañas del tedio, las arañas más grises,
En silencio y en gris tejían y tejían.

¡Oh, la húmeda torre!...
Llena de la presencia
Siniestra de un gran búho,
Como un alma en pena;

[...]
Náufraga de la Luz yo me ahogaba en la sombra...
En la húmeda torre, inclinada a mí misma
A veces yo temblaba
Del horror de mi sima.

この後に、前項で引用した個所が続く。確認のために訳文のみ下に記しておく。

おお、最も強固な塔へ私を奪い取ったあなた！
ベールのように影をそっと持ち上げ、
(略)
私の中であらゆることが可能なあなた、
私の中であなたは神に違いない！

この恋人は、塔に閉じ込められていた「私」を、より強い塔へと奪い取った救済者なのだ。その力は既に見た通り、神のごとく絶対である。じめじめとした塔は、蜘蛛が静かに巣を張り続けるような退屈な日々、語り手の憂いに満ちた灰色の日々の象徴だ。そこに現れた恋人が、力づくで「私」を奪う。すると彼女の心は、喜びで満たされるのだ。恋を知る前の退屈な日々は、恋愛によって輝くような喜ばしいものとなり、語り手のはじけるような歓喜が繰り返される感嘆符によって強調される。

だがストルニの詩に現れる「私」は別の状況にある。この女性は閉じ込められて解放を待っているわけではなく、何かに傷つき、打ちひしがれている。「魂が燃えあがらず、星をちりばめた明るい花冠をあなたに作るための／バラを私が持たないこの時に？」花冠を作ることができない彼女は、「破壊的な炎に私が打ち負かされ」、「理性を失い、悲しく、黒い道を行く」ような心持ちにある。アグスティニーの描く「私」が「灰色」で「憂い」の世界に置かれているなら、ストルニの作品内の女性の置かれた状況は「破壊的」、「悲しく」、「黒い道」

で、灰色と黒の色の違いが示すように、より絶望的である。しかし両作品の間の決定的な違いは、恋人に向けられた発話のトーンや調子にある。ストルニの詩では、神を引き合いに出しつつ恋人の絶対性を認めながら、語り手は半ば恨みがましく責めるように「なぜ遅れて来たの?」、「なぜ今になって来たの?」と問いかけ、アグスティーニの作品にあるようなほとんど無邪気ともいえる喜びの声をあげることはない。「私」は恋人がなぜ今になって来たのかという問いを繰り返す。それはまるで相手の到着の遅れが、重大な誤りであるかのようだ。

それに比べてアグスティーニの「おお、あなたよ!」に現れる「私」は、圧倒的な支配力を持つ男性に愛され、官能的な愛の喜びに浸っている。「私」はあくまでも受け身であり、自らを恋人によって満たされる聖杯であると言う。詩のテーマは憂いの日々を一変させる、恋人と過ごす愛の喜びである。一方、ストルニの詩では、「私」は恋人を称えつつもその到着の遅れを非難し、愛の成就の喜びをうたうわけではない。最終連では「私の花びらが散るのを見るという聖なる苦痛を／手に入れることのできない」と、女性が身体を男性に捧げる機会を逸した可能性にも触れている。こちらは、実らない愛の苦しみが主題である。

ストルニはその後、アグスティーニを悼む詩を書いた。それは「デルミラ・アグスティーニに捧げる言葉」«Palabras a Delmira Agustini» (295) というタイトルの詩で、1925年刊行の詩集『黄土』に収録されている⁶⁹。

貴女は死にその躰は、ウルグアイのマントの下で、
火から解放され、炎を取り除かれている。
ただ貴女の本から赤い舌が
生きている時のように、愛と歓喜を呼んでいる。

今日、多くの魂の一つが、もったいぶって陰気な様子で
煩わしい言葉であなたの耳から血を流そうとしても、
蝕まれたみすぼらしい小さな棺桶の中で体を縮めた
貴女は墓場から答えることができない。

でも貴女の永遠に壊れた胸の上で、
私の胸は貴女のことを理解し、今も、見守る、
そして傷ついた貴女が開いた眼窩から、

凍えた涙を流すとき、私は友人というよりは姉妹のような
ささやかなこの手で、
貴女の悲しく生氣のない眼窩を優しく拭う。

⁶⁹ 『黄土』については第3章で詳しく扱う。

Estás muerta y tu cuerpo, bajo uruguayo manto,
Descansa de su fuego, se limpia de su llama.
Sólo desde tus libros tu roja lengua llama
Como cuando vivías, al amor y al encanto.

Hoy, si un alma de tantas, sentenciosa y oscura,
Con palabras pesadas va a sangrarte el oído,
Encogida en tu pobre cajoncito roído
No puedes contestarle desde tu sepultura.

Pero sobre tu pecho, para siempre deshecho,
Comprensivo vigila, todavía, mi pecho,
Y si ofendida lloras por tus cuencas abiertas,

Tus lágrimas heladas, con mano tan liviana
Que más que mano amiga parece mano hermana,
Te enjugo dulcemente las tristes cuencas muertas.

ストルニは亡きアグスティーニの人と作品を、「火」、「炎」、「赤い舌」、「愛」、「歓喜」という言葉で表現している。死んでしまった今はその火から解放されているが、「貴女の本」によって、生きていた時の愛や歓喜を感じることができる。これらの言葉の中で最も際立っているのは、「火」と「炎」、そして「歓喜」であろう。そのうち「火」(fuego)と「炎」(llama)はそれぞれに「激情、情熱」という、人の感情が燃え立っている様子も表す。「貴女の本」からイメージされる「赤い舌」にも、エロティックな含みと同時に赤い炎を連想させるので、ストルニがアグスティーニに抱いていた印象は、何よりも炎のように燃えたぎる熱情であったことがわかるだろう。

先に検討した 1919 年のコラムにおいて、ストルニはアグスティーニの作品について官能性よりも精神的であることを強調した。その中で「これらの詩行は、女性の魂が持ちうる最も細かなふるいにかけて浄化された情熱的な瞑想から生まれたもの」と書いており、「情熱的な瞑想」が浄化されて詩を生み出していると解釈している。ストルニは、アグスティーニの詩の原動力がその情熱にあるととらえているのである。

しかし情熱的に愛をうたったアグスティーニに対しては、世間では批判の声もあるようだ。（「今日、多くの魂の一つが、もったいぶって陰気な様子で／煩わしい言葉であなたの耳から血を流そうと」）。ストルニがラテンアメリカの女性詩人の先駆けであるアグスティーニを、最も優れた詩人として高く評価していたことは、本論文でも既に述べてきた通りである。ストルニの詩中の語り手は、理解して見守ると言いながら、涙を流す死んだ詩人の眼窩を優し

く拭う。ストルニのこの思いは、1919年に書いたコラムで「彼女の詩は広く知られ、批評に取り上げられているが、その割にあまり理解されていない」と評した時とあまり変わっていないように思われる。自分こそは、アグスティニーニの詩を正しく理解しているという自負があったのだろうか。ただの友人ではなく血がつながっている関係である「姉妹」という言葉の中には、熱情の継承者でありたいという意味も込められているのかもしれない。

2.2. 2冊目の詩集とイバルブルーの2つの声

最初の詩集出版の後、文壇にその存在が認められるようになったストルニは、1918年に2冊目の詩集『甘美な苦痛』*El dulce daño*を出版する。『バラの木の不安』がストルニにとっての模索の場であったとしたら、2冊目は、彼女が詩の方向性を概ね決めた詩集となった⁷⁰。その方向性とは、先の詩集ではほとんど表されなかった女性の「私」による語り、特に女性の心情の吐露であった。

『甘美な苦痛』の出版の翌年1919年に、ブエノスアイレスからラ・プラタ川を隔てた対岸のウルグアイでは、新たな女性詩人が第1冊目の詩集を刊行した。それが、後にストルニと交流を持つことになるフアナ・デ・イバルブルーである。本節では、発行年が近いこれらの2冊目の詩集を取り上げ、ストルニとイバルブルーの作品を比較しながら、ストルニの詩の特徴を検討していくが、最初にストルニの『甘美な苦痛』の分析から始める。この詩集に収録された作品「おお、あなたよ！」については、アグスティニーニの同名の作品と比較するために先んじて第2節で取り上げたので、ここでは他の詩を扱うことにする。

2.2.1. 『甘美な苦痛』における女性の様々な声

ストルニは『甘美な苦痛』において、作中の女性の「私」の様々な心情をうたった。ここでは、ある時には恋に胸をときめかせ、またある時にはしたたかにふるまう多様な面を見せる女性、愛によって苦しむ女性、そして男性優位主義を批判しつつ男女の融和を訴える女性、という3つに分類し、それぞれの女性の主体の声を分析しようと思う。

2.2.1.1. 恋する女性の多様性：心ときめかせて待つ女性、したたかな女性

「土曜日」*«Sábado»* (110-111) は朝の光景の中、恋人の来訪を待つ女性の心情が描かれたものだ。週末、これから訪れる相手を待つ語り手のはずむ心が、下に引用する詩行に軽快なリズムで表されている。「裸足で歩いた」や「草木に口づけた」などの無邪気な行動が、待ち人の到来に対し、心を浮き立たせている女性の姿を端的に示している。また、彼女をとりまく情景は、「大地の清浄な蒸気」に満ちた清々しい朝である。描写にはほぼ全て動詞の過去形を用い、中でも語末に強いアクセントを持つ点過去形の繰り返し(*Levanté, bajé, besé*)が詩行に軽やかなリズムを施し、女性の晴れやかな心のうちや、浮き浮きした振る舞いを強

⁷⁰ ナレ・ロクスロとマルモルも、ストルニがこの『甘美な苦痛』において自身の方向性を見つけたと指摘している (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 74)。

調するような効果をもたらしている。

私は早く起き、裸足で
廊下を歩いた。庭に降り
草木に口づけた。
大地の清浄な蒸気を吸い込んだ、
芝の上に横たわって。

(略)

軽いひと飛びで
ホールに自分の編み椅子を運んだ。
鉄柵をじっとみつめて。
鉄柵をじっと見て。
時計が私に告げた。朝の 10 時。
家の中では食器やグラスの音。
陰になっている食堂。テーブルクロスを
広げる手。

外では見たことのないような太陽が
外階段の白い大理石の上に。
私は鉄柵をみつめ続けた。
じっと。あなたを待っていたの。

Levanté temprano y anduve descalza
Por los corredores; bajé a los jardines
Y besé las plantas;
Absorbí los vahos limpios de la tierra,
Tirada en la grama;
[...]
De un salto ligero llevé hasta el vestíbulo
Mi sillón de paja.
Fijos en la verja mis ojos quedaron,
Fijos en la verja.
El reloj me dijo: diez de la mañana.
Adentro, un sonido de loza y cristales:
Comedor en sombra; manos que aprestaban
Manteles.

Afuera sol como no he visto

Sobre el mármol blanco de la escalinata.

Fijos en la verja siguieron mis ojos

Fijos. Te esperaba.

さわやかな朝の風景に、はずむ「私」の胸の内が重ねあわされているが、語り手の目には少し違う光景も見えている。家の外では太陽がまぶしい光を白い壁に反射させ、より一層白さを際立たせているのに、「私」がいるのは、外とは対照的に陰になっている室内である。その「私」が見るのは「鉄柵」である。何度も反復される「鉄柵をじっと」みつめる行為は、恋人の訪れを待ちかねている「私」の心の反映であると同時に、外と内とを隔てる鉄柵に囲まれていることを意識させる。それは最初の詩集における「雌狼」が見せる、自立を目指す強い女性とは全く違う受け身の女の姿である。このように、ストルニは一見女性の恋する素直な喜びを描いている中で、鉄柵によって敷地内に閉じ込められ、待つことしかできないような女性の姿を重ね合わせている。

恋人を待つ喜びは、「春」«Primavera» (111-112) の次のようなフレーズにも表されている。

そして、あなたは来るかしら？ 私の庭のあたりで

もう最初の蝶々が飛んでいる

バラの上を。

夜には

ホタルコメツキが

野草の間で見張っている。

(略)

¿Y vendrás tú? Por mis jardines vuelan

Ya las primeras mariposas

Sobre las rosas.

Velan

De noche los cocuyos

Entre los yuyos.

[...]

ここでは、恋人の来訪を胸ときめかせながら待つ語り手の心の内が、飛んでいる春の蝶に託されているだけで、閉じ込められているような意識はない。

次に、少し異なるトーンで恋人に語りかける作品を見てみる。「気まぐれ」《Capricho》(113-114)では、冒頭で動詞の命令形が3行に4つ使われていて軽快に始まり、この繰り返しが生み出す調子のよいテンポが、命令文を恋人に甘える女性の口調のように仕立てている。2行目の「のぼせた頭」(cabeza loca)によって、この女性が男性に夢中になっている様子がわかる。それは、恋の麻薬のような「悪い毒」(malvado veneno)によってもたらされているようだ。だがこのような激しい恋心の告白は、第2連で変わってくる。文体の変化にも着目したい。

私の瞳を探って、私の口を不意打ちしてください、
こののぼせた頭をあなたの手の中で支えてください、
私に毒を飲ませてください、
あなたの唇を湿らす、美味しいけれども悪い毒を。

でも聞かないで、私に何も聞かないで
なぜ昨夜あんなに私が泣いたのかは。
私たち女は訳も分からず泣くの、そういうものだから。
涙を流したあのことは取るに足らない一筋に過ぎないの。

私たちが内面に海を秘めていることはよく知られている、
少し頭の鈍い、わずかに愚かな海を、
(略)

Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca,
Sujeta entre tus manos esta cabeza loca,
Dame a beber veneno, el malvado veneno
Que te moja los labios a pesar de ser bueno.

Pero no me preguntes, no me preguntes nada
De por qué lloré tanto en la noche pasada;
Las mujeres lloramos sin saber, porque sí:
Es esto de los llantos pasaje baladí.

Bien se ve que tenemos adentro un mar oculto,
Un mar un poco torpe, ligeramente estulto,
[...]

第2連の1行目に否定命令文が繰り返され、第1連の命令文の連続で生じた軽快なリズムを途切れさせている。と同時に語り手の口調も第1連の甘えるような調子を失っている。ここでの語り手は、「私たち女は訳も分からず泣くの、そういうものだから」と自分の性別を明かすだけでなく、泣くのは自分だけではなく、多くの女性に共通のことだとしている。そして女性は理由もなく涙を流すと言うのである。しかもそのような女性たちが内面に抱える海、すなわち涙について、「頭の鈍い」、「愚かな」などと形容する。まるで女性であることやその振る舞いを否定するかのような表現はこの先も続く。これらは何を意味するのか。その答えは最終連に持ち越される。

そうよ、一月の庭の上を飛ぶはかない蝶々、
私たちの内面は全てバランスが悪く空っぽ。
ガラスの器の光、悪の蛇のうろこで飾られた
カーニバルの産物。

私たちはこんなもの、そうではないかしら？　すでに詩人はこう言っている、
無意識の色っぽさのばかげた動き、
私たちはそれぞれのグラスの蜜を欲しがり、味わう、
頭の中にはぼろきれがほんの少し。

もういいわ、そう、私には聞かないで。女の愚かさだから、
気まぐれ、愛しい男性よ、気まぐれに決まっている。
ああ、可笑しいわね……とても美しい午後でしょう？
棘で手が傷つくけれど、そのバラを私に切ってちょうだい。

Sí, vanas mariposas sobre jardín de Enero,
Nuestro interior es todo sin equilibrio y huero.
Luz de cristalería, fruto de carnaval
Decorado en escamas de serpientes del mal.

Así somos ¿no es cierto? Ya lo dijo el poeta:
Movilidad absurda de inconsciente coqueta,
Deseamos y gustamos la miel de cada copa
Y en el cerebro habemos un poquito de estopa.

Bien; no, no me preguntes. Torpeza de mujer,
Capricho, amado mío, capricho debe ser.

Oh déjame que ría... ¿No ves qué tarde hermosa?

Espínate las manos y córtame esa rosa.

最後の 3 連においても語り手はなお、「私たちの内面は全てバランスが悪く空っぽ」、と自分たち女性のことを否定的に言う。女性を卑下するような表現は「私」だけではなく、語り手が引用する「詩人」の言葉、「無意識の色っぽさのばかげた動き」、「頭の中にはぼろきれがほんの少し」にも見られる。こうして語り手は、自らの性を貶める表現を重ね、最終連でも笑った後に「美しい午後でしょう？」と、気まぐれに話題を変える。

音や統語的な面に着目するなら、最終行“Espínate las manos y córtame esa rosa”と、冒頭の第 1 行“Escrútame los ojos, sorpréndeme la boca”は同じ音 (es) で始めると同時に、詩行の文法構造に一致をみせている。命令文に始まり命令文で締めくくるこのスタイルは、作品のトーンに一貫性を持たせている。そして、例外なく統一された 14 音節の詩行は、AA, BB, CC, DD...と、同音韻で規則的に脚韻を踏み、使用されている平易な会話調とあいまって作品全体に統一感を与えている。しかし、自己を卑下する過剰な表現や、執拗に女性が愚かであると繰り返すこの「私」の言葉はわざとらしく響き、作品にバランスの悪さや違和感を与えている。単に愛の喜びを歌っているのではなく、自己卑下を繰り返すその執拗さが、形式上の調和を乱すように響くのである。

形式とそれを乱そうとする内容との間に生じるずれに注目し、先ほどの疑問に戻り、女性に対する不可解な自己卑下の理由について考えてみる。女性に愚かさの烙印を押しているのは「詩人」だけではなく、当の語り手も女性は愚かだと繰り返している。この「私」は、外から押し付けられた愚かな女という役割をいやいや演じているというよりは、むしろ積極的に利用しようとしているかのようなようである。自分たちは愚かだと繰り返しながらも、女性は冒頭から動詞の命令形を次々と発し、男性に愛情表現を要求している。最終行の直前に、はしゃぐような「美しい午後でしょう？」という台詞で相手をはぐらかす彼女は、最後には恋人が棘で手を傷つけるのはわかっていながら、「そのバラを私に切ってちょうだい」と再び命令形を使用し、バラを取らせようとしている。この最終連に至って、初めて「私」が愚かさというベールの陰で巧みに恋人に命令を下し、意のままに従わせようとしていることに気づかされる。つまりこの見せかけの愚かさの強調は、相手を操るための道具に過ぎないと見ることができるといえる⁷¹。この詩には、わざとらしい振る舞い、愚かさの仮面をわざとかぶるといった、女の偽りの姿を読み取ることができ、「土曜日」や「春」に描出される、恋する女性の素直な喜びとは異なった、恋人を手玉にとろうとする女性のしたたかな一面が垣間見えるのである。

本作「気まぐれ」について、研究者ロドリゲス・グティエレスは、繰り返される女性への過小評価は、当時の文化が押し付ける伝統的な女性のタイプや、女性が持つとされている愚

⁷¹ この作品についてペレス・ブランコは〈見せかけ〉の中身を明確にすることなく、次のように曖昧な形で言及している。「女性は〈見せかけ〉であり、女性の中には偽りの部分が沢山ある」(“La mujer es fingimiento; hay mucho de postizo en ella”: 強調原著者) (Pérez Blanco 1975: 257)。

かさを反映させていると述べ、この詩を逆説的な意味でのフェミニズム詩と論じている (Rodríguez Gutiérrez 2007: 56-57)。また、ジョーンズとデルガドは、女性の頭の中が空で、まるで蝶のようだともみている男性の見解を極めてアイロニカルに描いた作品と述べている。(Jones 1979: 60; Delgado 2001: 88)。いずれの考察も興味深いが、研究者たちは女性の振る舞いや言葉の中に表れる「私」の不自然な語りについては触れていない。その語りの不自然さとは、先に引用した「土曜日」や「春」の中の女性には決して見られない、過剰とも言える媚態や自己卑下である。それによって生じる違和感は、詩の最後に姿を現す女性のしたたかさをさせるための布石となっているのだ。

次に、このようなしたたかで強い女性とは打って変わって、愛によって苦しむ女性の声を聞いていこうと思う。

2.2.1.2. 愛に苦しむ女性

この 2 冊目の詩集には、「土曜日」のような恋人を待つ喜びや、「気まぐれ」にみる隠された女性の強さの他に、次に引用する「甘美な責め苦」«Dulce tortura» (117) のような恋人の裏切りを知る苦しみが綴られる作品がある。

裏切りを知り、魂が陰鬱な悲しみにさいなまれながら、
私の人生を傷つけているその両手に、
口づけをしながら日々を過ごしていた時、
私はどれほどの甘美な責め苦を静かに耐えていたことでしょう！

¡Cuánta dulce tortura quietamente sufrida,
Cuando, picada el alma de tristeza sombría,
Sabedora de engaños, me pasaba los días
Besando las dos manos que me ajaban la vida!

引用した連は 4 行で 1 つの感嘆文となっていて、一文の長さが「私」の感じる責め苦の強さを表している。この感嘆文は、14 音節という長い詩行が 4 行連続するため引きずるような調子を生み出している。「私」の苦悩は、裏切りを知ったからだけではない。裏切りを知りながら、その人物の両手に口づけをしていた日々の記憶がより大きな屈辱となって、語り手を苦しめるのだ。しかしその苦痛は「甘美な」ものでもある。相反するこの形容詞は、「責め苦」が愛によるものであるからだろう。苦痛が大きいほど、それは愛の大きさをはかるものでもある。「気まぐれ」で分析したような軽快なリズムとは違った長行の冗長さが、心に絡みつくような、矛盾に満ちた苦しみを示すかのようだ。

ストルニのこれらの詩では、リズムやスピード感といった要素が、詩にうたわれた内容を時に強調し、時にずれを生じさせる。「気まぐれ」においては、調和的な形式や軽快なリズム

ムに逆らうように反復される自分たちを卑下する言葉が、内容と形式の不一致を生み出していた。そしてこの「甘美な責め苦」では、詩行の長さや連続する句またがり、語り手の心にある「甘美な」苦痛という矛盾した感情を増幅させる効果を生んでいる。ストルニは本詩集でこのような技法を効果的に用い、独自の世界を切り開いていった。口語調や語の反復による独特のリズム、親しみやすさ、感情の多彩なトーン、時に詩中に違和感を生み出す内容や形式の齟齬などが、これまで分析した詩の中に見出された。

この他に更にもう一篇、「過ぎ去った雨」《Lluvia pasada》(118-119)の中にも、ストルニが用いた興味深い技法を読みとることができる。冒頭の2行は1文をなすのだが、動詞がすぐに現れないため「気まぐれ」のようなリズムカルな始まりとは異なって響く。「単調な」や「長い」などの語が七日間続いたうっとうしい雨を連想させるが、この気だるい調子の始まりは、中盤から徐々に感情が高まるシーンに変わっていく。

長い七日のあいだ単調な雨が
私の窓を叩いた。
長い七日のあいだ。
心そのものが水浸しになった。

(略)

おお、残念だ！ 残念だ！
飲まれるための器が手に入らない
溢れる春。
燃えつくされるための炎が手に入らない
溢れる春。

あなた、どこに隠れているの、あなた？
甘い言葉で愛に征服される
私の青い一花を捕えるはずの
布も、わなも、ふるいも、網も未だ手に入れていない、あなたは？
(略)

Siete días largos la lluvia monótona
Golpeó mi ventana.
Siete días largos.
El corazón mismo se llenó de agua.
[...]
¡Oh lástima, lástima!
Tanta primavera que no logra taza

Para ser bebida.
Tanta primavera que no logra llama
Para ser quemada.

Tú, ¿dónde te ocultas, tú, que no has logrado
Todavía telas, redes, cribas, mallas,
Donde enredarían mis flores-azules
Vencidas de amores a dulces palabras?
[...]

引用箇所の後半では、感嘆符や感動詞によって漸層法が効果的に使われている。関係詞を用いた名詞句の反復（*Tanta primavera que*[...]/*Tanta primavera que*[...]）も、次の連の長い疑問文の前兆のようである。4行からなる長い疑問文により、語り手の思いは最高潮に達する。その連では「あなた」（*tú*）という語が初めて使われる。繰り返される二人称のこの呼びかけが更に切迫した調子を強め、次の4つの名詞「*telas, redes, cribas, mallas,*」が持つ第1音節アクセントのリズムの連続は、語り手の高ぶる感情を一層盛り上げる。

タイトル「過ぎ去った雨」はこの詩の主たるテーマではなく、真の主題は語り手にとっての満たされぬ愛である。「私」の心を水浸しにする雨が降り続き、そして過ぎ去る。雨上がりには春が満ちている。しかし溢れる春を受ける器も燃えつくす情熱の炎も持たない「私」は、生气や情熱に満ちた春の訪れを享受することはできない。恋人「あなた」は、「私」を捕らえる布も、わなも、ふるいも、網もまだ得ておらず、自分の傍にはいない。最初は物憂げな雨の描写で始まるが、作品の後半になって初めて、恋人の不在という真の主題が高まる感情と共に現れてくる。この作品では、タイトルを効果的に用い、作品のテーマを後半に明かすような工夫がなされている。

ストルニが様々な技法を駆使したこれらの女性の語りの中で、本詩集だけではなく彼女の作品全てを通じて最もよく知られた詩が生まれた。次節ではその作品について、統語上の効果にも触れながら分析を試みる。

2.2.1.3. 男性批判か、男女間の融和か

「あなたは私に白さを望む」*«Tú me quieres blanca»* (143-144) は、先行研究で最も重要な詩の一つと評されている有名な作品である (Rodríguez Gutiérrez 2007: 97; Pleitez Vela 2003: 126)。まずは詩を引用する。

あなたは私に夜明けの白さを望む、
私が泡であれと望む、
真珠層であれと望む。

白百合であれと、
そしてどんなものよりも、純潔であれと。
柔らかな香りの。
閉じた花びら。

月光の一筋ですら
私を貫いてしまわないように。
雛菊の一輪ですら、
私の妹と言うことなどないように。
あなたは私に雪白を望む、
あなたは私に白色を望む、
あなたは私に夜明けの白さを望む。

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar.
Que sea azucena
Sobre todas, casta.
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Ni un rayo de luna
Filtrado me haya.
Ni una margarita
Se diga mi hermana.
Tú me quieres nívea,
Tú me quieres blanca,
Tú me quieres alba.

本作は恋人の男性「あなた」(tú)に向けた、女性の「私」による一人語りという設定になっている。第1連冒頭から「あなたは私に～を望む」(Tú me quieres... / Me quieres...) が繰り返されるが、この反復((Tú) me quieres)は、男性の望み／要求に対する「私」の抗議の声であるかのように響いている。詩行は全て6音節からなっており、脚韻は中盤の第3連を除き、全体の奇数行のみ類音韻 a-a で踏まれている。モレロ・フロッシュは「月光の一筋ですら／私を貫いてしまわないように。／雛菊の一輪ですら、／私の妹と言うことなどないように」という箇所について、男性中心主義的価値観を持つ恋人が、「私」を客体

として所有することを望むため、彼女を周囲から遠ざけようとしていると、興味深い考察をしている (Morello-Frosch 1987: 143)。その分析の通り、恋人は「私」に対し、純潔を表す白いもの(「夜明け」、「泡」、「真珠層」、「白百合」)であることと、乙女のようなつぼみ(「閉じた花びら」)であってほしい、月光や雛菊のようないかなる者も彼女に触れないようにと望む。

次の第3連では脚韻が1行おきの類音韻 a-o へと転調し、内容に変化を見せると同時に時制も変わり、「あなた」の過去の振る舞いに対する非難となる。

あらゆる
グラスを手に持ったあなた、
果物と蜜で
唇を紫に染めた。
晚餐で
バックスをたたえながら
肉体を捨て去った
ブドウのつるに覆われたあなた。
「裏切り」の
黒い庭で
赤い服をまとい
「墮落」に走ったあなた。
(略)

Tú que hubiste todas
Las copas a mano,
De frutos y mieles
Los labios morados.
Tú que en el banquete
Cubierto de pámpanos
Dejaste las carnes
Festejando a Baco.
Tú que en los jardines
Negros del Engaño
Vestido de rojo
Corriste al Estrago.
[...]

酒のグラス、晚餐、ブドウと酒神バッカスといった神話のモチーフと共に、男性は墮落の象徴となる。暴飲暴食を思わせる晚餐、裏切りや墮落は紫、黒、赤で示され、女性に求められている白／純潔と対立するイメージである。この対比によって、女性にのみ純潔を求める男性の理不尽さが浮き彫りにされる。しかし全体で用いられている平易な言葉づかひや、6音節という短行の中での「Tú me quieres～」と第3連の「Tú que～」の語句の反復が軽快な響きを生じさせ、自墮落な男性に滑稽さを与えているため、語り手の抗議の声は深刻さを免れている。

第1、2連では現在形と現在完了形だけであった動詞の時制は、第3連では全て点過去形となり、「私」の告発は男性の現在に対してではなく、過去の行動に向けられる。そして最終連では動詞は「あなた」に対する命令形へと変わり、未来に言及して詩が終わる。その時女性の声は、抗議から命令になる。

森へ逃げなさい、
山へ行きなさい、
口を清めなさい、
(略)
そしてあなたが肉体を
取り戻したとき、
そしてそこに
数々の寝室に
絡まっていた魂を
入れたとき、
そのときこそ、よき男よ、
私に白さを願いなさい、
私に雪白を願いなさい、
私に純潔を願いなさい。

Huye hacia los bosques;
Vete a la montaña;
Límpiate⁷² la boca;
[...]
Y cuando las carnes
Te sean tornadas,
Y cuando hayas puesto
En ellas el alma

⁷² ムスキエッティ版では“Límpiate”となっているが、明らかな誤植である。

Que por las alcobas
Se quedó enredada,
Entonces, buen hombre,
Preténdeme blanca,
Preténdeme nívea,
Preténdeme casta.

男性が自分自身には放埒な振る舞いを許しながら、女性に対しては白が象徴する純潔を求めることを糾弾したこの作品は、ストルニのフェミニズム的な主張がよく表れていると評されてきた (Rodríguez Gutiérrez 2007: 108; Morello-Frosch 1987: 149)。だがこの詩において注目すべきは、「私」の側からの反撃だけではない。女性の非難は男性の過去の行動に集中し、「私」は対等で融和的な関係を 2 人の未来に望んでいるのである。本作が後年においてもなお代表作の一つと言われ続ける理由は、単なる抗議や主張だけではない、男女がお互いを認め合う未来への希望が示されているからではないか。モレロ・フロッシュも「ストルニはこのように、対等な人間、すなわち欠陥のない完全な 2 人の人間のあいだの新たな形の交流を示唆している⁷³」と分析している (Morello-Frosch 1987: 149)。それだけではなく技法の面においても、詩人は既に分析したリズムやスピード感、反復などの要素に加えて、脚韻や動詞の時制・法の変化を用いて女性の多彩な感情を表現し、最初の詩集と比べるとより高度な詩法を駆使している。

このように、2 冊目の詩集『甘美な苦痛』において、ストルニは女性の一人称を語り手に据え、様々な心情を告白する作品を創作した。本節では、恋人の来訪を待つ女性、したたかに相手を操ろうとする女性、愛によって苦しむ女性、男性の身勝手を批判しつつ男女間の平等と融和を願う女性という異なるタイプの女性が現れる作品を分析し、その語りの多様性を示した。それでは次に、同時代に活躍したウルグアイの女性詩人の作品を、ストルニと比較しながら考察してみたい。

2.2.2. イバルブルーの 1 冊目の詩集『ダイヤモンドの舌』

ストルニの『甘美な苦痛』出版の翌年 1919 年に、イバルブルー⁷⁴の最初の詩集『ダイヤモンドの舌』*Las lenguas de diamante* が、3 年後の 1922 年に 2 冊目の詩集『野生の根』*Raíz salvaje* がそれぞれ出版された。ウルグアイの女性詩人イバルブルーは、このようにス

⁷³ “Storni sugiere así un nuevo tipo de intercambio entre iguales: dos seres completos sin ausencias ni carencias[...].”

⁷⁴ フアナ・フェルナンデス (Juana Fernández) は、ウルグアイのメロ市に生まれた。20 歳で結婚してからは、夫の姓イバルブルーを名乗って文学活動に従事したため、フアナ・デ・イバルブルーの名で知られている。その作品はウルグアイだけでなく、隣国アルゼンチン、そしてスペインでも高い評価を受けた。作品は瞬く間に世界各国語に翻訳され、1929 年、ウルグアイの国民的詩人フアン・ソリージャ (Juan Zorrilla) は彼女を「アメリカ大陸のフアナ」(Juana de América) と呼び賞賛した。1959 年にはノーベル文学賞候補にノミネートされたが、受賞はかなわなかった。

トルニよりやや遅れて活躍の時期を迎えた。『ダイヤモンドの舌』のプロローグを書いたのは、ストルニとも親しいアルゼンチンの著名な作家マヌエル・ガルベス (Manuel Gálvez) である。こうしてイバルブルーもストルニと同様、ブエノスアイレスの文壇に認められ、文芸誌『ノソートロス』に寄稿するようになった。

本項では、ストルニの初期作品と刊行年が近いイバルブルーの『ダイヤモンドの舌』を扱う⁷⁵。詩集は3部構成になっており、第1部「内なる光」(La luz interior) では、ストレートな感情表現を用いて恋人に語りかける恋愛詩が特に印象的である。第2部「黒いアンフォラ」(Ánforas negras) では、逆に暗いトーンの商品が並ぶ。まずは第1部から幾つかの詩を取り上げる。

2.2.2.1. 『ダイヤモンドの舌』第1部「内なる光」より

表題作「ダイヤモンドの舌」«Las lenguas de diamante» (Ibarbourou 1998: 129) は、恋人に沈黙を願う「私」の思いをうたったものだ。引用するのは全部で5連からなる詩行の最後の2連で、最後から2つ目の第4連において、親称の二人称 tú で語りかけられ「おまえ」と訳されているのは「私」の舌である。

(略)

私は彼に話をしてほしくない。私は彼に話をしてほしくない。
沈黙に対しては、言葉はなんて無礼なものか！
おお、灰の舌よ！ おお、惨めな舌よ！
私の唇の封印を、今おまえのために開けさせないでおくれ！

銅貨一月の下、無言の恋人たちは
瞳を使って嘆きましよう、瞳を使って話ましよう。
私たちの瞳は、至高の会話の魔法によって動く
二つのダイヤモンドの舌になるでしょう。

[...]

Yo no quiero que hable. Yo no quiero que hable.
Sobre el silencio éste, ¡qué ofensa la palabra!
¡Oh lengua de ceniza! ¡Oh lengua miserable,
No intentes que ahora el sello de mis labios te abra!

⁷⁵ イバルブルーの作品集の中では、この最初の詩集が最も評価されている。オビエドは『イブノアメリカ文学史3』の中で、『ダイヤモンドの舌』を「最初の、そして最も記憶されている詩集」(su primer y más recordado libro de poesía) と評しながら、その後の50年の創作期間において、イバルブルーはこの最初の本が生み出した印象を打ち消すような作品を作ることができなかったとも述べている(Oviedo 2001: 277)。

Bajo la luna-cobre, taciturnos amantes,
Con los ojos gimamos, con los ojos hablemos.
Serán nuestras pupilas dos lenguas de diamantes
Movidas por la magia de diálogos supremos.

「ダイヤモンドの舌」とは、瞳のたとえであることが最終連で明かされる。輝くダイヤモンド、満月の夜（「銅貨一月」）の逢瀬、恋人たちの沈黙、見つめあう瞳は、いずれも幸福そうな恋人たちの描写である。沈黙の中で見つめあうその姿は、「至高の会話」と称えられる。表題「舌」からはエロティックな関係を想起させるうえ、「嘆き声をあげましょう」と訳した動詞 *gemir* が性的な歓びの声を上げる意味を持つため、二人には男女の関係が暗示されているように見える。しかし舌は、この場合は会話をするための身体装置として扱われており、「私」は語り合うよりも見つめ合うことを望んでいるようである。「嘆き声」についても、実際にそのような声を上げるのではなく「瞳を使って」との条件が付されている。イバルブールはこのようにエロティシズムをほのめかしつつ、直接的な性行為の表現を避けているのだ。そしてダイヤモンドにたとえられる恋人同士の瞳は、銅にたとえられる月よりも価値があるとみなされ、見つめ合う行為が会話や愛の交感よりも勝るとされている。このように、肉体関係を暗示させながら表される喜びに満ちた愛は、この詩集の第 1 部「内なる光」に多く扱われている主題である。

それはストルニの作品「土曜日」でみたような、恋人を待つ女性という姿をとることがある。「待つ」*«La espera»* (Ibarbourou 1998: 132) での「私」がどのような心境で恋人の帰還を待っているか、次の引用を見てみよう。

おお、亜麻よ、熟せよ、私は寢室の
シーツを織り上げたい、そこには
私の愛する人が眠るはず。彼はすぐに、すぐに戻ってくるでしょう！
(春と共に戻って来るはず。)
(略)

私は彼の両足に金の枷をはめるでしょう。
最も純粋な鋼^{はがね}でできた軽い鎖を
私が急いで、急いで作るようにと頼んだ
「愛の神」、鍛冶屋はその鎖を輝く永遠のものにしてくれる。
(略)

¡Oh lino, madura, que quiero tejer
Sábanas del lecho donde dormiré

Mi amante, que pronto, pronto tornará!

(Con la primavera tiene que volver.)

[...]

Trabará con grillos de oro sus piernas.

Cadenas livianas del más limpio acero,

Encargué con prisa, con prisa al herrero

Amor, que las hace brillantes y eternas.

[...]

この詩はストルニの「土曜日」と同様に、恋人を待っている女性の浮き立つ心をうたっている。女性は男性を捕えるため、鋼の軽い鎖を急いで作るよう鍛冶屋に依頼している。愛の力でそれが黄金の枷に変わるのだ。遠方から帰還する恋人を待つ「私」は、寝室やリネンのシーツに言及し、アグスティーンほど直接的ではないがこの作品でも肉体関係をほのめかしている。恋する女性の率直な気持ちが込められた作品だ。

男女の肉体関係へ向けた女性のこのような欲望は、「その時」«La hora» (Ibarbourou 1998: 134) では更に明確にされる。「私」は自分が若いうちに「あなた」のものにして欲しい、時間が経ってしまうと自分に価値はなくなり、「あなた」には得るものがなくなってしまうからだと言うのだ。語り手は「その日を摘め」(Carpe diem) のように、若さがある内に自分の肉体を恋人に差し出そうと望んでいる。

今、私をあなたのものにして下さい、まだ早いこの時

私が新しいダリアを手をしているこの時に。

今、私をあなたのものにして下さい、まだ私の

寡黙な髪が暗い色をしているこの時に。

私がかぐわしい肉体と

きれいな瞳とバラの肌を持っている今この時に。

(略)

その後は……ああ、私はわかっている

もっと後には、私がそういったものを何も持たなくなることが！

その時にはあなたの欲望は無駄になることがわかっている

霊廟の上に置かれた供物のように。

(略)

Tómame ahora que aún es temprano
y que llevo dalias nuevas en la mano.

Tómame ahora que aún es sombría
Esta taciturna cabellera mía.

Ahora, que tengo la carne olorosa,
Y los ojos limpios y la piel de rosa.
[...]

Después... ¡ah, yo sé
Que ya nada de eso más tarde tendré!

Que entonces inútil será tu deseo
Como ofrenda puesta sobre un mausoleo.
[...]

「私」はまるで年をとったら自分の価値がなくなること恐れているかのように、恋人に自身を差し出そうと急いでいる。イバルブルーのこれらの作品に共通するのは、語り手の視線がほぼ常に自身に対して向けられている点である。「あなた」と呼ばれる相手についての描写、例えば本章で既に見たアグスティニーの詩行「おお、最も強固な塔へ私を奪い取ったあなた！」（「おお、あなたよ！」）のように、相手の強さや力を示すような表現はない。またイバルブルーの詩中の語り手が心の内を語る時、その言葉にはストルニが「気まぐれ」で示したような誇張やわざとらしさ、自己卑下といった屈折した感情も見当たらない。恋人に向ける「私」の心の声は、自然な感情にあふれており、気持ちを偽らず素直に表現している。

同じ例を第1部内の「あなたにとっての私」《Lo que soy para ti》(Ibarbourou 1998: 133)における「私」にも見出すことができる。語り手は、自分は「あなた」にとって次のようなものであると言う。

雌鹿、
あなたの手の中のかぐわしい草をはむ。

犬、
どこに行こうと、あなたの跡を追う。

星、
あなたのために太陽と稲妻で二倍になった。

(略)
私はあなたにとってこの全てだ。
私は心をあらゆる形であなたに捧げたから。
(略)

Cierva,
Que come en tus manos la olorosa hierba.

Can,
Que sigue tus pasos doquiera que van

Estrella,
Para ti doblada de sol y centella.

[...]
Todo eso yo soy para ti,
Mi alma en todas sus formas te di.
[...]

自分の心を「あらゆる形であなたに捧げた」「私」は、恋人のためのさまざまなものであると語っている。雌鹿は「あなたの手の中のかぐわしい草をは」み、犬はどこまでも「あなたの後を追」い、まるで飼いならされたような従順さを相手に見せている。

以上見てきたように、第 1 部に収録されたイバルブルーの作品は、恋愛の喜びや性の欲求を肯定的にとらえ、作中の「私」は恋人に無垢の愛を捧げている。しかし第 2 部「黒いアンフォラ」に収められた作品は、第 1 部のような喜びや明るさに満ちた作品とは調子を異にし、悲しみや苦しい感情を告白したものである。次に第 2 部の作品を幾つか取り上げてみる。

2.2.2.2. 『ダイヤモンドの舌』第 2 部「黒いアンフォラ」

第 2 部は 7 篇で構成されている。「墓地への道」«El camino del camposanto» (Ibarbourou 1998: 175) では、墓地へ向かう道を通る「私」はその場の悲しさに驚き、逃げ出してしまう。

今日私は悲しい道を通った
そこでは蛙とコオロギだけが歌う。
それは不毛で、乾いていて、ぬかるみで
縁取られていない道（略）

わたしは墓地へと長く続くその道から逃げ出した
硫黄の太陽が山並みの上に横たわっている間に。

Hoy he pasado por un camino triste
Donde sólo cantan los sapos y los grillos.
Es un camino estéril, reseco, sin orillos
De lodo, [...]

Huí de aquel camino largo del camposanto
Mientras el sol de azufre se acostaba en la sierra.

語り手が感じる悲しみの原因が何であるのか、詩中にその答えはない。唯一の暗示はタイトル「墓地への道」であるが、何故「私」が逃げ出さなければならないかについては明らかにされない。感じられるのは漠たる不安と悲しみだけだ。

次に引用する「胆汁」«hiel» (Ibarbourou 1998: 178) における「私」は、優しさや甘い愛の言葉を拒絶しようとしている。愛を拒絶する語り手の苦悩についての言及はあるが、その原因については触れられず、漠然とした表現にとどまっている。

私の悲しみは砂地のように不毛だ。
私の悲しみは岩だらけの土地の姉妹だ。
愛しい人よ、私に新芽や花を望まないで、
苦しみが私に与えた汁は塩の味がする。

(略)

私が喉の渇きで死ぬとしても、あなたの蜜を拒絶するだろう。
私が胆汁の味に慣れてしまった今このとき
これ以上の甘い愛の言葉はいらない。蜂の巣が乾いてしまった後では
苦い灌漑用水に、もう一度慣れることは

できないだろう。私は知っている、ああ！ 私は知っている

永遠の蜜を与えるような蜂の巣はないことを。

Mi tristeza es estéril como un arenal.

Mi tristeza es hermana de todo pedregal.

Amado: no pretendes de mí brotes ni flor,

Son salobres los jugos que me ha dado el dolor.

[...]

Aunque de sed me muera rehusaré tu miel.

Ahora que estoy hecha al sabor de la hiel

No quiero más dulzuras. No podría, después

que el panal se secase, habituarme otra vez

A los riegos amargos. Y yo sé, ¡ah!, yo sé

Que no hay panal ninguno que miel eterna dé.

「私」は「あなたの蜜を拒絶」するだけでなく、相手にも期待しないでほしいと言う（「私に新芽や花を望まないで」）。愛の否定による苦悩が主題であるこの作品内において、語り手を胆汁の味に慣れさせてしまったのは、自分の愛が冷めたからなのか、それとも恋人に原因があるからなのかわからない。前節において扱ったストルニの詩句と比べてみると、語り手の苦悩や苦痛についての説明がなく、状況が曖昧である。それゆえストルニの詩に比べて、イバルブルーの詩における苦痛や悲しみには現実感が乏しい。それどころか「不可能なこと」*«Lo imposible»* (Ibarbourou 1998: 179) においては、語り手の苦しみさえ漠然と言及されるだけなのである。

私が苦しまないために

ああ、もしも石か銅になれるならば！

私の心の

塩からい貯水槽が

流れるのをやめるために。

(略)

¡Ah si pudiera ser de piedra o cobre

Para no sufrir!

Para que así dejara de fluir

La cisterna salobre

De mi corazón.

[...]

ここでもやはり、感情を向ける対象や、悲しみの原因は示されない。作中の「私」の悲しみは具体性を帯びることがなく、その結果、感情表現は常に抽象的となる。一方ストルニの詩には、多様な感情をぶつける相手が存在する。例えば、「気まぐれ」では、語り手が愚かな振りをしつつ命令を下す相手が存在するし、「あなたは私に白さを望む」での「私」が、抗議や要求を恋人である男性に向けていることは既に見た通りである。

このように両者の詩を比較してみると、恋人を待ち受ける女性を描いた恋愛詩においては、イバルブルー、ストルニの詩に登場する「私」は素直で屈託なく待つ喜びをうたうが、ストルニの作中人物は時に自分を閉じ込めている空間に意識を向けたり、「気まぐれ」のように、より屈折した内面性を見せたりすることがある。イバルブルーの作中の「私」は、そのような視点を持たないが、その反面、よりエロティシズムを意識させ、アグスティニーニの詩に現れる官能性を想起させる。

また、苦しみや苦痛が詩に描かれるときは、イバルブルーはリアリティのある状況設定をせず、漠然とした感情を表すだけである。だがストルニの描く苦悩や苦痛は、時に暗示的な形をとったとしても、その原因や対象が示され、より具体的である。

後年、ミストラルとともに三人で詩のリサイタルを行ったにもかかわらず⁷⁶、ストルニとイバルブルーは親しい間柄ではなかったようだ。イバルブルーは後の1958年、雑誌『ナショナル・マガジン』*Revista Nacional*に「アルフォンシーナの思い出」(“*Recuerdo de Alfonsina*”)と題した記事を寄稿したが、それによれば2人間の距離はもっぱらストルニの側から作られたものであったという。

アルフォンシーナと私の間には、心からの友情につながるような深い接近は一度もありませんでした。知り合った時の彼女は既に、その絶やさぬ笑顔と健康的なバラ色の顔の下で、不幸で、とげとげしく、辛辣な人だったのです。私はまったく無防備と言えるほど純真で世間知らずで、まだとても幸せでした。彼女の冗談や頭の回転の速さ、世事にたけ人間に失望しているという本質は私を困惑させたものでした。私は、鋭くて辛辣な言葉の剣術の訓練を受けていませんでした。おそらく彼女は私のことを、愛してくれる家族に過剰に守られ、精神的な重みを持たない若い女に違いないと思い、遠ざかって行ったのでしょう。(中略)でもそのことは、私が彼女の詩に対して無条件の尊敬と、悪意のない期待を抱くことの妨げにはなりません。私は彼女のような力強さや知恵を持てたらと思っていました、そのためには私の大切な幸福を形作っている全てを、世間に対して差し出さなければならなかったということには気が付か

⁷⁶ このリサイタルについては第5章で詳しく述べる。

なかったのです⁷⁷。(Ibarbourou 1958: 92-93)

これまで見てきた通り、両者の作品は恋人の来訪を待つ女性をうたう作品のように、幸せな恋愛を描く時には似ているところがある。しかし人生の否定的な面を主題にした作品では、その間には大きな隔たりがあった。その理由については、上に引用したイバルブルーの言葉に鍵が見いだせるであろう。2人は生い立ち、育った環境、そして1919年におけるそれぞれの状況において、何もかもが違っていた。ストルニが未婚の母で、職を転々としながら子育てをし、その合間に「自分が死なないために書いた」という切実な状況で詩を書いて世に出たという経歴を持つのに比べ、両親の揃った中流家庭で育ち、20歳で軍人と結婚したイバルブルーは安定した生活の中で詩作をしていた。このような環境の違いが、悲しみや不幸を詩に描く上で大いに影響したであろうことは容易に想像がつく。

イバルブルーはこの詩集をスペインの文学者ミゲル・デ・ウナムノ (Miguel de Unamuno y Jugo) に送った。ウナムノは好意的な評と共に返信したが、詩集の第2セクション「黒いアンフォラ」に収められた悲観的で陰気な調子は彼女にふさわしくなく、詩に悲しみを取り込むのは、実人生で悲しみを体験するまで待ったほうが良いとアドバイスをしたという (Uhrhan Irving 1990:267, Rosebaum 1945: 230-231 から引用)。このエピソードもイバルブルーの初期作品において、苦悩や悲しみをうたった詩があまり評価されなかったことを示している。

2.3. 3冊目の詩集とガブリエラ・ミストラル

ここで、ストルニ、イバルブルーと共に活動した同世代のチリの女性詩人、ガブリエラ・ミストラル⁷⁸とストルニの作品との比較を試みたい。後で述べるように、この2人の間にはイバルブルーとストルニの場合とは異なり、互いに相手に捧げる詩を書くなどの関係が存在した。この第3節では1919年にストルニが出版した3冊目の詩集と、1922年刊行のミス

⁷⁷ “Entre Alfonsina y yo no hubo nunca esa aproximación profunda que llega a ser una amistad del alma. Cuando la conocí, ella era ya desdichada, amarga y mordaz bajo su constante sonrisa y su buena salud rosada. Yo era aun muy feliz y casi inocente hasta la candidez más indefensa. Sus bromas, su ágil pensamiento, su fondo de mujer conocedora y desengañada de las gentes, me desconcertaban. No estaba entrenada en la esgrima de la palabra ágil y cáustica y creo que ella se alejó de mí con la seguridad de que era una muchacha sin ningún interés espiritual, demasiado amparada por una familia que me adoraba; [...] Pero esto no fue nunca un obstáculo para que yo sintiese por su poesía una admiración sin reservas y una expectativa sin hiel. Hubiera deseado poseer su vigor y su sabiduría, sin darme cuenta de que para ello habría tenido que entregar al mundo todo lo que constituía mi preciosa felicidad.”

⁷⁸ 本名はルシラ・ゴドイ・アルカジャガ (Lucila Godoy Alcayaga) で、チリ北部の町ビクーニャ (Vicuña) で生まれる。ペンネームのガブリエラ・ミストラルとして知られている。幼少のころ父が出奔、母と学校教師の姉と共に経済的苦境に陥る。ミストラルも小学校の教師のかたわら詩を書いた。18歳の時、鉄道員のロメリオ・ウレタ (Romerio Ureta) に実らぬ恋をするが、その後ウレタは金銭トラブルがもとで自殺。ミストラルの心に大きな影を落とす。ウレタに捧げた「死のソネット」《Los sonetos de la muerte》などの作品が評価され、メキシコの教育改革のために招かれる。その後も1922年のニューヨークにおける最初の詩集の刊行を始め、チリよりも海外での評価が先行する。祖国の代表としての海外での仕事が続き、国外に滞在を続ける。1945年にラテンアメリカの作家として初めてノーベル文学賞を受賞。

トラルの 1 冊目の詩集の作品を比較する。交流があった 2 人だが、それぞれの作品の傾向は大きく異なる。まず第 1 項ではストルニの 3 冊目の詩集の作品を分析し、2 冊目の『甘美な苦痛』に引き続いて女性の一人称による繊細な感情が表現されていることを確認する。次の第 2 項において、ミストラルの最初の詩集に目を転ずる。彼女の場合は他の女性詩人とは違い、恋愛詩が非常に少ないことが特徴である。しかもそれらの数少ない恋愛詩において、語り手の女性は恋愛に対して悲観的である。愛の喜びを時に性の快楽にまで言及しながら大胆にうたっていたアグスティニーニや、恋に浮き立つ心は無邪気に描いたイバルブルー、そして繊細に揺れ動く女性の感情を作品であらわにしたストルニとのいずれとも相違する、ミストラルの恋愛詩における独特な世界観をみていきたい。ミストラルには悲恋のほかに、重要なテーマが存在した。それは子供を持つことへの強いあこがれである。彼女は子供を求める女性をうたう詩を幾つか書いており、その中にストルニへ献辞を付したものもある。そこで最後にその作品を検討し、ストルニとミストラルの間に生まれた、詩を通じての交流について触れてみたい。

2.3.1. 『逃れようもなく……』に聴く繊細な女性の声

『甘美な苦痛』出版の翌年 1919 年には、ストルニは 3 冊目の詩集『逃れようもなく……』*Irremediamente...* を出版した。最初の詩集以後、彼女は語り手の女性の声の中に強さだけではなく、繊細さや揺れ動く複雑な心情を表現していった。『甘美な苦痛』で際立ったその傾向は、次の詩集でも継承される。本節では、女性のこの様な語りを検討していく。

2.3.1.1. 従順な女性たちの声

『逃れようもなく……』に収められている「聞いて」*«Oye»* (175) のタイトルは、動詞 *oír* (聞く) の親称の二人称 (*tú*) に対する命令形だ。同じ人称に対する命令形は、前節で考察した「気まぐれ」の第 1 連(「私の瞳を探って、私の口を不意打ちしてください」)においては恋人に甘えるような響きを持っていたが、この命令形「聞いて」は、甘えよりはむしろ懇願のように響くだろう。

私はあなたの隣で、沈黙、沈黙、
芳香、芳香、になるでしょう、私は考えるすべを知らず、
言葉を持たず、欲望も持たないでしょう、
愛するすべしか知らないでしょう。

(略)

Yo seré a tu lado silencio, silencio,
Perfume, perfume, no sabré pensar,
No tendré palabras, no tendré deseos,

Sólo sabré amar.

[...]

考えるすべを知らず、言葉を持たず、欲望も持たない「私」は愛することしかできないだろうと言う。この女性は、「気まぐれ」の中で、恋人を意のままにしようともくろむ「私」や、最初の詩集の「雌狼」に登場する、自分の自由さを誇示する人物とは別のタイプである。このように自己主張をせず従順でつましいともいえる女性は、本詩集の「私はその花」«Soy esa flor» (174) にも姿を現す。

あなたの生は大きな河、水量豊かに流れる、

(略)

私は道に迷ったその花、

つましく静かに春が来るたびあなたの岸辺に顔を出す。

Tu vida es un gran río, va caudalosamente,

[...]

Soy esa flor perdida que brota en tus riberas

Humilde y silenciosa todas las primaveras.

ストルニの詩中に描かれる女性は、時に社会からはみ出しながらも、社会を批判し、たくましく生きていこうとする力強さを見せるかと思えば、恋する男の傍でつましく静かに、愛することしかできない存在であることを強調することもある。このような両極端な女性像について、全集の序文を書いたムスキエッティは二重性と呼んでいる (Muschiatti 1989: 87; 1999: 18) が、作品に現れる女性は、批判する強い女性と、つましく従順な女性の2つのタイプに明確に分類されるわけでは必ずしもなく、よく読んでいくとそれぞれの姿には微妙なゆらぎがある。詩中の女性の主体が感情表現を多用しながら一人称で内面を語る作品は、先行研究では主観的な詩 (Phillips 1975: Preface xi) と評されるほか、個人的な問題を詩に持ち込んだと指摘されたり (Salgado 1990: 508)、詩人の個人的な恨み、苦悩や高揚を作品に盛り込んだ (Geasler Titiev 1972: 4) といった評価を受けたりした。だがその一方で、感情表現上の多彩なトーンや、語りを変調させるための構成上の工夫については詳しく分析されてこなかった。例えば、「雌狼」の「私」の言葉を女友達の声にみせるような語りの構造が、これまで見落とされていたことは第1章4節で既に指摘した通りである。先行研究では十分に論じられてこなかったこれらの女性の声には、次に取り上げるように更に微妙に屈折したものもある。

2.3.1.2. 従順さの中に隠されたゆらぎ

ストルニの描く女性たちは、単純に分類できないような複雑な内面を持つことがある。例えば次の「あなたに思い切って口づけするでしょう……」《Me atreveré a besarte...》(184-185)のように、「聞いて」や「私はその花」に描かれた恋する従順な女性とよく似たタイプの女性であっても、その姿に僅かなゆらぎが生じている場合もある。

鉄の硬さを持ったその強い手と
嵐の中の海のような暗い目のあなた、

(略)

ここであなたの横にいる私を見てください。やさしく横たわった
私は山のふもとに落ちた一輪のアイリス。

(略)

私の願いを聞きいれて、私の従順な声に耳を傾けてください。

(略)

Tú, de las manos fuertes con dureza de hierro

Y los ojos sombríos como un mar en tormenta,

[...]

Mírame aquí a tu lado; tirada dulcemente

Soy un lirio caído al pie de una montaña.

[...]

Acoge mi pedido: oye mi voz sumisa.

[...]

鉄の硬さの手を持ち、強さの象徴となっている男性に対し、「私」は弱々しげだ。「あなた」のそばにやさしく横たわる一輪のアイリスである「私」は、堂々と咲き誇る大輪の花のようではなく、そのポーズは媚を売っているようにすら感じられる。彼女は願いを聞きいれてほしい、従順な声に耳を傾けてほしいと望む。ここまでは、従順なタイプの女性である。しかしこの恋は、最終連で次のような結末を迎える。

私はあなたの目を見るでしょう、私が一度も口づけたことのない、
十分に愛されたあなたの口を死が閉ざす時、
私はあなたに思い切って口づけをするでしょう、夜のとばりがあなたの
途切れた生の上に降りる時。

Te miraré a los ojos cuando la muerte abroche

Tu boca bien amada que no he besado nunca,
Me atreveré a besarte cuando se haga la noche
Sobre tu vida trunca.

これまで現在形だった動詞は、ここに至って突然、未来形（*miraré, me atreveré*）と、未来を表す接続法現在形（*abroche, se haga*）に代わる。タイトル「あなたに思い切って口づけするでしょう……」にある「私」の願望がここでようやく実現するかに思われるのだが、それは未来、しかも死によって恋する相手の男の口が閉ざされる時なのだ。「私」の恋は、「あなた」の死によってのみ口づけが可能になるような、現実には成就しない愛、究極の片思いであるという結末が、最終連に至って初めて明かされる。結語「あなたの途切れた生」（*tu vida trunca*）は他の詩行に比して短い7音節の半句（*pie quebrado*）である。男の人生が途切れるという衝撃的な内容が、「途切れた（*quebrado*）詩脚（*pie*）」である半句によって表されることで、形式と内容とに一致を見せている。この重なりは不吉な響きを生み、恋心をうたう恋愛詩の最終連に不気味な余韻を残す。あくまで想像に過ぎないとはいえ、口づけの実現には相手の死すら思い描く女性の願望成就への意思が、暗いトーンの中に顔をのぞかせている。恋々と切ない心を訴えていた女性の従順さが見せかけに過ぎなかったと思わせるような、語りの転調がここに見られるのである。

2.3.1.3. ユーモラスな批判

ストルニは2冊目の詩集収録の「あなたは私に白さを望む」で、女性に一方向的に純潔を求める男性を批判していたが、3冊目の詩集においては女性を閉じ込めたがる男性をユーモラスに揶揄する作品を書いた。それが、「ちっぼけな男よ」《*Hombre pequeñito*》（189）である。12行からなる比較的短いものなので、以下に詩の全文を引用する。

ちっぼけな男よ、ちっぼけな男よ、
あなたのカナリアを放しなさい、飛びたがっているから……
私とそのカナリア、ちっぼけな男よ、
私を飛び立たせて。

私はあなたのかごの中にいたの、ちっぼけな男よ、
私にかごを与えるちっぼけな男。
あなたは私を理解してくれないから、ちっぼけ、と私は言う
今後も理解しないでしょう。

私もあなたのこと分からない、でも
かごを開けてちょうだい、私は逃げ出したいから。

ちっぽけな男よ、あなたを半時間愛したわ、
それ以上は求めないで。

Hombre pequeño, hombre pequeño,
Suelta a tu canario que quiere volar...
Yo soy el canario, hombre pequeño,
Déjame saltar.

Estuve en tu jaula, hombre pequeño,
Hombre pequeño que jaula me das.
Digo pequeño porque no me entiendes,
Ni me entenderás.

Tampoco te entiendo, pero mientras tanto
Ábreme la jaula que quiero escapar;
Hombre pequeño, te amé media hora,
No me pidas más.

この詩に関する先行研究は数多くあり、恋愛上の幻滅や疑念が主題である（Pérez Blanco 1975: 97, 192; Phillips 1975: 36）との指摘に対し、フェミニズム的主張が込められているとする研究もある（Pleitez Vela 2003: 141; Salgado 1990: 504; Rodríguez Gutiérrez 2007: 93-97; Salomone 2006: 140-141）。確かにこの語り手は、男性から与えられた鳥籠に否をつきつける女性である。この否はフェミニズム批評の立場からは、伝統的家父長制度に支えられた男性優位主義社会に対する拒絶と解釈される。

ところが詩のタイトル「ちっぽけな男」(hombre pequeño) という語句は、第1連の冒頭で呼びかけに使われているだけでなく、短い12行の詩中に6回繰り返され、詩に軽快なリズムを与えている。「ちっぽけ」(pequeño) というのは形容詞「小さい」(pequeño) に縮小辞-ito をつけたものである。スペイン語の縮小辞は本来の単語の意味に、「小ささ」や「かわいらしさ」という意味を付与すると同時に、小さいものを揶揄するニュアンスを含むことがある⁷⁹。このため、タイトルを含め何度も反復される「ちっぽけ」という語には、「あなた」に愛情を感じると同時に小馬鹿にもしている、語り手の複雑な感情が反映されている。男性や男性優位主義社会に対する明示的な批判、皮肉な内容であるにもかかわらず、この縮小辞と軽快なリズムの組み合わせがユーモラスに響き、動詞の命令形4つ (suelta, ábreme,

⁷⁹ -ito,ta : Tiene valor diminutivo o afectivo. (縮小または愛情の意味を持つ) (DRAE)。語彙化されていない縮小辞は特に親しみや近しさといった感情の微妙なニュアンスを表現するが、同時に皮肉や礼儀正しさ、軽蔑の意味も含まれる (“los diminutivos no lexicalizados expresan matices afectivos, especialmente familiaridad o cercanía, pero también ironía, cortesía e incluso menosprecio.”) (NGLE 2009: 651)。

déjame, no me pidas) がもたらすはずの強い口調のもつ勢いを緩和してもいる。

このリズムカルなテンポに変化を与えているのは、各連の最終行である。先行研究でも指摘されている通り、12音節の作品の中で各連の最終行だけが半句の6音節であることと、行末の語の最後の音節にアクセントがあることで、語り手の心の中を反映するような切迫感が生まれている (Phillips 1975: 37)。批判を軽快なリズムでユーモラスに繰り返した後、各連の最終行「私を飛び立たせて」や「それ以上は求めないで」において、念を押すように語り手は自分の思いや願いを強調するのである。

このように「ちっぽけな男」には詩句の内容を緩和するようなユーモラスな語句やリズムに加え、連の最後の短行やアクセントといった要素が複合的に使われ、ストルニの詩の技法が際立っている。

この項の最後に、これまで取り上げてきた作品と本作の間に見られる共通のモチーフを指摘しておきたい。「ちっぽけな男」においては、女性をかごを押し付けてくる男性を拒絶しているが、このような〈閉じ込められること〉についての言及は、ストルニの過去作品の幾つかに見ることができる。第1章で扱った「雌狼」では、語り手すなわち雌狼は、「囲い」の中にいる仔羊たちと異なる存在としての自分を誇示している。本章で取り上げている2冊目の詩集の中の作品、「土曜日」において、恋する語り手が恋人の来訪を待ちかねているのは「鉄柵」の中である。この「私」は鉄柵を「じっと見る」だけで、外に行こうとはしない。だが同じ詩集の「あなたは私に白さを望む」での語り手は、女性に白さ／純潔であれという理不尽な要求、すなわち精神的な束縛に対して抵抗を示している。

このように繰り返される閉塞的な空間のイメージは、詩人自身の体験にも重なる。第1章2節で引用したように、1938年にウルグアイで行われた講演で最初の詩集『バラの木の不安』について語った時の詩人は、「19歳の私は事務所に閉じ込められ」ていた会社勤めの傍ら、最初の詩集を書いたと述べている。会社での仕事が決して楽しいものではなかったことは「閉じ込められて」という表現から十分に察せられるが、それだけではない。その詩集を書いたのは「自分が死なないため」だった。ストルニにとっては、閉鎖的な会社は自分らしく生きていくには辛いものであり、そこから解放されるために詩作という場が必要だったのである。このように繰り返し現れる閉鎖のイメージと、そこから脱するための詩という関係には注目したい。

さて次項からは、チリの詩人ミストラルの作品に現れる女性の「私」の声を聞いてみる。

2.3.2. ミストラルの最初の詩集『荒廃』より

ミストラルの最初の詩集『荒廃』*Desolación*の出版自体は、ストルニの1冊目の詩集よりずっと遅い1922年である。だが彼女は早い時期から雑誌や新聞に詩を投稿し、1914年にはサンチアゴのチリ文学賞を受賞したため、その名はチリ国内でよく知られていた。ここでは『荒廃』の中の作品から幾つか取り上げていきたい。この詩集では幅広いテーマが扱われており、主なものとしてはキリスト教への信仰、恋愛に対する臆病さや失恋、学校教員と

しての体験、そして母性や子供があげられる。これらの中で他の女性詩人たちと特に大きく違うのは恋愛詩であるので、まずここから分析を始める。

2.3.2.1. ミストラルの恋愛詩

同時代の女性詩人たちに比べると、ミストラルの作品には恋愛詩が極めて少ない。しかも彼女が男女の愛についての詩を書くとき、それはしばしば苦悩に満ちた声になる。「出会い」
«El encuentro» (Mistral 1976: 59) では、心を惹かれた男性から気に留めてもらえなかった「私」が悲しみの涙を流す。

私は小道で彼に出会った。
水は彼の夢を乱さず、
バラの花もそれ以上開かなかった。
驚きが私の魂を開いた。
そしてひとりの哀れな女が
顔中を涙で濡らしている！

彼は無頓着な口に軽快な歌を
たずさえていた。
しかし私を見ると、彼の口ずさむ
歌が重くなった。
私は小道を見た、それは
よそよそしく夢の中のようだった。
そしてダイヤモンドの夜明けに
私は顔を涙で濡らした！

彼は歌いながら歩き続け
私の視線を持ち去った……
(略)

Le he encontrado en el sendero.
No turbó su ensueño el agua
ni se abrieron más las rosas;
abrió el asombro mi alma.
¡Y una pobre mujer tiene
su cara llena de lágrimas!

Llevaba un canto ligero
en la boca descuidada,
y al mirarme se he ha vuelto
grave el canto que entonaba.
Miré la senda, la hallé
extraña y como soñada.
¡Y en el alba de diamante
tuve mi cara con lágrimas!

Siguió su marcha cantando
y se llevó mis miradas...
[...]

片思いという表現では生易しく思われるほど、この女性の愛には報われる兆しがない。ミストラルの描く「私」はその悲しい一方通行の思いを、ストルニの「過ぎ去った雨」のように心の中を激しく吐露し相手を非難するような口調（「あなた、どこに隠れているの、あなた？」）とは異なる、抑制のきいた言葉で語る。感嘆文を用いながらその言葉は相手に向けられたものではなく、むしろ自分のみじめさを強調するものとなっている。ストルニの作中の「私」に比べると感情表現が控えめであるが、それがかえって語り手の悲嘆を伝える効果を持つ。

ミストラルの恋愛詩には悲しみが付いて回る。「親しい女」«Intima» (Mistral 1976: 66-67) の場合、愛されている時ですら語り手はその喪失を予感している。

あなた、私の手を強く握らないで下さい。
組んだ指の上に多くの埃と影が積もり
休息する長い時が
訪れることでしょう。

その時あなたは言うのでしょうか、「僕は
彼女を愛せない、彼女の指は小麦みたいに
実が落ちてしまったから」。

あなた、私に口づけをしないでください。
弱々しい光に
満ちた瞬間が訪れることでしょう。
その時私は唇を失って、濡れた地面の上にいることでしょう。

その時あなたは言うのでしょうか、「僕は彼女を愛した、
でももう愛することはできない。僕の口づけのエニシダの
香りを彼女が吸わない今となっては」。

(略)

Tú no oprimas mis manos.
Llegará el duradero
tiempo de reposar con mucho polvo
y sombra en los entretejidos dedos.

Y dirías: “No puedo
amarla, porque ya se desgranaron
como mieses sus dedos.”

Tú no beses mi boca.
Vendrá el instante lleno
de luz menguada, en que estaré sin labios
sobre un mojado suelo.

Y dirías: “La amé, pero no puedo
amarla más, ahora que no aspira
el olor de retamas de mi beso”.

[...]

詩中の「私」は、恋人の愛が自分の死と共に失われてしまう時を予想している。この詩は、恋をしている「私」が、未来の死を予測しているという意味で、本章第3節1項2目で扱った、ストルニの「あなたに思い切って口づけするでしょう……」を想起させる。ストルニの作品における語り手の女性は男性に片思いをしているが、その恋は成就しない。それゆえ想像の中で「私」は相手の死を思い描き、その時に思い切って口づけをしたいと願うのだ。一方、ミストラルの詩では、語り手の女性は今、恋人に愛されている。それなのに彼女は将来自分が死んでしまった時に、もう恋人が自分を愛さなくなることを想像している。この2篇の比較は興味深い。ミストラルは、今愛されているにもかかわらず自分の死による未来の別れを思い描く女性のことを、作品にうたう。この「私」の方が、ストルニの詩中の語り手よりも将来を悲観している。

ミストラルはこのように不幸せな愛や、愛の喪失の予感を描く。次に引用する作品にはま

れな例として幸せな語り手が現れるが、タイトル「恥じらい」«Vergüenza» (Mistral 1976: 73-74) が示すように、それは自分の容姿に劣等感を抱いている女性なのである。

あなたが私を見ると、私は綺麗になる
露がおりた草のように、
私が川に下りて行くとき背の高い葦は
私の輝かしい顔を見ても誰だかわからないでしょう。

私はこの悲しい口と、
ひび割れた声と、武骨な膝が恥ずかしい。
あなたが私を見、私の元に来た今、
私は自分を哀れだと思い、ありのままの自分を思い知った。
(略)

今は夜、露が草におりる。
私をよく見て、優しく話しかけてください、
明日、川に下りて行くとき
あなたが口づけした者は美しくなっていることでしょう！

Si tú me miras, yo me vuelvo hermosa
como la hierba a que bajó el rocío,
y desconocerán mi faz gloriosa
las altas cañas cuando baje al río.

Tengo vergüenza de mi boca triste,
de mi voz rota y mis rodillas rudas;
ahora que me miraste y que viniste,
me encontré pobre y me palpé desnuda.
[...]

Es noche y baja a la hierba el rocío;
mírame largo y habla con ternura,
¡que ya mañana al descender al río
lo que besaste llevará hermosura!

過去と現在の「私」は自分の容姿に自信がなく、恥ずかしさを感じている。しかし明日は

恋人の愛によって綺麗になるだろうという幸せの予感で終わる。先の 2 篇とは異なり、愛されている「私」の幸福な気持ちを感じられる作品だ。とは言えこれまで分析した、同時代の他の女性詩人たちによる愛の成就をうたう恋愛詩とは違って、ミストラルの恋愛詩における女性の「私」の幸せの表現はあくまで控えめである⁸⁰。この作品の最終連においても、恋人に口づけされた「私」は感嘆文によって喜びを表してはいるものの、その美しさは「あなたが口づけした者は美しくなって」とあるように、「あなた」の口づけによって引き起こされたものだ。同じく第 1 連でも「私」が美しくなるのは「あなた」が「私」を見る時であり、恋人から愛されることで綺麗になれるのである。自分の容姿に引け目を感じている「私」の遠慮がちな心情が読み取れる。

このようにミストラルの恋愛詩では悲しみの感情が強く、愛がもたらす喜びの表現は抑制されている。しかし次に扱う子供と母性というテーマにおいては、これまで見てきた作品とは異なり、詩中の主体はその感情をより強い言葉で表現する。次項では、そのような表現について検討していく。

2.3.2.2. 子供、母性、ストルニとの交流

ミストラルは子供や、子供を持つ女性、そして母性といった題材の詩を繰り返し書いた。彼女が作品に描く女性の多くは、街を軽やかに闊歩するような都会の女性ではなく、自然の中で生きる母なる女性だ。次の作品「強い女」«La mujer fuerte» (Mistral 1976: 15) は、母である女性の大地のようなたくましさをうたうものだ。

私は幼い日々に刻まれた貴女の顔を覚えている、
青いスカートに日に焼けた額、
私は幼い頃、ブタクサの生える私の大地に
燃えるように暑い四月、その女が黒い畝を作るのを見た。

奥まった酒場で、汚れたグラスを上げていた、
男は貴女の白百合の胸に子供を押し付けた、
貴女にとって火傷のようなその思い出の下で、
貴女の手から、静かに種が落ちて行った。

私は一月に貴女が貴女の息子という麦を刈り取るのを見た、
理解できないまま、私は貴女をじっと見つめた、

⁸⁰ 例としてアグスティニーの「ビジョン」における、「私は宙に浮いたまま、素晴らしい抱擁の／羽ばたきを待っていた。至福が熱と奇跡をまとわせる／四本の腕の抱擁は、高く舞い上がることでしょう！」や、イバルブルーの「おお、亜麻よ、熟せよ、私は寝室の／シーツを織り上げたい、そこには／私の愛する人が眠るはず。彼はすぐに、すぐに戻ってくるでしょう！」（「待つ」）、そしてストルニの「私の瞳を探って、私の口を不意打ちしてください、／こののぼせた頭をあなたの手の中で支えてください」（「気まぐれ」）と比較するとよくわかるだろう。

驚きと同時に涙で目を大きく見開いて。

(後略)

Me acuerdo de tu rostro que se fijó en mis días,
mujer de saya azul y de tostada frente,
que en mi niñez y sobre mi tierra de ambrosía
vi abrir el surco negro en un abril ardiente.

Alzaba en la taberna, honda, la copa impura
el que te apegó un hijo al pecho de azucena,
y bajo ese recuerdo, que te era quemadura,
caía la simiente de tu mano, serena.

Segar te vi en enero los trigos de tu hijo,
y sin comprender tuve en ti los ojos fijos,
agrandados al par de maravilla y llanto.
[...]

「私」が記憶の中にとどめ続けている女性は、もしかすると語り手の母の面影か、あるいは幼い頃によく見かけた女性であろう。彼女は日に焼け、大地を耕す素朴で力強い女性である。第2連には、彼女に子供を産ませた男性が現れる。酒場で汚れたグラスを持っていた男との火傷のような思い出とは、幸福な家庭のイメージではない。1月に刈り取る「息子という麦」は、息子の誕生のことであろう⁸¹。だからそれを知った時に、まだ幼かった「私」は理由も良くわからぬままに、驚きと涙で彼女をじっと見つめたのだ。女性は1人で子供を育てながら、生きていくことになることが予感される。

白鳥が泳ぐ湖やエキゾチックな異国の宮殿を背景にした、モデルニスモの影響がまだ色濃い作品を書いたアグスティニーニや初期のストルニとは異なり、ミストラルが描くのはブタクサが生え、畝が作られる田舎の大地である。ミストラルが描写する女性もこの景色にふさわしい、たくましく働く母だ。この女性は詩中の語り手ではないため、無口に働く姿がいつそう印象付けられる。

一方、次に引用するミストラルの「子供がひとり」«El niño solo» (Mistral 1976: 17) に現れる女性は、母親が不在の時に一人で眠る子供を見、心の中に湧き上がる熱い思いを語る。

泣き声を耳にしたような気がして、私は急坂で立ち止まり
通り沿いの粗末な小屋の戸口に近づいた。

⁸¹ 第1連にある4月から第3連の1月までの月数は妊娠、出産を暗示していると考えられるだろう。

優しい目をしたひとりの子供がベッドから私を見た。
計り知れないほど大きくないとしさが、葡萄酒のように私を酔わせた！

母親は休耕地で体を曲げて働き、なかなか戻って来なかった、
子供は目覚めると、バラ色の乳首を探し求め
わっと泣き出した…… 私がその子を胸に抱きしめると、
子守唄が、震えながら私の中に湧き上がった……
(略)

Como escuchase un llanto, me paré en el repecho
y me acerqué a la puerta del rancho del camino.
Un niño de ojos dulces me miró desde el lecho
¡y una ternura inmensa me embriagó como un vino!

La madre se tardó, curvada en el barbecho;
el niño, al despertar, buscó el pezón de rosa
y rompió el llanto... Yo lo estreché contra el pecho,
y una canción de cuna me subió, temblorosa...
[...]

この「私」は自身の子供を持たないか、あるいは子供を亡くしているのかもしれない。通りすがりの家にひとりでいる子供を見つけたとき、突然母性が湧き上がるのを感じたのだ。留守にしているこの子供の母親も、前に引用した詩に登場した女性と同じように大地で働く女である。

本論文第 1 章で取り上げたように、ストルニも『バラの木の不安』において貧しい子供についての詩を書いている。ストルニは 2 冊目の詩集以後はほとんど子供を主題にしなくなるが、ミストラルは最初の詩集の後も子供をテーマとした作品を書いている⁸²。ミストラルにはこの時期まだ子供がおらず、後年、甥を養子にすると周囲に告げ男の子を引き取った。ところが詩人の死後、その子がミストラルの実子であったことが明らかにされた⁸³。詩の語り手と作者を安易に同一視することは本来慎むべきことではあるが、この詩が書かれたのはミストラルがまだ子供を持つ前なので、よその家の子供を抱きしめ湧き上がる母性に心を震わせる語り手には、子供を欲する詩人自身の思いが投影されていると考えることは十分可能

⁸² 1924 年刊行の詩集『やさしさ』 *Ternura* に幾つか収録されている。

⁸³ ストルニと同様、ミストラルは生涯正式な結婚をせず、甥を養子にしたとされ、そう信じられていた。しかし、ミストラルの死後、親しい友人の証言によりその子が彼女の実子であったことが明らかになった。(その子供は 17 歳の時に薬物の過剰摂取で自殺とも思える死を遂げた。) 父親が誰かは明らかになっていない。(http://edant.clarin.com/diario/1999/11/07/e-05601d.htm) 2016.3.25 取得。

だろう。

そのミストラルは、「アルフォンシーナ・ストルニへ」(“A Alfonsina Storni”)と献辞をつけた「息子の詩」«Poema del hijo» (Mistral 1976: 102-106)を詩集『荒廃』に載せている。詩集は1922年の出版だが、2篇の「息子の詩」は1919年に発表されている⁸⁴。作品はIとIIに分かれ、それぞれ28行と56行からなる。Iは未婚の母として男子を持ったストルニに敬意を表しているとは読むことができる反面、激しい羨望とでも言うべき、子供を欲しがる「私」の熱い想いが噴出した詩でもある。

息子、息子、息子！ 私はあなたと
私の息子が欲しかった、燃えるような恍惚の日々に、
その頃は私の骨までがあなたの甘いささやきに震え
大きな輝きが私の額の上に広がった。

私はこう言った、息子！ 春に
心を動かされた木が天に向かって新芽を伸ばすように。
大きく見開いたキリストのような目と、
驚いたような額と何かを熱望する唇を持った息子！
(略)

Un hijo, un hijo, un hijo! Yo quise un hijo tuyo
y mío, allá en los días del éxtasis ardiente,
en los que hasta mis huesos temblaron de tu arrullo
y un ancho resplandor creció sobre mi frente.

Decía: ¡un hijo!, como el árbol conmovido
de primavera alarga sus yemas hacia el cielo.
¡Un hijo con los ojos de Cristo engrandecidos,
la frente de estupor y los labios de anhelo!
[...]

これまでに取り上げたミストラルの恋愛詩にはなかった、男女の肉体関係に言及するような表現が見受けられる。中でも「燃えるような恍惚」(éxtasis ardiente)は性を強く感じさせる言葉だ。しかし、この詩における官能は、アグスティニーニやイバルブルー、そしてストルニの作品に見るような、肉体を通じた男女の愛の喜びではなく、子供をもうけることが目

⁸⁴ http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poema-del-hijo-punta-arenas-1919--0/html/ff279704-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (2016年8月18日取得)

的である。ストルニの詩行を想起させるような、感嘆符を用いた激しい口調での始まりも、ミストラルの作品では得られぬ子供に対する呼びかけとして使われているのだ。

恋人と燃えるような情熱の日々を送る「私」は、それだけでは満足することなく息子を持つことに執着している。行き場のない母性の切ない心情が繰り返すうたわれ、その感情の激しさは時に過剰なくらいである。興味深いことに、語り手は自分が望む子供に神の子イエスにたとえられるような神聖さを思い描いている。愛の情熱と肉体のエロスが、信仰心に結びついているのである。だが「私」の望みはかなえられることはない。そしてⅡになると、子供を持たなかった絶望がうたわれることになり、内容がより複雑になる。

今私は 30 歳で、私のこめかみには
死の早熟な灰が筋をつける。私の日々には
極地の永遠の雨のように
長引く涙の苦さが塩辛く冷たく滴る。

松の木が燃えている間、穏やかに、
私は自分の心の奥底を見つめながら思う、私の息子がいたならば
どうだったのだろう、私の疲れた口と、
私の苦い心と、私の打ちのめされた声を持つ幼子は。

しかも毒の果実であるあなたの心と、
もう一度拒絶したであろうあなたの唇を持つあの子は。
私の胸の中で四十ヶ月を眠らなかったあの子は、
あなたの子であるというそれだけの理由で、私を捨てたのだろう。
(略)

Ahora tengo treinta años, y mis sienas jaspea
la ceniza precoz de la muerte. En mis días,
como la lluvia eterna de los polos, gotea
la amargura con lágrimas lentas, salobre y fría.

Mientras arde la llama del pino, sosegada,
mirando a mis entrañas pienso qué hubiera sido
un hijo mío, infante con mi boca cansada,
mi amargo corazón y mi voz de vencido.

Y con tu corazón, el fruto de veneno,

y tus labios que hubieran otra vez renegado.
Cuarenta lunas él no durmiera en mi seno,
que sólo por ser tuyo me hubiese abandonado.
[...]

冒頭では早くも死を予感している語り手が、息子に対する非常に苦しい思いを吐き出している。「私」に子供がいないことは明らかなのだが、不在の理由は明確にされていない。「私の息子がいたならば／どうだったのだろうか (qué hubiera sido / un hijo mío)」や「もう一度拒絶したであろう (que hubieran otra vez renegado) と」のような詩行で語り手は、いなくなった、あるいは初めから存在しない息子について思いを巡らせている。これらの詩行には仮定を表す接続法が用いられており、「私」はもし息子がいたならばと想像していることがわかる。だがその空想上の子供がもし自分に似ていたとしても、語り手は「私の疲れた口と、／私の苦い心と、私の打ちのめされた声を持つ」とあるように、自分のネガティブな面が似ているだろうと言う。

このような苦い想像をする要因として、恋人との関係がある。Iでは恍惚の日々を過ごしていた恋人同士だが、IIにおいては「あなた」の心が「毒の果実」であり、口づけも拒絶するに違いないことから、不和や別離が暗示されている。それだけではなく子供さえも、父親を拒絶するがあまりに、「私」さえも捨てるだろうと語り手は言う。もし存在していたとしても、その息子は父を否定し、母である自分をも捨ててしまうに違いないというのだ。すべてが痛々しく、あまりに悲しい空想ではないだろうか。それだけではなく次の詩行では、恋人その人や自分自身の死さえもがほのめかされるのだ。

あなたが下の大地の寝床で眠ることに、
そして私の手が息子を揺すってあやすことがなかったことに、
私は苦い喜びを感じている。つらいことも後悔もなく、
野生のキイチゴの下で私も眠っているから。

Siento el amargo goce de que duermas abajo
en tu lecho de tierra, y un hijo no meciera
mi mano, por dormir yo también sin trabajos
y sin remordimientos, bajo una zarza fiera.

存在しない我が子を思いながら、語り手は恋人と自分の死を思う。恋人の死と子が授からないことに苦い喜びを感じる語り手は、キイチゴの下に眠る自分を感傷的に思い浮かべている。更に次の連においては、子供の不在が一族の血を絶やすと語り手は言う。

私の一族を沈める私の胸に祝福あれ！

私の血統が死ぬ私の腹に祝福あれ！

¡Bendito pecho mío en que a mis gentes hundo!

y bendito mi vientre en que mi raza muere!

「私の腹」(mi vientre)はおそらく子宮を暗示している。この個所は、不妊や流産、あるいは墮胎すら想起させる。この女性の腹／子宮は、自分と同じ血統のものが死ぬ場所であるのだ。語り手は子孫を絶やす自分の子宮を祝福している。愛する人と燃えるような恍惚の日々を過ごし、神々しい子供を望む母性に溢れたⅠと比べると、得られぬ息子に向けたⅡは、激しい苦痛に満ち壮絶ですらある。

ミストラルは、ストルニが未婚の母で男子を持っていることを知っていたはずである。この2篇の詩にストルニへの献辞が付いているということは、子供を持たないミストラルが子を産み育てているストルニを羨みつつ、シングルマザーという逆境に負けずに子を持ったその勇気を称えたと考えられるだろう。

それではストルニはこのようなメッセージに対してどのように応えたのであろうか。そのことについて考察するために、今度はストルニが「ガブリエラ・ミストラルへ」(“A Gabriela Mistral”)と献辞を付した詩を取り上げたい。これはストルニの4冊目の詩集『物憂さ』(1920年)に収められた、「死んだ大地の連禱⁸⁵」«Letanías de la tierra muerta» (263-267)というタイトルの作品である。詩集『物憂さ』については次の4節で扱うが、ミストラルとの関係を明らかにするために、少し先取りしてここで考察することにする。

「死んだ大地の連禱」は、押韻する2行で1連をなすパレアド (pareado) という形式で書かれた50連100行からなる作品で、ストルニのものとしては長篇である。ストルニは、キリスト教に対する敬虔な信仰を表す詩を書いたミストラル⁸⁶とは異なり、宗教を作品の主題として扱うことはなく、自身の信仰心を詩に表現することもなかった⁸⁷。タイトルにある連禱という宗教的な言葉はストルニにおいては極めて珍しいが、これはおそらくミストラルに敬意を払って選んだのだろう。ストルニがこれまで描いてきた、男女の機微を繊細にうたう女性の告白調とはうってかわった、荒涼とした不毛な大地が浮かび上がる作品である。以下に一部分であるが引用する。

実のならない植物のように人類が

⁸⁵ 「連禱」(れんとう)とはカトリック教会の礼拝で、司式者と会衆とが交互にかわす連続の祈りを指す。

⁸⁶ 例えばミストラルの詩集『荒廢』には「キリストの耳元で」«Al oído de Cristo» (5-7)、「聖金曜日」«Viernes santo» (10-11)などがある。

⁸⁷ ストルニがキリスト教に対する信仰心を持たなかったことは同時代人のナレ・ロクスロとマルモルによる評伝で指摘されている。友人のブランカ・デ・ラ・ベガとのヨーロッパ旅行をした際、信心深いデ・ラ・ベガの友人宅に宿泊することとなったストルニに、デ・ラ・ベガは友人一家の信心を笑わないで欲しいと頼んでいたくらいであった (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 131)。

干からびてしまう日が来るだろう、

そして空の老いた太陽は
消えた松明の役に立たない灰となるだろう。

冷たくなった世界が陰鬱で深い
沈黙となる日が来るだろう、

一つの大きな影が、春が戻って来ない
地球を囲むだろう。

死んだ大地は、見えない眼のごとく、
歩み続けるだろう、休みなく、

けれど影の中で、手探りで、ひとりぼっちで、
歌もなく、ああ！という嘆きの声もなく、祈りもなく。

ただ一人、胸に抱く、
疲れ切って眠るお気に入りの子らを。

(胸に死んだ子供らの毒を
持ちながらいまだ歩み続ける母親。)

(略)

Llegará un día en que la raza humana
Se habrá secado como planta vana,

Y el viejo sol en el espacio sea
Carbón inútil de apagada tea.

Llegará un día en que el enfriado mundo
Será un silencio lúgubre y profundo:

Una gran sombra rodeará la esfera
Donde no volverá la primavera;

La tierra muerta, como un ojo ciego,
Seguirá andando siempre sin sosiego,

pero en la sombra, a tientas, solitaria,
Sin un canto, ni un ¡ay!, ni una plegaria.

Sola, con sus criaturas preferidas
En el seno cansadas y dormidas.

(Madre que marcha aún con el veneno
De los hijos ya muertos en el seno.)
[...]

世界の終わりのような、暗く不毛な世界が描かれている。人類が干からび、太陽も灰になり、世界は凍えて沈黙する。影が地球を覆い、春はもう来ない。その大地とは、死んだ子供たちを胸に抱く母親のたとえである。存在しない息子をうたったミストラルの「息子の詩」IIが思い起こされるだろう。ストルニはおそらく、自分への献辞が付いた「息子の詩」をこの時点で既に読んでいたのだろう⁸⁸。この「死んだ大地の連祷」は、「息子の詩」IIの、失われた子供を嘆く母に対する返歌のように読める。

連祷というタイトルの通り、この作品は司式者と会衆がかかわす応答形式となっていると解釈することができる。その内容は、死んだ子供を持つ母に向けられた鎮魂の祈りである。人間が干からびて滅亡しかけたような世界は、子を失った母親の絶望が作り出す世界なのだ。本来命を育むはずの大地は、死んだ大地と呼ばれている。我が子を育むことができなかった女性のことのよう。

ミストラルの作品では、子供がいない理由は明確にされていないが、ストルニは自分の詩において、ミストラルの思いを死んだ子供を抱く母の姿として表現したのだろう。未婚の母として強く生きるストルニと、恋人だった男性に自殺された後、子供を持つことを望みながら得られぬミストラル。境遇が違えども2人は、当時の女性たちの標準的な生き方——結婚し、子を産み育て、家庭を守る——からはみ出した存在であった。これらの詩からは、両者の間に互いの境遇や作品に対する理解や共鳴があったことが見えてくる。ストルニは1920年8月、『ラ・ナシオン』紙にミストラルについての短い記事を寄せ、彼女の詩人としての才能を称えている。（「チリには、偉大な女性の作家が一人いる。ガブリエラ・ミストラルだ。教師で、詩人で、クリスチャンで、女性である。ガブリエラ・ミストラルは今日、アメリカ大陸で最も傑出した優れた女性の1人である⁸⁹」）（Storni 1999b: 1024）。2人は文通を重ね

⁸⁸ 既に述べたように「息子の詩」は1919年に発表されたものである。

⁸⁹ “Hay en Chile una escritora de gran valor: Gabriela Mistal. Maestra, poetisa, cristiana, mujer.

た後、1917年ごろに対面している。それはミストラルが、ブエノスアイレスに住むストルニを訪問することで実現した。ミストラルは初めての対面の様子を、本章1節2項で既に引用した1926年3月付のエル・メルクリオ紙の随筆で次のように記している。

(前略) 私が彼女に会いたい気持ちに変わりはなかったものの、会うことに対して少し怖れを抱いてもいました。私は、世の中の最良のことだけを強く望んでいますから。文通での私たちのやりとりはよそよそしいものでした。アルフォンシーナには、手紙の中で自分を飾りたてるアメリカ大陸の女性とは反対に、相手を戸惑わせたいという意地悪さがありました。もしかすると彼女の態度は、文学者同士の文通が招いてきた不幸に対する防御の姿勢だったのかもしれませんが。手紙で私が知ったアルフォンシーナは自分勝手に、嘲笑的で、時には故意に凡庸な人のふりをしていました。(中略)

居心地の悪い思いはすぐに消えました。(中略) 人との接し方において、あれほど賢い女性はまずいません。彼女の才能の豊かさは、私に嫌な思いをさせることはなかったですし、逆にそれを隠すことで私を欲求不満にすることもありませんでした。バスクの良家の子孫であるがゆえに自己防衛的なフアナよりも、彼女はもっとオープンな性格でした⁹⁰。(Mistral 1998: 125-127)

引用の最後に言及されるフアナとはイバルブルーのことだ。文通の内容はよそよそしいものであったようだが、ミストラルは実際に会ったストルニに、イバルブルーよりもかなり良い印象を持ったようである。1917年に実現したと思われるこの対面によって、2人が相互に敬意を抱くようになったことは間違いない。その結果、1919年にミストラルは子供への思いを詩にし、未婚の母であるストルニへの献辞を付けたのである。ストルニは、その時期彼女が好んだ女性の「私」の多様な内的告白というスタイルを離れ、ミストラルの詩に応えるかのように子を亡くした母へ向けての鎮魂の祈りを献じた。2人の間には詩を介した応酬があったのである。

これまで見てきたように、ストルニは2、3冊目の詩集において様々な女性の語り手を主体にした作品を書いた。しかし次に取り上げる4冊目の詩集では、過去の詩作と決別する宣言をする。彼女の作品が劇的な変化を遂げるのは、実際にはもうしばらく後のこととなるのだが、この時点でも幾つかの変化が生まれた。次節ではその変化に触れながら、次の詩集を分析していく。

Gabriela Mistral es hoy, en América, una de las cabezas femeninas más resplandecientes.”

⁹⁰ “[...]Confieso que temía un poco el encuentro, sin dejar de desearlo, porque tengo el anhelo de las cosas mejores de este mundo. Las cartas nos habían acercado poco; tiene Alfonsina, al revés de la americana, que se adorna epistolarmente, un deseo maligno de despistar a sus corresponsales. Acaso sea una defensa de la calamidad que ha llegado a ser la correspondencia entre literatos. Mi Alfonsina de las cartas era egoísta, burlona y alguna vez voluntariamente banal. [...] El apuro duró poco. [...] Pocas mujeres he encontrado tan inteligente en el trato humano: ni me fatigó con la riqueza de lo suyo, ni me dejó tampoco ávida por escondérmela. Es más expansiva que Juana, la cual, buena descendiente de vasco, se defiende.”

2.4. 4冊目の詩集にみる詩作の変化の兆し

4冊目の詩集『物憂さ』 *Langüidez* (1920年) に現れる変化の一つとして指摘されているのは、本詩集以降、詩中の「私」が内的世界を脱し、都会を歩き回る主体性を得て周囲を見渡すようになったということだ (Muschiatti 1989: 88)。確かにこれまでの作品では、作中人物の心中の告白が中心的主題となっていたが、これから見るようにこの詩集には、「私」が都会を移動し他者に対して主体的に働きかける作品がある。その原因として、詩中の主体が自我と自身の知性を強く意識するようになったことを指摘する先行研究もある (Morrell Marrero 2007: 121)。また、語り手に新しい視点が付与され、これまでになかったような工夫を施された語りや、幻想的な世界を描いた詩も生まれた。このような新しい創作に向かった詩人の変革への意識は、詩集の序文にかなりはっきりと記されているので次に確認しておく。

2.4.1. 「主観的な詩の放棄」の宣言

その序文は次のように書かれている。

この本は私のある様式を終わらせることになる。

もし人生と諸般の事情がそれを許すなら、私の未来の詩は別のものになるはずだ。

この作品集では、主観的な詩の放棄を部分的に始める。なぜなら、少なくともある意味において、魂が自分について言わなければならなかったことを言いつくしてしまった時には、それまでの続きとはなりえないからだ。

今日までの私には、自分の苦悩から離れ、周囲にあるものを見るための時間と平穏さが足りなかった。

でも私は、書き続けるのであれば、そのために必要になるだろう時間と平穏さを手に入れなければならない⁹¹ (213)。

詩人はある様式、すなわち「主観的な詩」を部分的に放棄すると宣言している。ゲスラー・ティティエフは詩集『物憂さ』はこの宣言とは異なり、以前と変わりなく「私」の告白が中心を占めていると指摘する (Geasler Titiev 1972: 89-90)。だがストルニの言う、「主観的

⁹¹ Este libro cierra una modalidad mía.

Si la vida y las cosas me lo permiten, otra ha de ser mi poesía de mañana.

Inicia este conjunto, en parte, el abandono de la poesía subjetiva, que no puede ser continuidad cuando un alma ha dicho, respecto de ella, todo lo que tenía que decir, por lo menos en un sentido.

Tiempo y tranquilidad me han faltado, hasta hoy, para desprenderme de mis angustias y ver así lo que está a alrededor.

Pero, si continúo escribiendo, he de procurarme el tiempo y la tranquilidad que para ello me harán falta.

な詩の放棄」とは、彼女の言葉によると「自分の苦悩から離れ、周囲にあるものを見る」ということだ。つまりここで彼女は、これまでは自分の内面、とりわけ自分の苦悩に集中し詩に表していたが、『物憂さ』では外的世界に意識を向けると言っているのだ。この点に留意すると、確かにこの詩集で主体は外の世界に目を向けている。本節では序文による詩人の宣言がどのような形で結実したかに着目し、作品の考察をすすめていくこととする。

2.4.2. 女性の視点における変化

詩中の「私」が外へ出て行くようになり、外的世界を描写するようになる例を「労働者」*«El obrero»* (240) という作品に見ることができる。以下に詩の始めと終わりの部分を引用するが、この女性の語り手は高価な毛皮のコートをまとい、街を堂々と闊歩するかのような存在感を示している。

とどのつまりは、私の哀れな世紀の女、
高価な毛皮でしっかり身を包み、
都会を歩いていた、すると一人の労働者が
私につぶてのように、言葉を投げつけた。

私は男の方を振り返った。そしてその肩に
自分の手を置き、優しいまなざしと、
優しい声で私はゆっくりと言った。
「なぜその言葉を私に？ 私はあなたの妹なのに。」

(略)

街を行く人々は
私たち二人が手を握り合っているのを目にした、
ただひとつの詫びの言葉の中で、ただひとつの
無限のごとき人間理解の中で。

Mujer al fin y de mi pobre siglo,
Bien arropada bajo pieles caras
Iba por la ciudad, cuando un obrero
Me arrojó como piedras, sus palabras.

Me volví a él; sobre su hombro puse
La mano mía: dulce la mirada,

Y la voz dulce, dije lentamente:
—¿Por qué esa frase a mí? Yo soy tu hermana.

[...]

La gente que pasaba por las calles
Nos vio a los dos las manos enlazadas
En un solo perdón, en una sola
Como infinita compresión humana.

詩中の女性は高価な毛皮に身を包んでいるので、経済的に恵まれているようである。しかし彼女はそのような外見とはうらはらに、労働者からつぶてのように言葉を投げつけられても意に介さず、むしろ優しく話しかけて最後は心を通わせることに成功する。その振る舞いは、行き交う人々の視線を気にすることなく手を握り合うほど堂々たるものだ。敵意を見せる相手に自ら進んで近づくこの人物は、明らかに強い主体性を発揮する女性である。そして別の社会階層に属する労働者の言葉にも動じることなく、相互の理解を実現する理想的な精神の持ち主である。しかし詩集に現れる女性の「私」が、皆このような主体性を持っているわけではない。「労働者」と共通のモチーフを持つ「20世紀」《Siglo XX》(256-257)という作品には、また別の女性が描かれている。その詩の第1連から第3連をここで引用する。

私は生きながら消耗し、
何もしないで磨り減っている、
私の家の同じ形をした
四つの壁に囲まれて。

さあ、労働者たちよ！ 槍を持ってきておくれ！
壁も天井も崩れ落ちよ、
風は私の血を駆り立てよ、
太陽は私の背中を焦がせ。

私は20世紀の女、
私は横になって一日を過ごす
枝が揺れるのを
自分の部屋から、眺めながら。
(略)

Me estoy consumiendo en vida,

Gastando sin hacer nada,
Entre las cuatro paredes
Simétricas de mi casa.

¡Eh, obreros! ¡Traed las picas!
Paredes y techos caigan,
Me mueva el aire la sangre,
Me queme el sol las espaldas.

Mujer soy del siglo XX;
Paso el día recostada
Mirando, desde mi cuarto,
Cómo se mueve una rama.
[...]

家の中で四つの壁に囲まれている「私」は、現状では家の中に押し込められていて、何もすることがない。この女性がその状況を楽しんでいるわけではない様子は、「何もしないで磨り減っている」というフレーズに読み取れる。第3連の詩行「私は20世紀の女」において、20世紀、つまり新しい世紀を生きる女性であると自覚しているのだが、今はまだ自力で外に出ることがかなわないのだ。そこで彼女が助けを求めるのは、労働者である。先の作品と同様、モチーフとして使われている労働者は、語り手を家から出してくれる解放者としての役割を期待されている。もっともこの詩において解放はまだ実現せず、語り手は家の中にとどまったままであり、女性が家の外に出て街を闊歩している詩「労働者」とは違う。労働者は、これまでのストルニ作品には用いられなかった新しいモチーフであるうえ、いずれの詩においても、彼らは女性の語り手の同志としてみなされている。

女性を描いてきたこれ以前の作品には「私」の内面描写、言い換えれば詩中の女性の心の声の反映が際立っていた。しかし作品「労働者」ではそのような女性の心象だけではなく、行動する姿も描かれている。ごく一部の作品に限られてはいるが、女性の「私」が外の世界を歩き、主体的に行動する姿が詩に反映されたことは、ストルニの詩作における新たな変化の兆しと言えよう⁹²。とは言えこの詩集では、過去の作品と同じように「私」の内面告白や

⁹² この詩集内の作品の全てに、「労働者」の語り手のような主体性を持った女性の「私」が描かれているわけではないが、「過ぎていく日ごとに、ますます私自身の主人である」(Cada día que pasa, más dueña de mí misma) という意識を持つ語り手が描かれる「女性たちが通り過ぎていく」《Van pasando mujeres》(242-243) という作品がある。また「視線」《La mirada》(243) には、年老いた語り手が歩いていくのを見る通行人が、あの人は誰と尋ねるのを耳にしつつ、臆することなく歩みながら人々の目をしっかりと見つめる「私」の姿がある(Y oiré decir: ¿quién es esa que ahora pasa?/[...]Seguiré mi camino lentamente, /Mi mirada a los ojos mirará.)。これらも、過去にはなかった新しい女性の主体が書かれ始めた例と言えるだろう。

恋愛感情、時には男性に従順な女性の恋心が主題になっているものも引き続き書かれている。例えば「何でもない事」«Nada» (224) は、恋人に所有されることを望む女性の一人語りの短い詩だ。

あなたがやってくる日には
多くの女たちが来ることでしょう、
美しいブルネットの女たちが来るでしょう
そして優しい金髪の女たちが来るでしょう
(略)
でも私は恐れないでしょう
ブルネット女にも金髪女にも
だって私は目を閉じて
あなたにこう言うでしょう、「私はあなたのものよ。」

El día que te acerques
Vendrán mujeres muchas,
Vendrán morenas bellas
Y vendrán dulces rubias
[...]
Y yo no tendré miedo
De morenas ni rubias
Pues cerraré los ojos
Y te diré –Soy tuya.

語り手が思いを寄せる相手は、沢山の女性にもてる男性である。しかしこの女性は恐れず、恋の勝利を確信しているかのようだ。一見このように強い女性に見える「私」だが、その勝利宣言は、「私はあなたのものよ」というものである。語り手は男性に所有されることが恋の勝利であるとみなしており、「労働者」の女性のように主体性を持って行動するわけではない。このように詩集『物憂さ』には「労働者」のように新しい時代にふさわしい行動力を有する女性が現れたり、「20世紀」のように家から出たいと望みながら、まだそれがかなわない女性が描かれたりしているのだが、それだけではなく「何でもないこと」に見るような、男性に所有されることを望む女性も登場する。

この詩集にはまた、常軌を逸していると思われるほどの恋心をうたった、これまでとは異なる恋愛詩も含まれている。それは次に挙げる「もう一人の女性にあてた抒情的な手紙」«Carta lírica a otra mujer» (232-234) である。この詩は部分的な a-a の類音韻で不規則な押韻をする 11 音節の 82 行からなっている。ストルニには珍しい手紙という状況設定で書かれて

いるだけでなく、連のくぎりが 13 行目の後に一箇所しかなく、14 行目から最後まで続く 2 連目が圧倒的に長いことも他の作品と比べて異色である。しかし特異なのはその内容だ。

貴女の名前も、顔も
私は知りません、でも白く、
若芽のように弱々しく、
小さく、優しく……私には分かりませんが……神々しいと想像します。

(略)

貴女の耳はバラのふっくらとした花びらの
ようなのでしょうか……
教えて下さい、貴女は遠い星を見つめながら、
控えめに涙するのでしょうか
そして貴女の温かな手の中で
白い鳩や金色のカナリアが眠るのでしょうか。

(略)

Vuestro nombre no sé, ni vuestro rostro

Conozco yo, y os imagino blanca,

Débil como los brotes iniciales,

pequeña, dulce... Ya ni sé... Divina.

[...]

Si las orejas vuestras son a modo

De pétalos de rosas ahuecados...

Decidme si lloráis, humildemente,

Mirando las estrellas tan lejanas,

Y si en las manos tibias se os aduermen

Palomas blancas y canarios de oro.

[...]

全体が会話調で、まるで「貴女」に話しかけているかのようだが、通常の呼びかけと違うのは、用いられている二人称の代名詞である。詩は「貴女の名前」という二人称の所有格 (**vuestro**) で始まるが、この主格は「**vos**」であり、現在のスペイン語ではほとんど使われない、特別な丁寧さを表す二人称の代名詞である⁹³。「私」は相手に対し、何か特

⁹³ この **vos** はラ・プラタとカリブ海地域を中心とするラテンアメリカの一部で現在使われている、親しい関係の二人称単数を表す代名詞 **vos** とは別のものである。その違いは動詞の活用形にある。例えば動詞「**tener**」の場合、親称の **vos** の活用形は、現在アルゼンチンでは「**tenés**」となるが、丁寧さを表す **vos** の場合は「**tenéis**」である。このことから、本作で用いられている **vos** は、丁寧さを表すものであることがわかる。また、親

別な思いを抱いているのだ。

語り手の女性は「貴女」の顔を知らないが、彼女が思い描く相手の容姿についての白く、弱々しく、小さく、優しく、神々しいという表現は、美しくかよわい女性の姿を読者に想像させる。だが会ったことのない相手に向けられたものとしては、このような直喩による容姿の形容の連続は少し誇張が過ぎる。このように形容される「貴女」とは一体どのような人物なのか、語り手とどのような関係にあるのだろうか。

私が崇めていたあの人を
その優しい両手に抱く貴女、
もしかするとそうとは知らずに、
私の中のあらゆる希望にとどめを刺した美しい貴女……
(略)

Vos, que tenéis el hombre que adoraba
Entre las manos dulces; vos la bella
Que habéis matado, sin saberlo acaso,
Toda esperanza en mí...
[...]

「美しい貴女」とは「私」の恋敵、それも愛する男性を自分から奪い取った女性だった。その「貴女」に対して語り手は、本当の気持ちを表に出すことなくあくまでも丁寧語りかける。

もしかすると、いつか (略)
私は囁くような、静かな声で、
私は貴女に一瞬だけその手を貸してほしいと頼むかもしれません、
あの人が口づけしているように、私が口づけをするために……
(略)

Y acaso, alguna vez, [...]
Y con palabras quedas, susurrantes,
Os pida vuestras manos un momento,
Para besarlas, yo, como él las besa...
[...]

称の vos はこの時代の文学で用いられることは通常はなく、スペインと同じように tú が使用されている。ストルニの作品でも親しい相手を表す代名詞はすべて tú である。

驚くべきことに「私」は、恋人を奪った女性の手口に口づけをさせて欲しいと頼むかもしれないと言うのである。それはたとえ恋敵の手であっても、恋しい男が口づけた跡をたどりたいと願うがゆえなのだ。

文芸誌『ノソートロス』の発行人で、ストルニと親しかったヒウスティは「詩集の中でもっとも美しい作品の一つ」と賞賛しながらも、男の批評家には理解できないとし、女性なら分かるだろう、と述べている⁹⁴。ヒウスティの批評はジョーンズによって引用されているが、彼女自身はこの詩に関しては内容を説明するのみにとどめ、評価を述べていない(Jones 1979: 64-66)。もっとも明確に判断を下したのは、この詩は成功作ではないと厳しく評したフィリップスだ。理由を幾つか挙げているが、その一つとして語り手の態度の卑屈さが説得力を持たないことを指摘している⁹⁵ (Phillips 1975: 42)。またエチェニケは、ストルニがこの詩を書いた時の状況を想像し、単に感傷的なコメントを述べている⁹⁶ (Etchenique 1958: 94-95)。

フィリップスによって批判されているのは、引用箇所を示されるような現実にはありえない「私」の心情である。確かに恋敵の手口に口づけをしたいと望む行為は、それがたとえ恋する男が口づけした跡をたどりたいという願望であっても尋常ではない。だが、ストルニの用いたレトリックは注目に値するだろう。その一つが通常は用いられない古語の人称代名詞「vos」による、時代錯誤的な場面設定である。この人称代名詞によって、古風で丁寧な口調が詩中に生まれ、その中で「貴女」を美しくか弱い女性としてイメージしている。うやうやしく詩的な表現を駆使しながら、美しくもかよわい「貴女」の容姿を描く語りの中には、「私」の屈折した嫉妬心が内包されている。恋敵を称える言葉が美しければ美しいほど、「私」の内面を想像した読者は戦慄を覚えるだろう。それだけではなく情報を小出しにし、少しずつ三人の関係を暴露していくストーリーテリングの面白さもある。

「もう一人の女性に宛てた抒情的な手紙」は、これまでのような単なる「私」の心情を繊細に織り込んだ詩というだけでなく、そこには謎とその種明かしがあり、また丁寧な言葉に隠された異常な心理が徐々に明らかにされるといった工夫がなされている。語り手が愛する男性のその恋人に宛てた手紙という形式も斬新だ。これまでの作品のように愛する男性に向かって直接語りかけるのではない、新しい語り的手法によって「私」の心情をまた違った角度から表現しているのだ。これも、おそらくストルニが目指した新しい詩への試みなのだ

⁹⁴ “Una de las más bellas composiciones de *Languidez* es ‘La carta lírica a otra mujer’, la desconocida rival, a quien ella, admirándola, envidia sin rencor su dicha inmensa.[...] El crítico, sin ser Otelo, confiesa que no alcanza a comprender. Las mujeres dirán.” (Giusti 1938: 377)

⁹⁵ “The poem is not successful: it is rhetorical in tone, the language is self-conscious and discursive, and the abjectness of the speaker’s attitude cannot convince us. We do not *believe* that the rejected woman will passionately kiss the hands of her rival because “he” has laid his lips there.” (強調原著者)

⁹⁶ 「大きな手が横切ったように空が急に暗くなり、遠く黄ばんだ思い出に対して、声を張り上げることなくやさしく泣き、謙虚になる必要を感じた、そんなある午後にアルフォンシーナはこの詩を書いたに違いない」 (“Alfonsina debe haber escrito este poema en una de esas tardes en que el cielo se oscurece de pronto, como cruzado por una gran mano, y el alma siente necesidad de humillarse y llorar dulcemente, sin gritos, sobre algún recuerdo amarillo y lejano.”)

ろう。しかし彼女の詩作上の挑戦はこれだけではなく、女性の視点から離れた語りによる作品の中で更に進化を見せる。次の作品でこのことを検証していく。

2.4.3. 新たな視点、新たな語り手

「郊外のバラの木」«Rosales de suburbio» (235-236) は、また別な意味で異色の作品だ。語り手の「私」は詩の中に姿を現さず、性別もわからない。「お前」(tú) と語りかけられる相手は、擬人化されたバラの木である。

舞台は「郊外」(suburbio) と呼ばれる貧しい地区で、第1章3節で扱った最初の詩集の中の3部作にうたわれたような、貧しい家や住人が登場する。

そう、春が来たから、
ブリキや木でできた
郊外の貧しい家々に、
よじ登る、良きバラの木よ、
お前は花で覆われた。

Claro, como llegó la primavera,
Sobre las pobres casas
De latas y maderas,
De los suburbios, buen rosal que trepas,
Te has cubierto de rosas.

出だしに間投詞として用いられている「claro」が併せ持つ形容詞の意味「明るい」が、後に続く「春」という単語と結びつき、明るさや期待感を生じさせている。モレル・マレロが述べるように、貧しい家々の描写とバラの木の存在が対比をなしている (Morell Marrero 2007: 107)。人々の貧困ぶりは詳しく形容されず、「明るい」(claro)、「春」(primavera)、「バラ」(rosas)、「良き」(buen) に示される期待感の方が勝っている。

もしお前が、
人間のようなであったなら、おおバラの木よ、間違いなく、
たくさん花を咲かせるために
人間たちのように、豊かな家々を、贅沢な外壁を、
好むのであろう。そして
貧しい者たちの外壁を飾ることはないのだろう。

だが、お前はそうではない。

甘い大地があればどこであっても
お前には十分だし、同じだ、
お前の境遇にとっては。もしかすると、お前は
自分が一層輝いて見える
粗末な家々を好むのか、つる植物よ。
(略)

Si tú fueras
Como los hombres, oh rosal, sin duda,
Como ellos, prefirieras
Para bien florecer las ricas casas,
Las paredes lujosas; y desiertas
Dejaras las paredes de los pobres.

Pero no eres así.
La dulce tierra
Te basta en cualquier parte y te es lo mismo,
Para tu suerte. Acaso, tú prefieras
Las modestas casuchas donde luces
Mejor, enredadera.
[...]

語り手は、バラの木が貧しい場所を好むのは、自分をより輝かせるためなのかと問いかけ、バラの木に対して皮肉な視線を向けている。このような皮肉を言う語り手によって、バラの木はより人間味を帯びてくる。次の場面でそのことが更にはっきりする。そこに貧しい少年がひとり、近づいてくる。

お前は理解もせず見ようもしない者のようにふるまう、
だがお前は理解しているし見ている、そして
空とぼけて
まるでうっかりやってしまった者のように、
彼の金色の巻き毛の上に、花卉を差し出す、
思慮深く形が崩れた花卉を。

Te haces el que no entiendes y no miras;
Pero entiendes y miras, y le sueltas

Con mucho disimulo,
Como quien no quisiera,
Sobre sus rizos de oro, una corola
Sabiamente deshecha.

バラは、自分の行為に照れて逡巡しているのだろうか。とぼけたようなバラの木の振る舞いは、ためらいがちに何かを行っているようでもあり、極めて人間らしい。原文では動詞「sueltas」（差し出す）から、その目的語である「corola」（花卉）までの間に、バラの木の不可解な所作に関する描写が 3 行に渡って続き、まるで人が照れて、そうすべきかどうか迷いながら気づかれぬようにそっと花びらを差し出しているかのようなのである。頭上に花を戴く子供の情景はどのような結末を迎えるのか、最終連を次に示す。

その郊外の少年は、その時、
金色の頭に
神々しい冠を飾る。だがそれを感じていない
なぜなら少しも重くないから
そしてぼろをまとった、愛の神エロスのように、歌い、
走りながら遠ざかる。

El niño, entonces, de suburbio, luce
En la rubia cabeza
La corona divina. No la siente
Porque nada le pesa
Y como un Eros, haraposo, canta,
Y corriendo se aleja.

子供は、「神々しい冠」によって、「愛の神エロスのように」高い存在へと持ち上げられた。貧しい子供が神性を帯びる様子は、本稿第 1 章 3 節 1 項で既に分析した、初期の詩集所収の「町外れより」に出てくる「その縮れ毛が／後光をつくりだしている」子供にも見られたものである。この 2 作品における語り手はいずれも物語世界の外におり、自らの感情を直接表明していないところも共通しているが、「町外れより」に見られた祖母の悲しみは本作にはない。その代りに貧しい地区に向ける語り手の温かなまなざしと、「ぼろをまとった」愛の神エロスという、可愛らしいと同時にユーモラスなイメージも生まれている。

モレル・マレロは最後の 2 連が読者をクライマックスへ導くと述べて子供の出現に注目しており、子供を神話の域にまで高めることで貧しい地区を別次元の場所に変えた（Morell Marrero 2007 : 109）と評している。確かにこの場面から、バラの花弁（corola）は冠（corona）

に変わり、この戴冠により、少年と彼の住むスラム街には神々しさが加えられる。しかし、このラストシーンは幾つかの意味を含み持っている。語り手は「ぼろをまとった」と再び貧しさに言及し、「形が崩れた花卉」も自然の花の姿であり、完璧な形をしているバラの花ではないことを示唆している。そもそも子供の帯びた神性は、バラの枝が頭上に垂れ下がっている情景を語り手が冠に見立てた結果生じたものである。しかしこの見立ては単なる想像の産物に過ぎず、貧窮という現実には何の変わりもない。バラの冠は現実に対して極めて無力なのだ。

しかしその一方で、「Porque nada le pesa」という一文には別の解釈も可能だ。「なぜなら少しも重くないから」のほかに、「何も子供には重くのしかからない」、「子供は何事も苦勞に思わない」という意味も持ちうるからだ。子供はぼろをまとっていることに、もしかしたら何の苦勞も覚えていないのかもしれない。そしてバラの木の枝が頭上に下がっていることも、それが授けられた冠であることも知らず、まるで愛の神のように駆けていく最後は、この貧居の子供が持つ無頓着さや無邪気さ、そして無垢を示しているものでもある。この一行は、貧しさの中にも救いを感じることができる、重要な一文として解釈することができる。

ここでは、「郊外のバラの木」にはさまざまな工夫が見られることを分析した。『バラの木の不安』の「町外れより」と比べると、テーマに共通性があるものの、描き方の違いは明らかだ。「郊外のバラの木」ではバラを冠に見立て、花冠をイメージさせるだけではなく、「花卉」(corola)と「冠」(corona)という2つの語の類似性も有効に使われている。それだけではなく、バラの木の擬人化や語り手の皮肉やユーモアなども効果的である。現実の貧しさに希望を見出すようなクライマックスにおいても、初期作品よりも語り口の技術の進歩が見られる。

本章の最後に、詩人がこの詩集で新しく取り入れた幻想性という要素を考察するため、もう一篇を検討する。

2.4.4. 死者への呼びかけ：幻想的な詩へ

「海に面した墓地」«Un cementerio que mira al mar» (259-261) は、海と墓地が舞台の詩である。語り手は詩中に明示されず、親称の二人称の複数形「お前たち」(Vosotros)を用いて呼びかける、いわば声だけの存在である。第1連はその呼びかけによって次のように始まる。

言ってみよ、おお、死者たちよ、誰がお前たちをある日
とどろく海の近くにこのように横たえたのか？
(略)

お前たちは黙ることのない海のそばにいる
とても静かに、その死んだ耳で

潮が膨れ上がっていくさまを聞いている、
そしてお前たちのそばで動いているあの海は、
まだ果たされていない
復活の約束。
(略)

Decid, oh, muertos, ¿quién os puso un día
Así acostados junto al mar sonoro?
[...]

Os estáis junto al mar que no se calla
Muy quietecitos, con el muerto oído
Oyendo cómo crece la marea,
Y aquel mar que se mueve a vuestro lado,
Es la promesa no cumplida de una
Resurrección.
[...]

呼びかけられているのは、タイトル「海に面した墓地」に埋められた死者たちだ。彼らの傍らで激しく動く海は、連が進むにつれ天候と共にますます荒れて行く。それに伴い語りの調子も高ぶっていく。そして第6連はこの詩中最長の12行となり、海と波長を合わせるように、語り手の激しい感情が噴出する。

もしかすると海はお前たちの無数の呼びかけを聞き、
浜辺で盛り上がり、遂には恐ろしいばかりに膨らみ、
お前たちを覆うかもしれない！
そして心得のある人夫らのように
波は立ち止り、墓碑を
読み、少しずつ
やさしく打ちつけながら、動かすだろう、
墓碑をゆっくりと移動させ、お前たちを解き放つまで。
おお、お前たちはなんと深遠な叫び声をあげるのか、
死者の絶叫はなんと大きいのか、海がお前たちを
その腕に抱き、絶えず動いている巨大な海淵の
懐へと投げ込むとき！

Y acaso el mar escuche, innumerable,
Vuestro llamado, monte por la playa,
¡Y os cubra al fin terriblemente hinchado!
Entonces como obreros que comprenden,
Se detendrán las olas y leyendo
Las lápidas inscriptas, poco a poco
Las moverán a suaves golpes, hasta
Que las desplacen, lentas, y os liberten.
¡Oh, qué hondo grito el que daréis, qué enorme
Grito de muerto, cuando el mar os coja
Entre sus brazos, y os arroje al seno
Del grande abismo que se mueve siempre!

2つの長い感嘆文が連続し、海が荒れると同時に死者を取り巻く環境も激しい局面を迎える。海は死者たちを墓地から解放しようと動き出し、死者たちはまるで生きているかのように声を張り上げ、解放の時を迎える。連の最後に4行の感嘆文が、感情の激しさをピークへと盛り上げている。死者は海淵へと投げ込まれ、第7連と8連でいよいよクライマックスが訪れる。

水平の姿勢を保つことに疲れた腕、
長い脛骨、
微笑む頭蓋骨、上品な
カーブを描く大腿骨、全てが混ざり合い、
月の光の下で踊るだろう
奇跡のような海のダンスを。

いくつかのはがれ落ちた毛髪、お前たちを見たがって
降りてくる太陽のような金髪かもしれない、
それは壊れやすい島を
海の上に作り、旅する小さな鳥たちを
惹きつけるかもしれない。

Brazos cansados de guardar la misma
Horizontal postura; tibias largas,
Calaveras sonrientes; elegantes
Fémures corvos, confundidos todos,

Danzarán bajo el rayo de la luna
La milagrosa danza de las aguas.

Y algunas desprendidas cabelleras,
Rubias acaso, como el sol que baje
Curioso, a veros, islas delicadas
Formarán sobre el mar y acaso atraigan
A los pequeños pájaros viajeros.

この短い第7連は、6行中最初の4行が名詞句のみで作られている。動詞の命令形で始まった第1連や、感嘆文が続いた第6連とは対照的にテンポが遅く静かな始まりだ。死者たちは腕を水平にしたまま閉じ込められていた墓地から解放され、喜んでいるかのように微笑みながらダンスを踊る。ばらばらになった四肢の骨が混ざり合って踊るダンスは、一見グロテスクな光景であるが、形容詞「奇跡のような」により不気味さが半減し、むしろ、「微笑む頭蓋骨」、「上品なカーブを描く大腿骨」という、名詞と形容詞の意外な組み合わせの方がグロテスクに響く。

続く第8連は5行と更に短く、第7連からのイメージが連続している。先ほどまでの激しさから一転し、句をまたいでゆるゆるとつながる長文の第8連は、意表を突くような終わり方をする。第7連は形容詞を従えた4つの名詞が4行を占め、5行目にようやく動詞が提示されたが、第8連でも主動詞が現れるのは4行目である。動作がなかなか表現されないため急激にテンポが落ちる頓降法によって、これまでの荒れた激しい海の光景は一変し、静かで穏やかな海となる。激しく波がうねり、死者たちを海淵に放り込んだ嵐が去った後に、毛髪が浮かぶ。はがれ落ちた毛髪も不気味なイメージであるが、海を渡る鳥に対して憩いの場を提供するのだろう。ストルニは作品のモチーフとして鳥を好んで用いる⁹⁷。最後に小さな渡り鳥たちが描かれることで、直前の死者のグロテスクさが減じられ、静かになった海とあいまって穏やかな終わりを迎えている。

ガラんとグリエムモが、死者が海淵に投げ込まれる個所について、おそらく死者を解放する⁹⁸と解釈をしている（Galán y Gliemmo 2002: 158）とおおり、この詩においての海は、墓地に納められ復活を待っている死者たちを解き放つ存在である⁹⁹。このように想像力を駆使した幻想的な作品は、この後も書かれていくことになるので注目しておきたい。

⁹⁷ ゴメス＝パスは「鳥の歌はアルフォンシーナ・ストルニにとって絶大な力を持つ」と記し（Gómez Paz 1966: 67）、またカプデビラはストルニの子供向けの戯曲『鳥たちの神様』を論じた個所で「このようにアルフォンシーナは鳥を好んだ」と締めくくる（Capdevila 1948: 106）。第3章で扱う「私の墓碑銘」«Epitafio para mi tumba» (308) では鳥が語り手の嘘を暴き、真実を知る存在として描かれている。短編『ある仕立て服のお話』 *Historia sintética de un traje tailleur* (750) にも鳥が賢者として登場する。

⁹⁸ “[...] con los muertos, que descansan cerca de las olas, y a los cuales tal vez el mar libere [...]”

⁹⁹ 筆者は、過去の研究においてこの結末について「復活は、死者が海淵に投げ込まれることとしてではなく、形を変えて鳥の命を支える彼らの姿として表されているのである」（駒井 2012(a): 114）と述べたが、本論文において死者の解放であるという先行研究（Galán y Gliemmo 2002: 158）の解釈のほうがよりふ

ストルニは、4冊目の詩集『物憂さ』の中で、これまでに進めてきた女性の「私」の語りをもっと進化させた。その様々な語りによって本詩集では、彼女らの内面の吐露だけでなく、外に出て行動する主体性のある女性を描写した。それだけではなく詩人は、「もう一人の女性に宛てた抒情的な手紙」における謎解きのようなストーリーテリングや「私」の異常な嫉妬心が隠された詩的な語り、そして「郊外のバラの木」で分析したバラの木の擬人化や貧しさの中の希望を語る技術を詩に取り込んだ。この「海に面した墓地」では、幻想的な物語形式にも挑戦した。この幻想性はその後、後期の作品においてより独創的な作品作りに生かされていく。ストルニは『物憂さ』において、このように新しい要素を取り込んだ創作に意欲的に挑んだのだ。

2.5. アグスティーニ、イバルブルー、ミストラルとストルニ

本章では最初の詩集以降、ストルニの詩作の前期と言われる1918年から1920年までの詩の特徴と、その変化について論じてきた。中でもストルニと同じように女性の「私」を語り手にして詩を書いた同世代の女性詩人たちと比較し、それぞれの特徴や共通するテーマなどについて検討した。

まず第1節において、ラ・プラタ地方の女性詩人の先駆的存在であるアグスティーニの詩集『(壊れやすい) 白い本』(1907年)及び『虚ろな聖杯』(1913年)と、ストルニの作品を比較した。ストルニより6歳年長のアグスティーニは早世したためその活動期間は短く、ストルニが文学活動を始めたときには既にこの世を去っていた。アグスティーニは特に恋愛詩で、心のうちを告白する女性の語り手を用いたが、ストルニは彼女の作品を高く評価し、2冊目の詩集でアグスティーニの作品と同じタイトルの「おお、あなたよ!」を書いている。アグスティーニの「おお、あなたよ!」においては、女性の「私」は恋人を神のようにみなして呼びかけ、肉体の愛の喜びを情感豊かにうたっている。しかし、ストルニの「おお、あなたよ!」には、アグスティーニの作品と同じように恋する男への崇拜を示しつつも、実らない愛における屈折した心の内を描くことに重点が置かれている。

第2節では、イバルブルーの1冊目の詩集『ダイヤモンドの舌』(1919年)と、ストルニの2冊目の詩集『甘美な苦痛』(1918年)を比較検討した。この比較によって、2人の詩人が恋人に従順な女性を描くとき、その作品が似ていることがわかった。そのような女性は時に待つ女として描かれる。だが、悲しみや不幸を詩のテーマとするとき、イバルブルーは漠然とした感情を表すだけで、感情が向かう相手について具体的に示さず、状況設定にリアリティが伴わない。一方、ストルニは屈折した女性の心情をより具体的に描き、苦痛の原因や対象を明確にする。2人の作品に現れるこのような違いは、作者自身の人生経験によるところが大きいと思われる。

そして第3節では、ストルニとより親交があったミストラルとストルニの作品の違いについて考察した。ミストラルの最初の詩集『荒廃』は1922年の出版だが、彼女はそれ以前

さわしいと考え訂正する。

から詩を書いており、名を知られていた。その『荒廃』と、ストルニの3冊目の詩集『逃れようもなく……』(1919年)の中の幾つかの詩をそれぞれ分析したが、ミストラルは恋愛詩が少ないというだけでなく、恋愛詩における悲しみ、不幸、羞恥の感情が喜びを上回っているという点で、本章で扱った女性詩人の中で異色である。中でも彼女が強い思いで扱った主題は、子供を切望する母性である。作中には詩人の自己投影と思しき女性が、一人称体で子供を持ってない悲しみや、他人の子供に感じる愛情をうたっている。本論文ではストルニへの献辞が付された長篇詩「息子の詩」IとII、その返歌とみなされるストルニの「死んだ大地の連祷」を分析し、2人の女性詩人の間に母性をめぐる文学上の交流があったことを示した。

ストルニは第3冊目の詩集『逃れようもなく……』において、2冊目の詩集『甘美な苦痛』で実践した女性の一人称体の語りを継続した。そこでは、以前と同様に恋人に従順な女性だけでなく、従順にみせていながら暗い思いを抱く女性の心の矛盾、女性を閉じ込めようとする男性に対する批判などがテーマとなっている。2冊目の詩集の「あなたは私に白さを望む」や3冊目の詩集の「ちっぽけな男よ」において、男性の要求に異議を唱え、男性側の心身の浄化や互いの平等な関係を求める語り手の女性が描かれた。男性を批判するような作品では、批判を軽減する語りの工夫が施され、「ちっぽけな男よ」では軽快なリズムやテンポによって、男性に対する詰問口調は弱められている。このように、内容の強さを軽減する形式上の技巧はストルニ作品の特徴である。

第4節で扱った4冊目の詩集『物憂さ』(1920年)の序文で、ストルニは新しい詩への決意「主観的な詩の放棄」を表明する。「自分の苦悩から離れ、周囲にあるものをそのまま見る」と宣言したこの詩集では、全てが刷新されたわけではなく以前と同じような作品も書かれているが、同時に新たな視点による詩作にも意欲的に取り組んだ。まず、主体的に行動する強い女性が描かれるようになった。また「もう一人の女性にあてた抒情的な手紙」や「郊外のバラの木」では、これまでになかった新たな語りの工夫が見られた。更に、「海に面した墓地」のような幻想的な詩が初めて書かれた。この幻想的な海は、墓地に閉じ込められた死者を解放してくれるものだ。同じように束縛や閉鎖的な空間からの解放は、これまでの彼女の作品において繰り返し表現されていた。ストルニにとって、閉鎖的な場から逃れることは、重要な意味を持っていたのだろう。

本章では、先駆者のアグスティニーニを含め、同時代のラテンアメリカで活躍した女性詩人の詩と比較しつつ、ストルニの前期作品がどのような独自性を持ち、そして変化したかを論じてきた。同じ時期に書かれた他の女性詩人たちの作品には、ストルニが指摘するような男性優位主義社会への批判や男性に対する要求は見られず、この点でもストルニの独創性は明らかであることを本章の最後に強調しておきたい。

4冊目の詩集において新たに生まれた創作姿勢の変化が、中期においていかなる転換を迎えるのか、第3章ではブエノスアイレスの文壇状況にも目を配りつつ考察していきたい。

第3章：中期作品とブエノスアイレスの前衛運動

第2章で扱ったストルニの4冊目の詩集『物憂さ』が出版された1920年以後の数年間に、彼女を取り巻くブエノスアイレスの文学的状況は非常に特殊な時期を迎えていた。ストルニが、詩中の「私」の内面の表象を主要なテーマに据え続ける一方、周囲の文学者たちはモデルニスモからの脱却を図り、新しい文学運動を取り入れつつあった。

本章では、アルゼンチンにもたらされた前衛文学運動ウルトライスモを中心に、彼女の周囲で起きていた文学上の変化について述べ、ストルニが当時の文壇でどのような位置を占めていたのかを考察する。この時期ブエノスアイレスで最も注目された文芸誌『マルティン・フィエロ』に特に着目し、新しさを目指した詩人たちの中で、ストルニの5冊目の詩集『黄土』*Ocre* (1925年)がどのように受容されたかに触れ、彼女が生み出した新たな詩の主体について分析する。その後、彼女の6冊目となる唯一の散文詩集『愛の詩集』*Poemas de amor* (1926年)について論じる。

3.1. アルゼンチンにもたらされた前衛運動ウルトライスモ

19世紀末から20世紀初頭にかけてスペイン語圏の詩世界を席卷したモデルニスモは、1910年代に入るとラテンアメリカだけではなくスペインにおいてもマンネリ化し、新しい文学の潮流を求める動きが胎動した。その中で1918年にスペインで起こった二つの出来事が、ウルトライスモの誕生に寄与した。一つは文学運動クレアシオニスモ(創造主義 *creacionismo*)を起こしたチリの詩人ビセンテ・ウイドブロ (Vicente Huidobro) がマドリッドに滞在し、前衛文学をスペインに紹介したことである。ウイドブロは詩言語による世界の創造を目指し、クレアシオニスモを創始、パリの文壇で創作活動を精力的に行っていた。彼はマドリッドにヨーロッパの文学動向を伝えたのみならず、新しい文学運動クレアシオニスモを提唱したことで、スペインの若い文人たちに大きな刺激を与えた。

もう一つは、1918年12月にハビエル・ボベダ (Xavier Bóveda) が行った、セビーリャ出身でマドリッド在住の文学者ラファエル・カンシーノス・アセンス (Rafael Cansinos-Asséns) へのインタビューが新聞に掲載されたことである (Videla 1971: 29, 坂田 2010: 48-50)。カンシーノス・アセンスは文学作品の他、翻訳や評論も書く文壇では知られた人物で、1918年の終わりごろからカフェで若者たちと共にテルトゥリア (*tertulia*) と呼ばれる一種の文学サロンを開いていた。彼はテルトゥリアに集まる若者たちの師のような存在であった。ボベダの記事によると、インタビューの中でカンシーノス・アセンスは「知性の未来は、超ロマン主義詩にあると考える。それ以外は全て、古い・古い・古い。長い白ひげをたくわえ、足元にまで届いている。(中略) これから来るものや新しいものならば、どんなものでも受け入れることに救いがある¹⁰⁰」(Bóveda 1918, Videla 1971: 32-33より引用)と語っている。

¹⁰⁰ “Creo que el porvenir intelectual reside en la poesía ultrarromántica. Todo lo demás es viejo, viejo, viejo. Tiene ya largas barbas blancas y le llegan hasta los pies. [...] La salvación reside en aceptarlo todo: todo lo que venga, lo que sea nuevo.”

この記事に刺激を受けた若い詩人らは、翌年の 1919 年 3 月に新しい文学運動のマニフェスト「ウルトラ」(ULTRA) を作成し、スペインのいくつかの出版社に送った。ギジェルモ・デ・トーレ・イ・バジェステロス (Gillermo de Torre y Ballesteros) らが署名したこのマニフェストは次のようなものであった。最初の部分を引用する。

下に名を連ねているのは、自分の作品を書き始めたばかりの、それゆえ将来認められるような十分な才能があると信じている若者らで、さる 12 月に『エル・パルラメンタリオ』*El Parlamentario* 紙に掲載されたハビエル・ボベダのインタビューでカンシーノス・アセンスが示した方向性に賛同して、最近の文学動向、ノベセンティスモ (1900 年主義) に取って代わるような新しい芸術を迫及する意思を表明する必要性を感じている。

彼らはこの [1900 年主義の：筆者注] 運動の偉大な人物たちによって作られた作品に敬意を示しつつも、先人たちの到達点を越えることを強く望んでおり、〈ウルトラリスモ〉の必要性を宣言し、スペイン文学界の全ての若者たちにウルトラリスモへの参加を呼びかける。(中略) 我々のモットーは超越 (ウルトラ) であり、新しい熱意を表明すれば、どのような傾向のものでも分け隔てなく我々の信条に受け入れられるだろう¹⁰¹ (Prensa de Madrid y en Grecia, núm.XI, año II, Sevilla, 15 de marzo de 1919, pág.11. Florido 1989: 36 より引用)。

この宣言の最後は、ボベダやギジェルモ・デ・トーレを含む 8 名の署名で結ばれている。ウルトラリスモを立ち上げた若者たちは、なにかの理論の下に有機的につながった集団ではなかった (Videla 1971: 109) ため、詩論を議論するのではなく、文芸誌を発行して作品を発表したり、翻訳文学を掲載したりする活動に従事した。好まれたテーマは過去の破壊や新生、機械文明や科学の進歩であり、ロシア革命を称賛する詩が書かれ、路面電車や自動車、飛行機がモチーフとして使われた。科学技術で後れを取っていたスペインで、機械や科学の進歩に期待が持たれたのは、若者たちが文学だけではなく旧態依然とした社会の変革を求めていることの表れでもあった。一方、詩の技法においては造語や音節数の自由化、活字の実験的な配置といった新しい試みが生まれた。そして表現法として、モデルニスモの傾向であった冗長な形容や異国趣味、伝統的な韻律形式などは否定され、簡素な言い回し、複数のイメージの結合、メタファーの使用が好ましいとされた。また、しばしば物語性が排除された。彼

¹⁰¹ “Los que suscriben, jóvenes que comienzan a realizar su obra, y que, por eso creen tener un valor pleno, de afirmación futura, de acuerdo con la orientación señalada por Cansinos-Asséns en la interviú que en diciembre último con él tuvo Xavier Bóveda en *El Parlamentario*, necesitan declarar su voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria: el novecentismo.

Respetando la obra realizada por las grandes figuras de este movimiento, se sienten con anhelos de rebasar la meta alcanzada por estos primogénitos, y proclaman la necesidad de un *ultraísmo*, para el que invocan la colaboración de toda la juventud literaria española.[...] Nuestro lema será *ultra*, y en nuestro credo cabrán todas las tendencias sin distinción, con tal que expresen un anhelo nuevo.”

らの詩の一部を次に引用し、どのような作品が書かれたのかを確認しておきたい¹⁰²。

最初はボベダによる「自動車が通る」«El automóvil pasa»である (Fuentes Florido 1989: 77 より引用)。

オウ、オウ、オウ、
 ゆっくりと自動車が通り過ぎる……
オウ、オウ、オウ、
 自動車はひっきりなしに歌う。
そしてエンジンは
はしゃいで
伴奏する。
 トゥルルルルルルルル
 トゥルルルルルルルル
(略)

Oú, ou, ou:
 lentamente un automóvil pasa...
Oú, ou, ou:
 el automóvil continuamente canta.
Y el motor
lo acompaña
retozón.
 Trrrrrrrr
 Trrrrrrrr
[...]

短行と長行が組み合わさった自由詩で、幾つかの行は母音のみ押韻している。目を引くのは自動車がテーマになっているだけではなく、その機械音が詩に取り入れられていることだ。科学技術の発達を新しい素材とした詩が作られたのである。未来派と共通するこのような文明や科学技術への賛美は、ウルトライスモの詩言語の刷新に向けた取り組みの一つと言える。後にボルヘスの妹と結婚するギジェルモ・デ・トーレもやはり、機械への熱い想いを詠んだ詩人で (坂田 2010 : 98)、「飛行機のマドリガル」«Madrigal aéreo» (Fuentes Florido 1989: 310-311 より引用) という次の詩を書いている。

¹⁰² ウルトライスモのマニフェスト及び詩の翻訳には坂田幸子による『ウルトライスモ——マドリードの前衛文学運動』(坂田 2010) を参考にした。

振動のパノラマ

機械のコレクション

発電機。

プロペラの王冠が

褒め称えるのは

未来の女の頭

(略)

Panorama vibracionista

galería de máquinas

Dinamos.

Una corona de hélices

magnifica la testa de

FEMINA POR VENIRISTA

[...]

このようなスペインでのウルトリスモがアルゼンチンに伝えられたのは、1921年のホルヘ・ルイス・ボルヘス (Jorge Luis Borges) の帰国によってである。スペインのウルトリスモだけでなく、英国やドイツの文学にも親しんだボルヘスは、故国アルゼンチンの文学がまだ旧態依然としたモデルニスモであることに危機感を抱き、その刷新に精力的に取り組んだ。1921年に彼がアルゼンチンの文芸誌『ノソートロス』に寄稿した、ウルトリスモに関する論説は「1. 詩を、その最も重要な要素であるメタファーに集約。2. つなぎの語句、連結辞や無用な形容詞の抹消。3. 装飾的要素、告白調、状況説明、長口舌、気取った曖昧さの廃止。4. 二つかそれ以上のイメージを一つに統合し、暗示の力を拡大する¹⁰³」というものであった (Borges 1921: 468)。1919年にボベダやギジェルモ・デ・トーレがスペインで発表した「ウルトラ」のマニフェストに比べて、ボルヘスの論説はかなり創作の規範を具体化しているのだが、これは英国の文学運動イマジズム (Imagism) の信条について書かれた2つの論考と一部が似ている。F.S. フリント (F.S. Flint) はシカゴで出版された『ポエトリー・マガジン』*Poetry Magazine*の1913年3月号に「イマジズム」(“Imagisme”)と題した論考を載せている。そのうちの「2. 表現の豊かさに役立たない言葉を絶対に用いないこと¹⁰⁴」(コフマン 1995: 18) は、ボルヘスの論説の2と3で述べた余計な要素の排

¹⁰³ “1.º –Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. 2.º –Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles. 3.º –Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada. 4.º –Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.” 邦訳は前掲の (坂田 2010: 116) を参照。

¹⁰⁴ “2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.” (*The Poetry Magazine*, 1913)

除に通じる。また『ポエトリー・マガジン』の同じ号にはエズラ・パウンド (Ezra Pound) も「あるイマジストによる幾つかの禁止事項」(“A Few Don'ts By An Imagiste”)において、イメージの重要性について『『イメージ』とは、知性と感情の複合体を瞬時に表現するものである。(中略)多くの作品を残すよりは、生涯に一つのイメージを表現することの方がすぐれている¹⁰⁵』(コフマン 1995: 18)と述べて、ボルヘスと同じようにイメージの重要性を強調している。イギリス人の祖母を持ち、スペイン語と英語の両言語を使用する環境で育ったボルヘスは英文学に精通していた。彼のウルトラスモについての論説が、イマジズムの影響を受けていることは十分ありうるだろう。ウルトリスモはスペインでは1922年あたりから衰退期に入り、1923年には事実上消滅したと言われる(Fuentes Florido 1989: 59)が、アルゼンチンでは前衛運動を牽引しながらもう少し長生きし、ストルニにも影響を与えることになる。ある文芸誌の興隆を中心にその流れを以下に追ってみたい。

3.2. 文芸誌『マルティン・フィエロ』

ストルニの最初の詩集刊行時に書評を載せ、その後も彼女と深いかわりがあった『ノソートロス』は1907年に創刊された、いわば老舗の文芸誌である。『ノソートロス』には、特定の文学潮流に限定されない、様々な傾向の作品が掲載されていた。ボルヘスがウルトリスモに関する提言を行ったのもこの雑誌である。

1920年代に入ると、前衛文学運動の担い手たちは古い芸術に対抗する場として、新規の雑誌を次々に刊行した。ボルヘスらによって壁新聞『プリスマ』*Prisma* や雑誌『プロア』*Proa* などが出されたのはこの時期であるが、『プリスマ』と『プロア』は短命に終わった。その中でも最も重要なのが1924年に創刊された『マルティン・フィエロ』*Martín Fierro* である。これは、ジャーナリストのエバル・メンデス (Evar Méndez) が編集長となり、多くの若い作家や詩人たちが集結して作った文芸誌であった。それはどのような雑誌であったのか。

3.2.1. 『マルティン・フィエロ』誌の特徴

20世紀の新しいアルゼンチン文学の誕生は特に詩の分野においては遅れをとり、先に述べた『プリスマ』と『プロア』の刊行、スペインの前衛文学運動ウルトリスモの紹介と実践、そして本章で後に扱うオリベリオ・ヒロンド (Oliverio Girondo) による1922年の第1冊目の詩集出版によってようやく実現し (Salas 1995: VIII)、その動きは『マルティン・フィエロ』誌に引き継がれた。

文学運動が1920年代初めに活発化した背景には好景気がある。ヨーロッパが第1次世界大戦でこれまでにない破壊と流血を蒙った一方、アルゼンチンは穀物や牛肉、乳製品などの輸出量が飛躍的に増加し、外貨の獲得に成功した。経済の活況の中、1916年に成立した選

¹⁰⁵ “An “image” is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. [...]It is better to present one Image in a lifetime than to produce voluminous works.” (*The Poetry Magazine*, 1913)

挙法の下で初の成人男子による普通選挙が実施され、初めて急進党が勝利した。それは、寡頭支配からの脱却を象徴するような政権の交代であった。そして19世紀から既に進められ、急進党政権によって継承された積極的な移民奨励政策により、国の人口はヨーロッパからの移民によって一段と増大し、人口構成を変えていった。その多くは都市部、特に首都ブエノスアイレスに集中し、首都の人口は1895年の66万人から1914年には150万人を超え2倍以上増加した¹⁰⁶。住宅の不足は、古い大きな屋敷を分割して貸し出すことで補った。スペイン植民地時代のコロニアル・スタイルの建築物が集合住宅として用いられ、新築の建築物はスペイン風からフランス風へとモデルチェンジしていった。鉄道事業が進められ、1920年には無線電話網も敷かれ、インフラが充実し街の様相は徐々に変貌していった。

このような活気に満ちたためぐるしい社会の変化に伴い、若者たちは文学でも新しさを求め始めた。まさにそうした中で、自動車や飛行機といった科学技術の進歩を肯定的にうたったスペインのウルトライスマが、アルゼンチンに紹介されたのだった。

しかしながら、ウルトライスマはアルゼンチンでは独自の発展を遂げていくことになる。雑誌『マルティン・フィエロ』は文学だけを扱ったのではなく、カバーする領域は美術、音楽、建築など芸術全般に及ぶ総合的な文化雑誌で、ヨーロッパの最新芸術をアルゼンチンに紹介する役割も果たした（坂田 2010 : 197）。ページをめくると確かに絵画、建築などが写真入りで紹介され、ボルヘスの妹、ノラ・ボルヘス（Norah Borges）の手による版画の挿絵も掲載されており、文学にとどまらない多様性がこの雑誌の価値の一つであった。

そのタイトルに選ばれた〈マルティン・フィエロ〉とは、19世紀後半にアルゼンチンの作家ホセ・エルナンデス（José Hernández）によって書かれた叙事詩の主人公の名であり、作品のタイトルでもある。主人公のマルティン・フィエロは、ガウチョと呼ばれるアルゼンチンのカウボーイである。都市化が進む社会の中で周縁化されたガウチョたちはやがて滅びゆく運命をたどるのだが、彼らの悲哀を謳ったこの叙事詩は、当時は大ブームを引き起こし、いわゆる国民文学の呼称を得るに至った。

20世紀初頭に新しい芸術を求める若者たちが、19世紀に流行した文学作品のタイトルを選んだこと、それが古いアルゼンチンを想起させるガウチョの名であり、人々に一種の回顧の念を抱かせるものであることは非常に興味深い。〈マルティン・フィエロ〉が象徴するのは、ヨーロッパではない独立国家アルゼンチンの独自性と、アルゼンチン人としてのアイデンティティである。このことから、実態はさておき彼らが当初目指したものは、ヨーロッパの影響下に生まれたモデルニスマや、スペインから輸入したウルトライスマからの独立であり、自分たちの文学の追求だったと考えられる¹⁰⁷。1920年代には移民政策が進んだことにより、人口の半分を外国人移民、あるいはその子孫たちが占め、国家や国民のアイデンティ

¹⁰⁶ 国税調査のHPより。1895年のデータは <http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=28024>、1914年のデータは <http://www.estadisticaciudad.gob.ar/eyc/?p=28027> より取得（2016.4.9）。

¹⁰⁷ ある研究者は『マルティン・フィエロ』は、そのタイトルそのものに、アルゼンチンの前衛運動におけるナショナリズムとコスモポリタン主義との間の両義性と揺れを凝縮させている」と述べている。（Luis Soria 2002: 60）“*Martín Fierro* condensa, en su mismo título, las ambigüedades y oscilaciones entre nacionalismo y cosmopolitismo del movimiento vanguardista en la Argentina.”

ティについて人々が考えざるを得なかった。雑誌『マルティン・フィエロ』の名には、国民文化について人々の意識を覚醒させる狙いがあったことも指摘されている (Sordi 1998: 109)。

とはいえ、彼らが第一に目指したものは、文学の刷新であった。第 4 号に掲載された、無記名だがヒロンドによって書かれたと言われている (Schwartz 2002: 142-143) マニフェストは、新しい芸術表現の必要性を次のように訴えている。「『マルティン・フィエロ』は、自分たちを定義し、そして〈新しい〉感性と〈新しい〉理解に向き合っていると感じる能力がある全ての人を招集しなければならないという、差し迫った必要性を感じている。私たちが自分自身と折り合いをつければ、その新しい感性と理解は私たちに思いもよらない展望や、新しい手法、表現の方法を見せてくれるのだ¹⁰⁸」 (Revista Martín Fierro : 25) [以下 RMF と記載、強調原著者]。

『マルティン・フィエロ』創刊の計画に加わったのは、編集長のエバル・メンデスとリカルド・グイラルデス (Ricardo Güiraldes)、マセドニオ・フェルナンデス (Macedonio Fernández) の 3 人を除いては、全員が 20 歳から 25 歳の間の若者ばかりだった。その一人、コルドバ・イトウルブル (Córdoba Iturburu) は次のように書いている。「雑誌を作る、というアイデアは僕らを夢中にさせた。(中略) 当時、僕らはたくさんの作品を書き、いつもそれを詰んでいたものだった。ポケットの中はいつも詩でいっぱいだったけれど、発表の機会は多くなかった。国で行われていることについての漠然とした不満と、何か新しいことを起こしたいという漠たる必要性が僕らを奮い立たせていた¹⁰⁹」 (Iturburu: RMF: X より引用)。ヒロンドのマニフェストやイトウルブルの言葉から、雑誌を作った若者たちの当時の熱気が伝わってくる。この文芸誌が、風刺やジョーク、からかいに溢れているのも、それまで文学作品の発表の場を持てなかった若者たちが古い文学、時には社会に対して抱いていた批判精神が形になった結果だろう。風刺的なコメントを載せた「風刺的パルナッソス」 (Parnaso Satírico) や、健在の作家たちに墓碑銘をつける「マルティン・フィエロ霊園」 (Cementerio de Martín Fierro) のように、ユーモラスなだけでなく辛辣な企画が幾つもあり、ストルニを含む数多くの作家や詩人がその風刺の対象となった。中でも、当時既に文学界の大物とみなされていたレオポルド・ルゴネス (Leopoldo Lugones) は、彼らが最も好んで皮肉った一人である。『マルティン・フィエロ』誌の風刺による攻撃から逃れることができたのは、マセドニオ・フェルナンデスとリカルド・グイラルデスを除けば一人もいなかった (Luis Soria 2002: 60) と言われているほどである。それではストルニの詩は、新しい芸術を目指した若者中心のマルティンフィエリスタ¹¹⁰ (martinfierrista) らにどのように扱われていたのだ

¹⁰⁸ “*Martín Fierro* siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos son capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.”

¹⁰⁹ “La idea del periódico nos entusiasmó. [...] Escribíamos bastante en esa época, andábamos siempre con la memoria y los bolsillos llenos de versos y no contábamos con mayores oportunidades de publicación. Un vago descontento de lo que se hacía en el país y una difusa necesidad de algo nuevo nos animaban.”

¹¹⁰ 『マルティン・フィエロ』誌に参加した人たちの意。

ろうか。当時のストルニの文壇での位置づけを知る手掛かりになるので、『マルティン・フィエロ』誌に掲載された彼女に関連する記事を拾ってみることにする。

3.2.2. 『マルティン・フィエロ』誌とストルニ

ストルニの名がこの雑誌に最初に現れるのは、第3号（1924年4月15日）に掲載された「我々の詩についての審判¹¹¹」（RMF: 18）という見出しがついた記事である。ウルグアイの作家ファルカオ・エスパルテル（Falcao Espalter）がアルゼンチンの同時代の詩人たちを「審判」したところによると、「アルゼンチン近代詩の中で、もっとも理想主義的な詩人はアリエタ、最も完璧なのはマラッソ・ロッカ、最も強靱なのはルゴネス、最も音楽的なのはロハス、（中略）最も腹を割って話せる相手はアルフォンシーナ・ストルニ¹¹²」であるという。ストルニの前期作品に書かれた「私」の告白調の語りによって、このような評を得たのであろう。

その後彼女の名は、更に辛辣な風刺記事に登場する。例えば、第14&15号（1925年1月24日）の「風刺的パルナッソス」の「墓碑銘」と見出しがついたコラムには、ストルニに向けた墓碑銘のパロディが掲載された（RMF: 102）。

この墓にアルフォンシーナ・ストルニが眠る
あおむけに横たわって、
その墓の上に一輪のバラが花開いた
そしてビシジャックが銃で自殺した……
——ビシジャックは些細なことで命を絶った、
同音韻を踏むストルニを見出すことができなかったからだ。

Yace Alfonsina Storni en esta fosa
en posición de cúbito dorsal,
sobre su tumba floreció una rosa
y se pegó un balazo Visillac...
—Visillac se mató por poca cosa:
no pudo a Storni consonante hallar.

ビシジャックとは、詩人のフェリックス・B・ビシジャック（Félix B. Visillac）のことだ。ナレ・ロクスロとマルモルの共著によれば、ストルニがブエノスアイレスで最初に書いた作品を見せたところ、感動したビシジャックが印刷業者を紹介してくれ、1冊目の詩集『バラの木の不安』の出版がなかったという（Nalé Roxlo y Mármol 1964: 63）。詩集に収録さ

¹¹¹ “Juicio sobre nuestra poesía”

¹¹² “De la poesía moderna argentina, el poeta más idealista es Arrieta; el más perfecto, Marasso Rocca; el más fuerte, Lugones; el más musical, Rojas; [...] el más confidente, Alfonsina Storni; [...]”

れた初期作品に形式上の誤りが散見されることは、文芸誌『ノソートロス』に掲載された当時の書評でも指摘されている¹¹³ (Coronado 1916: 406) が、ここで揶揄されている「見出すことができなかつた」同音韻とは、韻の一種である。スペイン語詩の脚韻には、母音のみ押韻する類音韻 (rima asonante) と、子音も共に一致させて韻を踏む同音韻 (rima consonante) の 2 種類がある。ストルニの前期の作品「あなたは私に白さを望む¹¹⁴」や「もう一人の女性に宛てた抒情的な手紙¹¹⁵」のような長詩では、偶数、または奇数行のみ類音韻で押韻しているが、その類音韻も不規則になる傾向が見られた。やはり長詩である「海に面した墓地¹¹⁶」では、脚韻は踏まれていない。また、「ちっぽけな男よ¹¹⁷」においては、第 1 連には押韻が見られるが、第 2 連、第 3 連では奇数行の脚韻が失われているうえ、動詞の原形 (-ar) で押韻するなど、単純な脚韻も目に付く。一方、この風刺詩の方は、母音と子音の両方を用いた同音韻で押韻して、まるで彼女の脚韻の仕方の未熟さを批判しているかのようである。

しかし、マルティンフィエリスタたちは風刺の矛先を、ストルニ以外にも向けていた。ストルニ以外にこの風刺コラム「墓碑銘」に挙げられた者の中には、マルティンフィエリスタたちの揶揄の対象になり続けたルゴーネスは無論のこと、ヒロンド、後述するノラ・ランヘ (Norah Lange) やエドゥアルド・ゴンサレス・ラヌーサ (Eduardo González Lanuza) など、当のマルティンフィエリスタたちも含まれていた。中でも、ヒロンドは前歯が大きく目立っていたようで、前歯が必要以上に強調された似顔絵が幾つも掲載されている。『マルティン・フィエロ』第 26 号 (1925 年 8 月 28 日) では、ヒロンドの新しい詩集『写し絵』 *Calcomanías* の刊行に際し、編集長のメンデスさえもが「お勧めの本」*«Libros recomendados»* (RMF:153) と題した、次のような風刺詩を書いた。

もし、あなたの歯が
毎日 3 メートル伸びるのが聞こえたら
ヒロンドと付き合うのはやめたまえ！
『写し絵』も読んではならない！

Si escuchas crecer tus dientes
Tres metros, todos los días,
¡Nunca a Girondo frecuentes
Ni leas “Calcomanías”!

¹¹³ “Sus estrofas son a veces incorrectas y ásperas [...]”

¹¹⁴ 第 2 章 2 節 1 項で扱った。

¹¹⁵ 第 2 章 4 節 2 項で扱った。

¹¹⁶ 第 2 章 4 節 4 項で扱った。

¹¹⁷ 第 2 章 3 節 1 項で扱った。

ともに雑誌の編集に関わった間柄のメンデスが、ヒロンドの身体的特徴に言及した揶揄は、仲間内の冗談にすぎないだろうが、ストルニの詩のパロディは容赦ない批判だったと考えてよいのではないだろうか。

ストルニに向ける『マルティン・フィエロ』誌のまなざしが、あまり好意的だったとは言えないことは、同時代の女性作家ランへの作品は掲載されたのに、ストルニの詩が載せられることは一度もなかったことから推察できる。1925年に彼女が5冊目の詩集『黄土』*Ocre*を上梓した時も、書評や作品の掲載は無論のこと、紹介すらされなかった。それどころか誌上に現れたのは「風刺のパルナツソス」欄での『黄土』に対する風刺詩だった（第27&28号、1926年5月10日）。なぜ、ストルニの作品は風刺的になるだけで、評価されなかったのだろうか？ 問題の風刺詩は下記のようなものである（RMF：206）。

貴女の詩の色合いに対して、
そのタイトルがふさわしいのは一部分だけ。
その貴女の芸術は全く「黄土色」などではなく、
アルフォンシーナよ、ただ半端に黄土色／凡庸であるだけだ。

Al color de tus versos sólo en parte
Es el título dado conveniente.
No es “Ocre” por completo allí tu arte,
Alfonsina, es medio ocre, solamente.¹¹⁸

「medio ocre」は、文字通りには「半端に黄土色¹¹⁹」という意味を持つが、この2語が結合した単語「mediocre」（凡庸）を明らかに意図している。ストルニの詩集にはタイトルにある黄土色という色合いが欠けているうえ、作品が凡庸だと揶揄しているのだ。ストルニの詩集のタイトルである「ocre」という語を用いて作品を「mediocre」と批判するやり方は、なかなか手厳しい。『マルティン・フィエロ』誌上で彼女の作品が評価されていなかったことがよくわかる風刺である。ボルヘスは『マルティン・フィエロ』にこの風刺詩が掲載される数ヶ月前、1925年12月号の『プロア』に若手の女性詩人ニディア・ラマルケ（Nydia Lamarque）の詩集『蜘蛛の巣』*Telarañas*の書評を寄せたが、そこでランへを引き合いに出しながらラマルケを称賛する一方、ストルニには鋭い刃を向けていたのである。

我々にとって、ひとりの少女や詩の一連が美しいと確信するだけでは十分ではないのだろうか？ それ以外は、些末な事柄だ。格言的な表現、メタファー、素朴さ、複雑さ、形而上学的であること、リズム、そして脚韻（それは厳密に言えば語呂合わせや、

¹¹⁸ この風刺詩はスペイン語韻律の伝統的な形式に従って11音節で作られ、同音韻で脚韻を踏んでいる。

¹¹⁹ medioは「半分の」。“medio ocre”は「半ば黄土色」という意味。

言語における偶然にしか過ぎない)ですら、美のための道具なのだ。(中略)主題は愛を待つ時間、心の確実な前夜、パーティーを待っている土曜日に灯された明かりだ。これはノラ・ランへの『午後の街路』にあるのとまさに同じ主題で、誇張が少ないほど心地よい。ニディア・ラマルケは、あのストルニがしばしば我々に与える不鮮明さやうるさい女性の発する耳障りな声に陥ることなく、もって生まれた精神的な優美さでその主題を扱っている¹²⁰。(Borges 1925: 50-51)

ラマルケの詩については次項で扱うが、ストルニが詩に用いた女性の語りを、ボルヘスが不快に感じていたことが読み取れるだろう。前衛運動ウルトラリスモをアルゼンチンにもたらし、新しい文芸誌の創刊に尽力するなど、国内の文学刷新の旗手であったボルヘスによってかくもあからさまに批判されたということは、ストルニの作品評価に少なからず影響したに違いない。ストルニのこの当時の詩が前衛とは無縁なものであったことは、本論文第2章で扱った作品をみても明らかだ。『マルティン・フィエロ』誌による低評価の理由はおそらく、前衛的な詩ではなかったことと、彼女が書いた女性の告白調の語りが疎まれたからだろう。

以上述べたように『マルティン・フィエロ』や『プロア』では、ストルニに対して否定的な評価がなされていたが、文芸誌『ノソートロス』では、『黄土』の出版に対して、ラファエル・デ・ディエゴ (Rafael De Diego) による次のような書評が掲載された。

この詩集『黄土』——秋の景色のような黄土色だ——の中でうたう女性は、何年も前に、心を震わせる逢瀬のために髪を整えたりほどいたりしていたのに、その逢瀬から絶望し憂鬱になって戻ってきたあの若い女性ではないことは確かだ。

今、その女性は、内に秘めた告白の言葉のようにいくらか重々しい素朴なソネットで、幻滅の向こうから生まれてくる悲しみや不安を私たちに告げる。彼女は多くを経験してきた。それゆえ彼女の母性的な優しさだけでなく、最も誠実な許しが息づく、穏やかで聡明な理解が徐々に私たちの心を動かすのである¹²¹。(De Diego 1925: 70)

¹²⁰ ¿Acaso no nos basta, en una muchacha o en una estrofa, la certidumbre de que es linda? Lo demás son cominerías. La sentenciosidad, la metáfora, la sencillez, la complicación, el metafisismo, el ritmo y hasta la rima (que no es propiamente más que un retruécano, que una casualidad verbal) son herramientas de belleza, [...] El sujeto es la espera del querer, la víspera segura del corazón, las luces sabatinas encendidas aguardando la fiesta. Es el idéntico sujeto que hay en *La Calle de la Tarde* por Nora Lange, tanto más grato cuanto menos enfatizado. Nydia Lamarque lo maneja con institutiva gracia espiritual, sin incurrir ni en las borrosidades ni en la chillonería de comadrita que suele inferirnos la Storni.”

¹²¹ No es, ciertamente, la que canta en este libro, *Ocre*—ocre como un paisaje otoñal— aquella jovencita que hace años, componiendo y descomponiendo el tocado para las horas trémulas de la cita, se veía volver del encuentro desesperada y melancólica.

La mujer que ahora nos dice en sonetos sencillos, y un tanto graves como palabras de confesión íntima, sus tristezas y sus ansiedades nacidas más allá del desengaño, ha vivido mucho, tanto que por momentos no sólo nos emociona su ternura maternal, sino esa dulce comprensión sabia en la que palpita el perdón más sincero.

「この詩集の中でうたう女性」は、ストルニの詩中に描かれる女性であるだけでなく、作者であるストルニが自身のことを言っていると読むこともできる。髪を整える行為に用いられている動詞「componiendo（原形は componer）」は、「詩や文章を創作する」意も有するので、「何年も前に、心を震わせる逢瀬のために髪を整えたりほどいたりしていた」若い女性とは、詩を書いたり、書き直したりしていた若きストルニのことを想起させるからである。次の文の「彼女」は、『黄土』の作者であると考えられるだろう。

このように、彼女の時間の真実や全ての経験、その心の物語の全部を私たちに差し出し、私たちを慰めたいと望み、自分自身も慰められながら私たちに徐々に語りかける、この魅力的な友の勇気に私たちは感謝すべきである¹²²。(De Diego 1925: 77)

著名な文芸誌『ノソートロス』に掲載されたこの書評により、ストルニに対する当時の評価は、『マルティン・フィエロ』誌やボルヘスらが与えたような厳しいものだけではなくたことがわかる。彼女の詩は、アルゼンチンで古くから名の知られた文芸誌では高く評価されていたのである。また作品の受容に関しては、同じ 1925 年にマル・デル・プラタで行われた催し「詩の集い」(Fiesta de la Poesía) で、ストルニが自作の詩を朗読した際のような逸話が残されている。催しの終了後、出席した詩人たちの周りには詩集にサインを求めた参加者たちが押し寄せたが、「もっとも多くサインを求められたアルフォンシーナは、200 冊以上もの本にサインをした後、喜びと疲労でくたくたになり、『もう、これ以上できない！ 手が動かないわ！』と、休憩を求めた¹²³」(Nalé Roxlo y Mármol 1964: 109)。こうして 1925 年前後のストルニは、多くの支持者を持つ著名な詩人となっていた。有名になり、作品が世に知られていたからこそ、若手世代からの風刺や批判の対象となったのかも知れない。

3.2.3. マルティンフィエリスタが認めた詩

この時代に脚光を浴びた、アルゼンチンの前衛詩とはどのようなものだったのだろうか。また、ストルニの詩集を凡庸だと風刺し、その作品を掲載することがなかった『マルティン・フィエロ』誌だが、そこではどのような作品が評価されたのだろうか。雑誌の創刊に貢献し、寄稿したマルティンフィエリスタの多くは、かつてウルトラリスモに傾倒した詩人たちでもあった。ここで彼らの作品の幾つかを、アルゼンチンのウルトラリスモが辿った歴史にも目を配りながら取り上げることにする。そうすることにより、当時の若者たちが目指した文学

¹²² “Debemos agradecer la valentía de esta graciosa amiga que así nos brinda la verdad de sus horas, toda la experiencia, toda la historia de su corazón y que nos habla por momentos, deseosa de consolarnos, consolándose.”

¹²³ “Alfonsina, la más solicitada, después de firmar más de doscientos ejemplares, rendida de alegría y fatiga, clamó por una tregua: -¡Ya no puedo más! ¡Estoy manca!”

の方向性と、ストルニの詩がこの文芸誌に認められなかった理由や、彼女の作品の位置づけがより明確になるだろう。この項では、『マルティン・フィエロ』誌で中心的な役割を担ったオリベリオ・ヒロンドとゴンサレス・ラヌーサ、後にヒロンドと結婚する女性詩人ノラ・ランヘ、それにコルドバ・イトゥルブルとフランシスコ・ロペス・メリーノを取り上げる。更に、『マルティン・フィエロ』誌に掲載はされなかったものの、ボルヘスによって絶賛された女性詩人ニディア・ラマルケの作品にも触れておきたい。

まず初めに、アルゼンチンの前衛詩に最も影響を与えた一人である、オリベリオ・ヒロンド¹²⁴ (Oliverio Girondo : 1891-1967) が 1922 年に出版した最初の詩集『路面電車の中で読まれるための 20 の詩』 *Veinte poemas para ser leídos en la tranvía* を扱う。ヒロンドは、ヨーロッパとブエノスアイレスを何度も往復し、双方の文学興隆に寄与した、まさにコスモポリタンを体現した人物である。アルゼンチンのウルトライスマはボルヘスによってもたらされたと言われていたが、ヒロンドも同時期にスペインに滞在し、ボルヘスより一足先に帰国している。そのため、新しい詩の形式と精神をアルゼンチンに先に持ち帰ったのはヒロンドであると指摘する研究者もいる¹²⁵ (Sola González 1963: 86)。ボルヘスが後年、前衛運動から身を引き伝統的な詩作に傾倒していったのに対し、ヒロンドは生涯にわたり前衛を追及し、文字通り 20 世紀のアルゼンチン文学の前衛運動を牽引し続けた。何度にも及ぶヨーロッパ訪問の際、フランスのシュルレアリスム運動を知り、中でもジュール・シュペルヴィエル (Jules Supervielle) と親交を結んだ。

本章第 2 節 1 項で述べたように、『マルティン・フィエロ』誌ファクシミリ版の序文において、ヒロンドのこの詩集の刊行が、20 世紀の新しいアルゼンチン文学の誕生に寄与したと指摘されている (Salas 1995: VIII)。ここから 2 篇「通りの素描」*«Apunte callejero»* (Girondo 2002: 63) と『マルティン・フィエロ』誌にも掲載された¹²⁶「夜想曲」*«Nocturno»* (RMF: 13; Girondo 2002: 59-60) を分析することにより、アルゼンチン文学界の前衛詩のスタートを切った作品がどのようなものだったのかを見ておこう。

まずは、「通りの素描」の第 1 連目を引用する。

喫茶店のテラスに灰色の家族が一組いる。
やぶにらみの胸がテーブルの上に微笑みを探しながら通り過ぎる。
自動車の騒音が木々の葉を色あせさせる。六階では
誰かが窓をいっぱいに関き、十字架に

¹²⁴ 1891 年ブエノスアイレスの富裕層に属する家庭に生まれ、9 歳の時に両親とともに訪れたパリ万博以来、本文に記載したようにヨーロッパとブエノスアイレスを行き来した。詩人で後に散文に転じるノラ・ランヘと長い交際の末に結婚。スイパチャ通り (Suipacha) の 2 人の家は、芸術家たちの集まる場所となった。ストルニもその常連の一人だった。

¹²⁵ “Pero es Oliverio Girondo quien regresa primero a Buenos Aires, donde fecha varios poemas de su libro en agosto de 1920. [...] En 1920 es Girondo quien trae las formas y el espíritu de una poesía nueva, que todavía no encuentra eco en el país.”

¹²⁶ (RMF:13-14) (2 号 : 1924 年 3 月 20 号に掲載)

かけられる。

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

テラスのある喫茶店、自動車、木々、高い建物などによって、近代都市の光景が描写されている。「陰気な」という意味も併せ持つ形容詞「gris」（灰色の）と3行目の「木々の葉を色あせさせる」が示すように、都会は暗い色調だ。「胸が通り過ぎる」、「騒音が色あせさせる」、「窓を開くとき、十字架にかけられる」などの大胆な語句の組み合わせの隠喩は新鮮で、読者を驚かせるものである。しかし、この連において、語り手の視点は一箇所にとどまることなくただ通り過ぎていくため、驚いた私たちはその場に取り残されたような、肩透かしを食らったような気分させられる。次の第2、3連で、語り手は第1連で次々と目に入ってきた風景について述べるのだが、最後の第3連では更に衝撃的な出来事が起きる。

私はキオスクや、街灯や、通行人らをどこにしまっておこうかと考える、それらは瞳の中から私の中に入ってくるのだ。私は自分があまりにいっぱいになってしまって、爆発するのではと恐れる……邪魔なものをどこか歩道の上に捨ててしまう必要があるのだろう……

街角にさしかかると、私の影は私から離れ、突然、路面電車の車輪の間に身を投じる。

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

角を曲がったため、自分の影が視界から消失したに過ぎない小さな出来事が、ヒロンドの筆によって、影が路面電車へ飛び込むという驚くべき事態に変化する。このように日常の風景描写のようでありながら、極端な比喻によってまるで現実から断絶したかのような時間や

場が生み出されるのだ。淡々としたさりげない口調の語り、作品全体にかえてユーモアを感じさせている。最終連では、影がまるで飛び込み自殺をするかのような衝撃を残し、そこで詩は終わる。このように驚きに満ちたヒロンドの詩世界の例を、もう 1 篇「夜想曲」に探ってみようと思う。5 連からなる散文詩の第 1 連では、名詞句が列挙されていることに注目したい。

窓に額をもたせ掛けた時のガラスの冷たさ。
消える時に私たちをより一層孤独にさせる夜明かしをした
明かり。屋根の上に鉄条網が編む蜘蛛の巣。
理由もなく私たちの心を動かす、通り過ぎるやせ馬の虚ろな駆け足。

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana.
Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más
solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote
hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.

顔に触れるガラスの冷たさ、一晩中灯されて明け方に消される都会の電灯、屋根の上の鉄条網、そして外を走る馬の足音が、述部をもたずに並ぶ。この列挙は情景描写と考えられるが、夜に孤独を感じ、馬の足音に心を動かされる語り手のつぶやきのようでもある。4、5 連を読むとき、その語り手の心のやさしさに触れることができる。

時に人は電気のスイッチを入れるときに、
影を感じる驚きに思いをはせることがある、そして私たちは
部屋の隅で影が身を縮める時間をとるために、前もって知らせてあげたいと思う。
時に平屋根の上での電柱の交差に
不吉な何かがあり、人は壁に身をこすりつけたいと思う、
一匹の猫あるいは盗人のように。

私たちが誰かに背中をさすってもらいたいと思うような
夜、そして眠っている何かを撫でることに匹敵する
やさしさはないと突如として理解されるそんな夜。
(後略)

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad,
en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisar-
les para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones.

Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas,
tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes,
como un gato o como un ladrón.

Noches en las que deseábamos que nos pasaran la mano
por el lomo, y en las que súbitamente se comprende que no
hay ternura comparable a la de acariciar algo que duerme.
[...]

夜の情景描写が続く中に、語り手のやさしいまなざしを感じられる。それは電気をつける
と消えていく影を擬人化しながら、影に対して心配りをする「影を感じる驚きに思いをはせ
る」や、「私たちは／部屋の隅で影が身を縮める時間をとるために、前もって知らせてあげ
たい」などの詩行にみることができる。そのやさしさは、続く連で「そして眠っている何か
を撫でることに匹敵するやさしさ」と、より強調される。影が身を縮める様子は、実際に電
気をつけたときの室内を思わせるが、同時に、身を縮めて逃げて行く影の姿が、ユーモラス
にとらえられている。ヒロンドの詩では、視覚的な描写に想像上のイメージが混ざり合い、
自由な空間を創造している。それだけではなく、語句の意外な組み合わせによる新鮮な驚き
も生まれている。いずれの作品も、対象になっているのは日常的でありふれた情景だが、ヒ
ロンドの用いる比喩やイメージの力によって、そこにやさしさやユーモア、驚きや衝撃、時
には暴力性、更にここでは引用しないが皮肉やカリカチュアやグロテスクささえも生じるこ
とがある。

文芸誌『マルティン・フィエロ』には、ボルヘスと共にウルトライスマ運動に与した人々
が加わっているが、その中の一人、ゴンサレス・ラヌーサ (Eduardo González Lanuza :
1900-1984) が 1924 年に出版した詩集『プリズム』 *Prismas* の中から 5 篇が 8-9 号 (1924
年 9 月 6 日) (RMF: 62) に掲載された。詩集のタイトルに、彼が 1921 年にボルヘスたち
と共同で出版した壁新聞と同じ語¹²⁷が用いられていることに、ゴンサレス・ラヌーサのウ
ルトライスマ運動へのこだわりが読み取れる¹²⁸。その中から 2 篇を部分引用する。前衛詩
人たちは自由形式で、いくつかの詩行を敢えて行の後方に配置することを好んだ。最初は、
「ヨハネの黙示録」*«Apocalipsis»* である。

天使たちのジャズバンドが
最後の審判のフォックストロットを演奏する
とき

¹²⁷ 雑誌名は単数名詞の *Prisma*、詩集は複数名詞の *Prismas* となっており、単数か複数かの違いはある。

¹²⁸ ガルシア・セドゥロも同様の指摘をしている。 (“En 1924 publica *Prismas*, título que remite, ineludiblemente, a las concepciones ultraístas que esa primera revista mural defendía.” (García Cedro 2006: 298))

そして神が鉄の戦車を
 駆け足で走らせて到着するとき
太陽たちよ、
生きたダイナマイトとなって爆発せよ
散り散りになった憎しみの波動よ、
宇宙に散れ。
 (略)

Cuando
el jazz-band de los ángeles
toque el fox-trot del juicio final
y llegue Dios al galope tendido
 de sus tanques de hierro
estallen los soles
hechos dinamita viviente
y por los espacios
rueden oleadas de odios dispersos.
[...]

ゴンサレス・ラヌーサによって提起された、近代社会が描く最後の審判の日には、天使たちはジャズバンドでダンス音楽を奏で、神は戦車に乗って姿を現す。ダイナマイトにたとえられる太陽、ばらまかれる憎しみは、キリスト教的な世界の終末に否をつきつけたい語り手の願望である。流行の音楽演奏やダンス (el jazz-band, el fox-trot) が詩に取り入れられるだけではなく、戦車に乗り、武器を持って現れる神によって、宗教的な世界観が破壊されようとしている。1900 年生まれでこの当時 24 歳の彼が、若者らしい威勢の良さや意気込みをもって、古い価値観に対する挑発的な姿勢で創作をしていることが感じられる。ゴンサレス・ラヌーサは、このように詩言語を刷新し、新しい詩の世界の創造を図ったのである。

その一方で、彼の作品は次の「秘めた夜想曲」《Nocturno íntimo》のように、静かなトーンを有する場合もある。

影が一匹の犬のように
扉をひっかいている。

ランプは夜と親しい魂を
 たたえる。
私はかつてなかったほど君の近くにいる

私たちの心の水時計は
時が流れていくかすかな音を感じている
口づけごとに。

(略)

私は君を見つめ君を理解した
微笑に満ちた沈黙の中で。
私のこころ
私のこころは君の瞳の中で
眠る光になることを望んでいる。

La sombra está arañando
como un perro la puerta.

Glorifica la lámpara
el alma familiar de la noche.
Estoy cerca de ti como nunca estuvimos
la clepsidra de nuestros corazones
siente el rumor del tiempo deslizarse
beso a beso.

[...]

Te he mirado y te he visto
en un silencio pleno de sonrisas.
Mi corazón
mi corazón quisiera
ser una luz dormida en tus pupilas.

先ほどの詩とは違った穏やかな語りや、恋人に向けたやさしい想いを、静かな夜にしみわたらせるかのようだ。夜の闇が訪れた時、2人はかつてないほど近くにいる。ランプがともされると、彼らは言葉ではなく沈黙の中で愛を伝え合う。口づけを交わす語が行の末尾に慎重に配置されるなど、繊細な配慮が伝わってくる。語の配置やメタファーにより、言葉に対する詩人の研ぎ澄まされた感覚がわかる。

同誌の翌月号(11・12号、1924年10月9日)(RMF: 74; Lange 2005: 43)には、ノラ・ランヘ(Norah Lange: 1905-1972)の詩集『午後の街路¹²⁹』*La calle de la tarde*から7篇が掲載された。10代のころから作家たちと交友関係があったランヘは、ウルトライスマ運動にも早くから加わっており、その詩はボルヘスに絶賛された。そのうちの「一日」《Jornada》

¹²⁹ ボルヘスがプロローグを書いたことで知られている。

を取り上げてみる。

夜明け

地平線の道に

絡まったランプ。

そして正午

太陽はため池の中に身を投げる。

ひき裂かれた午後

星たちを求める。

遠方が太陽を

燃えるその両腕に受け取る。

夜は西の前で十字を切る。

待つことの苦しみが夜明けを迎える

しかしまだその時ではない……130

Aurora

Lámpara enredada

en un camino de horizontes.

Después al mediodía

en el aljibe se suicida el sol.

La tarde hecha jirones

mendiga estrellas.

Las lejanías reciben al sol

sobre sus brazos incendiados.

La noche se persigna ante un poniente.

Amanece la angustia de una espera

y aún no es la hora...

太陽や星の動き、そして時のうつろいに焦点を当て、一日が語られる。先行研究はこの詩集について、テーマは凡庸なものの、多様な文体がもつ斬新さ、そしてメタファーと独特のイメージの積み重ねにオリジナリティが見られる (Percas 1958: 489) ことや、ランへの感受性が作り上げるメタファーと、繊細さが伝わる表現のうまさ (坂田 2010 : 195) などを評価している。

これら 2 人の作品を読むと、スペインではあっという間に収束してしまったウルトライ

¹³⁰ 坂田訳 (2010 : 195-196) を参照した。

スモが、1924年のアルゼンチンでは前衛運動として存続していたことがわかる¹³¹。いずれの作品にも、本章第1節で引用したボルヘスによるウルトリスモの詩論にあるように、表現ではメタファーを中心とし、装飾的な要素や告白調、状況説明はとことん排除されている。アルゼンチンの前衛詩では、主にウルトリスモに傾倒した詩人たちが活躍していたのだ。アリエタが「ウルトリスモは1920年以後長い間、我々の詩の中で最も先進的なものを意味することとなる¹³²」(Arrieta 1959: 612)と指摘するように、1920年代のアルゼンチン詩における前衛といえ、ウルトリスモを意味していた¹³³。ただしスペインで生まれた当時のウルトリスモと、必ずしも同じではないことは注意しておきたい。スペインでは科学の進歩や機械文明を称え、飛行機や自動車を良いイメージととらえているが、アルゼンチンのウルトリスモにはそのような傾向はみられない。アルゼンチン・ウルトリスモは、第2節1項ですでに述べたように、イマジズムを取り込んだボルヘスの意向が反映されて、スペインとは異なる独自の方向性をもって普及したのであろう。

しかしマルティンフィエリスタの詩が、全てこのようなウルトリスモの傾向を持つ作品だったわけではない。『マルティン・フィエロ』誌の刊行に際し、新しいことを始めることへの意気込みを表明したコルドバ・イトウルブル(Córdoba Iturburu: 1899-1977)については先に言及した(Iturburu: RMF: Xより引用)。気概あふれるこの若きマルティンフィエリスタの詩「影のような歩み」«Paso como una sombra»(RMF: 30)(4号、1924年5月15日)は、伝統的な主題を自由形式で表現したものである。

彼女が去ったとき僕は目を開けた。
彼女は立ち去らなければならなかった
全てを知るためには……

彼女の額に口づけたのはわずか二度。
それとは知らず僕は別れを告げたのだ。
彼女の額に口づけたのはわずか二度。
でももう彼女は冷たく、あるいはほとんど冷たくなっていた！

僕たちは一度も何も話さなかった。
沈黙から滋養を得る愛がある

¹³¹ 筆者は2013年の拙論で、アルゼンチンのウルトリスモはスペイン同様に1923年あたりから衰退・消失の運命をたどったと述べた(駒井2013(b): 63)が、実際は1924年の段階でもまだ存続していた。

¹³² “Desde 1920 el ultraísmo significará por largos años lo más avanzado de nuestra poesía.”

¹³³ チリのウイドプロが創設したクレアシオニスムはスペインの若者に大いに刺激を与え、それがきっかけでスペイン・ウルトリスモの立ち上げに至ったことは本章1節で述べた。ブエノスアイレスにもたらされた前衛文学運動は、そのウルトリスモであった。クレアシオニスムはウルトリスモに形を変え、アルゼンチンにもたらされた。(“A pesar de que fué Buenos Aires –en 1916– la cuna inicial del Creacionismo, esta escuela realizó la renovación de la poesía contemporánea argentina, sólo cinco años después y con bandera ultraísta.” (Undurraga 1956: 118)).

死んだ玄武岩の間、黒い水の上で
死衣に包まれて開く花があるように。

(略)

Cuando partió yo abrí los ojos.
Fué necesario que partiera
para saberlo todo...

Sólo dos veces la besé en la frente.
Sin saberlo le dí mi despedida.
Sólo dos veces la besé en la frente;
pero ya estaba fría o casi fría!

Nunca hablábamos de nada.
Hay amor que se nutre de silencio
como hay flores que se abren en sudarios
sobre agua negra, entre basaltos muertos.
[...]

イトゥルブルは文芸誌の黎明期に、自身の高揚した気分を表明したが、この詩には詩人の気概ほどの前衛性、斬新さはあまり感じられない。音節数は不均一で、部分的な類音韻での押韻はあるものの形式的には自由である。語はいずれも平易で、装飾的な表現でなく簡素だ。だが内容は愛する女性との別れであり、先に引用したヒロンドやラヌーサ、ランへのものと比較してみても、読者を驚かせるようなものではない。表現においては女性との別れが単なる別離にとどまらず、女性の死を想起させるような両義性があるが、ウルトライスタらの作品と比べると、メタファーや言葉の新しさ、斬新なイメージなどは見受けられない。

同様の例をもう一篇あげてみよう。フランシスコ・ロペス・メリーノ (Francisco López Merino: 1904-1928) の「孤独な路」«Calle solitaria» (RMF : 31) (4号、1924年5月15日) だ。

私はこの路のつつましい静寂を愛する、
ここは穏やかな木々によって気品を保ち
風以外の
誰の魂も通らない……
雲はその天空の目で
路を見るために立ち止る、

そして知る、葉がないことで
そこが秋か冬であるのを。

(略)

私が死んだら、友よ、この路に
私が持つ最良のものが残るだろう。
私の苦しみが咲く、隠れたバラの木と
私の夢の漠たる音楽……

Amo el silencio humilde de esta calle,
ennoblecida de árboles serenos
por donde casi nunca pasa otra alma
que no sea la del viento...

Las nubes se detienen a mirarla
con sus ojos etéreos,
y saben, por la ausencia de las hojas,
si está en ella el otoño o el invierno.

[...]

cuando yo muera, amigo, habrá quedado
en esta calle lo mejor que tengo:
el rosal escondido de mis penas
y la música vaga de mis sueños...

ロペス・メリーノのこの詩に用いられているのは平易な単語であり、内容もわかりやすいものである。意外性や驚き、スピード感や激しさはないが、風や雲が擬人化された情景描写には隠喩が使われており、そのため風景が新鮮に見える。このような特徴には、ウルトライスモの理念と重なり合う部分がある。しかし形式的にはシルバ¹³⁴という伝統的な詩形式で書かれており、全部で16行の詩行は、引用を省略した箇所においても全て偶数行でe-oの2つの母音による類音韻で脚韻を踏んでいる。表現上では新しさが感じられるが、形式面を見ると前衛的な作品ではないことは明らかである。

マルティンフィエリスタが認めた作品が、全て前衛的なものだったわけではないことは、これらの例でよくわかる。このことは前項で引用した、ボルヘスがストルニを引き合いに出しながら称賛したニディア・ラマルケ (Nydia Lamarque : 1906-1982) の作品を見ると、更にはっきりする。次の「風景」«Paisaje» (Lamarque 1925: 15) は、ボルヘスによって

¹³⁴ シルバ (silva) とは 11 音節と 7 音節の詩行を自由に組み合わせた詩形式である。17 世紀スペイン文学を代表する詩人ルイス・デ・ゴンゴラ (Luis de Góngora) の代表作『孤独』*Soledades* がこの詩形で書かれている。脚韻は同音韻で踏まれることが一般的だが、作者によっては無韻でも作られることがある (Quilis 1983: 167)。

特に優れたものとして評価された作品だ (Borges 1925: 50-51)。

午後の魂が
私の瞳から体の中に入り込んだ……
それは薄紫色のグラデーションのある、
きらめく明るさ……

太陽は静かな水の中で
自分をひけらかしている……
午後の魂が
私の瞳から体の中に入り込んだ……
(略)

風景の中でただ一つ、
泉の中に映し出されるのは
私の服の白さ。

El alma de la tarde,
Se me entró en las pupilas...
es claridad que arde,
Con gradaciones lilas...

El sol es un alarde
En las aguas tranquilas...
El alma de la tarde,
Se me entró en las pupilas...
[...]

Unico en el paisaje,
Se refleja en la fuente
El blancor de mi traje.

詩行は 7 音節で統一され同音韻で押韻しており、伝統的な詩の規則に沿って作られている。その中でまばゆい明るさ、太陽、変化する薄紫、そして泉に映る純白などの色彩表現が際立っている。色彩表現が多いが、かつてのモデルニスモのような豪華な語彙や音楽性のある詩行とは異なり、言葉遣いはシンプルである。それは、ボルヘスによるウルトラリスモに

ついでに提言、「無用な形容詞の排除」と一致する。ゴンサレス・ラヌーサやランへのような、イメージのぶつかり合いによる斬新さはないものの、直喩を避け、「午後の魂が（中略）入り込んだ」、「太陽は静かな水の中で（中略）ひけらかしている」などと言ったメタファーを使用している。このように、ラマルケの作品には伝統的な形式の中に、ウルトライスモの詩人たちと同じような表現が取り込まれている。

感情過多に陥らない淡々とした語りが一貫して用いられ、詩中の「私」が心情を告白することも、説明的にストーリーを語ることもない。ストルニの告白調に批判の刃を向けたボルヘスは、このようなラマルケの作品を評価したのだろう。しかし、ラマルケの初めての詩集に対しては、形式的に保守的で、特に興味をひかれるものではないという批判的な見方(Percas 1958: 511) もあり¹³⁵、前衛運動ウルトライスモの作品の一つとして数えるのは難しいだろう。

この項では『マルティン・フィエロ』誌に掲載された作品を中心に、当時の前衛主義者たちが評価した詩を幾つか分析した。最初に取り上げたヒロンドの作品が『マルティン・フィエロ』誌創刊の2年前に発表されたことに鑑みると、彼はアルゼンチン前衛文学を切り開いたまさに先駆者と呼ばれるにふさわしい。だがその一方で、アルゼンチンの文学を刷新する目的で創刊されたこの雑誌は、イトゥルブルの言葉に見られるように、若者たちの文学作品の発表の場にもなっていた。その意味では、『マルティン・フィエロ』誌は厳密な意味での前衛性を追求しただけでなく、若い世代に広く道を開く役割を担っていたと言えるだろう。

実際、この文芸誌に掲載された若者たちの作品の中で、スペインのウルトライスモの詩のような芸術の刷新に向けた意欲、機械や科学技術の進歩への期待感は、ヒロンドとゴンサレス・ラヌーサ以外にはあまり感じられない。むしろ、ランヘやラマルケ、イトゥルブル、ロペス・メリーノらの作品のように、簡素な言葉による穏やかで静かな抒情性、繊細な感性が読み取れる作品が多い。共通しているのは隠喩の採用である。形式上では、自由形式と伝統形式が混在し、脚韻もさまざまだ。彼らの詩はさほど革新的とは言えないが、伝統的な作法に新しさを少しずつ取り入れた作品であることは間違いない。

一方、この時期のストルニ作品は全く前衛的ではなかった。女性を語り手にした彼女の詩の多くは、相変わらずの内面告白であり、時には説明的でもある。そのため『マルティン・フィエロ』誌に受け入れられなかったのだ。では、「うるさい女性の発する耳障りな声」とボルヘスに言われた彼女の新しい詩集、「中途半端に黄土色」、「凡庸」と揶揄された1925年刊行の『黄土』とはどのようなものであったのだろうか。そのことを考察する前に、アル

¹³⁵ 『マルティン・フィエロ』誌では、ラマルケの作品は掲載されなかったものの、アントニオ・グージョ(Antonio Gullo)の署名で、彼女の詩集『蜘蛛の巣』についての書評が載った。そこでは、「ニディア・ラマルケがソネット形式で書かなかったなら、もっと良い詩集になったことだろう」(“Si Nydia Lamarque no hubiese escrito en sonetos, habría producido un libro mejor.”)と言われつつも、この傾向から離れた最近の作品には進歩が見られると褒められてもいる(“Teniendo en cuenta sus últimas producciones, [...] advertimos su alejamiento beneficioso de este libro y comprendemos que se ha puesto en una verdadera actividad de progreso.”)。ストルニの場合と比べると、ラマルケに対しては作品への批評が真摯になされている(RMF: 216)。

ゼンチン文学界に存在した二つのグループとストルニとの関係について簡単に触れておく。

3.2.4. フロリダ派とボエド派

フロリダ (Florida) 派とボエド (Boedo) 派とは、ブエノスアイレスの文学界で 1920 年代に活動した二つのグループである。「フロリダ」と「ボエド」とは、それぞれのグループが主たる活動の場とした文芸誌の拠点があった、フロリダ通りとボエド通りから取ったものだ。

フロリダ派は芸術における前衛主義を追求したグループで、『マルティン・フィエロ』と『プロア』が代表的な活動の場であった。主なメンバーはボルヘス、ヒロンド、ゴンサレス・ラヌーサ、ランヘなどのマルティンフィエリスタである。一方、ボエド派は自然主義文学の延長線上で、社会問題を文学のテーマとすることに関心を抱いた文学者の集団の呼び名となった。その活動は左派文芸誌『クラリダー』 *Claridad* や『ペンサドーレス』 *Pensadores* を中心とし、アルバロ・ジュンケ (Álvaro Yunque)、セサル・ティエンポ (César Tiempo)、エリアス・カステルヌオボ (Elías Castelnuovo) などの作家に代表される。両グループの違いは、フロリダとボエドの通りが持つイメージに最も顕著に表れている。フロリダ通りはブエノスアイレスの中心街にある、両側に高級ブティックが並ぶ富裕層が往来する通りのことで、一方、ボエド通りは労働者が多く住む地区にあり、労働者が集う安酒場やカフェがある場所だ。

2つのグループはそれぞれ異なる文学を追求しただけではなく、彼らの出自である社会階層の違いなどから、文芸誌上で何度か論争を繰り返した対立的存在とみなされている。たとえば、ボエド派は左派の立場から、ルゴーンエスの右翼的な発言に危機感を抱きファシストと批判しているが、『マルティン・フィエロ』誌はルゴーンエスを風刺の対象にしながらも、この作家に対する尊敬の念を持ち続けた。編集長エバル・メンデスは『マルティン・フィエロ』は文芸誌なので、作家や詩人の政治的思想には関わらないとして、ボエド派からのルゴーンエス批判に反論した (Sordi 1998: 115)。

しかし、これらのグループが常に対立していたかということ、必ずしもそうではない。このことは、両派の詩人たちの詩を収録したアンソロジーの编者であるガルシア・セドゥロが、二つのグループについて説明した後で次のように述べたことから明らかである。「ここまでは、ボエド派とフロリダ派は周縁／中心という対立を続けていたとみなすことができるかもしれないが、はっきりとした線引きができるのは例外的な場合であり、両者の間には中間地帯が存在する¹³⁶」 (García Cedro 2006: 18)。更に、フロリダ派と言われたボルヘスの言葉を借りるなら、この対立は演じられたもので、深刻なものではなかった。「フロリダは中心を、そしてボエドは労働者層を代表していた。私はできることならボエド派に入りたいと思っていた。なぜなら自分はバリオ・ノルテ (Barrio Norte) や場末、そして悲しみや夕暮

¹³⁶ “Hasta acá, Boedo y Florida podrían seguir encarnando la oposición margen/ centro, pero sólo excepcionalmente se dividen por una línea tajante, existen zonas intermedias.”

れについての作品を書いていたからだ。しかし、陰謀者の一人によって、私はもう既にフロリダ軍勢に入れられており、党派を変えるには遅すぎると告げられた。全ては故意に仕組まれたことなのだ。(中略)しかし全ては一つには宣伝、そして一つには若者たちの悪戯だった¹³⁷」(Borges, RMF: XII より引用)。

ボルヘスの言葉を裏付けるのが、フロリダとボエド双方の雑誌に作品を掲載していた作家たちの存在である。引用したガルシア・セドゥロが「中間地帯」と呼んだそれらの作家は、グイラルデス、エンリケ・ゴンサレス・トゥニョン(Enrique González Tuñón)、ロベルト・アルト(Roberto Arlt)、本論文でしばしば引用しているストルニの評伝を書いたコンラド・ナレ・ロクスロ(Conrado Nalé Roxlo)である。両方のグループで活動した彼らの存在によって、フロリダ派とボエド派の構成メンバーの線引きには一部曖昧なものがあったことがわかる。ボエド派が社会主義、共産主義寄りの左派文学系であることは間違いないが、フロリダ派は何であったのか。『マルティン・フィエロ』誌は前衛や新しさの追求を掲げてはいたが、本論文で既に検討したように、掲載された若手の作品の中には前衛文学とは断定できないようなものもあった。『マルティン・フィエロ』は、風刺やあてこすり、冗談などを交えた一種の文学的な遊びや知的な実験の場、そして刺激的な芸術の場として機能したが、ボエド派のように統一された政治的な信条があったわけではない。新しさを追求する若者たちが集まった、一つの時代の気分の象徴と言ってもよいだろう。事実、この雑誌は、イリゴージェン大統領(Yrigoyen)支持に始まる内部の政治的対立が原因で、1927年に解散を余儀なくされた。

両派にまつわる言説には、単なる偏見に基づくものもあった。フロリダ派のメンバーは金持ちの子弟ばかりで、ボエド派は貧しい移民の末裔というイメージが流通していたが、実際にはフロリダ派の中でもヒロンドとグイラルデス以外は富裕層の出身ではないことや、ボエド派のメンバーばかりが共産黨員ではなく、マルティンフィエリスタの中にも共産党支持者がいたことが指摘されている(Salas 1995: XIV)。

上述したように、両グループの線引きには曖昧なところがあったものの、1920年代のブエノスアイレスの文学界にはフロリダ、ボエドの両派に加え、その中間とも呼ばれるべき作家たちが存在していたのは確かであろう。ガルシア・セドゥロはアンソロジーにおいて、4つのセクションを設けて作家たちを区分している。それらは「年長者たち」、「ボエドの代表者たち」、「フロリダの代表たち」そして「中間地帯」である。このうち最初の「年長者たち」には、ルゴーン、グイラルデス、マセドニオ・フェルナンデス、キローガの名がある。彼らはいずれも、ボエド派、またはフロリダ派の作家たちと深いつながりがあり、作品上でも(それが批判であっても)影響を与えた人々である。ストルニは年齢的には「年長者たち」

¹³⁷ “Florida representaba el centro y Boedo el proletariado. Yo hubiese preferido estar en el grupo de Boedo, puesto que estaba escribiendo sobre el Barrio Norte, los suburbios y la tristeza y los atardeceres. Pero fui informado por uno de los conjurados de que yo ya estaba asignado a las huestes de Florida y que era demasiado tarde para cambiar de bando. Todo era un asunto artificialmente elaborado. [...] Pero todo era parte publicidad y parte travesura de muchachos.”

の中に加わるはずだが、その詩はこのアンソロジーの中には含まれていないし、ソルディの選集『フロリダとボエド:アルゼンチン前衛選集』*Florida y Boedo: Antología de vanguardias argentinas* (Sordi 1998) にも見出されない。彼女は1冊目の詩集の中で貧しい人々、特に貧しい女性とその子供をテーマにしたが、それ以後は、第2章で分析したような労働者やスラム街を取り上げた数篇を除き、社会問題を直接的に提起するような詩を書いていない。そのため、ストルニはボエド派とは呼ばれていないのである。一方、本章でこれまで確認してきたように、マルティンフィエリスタたちに受け入れられなかったため、彼らが中心であるフロリダ派にも数えられることはなかった。1920年代のストルニは、前衛運動にも社会派文学にも与せず、どのグループにも属さない独立した存在の詩人だとみなされていたのである。

しかし、ストルニは文壇の中で既に多くの芸術家たちと交友関係があり、重要な詩人としての地位を確立していた。1925年から35年にかけて、ブエノスアイレスではペーニャ(peña)と称される文化サークルが花開いた。中でも、カフェ・トルトーニ(Café Tortoni)を借りて行われた「ラ・ペーニャ」(La Peña)と名付けられた集まりに、ストルニも頻繁に足を運んだ。港のあるボカ地区を愛し、のちにアルゼンチンを代表する画家となったキンケラ・マルティン(Quinquela Martín)もこのペーニャの常連で、ストルニと親しい友人であった¹³⁸。カフェ・トルトーニでの芸術家たちの集いについては現在でもよく知られており、現存するカフェには今でも壁一面に、額に入った当時の芸術家たちの写真やデッサン、手稿が飾られており、その中にはストルニの写真や似顔絵もある¹³⁹。

また、『ノソートロス』誌が1925年11月に、アルゼンチン作家連合(Sociedad Argentina de Escritores)を結成した際、彼女はその設立に尽力し、2年後には事務局長に任命された(Galán y Gliemmo 2002: 232-233)。このような活動のほかにも、ストルニはキローガが中心となったサークル「アナコンダ・グループ」(Grupo Anaconda)に参加していた。また『マルティン・フィエロ』誌で活躍したヒロンドとランヘ夫妻とストルニは以前から付き合いがあり、夫婦の家で開かれていた会合にもしばしば顔を出していた。1933年にアルゼンチンを訪れたチリの女性作家マリア・ルイサ・ボンバル(María Luisa Bombal)は次のような証言を残している。ストルニと若い作家たちとの関係がよくわかる発言なので、少し時代は下るが、以下に引用しておきたい。ボンバルはブエノスアイレスで同国人のパブロ・ネルーダ(Pablo Neruda)と行動を共にし、スペインから来ていたガルシア・ロルカ(García Lorca)やボルヘス、ヒロンドとランヘ夫妻、ナレ・ロクスロ、そしてメキシコ大使のアルフォンソ・レジェス(Alfonso Reyes)たちと知り合った当時の様子を述べた後、次のように語っている。

¹³⁸ ブエノスアイレス市内のチャカリータ墓地(Cementerio de Chacarita)で、2人の墓石はすぐ近くに置かれている。

¹³⁹ カフェの一角にストルニとボルヘス、そしてタンゴ歌手として著名なカルロス・ガルデル(Carlos Gardel)の蠟人形が置かれており、カフェ奥の小部屋の一つは、サロン・アルフォンシーナ(Salón Alfonsina)と名付けられている。

ところで、マセドニオ・フェルナンデスとアルフォンシーナ・ストルニは私たちと一緒に行動していなかった。2人はとても近寄りがたい存在だったから。アルフォンシーナは教師をしていて、やるべきことが沢山あった。貴方に〔筆者注：インタビューアーに向かって〕もう話したけれど、ネルーダが朝の4時か5時くらいに私たちがいるレストランにアルフォンシーナが来るようにと、私に電話をかけさせたことがあった。そこはボヘミアンな場所で、ちょっとだけイカれた知的な雰囲気にあふれていて……そしたら、彼女はこんな風に答えた。申し訳ないけれど、たった今、授業に行くのに帽子をかぶったところだからって、私をからかったのね。朝の4時によ！アルフォンシーナはとても真面目な人だけれど、私をからかうなんて。私たちは彼女の詩をとてても尊敬していたのよ……¹⁴⁰ (Bombal 1996: 329-330)

フロリダ派にもボエド派にも加わることはなかったが、だからと言ってストルニは文学界の中で孤立した存在だったわけでは決してなかった。『マルティン・フィエロ』誌が彼女の詩を掲載することがなかったにもかかわらず、その作品の評価は下がることはなく、本節でみてきたように文壇での重要な地位を確保していたのだ¹⁴¹。次節では、マルティンフィエリスタに揶揄された5冊目の詩集『黄土』について取り上げたい。

3.3. 5冊目の詩集に描かれる、観察する主体が持つ語りの特徴

第2章でストルニの初期作品の女性たちが、時にかわいらしく従順な姿を見せるかと思えば、男性の一方的な要求に声高く抗議の声をあげるような多様性を示していたことを述べた。一方で、本章で見てきたように、同時期のアルゼンチン文学においては前衛運動が興隆した。ストルニはその運動に直ちに加わるようなことはなく独自の路線を歩んでいたものの、33歳の時に出版された1925年の詩集『黄土』*Ocre*の語りには、これまでとは違った要素が見られるようになる。彼女の詩にどのような変化が起きたのか、具体的に検証していこう。

¹⁴⁰ “Ahora, Macedonio Fernández y Alfonsina Storni no circulaban, porque ya estaban muy alto. Alfonsina era profesora y tenía muchas obligaciones. Ya te conté cuando Neruda, como a las cuatro o cinco de la mañana, me hizo que la llamara por teléfono para que viniera al restaurante donde estábamos. Era un lugar bohemio, un ambiente intelectual un poco loco... Y ella me pitó porque me respondió que lo sentía mucho, pero acababa de ponerse el sombrero para salir a hacer clases al liceo... ¡A las cuatro de la mañana! Me pitó, aunque Alfonsina era muy seria. Nosotros admirábamos tanto su poesía...”

¹⁴¹ 1927年に批評家のフリオ・ノエ (Julio Noé) が編纂した『近代アルゼンチン詩選集 (1896-1930)』(*Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)*)に作品が掲載されている計69人の詩人の中で、最も多い22篇の作品が収録されたバルドメロ・フェルナンデス・モレノ (Baldomero Fernández Moreno) と、ルゴーンネス (16篇) に続き、ストルニの詩はエンリケ・バンツ (Enrique Banchs) と並ぶ14篇が掲載されている。このことも、当時彼女がアルゼンチンを代表する詩人の一人として認識されていたことを示している。『マルティン・フィエロ』誌は、選集についての記事を載せながら (RMF: 203)、重要な扱いを受けているはずのストルニの詩を敢えて無視している。マルティンフィエリスタたちはストルニの作品に対し、あくまでも冷淡な反応を示し続けた。

3.3.1. 物語の外から皮肉にみる語り手

その新たな要素とは、語り手の立ち位置と皮肉なまなざしである。まずはソネット「パーティー」《Fiesta》(284) にその変化をみていきたい。

浜辺の近くで、甘く美しい年頃の若い娘たちが、
踊っている、その腰を
親しい人の腕にゆだねて。
星たちが証人になっている。

彼女たちが身にまとっているのは青、白、銀、緑……
大きな手の中に見えなくなっている小さな手は、待っている。偽りの
曖昧な愛の台詞は、既に信じられている。

幸せそうに「人生って美しい」と言う人がいる。
星に向かって手を伸ばす人がいる
そして甘くうっとりとして星を待つ。

私は背を向ける。あずまやから
黒くて荒れた遠い海を見つめる、
口元に皮肉を浮かべて。風がうなる。

Junto a la playa, núbiles criaturas,
Dulces y bellas, danzan, las cinturas
Abandonadas en el brazo amigo.
Y las estrellas sirven de testigo.

Visten de azul, de blanco, plata, verde...
Y la mano pequeña, que se pierde
Entre la grande, espera. Y la fingida,
Vaga frase amorosa, ya es creída.

Hay quien dice feliz: —La vida es bella.
Hay quien tiende su mano hacia una estrella
Y la espera con dulce arrobamiento.

Yo me vuelvo de espaldas. Desde un quiosco

Contemplo el mar lejano, negro y fosco,
Irónica la boca. Ruge el viento.

これまで読んできたストルニの詩と本作では、詩の中の「私」の立場が大きく違っている。以前の作品においては、詩中の「私」は常に作中で語られる行為の中心的な役割を担っていた。しかし、この「パーティー」で語り手「私」がようやく姿を現すのは、最終の第4連1行目（「私は背を向ける」）である。それまでの主役は、浜辺で催されている楽しげなパーティーで踊りを楽しむ「甘く美しい年頃の若い娘たち」と、その彼女らの腰を抱き寄せたり、手を握ったりして求愛する男性たちだ。彼女たちの若さと美しさは色とりどりの着衣によって生き生きと描かれ、星の光も若さの輝きのようだ。

女性の腰に回される腕や、男性の大きな手が女性の手を握るなど、彼らの肉体的な接触も語られるが、それを見つめる語り手のまなざしはシニカルだ。初めにその皮肉な視線が見いだされるのは第2連の「偽りの」、「曖昧な」という二つの形容詞が愛の台詞を否定的に修飾している箇所と、直後に愛の言葉が「既に信じられている」と述べられるところである。ここには、若者の恋愛に対して語り手が投げかけるアイロニカルな視線が反映されている。この語り手の皮肉な視線を理解すると、第3連で星に手を伸ばして「人生って美しい」と語る誰かの幸福な様子は、危うさをはらむ、あまりにも無邪気な若さのように見える。

そのような「私」はパーティーの中に加わってはいない。輪の外に身を置く語り手は「背を向け」、あずまやから海を見つめている。「私」は物語世界には存在するものの、中心的に描かれる人物たちの中にはおらず、外側から出来事を語っている。この語りの姿勢、そして皮肉が浮かんだ口元は第2連のシニカルな視線と一致し、作中における一貫した「私」の立場と、その心のうちを裏付けるものとなっている。「私」は喧騒から離れた場所に立ち、また遠くに見える黒く荒れた海は、希望を持たせるものではない。風がうなって作品の幕が下りるところも、不穏な気配を感じさせる。

このような語り手は、同じ詩集の他の作品にも登場する。「パーティー」と同じ14行のソネットで書かれた「忘却」«Olvido» (287-288) では、語り手の「私」はリディア・ロサ (Lidia Rosa) という名の女性に向かって親称の二人称を用いて語りかけ、リディア・ロサの元恋人の冷たさを告げている。作品はあくまで情報を伝えることのみで終始し、なぜこの「私」が男性の私生活を知っているのか、またどのような関係なのかということは言及されずに終わる。以下に引用する語り手の口調からは、友達に苦い真実を告げる人物が持つ憐れみと皮肉なトーンが一貫して感じられる。

リディア・ロサ、今日は火曜日、そして寒い。灰色の石でできた
貴女の家の中、貴女は都会の片隅で夢を見ながら
眠っている。まだ貴女は恋焦がれているの？
死ぬほど愛したから？ 私は貴女に何が起きているのか教えてあげる。

貴女が深く愛していた、残酷な灰色の眼のその男は、
秋の午後に、煙草をふかしている。

(略)

五時。かつてこの時間に貴女は彼の胸に身を預けていた、
彼は貴女のことを覚えているかもしれない……でもその柔らかい寝床は
既に別のバラ色の身体で温かくくぼんでいる。

Lidia Rosa: hoy es martes y hace frío. En tu casa,
De piedra gris, tú duermes tu sueño en un costado
De la ciudad. ¿Aún guardas tu pecho enamorado,
Ya que de amor moriste? Te diré lo que pasa:

El hombre que adorabas, de grises ojos crueles,
En la tarde de otoño fuma su cigarrillo.
[...]

Las cinco. Tú caías a esta hora en su pecho,
Y acaso te recuerda... Pero su blando lecho
Ya tiene el hueco tibio de otro cuerpo rosado.

「パーティー」における語り手と同様、ここでも「私」は語りに徹し、詩中の出来事そのものには関与していない。全体的に灰色が支配的で、寒い日と冷たい男性のイメージを連関させながら強調し、バラ色の女性の身体と対比させている。女性の名前に使われているロサ（Rosa）はバラの花を意味し、男の新しい恋人だけではなくロサ自身もバラ色の身体のイメージを持つ。この色のコントラストは、冷酷な男性と恋に身を焦がす女性という二者の対立に応じている。詳しく事情を知る皮肉な語り手「私」と、この男性との関係は明示されないまま詩は終わる。次に「私」が冷静な観察眼を自分自身に向ける詩の例を挙げる。

3.3.2. 自分を観察する女性

それは、「決してならない、あなた……」《Tú, que nunca serás...》(280) と題された作品で、やはりソネットである。この詩の中の「私」は、作品の中心人物となっている。

土曜日だった、与えられた口づけは気まぐれだった、
大胆で繊細な、男の気まぐれ、
でも男の気まぐれは

私のこの羽の生えた子狼の心には甘美だった。

信じているわけじゃない、信じない、私の手の
上に身をかがめたあなたをかつては神々しく感じ、陶酔したにせよ。
この葡萄酒が私のためではないことは分かっている、
でも私は賭けに出て賽は転がる……

今や私は警戒しながら生きる女、
あなたは目を覚ます恐ろしい男
勢いを増す川の激しい流れ

そして河床を削りながら流れる間、更に波立つ。
ああ、私は抗うけれど、あなたは私の全てを所有する、
決して全てが私のものにはならない、あなた。

Sábado fue y capricho el beso dado,
Capricho de varón, audaz y fino,
Mas fue dulce el capricho masculino
A este mi corazón, lobezno alado,

No es que crea, no creo, si inclinado
Sobre mis manos te sentí divino
Y me embriagué; comprendo que este vino
No es para mí, mas juego y rueda el dado...

Yo soy ya la mujer que vive alerta,
Tú el tremendo varón que se despierta
Y es un torrente que se ensancha en río

Y más se encrespa mientras corre y poda.
Ah, me resisto, mas me tienes toda,
Tú, que nunca serás del todo mío.

サロモネはこの作品と、冒頭に表れる語〈土曜日〉と同じタイトルを持つ、ストルニの2冊目の詩集『甘美な苦痛』収録の詩「土曜日」とを比較している。その「土曜日」は、本論文2章2節1項で部分的に引用、分析した恋愛詩だが、この比較は興味深いので以下に訳

文だけを一部再度引用し、サロモネの解釈に従って「決してならない、あなた……」と読み比べてみることにする。

私は早く起き、裸足で
廊下を歩いた。庭に降り
草木に口づけた。
大地の清浄な蒸気を吸い込んだ、
芝の上に横たわって。

(略)

軽いひと飛びで
ホールに自分の編み椅子を運んだ。
鉄柵をじっとみつめて。
鉄柵をじっと見て。

(略)

私は鉄柵をみつめ続けた。
じっと。あなたを待っていたの。

第2章で指摘したように、「土曜日」の女性は喜びを抑えきれず恋人を待ちかねている。浮き立つ気持ちは、リズムカルな動作とさわやかな朝の光景に重ねられているが、「鉄柵をじっと見る」行為には待ち続ける女性の受け身の姿勢が表されている。この女性は、自分の周囲を皮肉な目で見ることはない。

一方「決してならない、あなた……」においては、女性は相手から気まぐれな口づけをされ、それでも相手の気まぐれを甘美であると感じ、更に「あなた」を神のようだと思う。それが土曜日であり、「土曜日だった」と過去を振りかえっていることから、サロモネは1918年の作品「土曜日」へ語り手の視線が向けられたと解釈する。「土曜日」の語り手は愛に身を捧げる女性であり、それ以上の表現手段を持たなかったが、「決してならない、あなた……」内の現在の「私」は警戒しながら生き、過去の恋愛経験について考え、その意味を探す女性となっている。2つの詩に示される過去と現在という時間の経過とともに、女性の「私」が変化したというのがサロモネの解釈である (Salomone 2006: 159)。

この解釈を受け入れて、過去の愛から距離を置く「決してならない、あなた……」の「私」の現在はどのようなものかを考えてみたい。「信じているわけじゃない、信じない」という現在形の語り手は、あたかも自分に言い聞かせるような揺れる心を表しているが、この語り手は葡萄酒が自分のためではないとわかっていると言う。葡萄酒とは語り手をうっとり酔わせる恋人の存在や振る舞いを指すのだろう。男は甘美な口づけをするが、「私」は彼を「信じない」し、警戒している。この女性は恋人がいつ自分を裏切るかわからないことを十分理解しているのだ。このように一歩ひいて自分を観察する冷静な視線を持つ語り手は、「土曜

日」の「私」の無邪気な娘とは異なり、経験をそれなりに積んで男性のことを理解できるようになっている。

しかし、そのような女性ですら、思うようにならない恋愛に対しては賭けに出ざるを得ない。ここに描かれているのは、男が不実であることをわかっているながらも、相手を好きになり、その身を捧げたいというジレンマに揺れる繊細な女性の心の内だ。その「あなた」は決して全てが私のものにはならない、と語り手は見極めている。「私」は、男性に心を奪われつつも、自分の置かれた立場に冷静な視線を向け、2人の関係を認識しているのである。

これまで分析したように、「私」の感情を以前のように直接的に表現しなくなっている語りを、次の22行からなる詩「苦痛」«Dolor» (315-316)における、連続する願望文の中に読み取ってみる。

この10月の素晴らしい午後に
遠い海辺を歩きたいものだ。

金色の砂と、緑の海、
そして澄みわたった空に見てほしい、私が通るのを。

私は背が高く、気高く、完璧な女性になりたい
ローマの女性のように、(略)

Quisiera esta tarde divina de octubre
Pasear por la orilla lejana del mar;

Que la arena de oro, y las aguas verdes,
Y los cielos puros me vieran pasar.

Ser alta, soberbia, perfecta, quisiera
Como una romana, [...]

訳文ではわかりにくいのだが、詩の冒頭に願望の動詞 *querer* の接続法過去形 *quisiera* が用いられている。これは婉曲的に願望を述べる時に用いられる活用形であり、ここでは「～したいものだ」と訳した。詩行内の動詞はこの動詞の支配を受けているため、多くが原形である。12音節という比較的長い詩行がゆったりしたリズムを刻み、原形の繰り返しが寄せては返す波のリズムを生み出している。感動詞や感嘆文がないため、波の調子は穏やかに感じられる。

第1連では自分が海辺を歩いていく様子を、美しい黄金の砂、緑の海や澄んだ空に見て

欲しい、と語り手は言う。タイトル「苦痛」は詩の内容を予告しており、海岸の美しい情景の中に「私」の苦しみという主題が秘められている。

(略)

猛禽類がどんなふうに小魚たちを
むさぼるのかを私は見たいが目を覚ましたくはない。

もろい船は海の中に沈んでしまうかもしれないと
思いたいがため息をつきたくはない。

喉を空に向けて、最も美しい男性が、
前に行くのを見たいが、愛したくはない……

[...]

Ver cómo las aves rapaces se comen
Los peces pequeños y no despertar;

Pensar que pudieran las frágiles barcas
Hundirse en las aguas y no suspirar;

Ver que se adelanta, la garganta al aire,
El hombre más bello, no desear amar...

語り手は小魚たちをむさぼる猛々しい鳥や、壊れそうな船を飲み込もうとする海に思いを馳せる。いずれも対照的な、弱者（小魚たち、船）とそれを捕えようとする強者（猛禽類、海）の組み合わせである。浜辺で思いついたとりとめのない連想のようだが、語り手の本当の関心は、次に現れる男性に向けられている。「喉を空に向け」とは上を向いて堂々と進んでいく様子であろう。先の詩行のうちタイトルの「苦痛」に直接つながるのは、「愛したくはない……」という一行であろう。完璧になりたいと願う「私」と、愛したくない美しい男性も、まさに弱者と強者の関係なのである。苦痛を伴う、忘れがたい思いは更に、最後の2連に続いていく。

視線を外したいものだ、安心して、
視線を外し、二度とその視線を見出したくない。

そして、空と浜の間にまっすぐに立ち、

私は海の永遠の忘却を感じたい。

Perder la mirada, distraídamente,
Perderla, y que nunca la vuelva a encontrar;

Y, figura erguida, entre cielo y playa,
Sentirme el olvido perenne del mar.

「視線を外したい」(perder la mirada)のmiradaは「視線、注視」を意味し、「注意を向けて見つめる」という意味の動詞mirarの名詞形である。一方、ここまでの詩行で猛禽類や船を「見たい」と述べていた時に使われていた動詞はmirarではなく、「目に見える／視界に入る」意を持つverである。語り手は鳥や船を見たい(視界に入れたい)と願いながら、最も美しい男性については、彼を注視することをやめたいと望んでいるのだ。最も美しい男性を愛することをやめ、彼をじっと見つめることに終わりを告げたいと願う語り手の「苦痛」が、ここで明らかになるのである。

このように解釈していくと、最終連で空と砂浜の間にまっすぐに立つ姿(figura erguida)は、恋人への未練を断ち切った強い女性の立ち姿に見えてくる。続く「海の永遠の忘却」は、あらゆる物をのみ込む海を忘却にたとえ、それを「私」は感じたい、あの男性を忘却したい、と読むことができる。この女性は、愛することをやめ、ローマの女性のように完璧な女性になりたいと願っているのである。先行研究では、詩の1行目に書かれている10月にストルニが入水自殺をした事実に触れ、この作品を作者の自画像と述べるものもあるが(Capdevila 1948: 46)、この詩の主題は、苦痛とそれを乗り越えるための忘却に他ならない。ガラムとグリエムモはその共著において、『黄土』では一見4冊目の詩集『物憂さ』の序文で詩人が宣言したような「主観性の放棄¹⁴²」が実現しているかのように思われるが、実はそうではないと述べている(Galán y Gliemmo 2002: 227)。2人の指摘にある通り、この作品では「私」の苦痛に焦点が当てられており、主観性の放棄には至っていない。何より「～したいものだ」という願望の動詞(quisiera)が詩の全体を支配し、語り手の願望が列挙されているため、むしろ「私」の願いを前面に押し出した作品のように読める。しかし、タイトルが示す「苦痛」についての説明は、ストルニの前期の作品に比べると迂言的である。語りの口調も抑制されている。このことから、主観性の放棄には至らないものの、やはり過去の詩に比べると表現上の変化が表れているとみることができるだろう。

海に関する描写についてはどうだろうか。2章4節4項でも分析した前期の作品「海に面した墓地」で用いられたような、語り手の感情が託された激しさ¹⁴³はなく、一転して穏やかな海になっており、海に関する語りは変化している。だが、「海に面した墓地」において、

¹⁴² 本論文2章4節1項で引用した。

¹⁴³ 例えば先に引用した「もしかすると海はお前たちの無数の呼びかけを聞き、／浜辺に盛り上がり、遂には恐ろしいばかりに膨らみ、／お前たちを覆うかもしれない!」のような、荒れる海とは異なっている。

海は死者たちの墓を動かし、遂には死者を解放する存在であったが、本作でも海を背景にして「私」は自分自身の苦痛を乗り越えようとしている。これは過去の苦しみからの解放とみなすことができ、ストルニが海に、解放の場という意味を与えているとすることができるだろう。

ここまでの分析でみた通り、『黄土』において詩人は、感情の対象から一旦距離を置き、これまでとは異なる角度から詩中の「私」に語らせている。時に語り手は、感情を出来事の渦中からではなく外側から観察し、描写するような冷静さを持っている。またある時には、願望を抑制的な口調で語る。更に次項では、このような語り方がより効果的に使われている作品の例を挙げたい。

3.3.3. 移動する視座、皮肉、循環的構造

「私の墓碑銘」«Epitafio para mi tumba» (308-309) は、2行詩が15個連なる、計30行の作品である。墓碑銘とは墓石に刻まれる死者の経歴や業績などのことで、一般には「ここに〈死者の名前〉が眠る」のように、三人称で死者の名前が書かれる。ところが、本作はタイトル「私の墓碑銘」が示すように、自分自身の碑銘を自分で書くというものである。「私」の墓碑銘を本人が書くこと自体が奇妙であり、この題名から既に作者のユーモアが伝わってくる。そのユーモラスな冒頭の一部を下に引用する。

「ここに私は眠る」、とアルフォンシーナは言う
明解な碑銘、そこに身を傾ける。

ここに私は眠る、そしてこの井戸の中で、
私は感じない、だから私は安らぎ楽しんでいる。

死んで濁ったその瞳はもう回ることはない、
剥がれ落ちた唇はもうため息をつくことはない。

私は安心して永遠の眠りにつく、
誰かが私を呼ぶけれど、私は振り向きたくない。
(略)

Aquí descanso yo: dice Alfonsina
El epitafio claro, al que se inclina.

Aquí descanso yo, y en este pozo,
Pues que no siento, me solazo y gozo.

Los turbios ojos muertos ya no giran,
Los labios, desgranados, no suspiran.

Duermo mi sueño eterno a pierna suelta,
Me llaman y no quiero darme vuelta.
[...]

「ここに私は眠る」という第1、2連の句は、三人称で書かれる通常の碑銘のパロディで、詩人の名「アルフォンシーナ」が用いられていることで、より作者のもつ遊び心が伝わってくる。ストルニはこの作品を自分自身の墓に刻む言葉のように仕立てたのだ。

しかし、この詩は複雑な構造をしており、2行詩が15連のこの作品は8連目を境にして均等に2つのパートに分かれているというフィリップスの説明(Phillips 1975: 58)だけでは、後で検討するように不十分である。まず第1連を見ると、「ここに私は眠る」は墓碑に書かれている言葉で、その後に特定されない三人称の語り手による描写「とアルフォンシーナは言う。明解な墓碑銘、そこに身を傾ける」が続いている。この導入部分の次、第2連に「ここに私は眠る」がもう一度繰り返され、ここから改めて墓碑銘が始まる。第1、2連は、[墓碑銘「第三者の語り手による説明と描写」墓碑銘の続き]という構造になっているのだ。

第2連からは「私」の独白が始まる。「私」のモノローグは碑銘に刻まれた言葉のようだが、死んだ人の業績をたたえる内容ではなく、死んでいる「私」の現在の状況とその心中を描写している。作者と同じ名を持つ語り手が、死んでいる状態で自分の状況と思いを実況中継しているようで、その満足そうなトーンは死の悲壮感を全く感じさせない。語り口にも悪戯っ子の口調のような響きがあり、作品を読み進めていると、まるで今死者が墓の下からあれこれと話しかけてくるのを聞いているような気分さえなる。そして次の第8連から最終連までは、更に内容に変化が生じる。

道行く人よ、あの鳥は何と言っているの？
不安にさせるあの歌を私に訳してちょうだい。

「新月が生まれ、海が香り立つ、
美しい肉体が泡で包まれる。

男がひとり海のそばに行く、
口の中に蜜を吸う狂った蜂を連れて。

白い布の下で肉体は欲する、
脈動し息絶えるもう一つの肉体を、
(略)

女は、地中で眠っている、
そして自分の墓碑銘で人生を笑っている、

女であるがゆえに、その墓石にもう一つの
嘘を刻んだ、満足しているという嘘を。」

¿Qué dice el ave aquélla, caminante?
Tradúceme su canto perturbante:¹⁴⁴

“Nace la luna nueva, el mar perfuma,
“Los cuerpos bellos bañanse de espuma.

“Va junto al mar un hombre que en la boca
“Lleva una abeja libadora y loca:

“Bajo la blanca tela el torso quiere
“El otro torso que palpita y muere,
[...]

“La mujer, que en el suelo está dormida,
“Y en su epitafio ríe de la vida,

“Como es mujer, grabó en su sepultura
“Una mentira aún: la de su hartura”.

第8連でその語り手は、「道行く人よ、あの鳥は何と言っているの？／不安にさせるその歌を私に訳してちょうだい。」と呼びかける。今まで自分の死の状態について語っていた「私」が、いきなり外の世界に目を向けているかのようだ。そして第9連以降では、その呼びかけに答えて訳された鳥の歌が、引用符にくくられて最終連まで続く。第8連の呼びかけと、第9連以降続く鳥の歌は、墓碑名の続きなのだろうか。一人称「私」の語りが出現するの

¹⁴⁴ ムスキエッティ版ではこの第8連と次の第9連の間に区切りがなく、ここだけ4行詩になっている。本論文では全て2行詩からなる SELA 版を採用した。

は、第 7 連までは墓碑銘の中だけなので、語り手による「道行く人よ」との呼びかけ以下も碑銘の内容だと考えることは可能だ。とは言えこの後半部分は、墓に刻まれる言葉としては内容的に不適切であるようにも思われる。いずれにしても作品内にその答えは明示されていない。それだけではなく最後の詩行に用いられている「満足」という語「hartura」には、「満足、充足、満腹」の他に「食傷、うんざり」という否定的な意味がある。そのためこの結末も両義的である。先行研究では特に指摘されていないが、この作品は、そもそも解釈上の曖昧さをはらんでいるテキストなのである。

詩の前半部分に書かれた碑銘において語り手は、「私は感じない、だから私は安らぎ楽しんでいる」、「私は安心して永遠の眠りにつく」と、置かれている状況に満足しているかのようである。それゆえ、誰かが彼女の名を呼んでも「私は振り向きたくない」と呼びかけに応じることも拒んでいる。ところが第 9 連以降ではその状況が覆されることになる。

第 9 連から最後までは、鳥の歌が「道行く人」によって翻訳されたという仕立てになっている。既に述べたように、引用符にくくられている部分が鳥の歌である。ここから語り手「私」の視点は失われ、鳥による歌（を通りすがりの人が人間の言葉に訳した歌）が最後まで続く。視座は地中から一転して上空へと移動し、それに伴い語られる事柄も全く別のテーマへと移行する。新月や海、男やその肉体、それから欲望について鳥は歌う。そして最終の 2 連に至って、その歌は死んだ女について言及するので、私たちは鳥の視点で地中の女を見ることになる。

最後に鳥が「私」の嘘を暴くこの結末は、どのように読むべきだろうか。本作に関する分析は、フィリップスによるものがほぼ唯一である¹⁴⁵が、当のフィリップスは、後半の鳥の歌が、前半部分の内容に反するようなラストの 2 連のクライマックスへと導くことを指摘しながらも (Phillips 1975: 58)、その重要性については考察していない。

フィリップスが鳥は神の使いだと述べている (Phillips 1975: 58) ように、鳥というモチーフはストルニの詩において絶大な力を持つ存在であることは既に他の研究者からも指摘されている (Gómez Paz 1966: 37)。鳥はここでも特別な能力を与えられており、クライマックスの鍵を握っている。第 2 連から 7 連までに語り手が示していた自分の死に対する充足感を、鳥の歌が転覆してしまうからだ。既に第 8 連で「不安にさせるその歌」と、語り手の隠された心の内を知る存在であることが予感されていたこの鳥は、新月、海辺で水浴びをする美しい肉体を持つ人々、誘惑する男性、肉体関係への欲求、そして引用はしなかったが、新天地へと旅立つ船乗りが抱く希望、見送る小舟の女の子たちによる歌などについて歌う。それらは一見とりとめのないイメージの展開のように見えるのだが、実際はどれもが美しさ、恋愛や欲望、希望といった、生きる喜びにつながるものである。ところがその歌は最後になって一転して、墓碑銘を書いた死んだ女に言及し、物語が語り手の元へと回帰する循環構造を

¹⁴⁵例えばガランとグリエムモの共著では、彼女が自身の墓石を想像した、風刺的な色合い(pinceladas irónicas)を持つ作品を朗読し、喝采を受けたと言及されているのみである (Galán y Gliemmo 2002: 212-213)。また、ペレス・ブランコは詩中の死は詩人にとって休息であり、喜びであると書いているが (Pérez Blanco 1975: 214-215)、最後の 2 連でそれが嘘だと暴かれていることを読み落としている。

なしている。

全知の鳥は、生の美しさや喜び、そして希望を歌った後に、作品の前半で「私」が死を受け入れている姿は偽りであることを暴露する。つまり語り手は本心では生きることの喜びに思いを馳せており、死には満足していないのだろう。それだけではなく、鳥は「女であるがゆえに、その墓石にもう一つの嘘を刻んだ」と、女性は一般に嘘をつくものだとも指摘する。この作品において最後に皮肉を言うのは鳥で、皮肉だけでなく語り手の嘘を暴きもしている。鳥は、「私」よりも信頼のおける真実の告知者ということにもなるのだ。それゆえ語り手は、鳥の歌に不安を覚えていたのだろう。だが、更に付け加えれば、この鳥の言葉は「道行く人」による訳であり、正しく訳されているかどうかは実は定かではない。

ここまで様々な角度から考察してきたように、この「私の墓碑銘」は、詩人の墓碑銘を模したユーモラスな作品のように最初は思わせながら、読み進めて行くうちに、碑銘とは思えない内容に移行し、どこまでが墓碑銘なのか曖昧な、複雑な構造をもつ作品であることがわかる。語り手の女性に対してだけでなく、女性全般に向けられたアイロニカルな視点も注目に値する。

しかしそれだけではない。これまで幾つかの作品で指摘してきたが、ストルニの前期作品の中には閉鎖空間から逃れようとする人物がしばしば現れている。この作品でも死んでしまった「私」が収められているのは墓の中、地中である。語り手自身はここから逃れ出るわけではないが、後半部分の語り手を担う鳥は、墓の中にいる語り手の役割を代行している。鳥の目を借りた語りの視座の移動は、これまでとはまた違うやり方で閉鎖的な場から逃れる語り手を表現したとも考えられるのではないだろうか。「私の墓碑銘」は、ストルニのさまざまな新しい手法が結実した挑戦的な作品だと言えるだろう。

本節では、ストルニが1925年に刊行した詩集『黄土』における、詩中の「私」の語りの特徴を分析した。ストルニの中期の詩は一見、前期の作品とよく似たものに見えるのだが、ここにはそれまでになかった語りが現れていることが確認されただろう。「パーティー」で、楽しげな若者たちの輪の外にいる語り手は、男女が愛を語りあうシーンを皮肉な目で、距離をおいて眺めている。また「忘却」における語り手は、皮肉な観察者であることに加え、友人の女性に苦い現実を伝達する役割を担っている。

これらの語り手は恋愛の渦中におらず、その外部に位置しているか、少なくともそのふりをしている。彼女たちは物語の主人公ではなく、外から語る人物として機能しており、その見方はいずれもシニカルである。一方、「私」がストーリーの主役となるときは、例えば「決してならない、あなた……」、「苦痛」の「私」のように、皮肉や、諦めや、苦痛の感情と共に出来事を外側から眺める冷静な観察眼を有し、感情表現を抑制している。

そのシニカルな視線を更にユニークなものへと発展させたのが、「私の墓碑銘」である。この詩は、「私」による語り途中から鳥へとゆだねられ、更にその鳥の歌が第三者に翻訳されているという複雑な設定になっている。作者と同名のアルフォンシーナが登場し、まる

で作者の悪戯のような出だしたが、途中から鳥の歌に変わると同時に、地中に眠っていた語り手から、空を行く鳥へと語り手の視座が移行するのである。そこからは鳥の視点で、死んでいる女について語られる。この視座の移行は、客観的に自分自身を見つめる視点を持つとする詩人の新たな取り組みの一つとみなすことができるのではないか。それだけではなく鳥は、墓の下にいる語り手の代理として空から地上を見下ろし、語る。大胆な語り手の転換に加え、最終連において鳥が語り手の嘘を暴露する結末が訪れるが、その時鳥は皮肉とユーモアをこめて、女性である「私」の真実を語るのである。この作品は、既に述べたような様々な工夫、仕掛けが施された、ストルニの独創的な詩の一つであろう。

本論文第3章2節において、『マルティン・フィエロ』誌に掲載された、ストルニに向けられた墓碑銘調の風刺詩を引用した。1925年1月号に掲載されたその風刺詩は、この「私の墓碑銘」を受けて書かれたものと思われる¹⁴⁶。このようにマルティンフィエリスタたちは、ストルニとその詩を風刺の対象にして揶揄したが、実は後年、その評価を変えたようである。1941年、ボルヘスは友人のアドルフォ・ビオイ・カサーレス (Adolfo Bioy Casares) とシルビーナ・オカンポ (Silvina Ocampo) 夫妻と共に、『アルゼンチン詩選集』 *Antología poética argentina* を編纂し、そこにストルニの詩を3篇収録したのである¹⁴⁷。その一つに選ばれたのが「私の墓碑銘」であった¹⁴⁸。その後もボルヘスは、ストルニについては何の評価も表明することはなかったが、この選集に含めたのは彼女の作品を認めたからと考えてよいのではないか。

ここまで1920年代のアルゼンチン文学の動きを追いながら、ストルニの中期作品を分析してきたが、次項では、『黄土』の翌年に出版された、ストルニの唯一の散文詩集『愛の詩集』を検討したいと思う。

3.4. 散文詩集『愛の詩集』 *Poemas de amor*

1926年に出版されたこの散文詩集が、先行研究においてあまり取り上げられず、過去の全集に収録されなかったこともある (Geasler Titiev 1980: 280) のは、『愛の詩集』の中に詩人の代表作となるような、傑出した作品がないとみなされているからであろう¹⁴⁹。またすぐ後に述べるように、序文でストルニ自身が「これほどささやかな本は、文学作品ではない」と断言していることも大きな理由の一つと思われる。

詩人の言葉通り、最も短い詩は2行からなり、最も長い11行と10行の2篇を除くとほとんどの詩が3行から5行で構成されている¹⁵⁰。詩集はセクションに分けられておらず、計67篇が順番に収録されているだけである。ストルニは常に詩にタイトルをつけるが、こ

¹⁴⁶ ガラムとグリエムモの共著によると、ストルニは「私の墓碑銘」を詩集『黄土』刊行前の1924年12月に、ブエノスアイレスのある文学サークルの集まりで朗読している (Galán y Gliemmo 2002: 213)。

¹⁴⁷ アンソロジーには、ノラ・ランへの詩も3篇載っているが、ニディア・ラマルケは含まれていない。

¹⁴⁸ 他の2篇は、「¿Y tú?» と «A Horacio Quiroga» である (*Antología poética argentina* 1941: 89-91)。

¹⁴⁹ 2004年にロサーダ社から刊行されたアンソロジー (Storni 2004) でも、この散文詩集の作品は収録されていない。現代において、ストルニの散文詩の存在はほぼ忘れ去られていると言えるだろう。

¹⁵⁰ 合計67篇の平均詩行は5.8行である。

の散文詩にはローマ数字で I から LXVII の番号が振られているだけである。散文という詩の形式だけでなく、タイトルのつけ方においても他の作品と違う、これらの散文詩とはどのようなものか。

3.4.1. 『愛の詩集』の女性の語り

詩集のテーマはそのタイトル通り恋愛である。短い序文 (605) にはこのように記されている。

これらの詩は、恋愛の状態についての素朴な文章で、ずっと以前にわずかな日数で書いたものだ。これほどささやかな本は、文学作品ではないし、そうあることを目指してもいない。せいぜい人の目から流れる多くの涙のうちの一粒であろうとするくらいだ¹⁵¹。

詩人はこれらの散文詩¹⁵²を、短期間のうちに仕上げた恋愛についての「素朴な文章」、いわば素描のようなものと位置づけている。その全てが「私」が語り手の告白調の恋愛詩である¹⁵³。内容は第 2 章で分析した様々な女性の「私」による語りと同様、女性たちの多様な内面の描写であり、語り手は女性とみなされるものが多い¹⁵⁴。そして多くに共通しているのは、見る、聞くという行為の重要性と、プラトニックな愛である。幾つかの作品を取り上げ、このことを確認してみる。

3.4.2. プラトニックな愛と幻想

「私」は視覚と聴覚によって恋人の存在を確かめることを重視し、恋心を充足させる。

IX (609)

あなたを深く愛しているけれど、口づけはしたくない。
あなたを近くで見ること、あなたの手が動くときに描く曲線を
追うこと、あなたの目の透明さの中でまどろむこと、あなたの声を聴くこと、あなたの歩く姿を見ること、あなたの言葉を拾い上げることで私には十分なのだ。

Te amo profundamente y no quiero besarte.

¹⁵¹ “Estos poemas son simples frases de estados de amor escritos en pocos días hace ya algún tiempo. No es pues tan pequeño volumen obra literaria ni lo pretende. Apenas si se atreve a ser una de las tantas lágrimas caídas de los ojos humanos.”

¹⁵² この散文詩は、行末を揃えるために改行されていることが多いが、改行の位置は本によって違う。そのため本論文では、底本となっている全集に合わせた。拙訳においては、行数を原文に一致させることにした。

¹⁵³ 「LII」だけは語り手が一人称複数形「私たち」である。

¹⁵⁴ この散文詩集において、女性と特定される「私」が現れる作品は 67 篇の内 25 篇、そのほか「私」の性別は特定されず、恋人が男性であることが明らかであるものは 18 篇である。

Me basta con verte cerca, perseguir las curvas que al moverse trazan tus manos, adormecerme en las transparencias de tus ojos, escuchar tu voz, verte caminar, recoger tus frases.

「口づけ」という直接的な行為は否定され、むしろ「あなた」の存在を見たり聞いたりする間接的な行為によって愛を感じる事が優先されている。肉体の接触よりも、視覚と聴覚で恋人をとらえることの方が勝っているのだ。さらに次の作品においては、感覚の中でも視覚により重きが置かれるようになるのだが、目で見えた恋人の姿はそののち記憶へと変化する。自分が見た「あなた」の姿、その記憶は愛のしるしとなって「私」の中にとどまる。外界に存在していた恋人は記憶に変わり、自分の中に存在するものとなる。

「VII」(609)

あなたと別れる度、わたしは自分の目の中にあなたの最後の視線の輝きをとどめ置く。

そして、私は走って閉じこもり、明かりを消し、あらゆる音を遠ざけ、何事も私から、あなたの視線と、その無限の優しさと、その清らかな臆病さと、その繊細な悦びでできた天上の物質を、奪えないようにする。

一晩中、私はバラ色の指先で、あなたを見たこの両目をやさしく撫でる。

Cada vez que te dejo retengo en mis ojos el resplandor de tu última mirada.

Y, entonces, corro a encerrarme, apago las luces, evito todo ruido para que nada me robe un átomo de la substancia etérea de tu mirada, su infinita dulzura, su límpida timidez, su fino aromamiento.

Toda la noche, con la yema rosada de los dedos, acaricio los ojos que te miraron.

この散文詩集について批評している数少ない研究者のゲスラー・ティティエフは、作中人物の多くが控えめで、詩集全体に肉体への欲望が希薄であり、またそれまでの作品に比べて語り口が素朴で装飾的ではないと述べている (Geasler Titiev 1980: 279-282)。ゲスラー・ティティエフの言う通り、これらの散文詩には官能的な表現がほとんどなく、その代わりに精神的な愛が重視されている。とりわけ見ることによって愛を満たす傾向が見られるが、その見る行為の中にもエロティックな欲望は存在しない。引用した作品のように、見る行為が

肉体の接触よりも高次の愛の行為として扱われている。語り手は恋人の視線の記憶を大切に守り、その残像に愛を注ぎ続けるために急いで帰って部屋に閉じこもる。これまでのストルニの作品では多くの場合、女性は部屋に閉じ込められることを嫌い、懸命にそこから出ようとしていたが、この作品ではまるで逆に、自らが好んで閉じこもろうとしている。興味深い変化だが、それは記憶の中の愛を大切に抱え込むのが目的で、現実世界ではなく幻想的な世界に自分自身が閉じこもるためなのである。

そのような「私」が見る対象は、他の男性たちの顔を見つめながらも、実は記憶の中の恋人の姿なのである。この時、恋人の視覚的イメージは、現実のものから幻影へと変わっているのだ。

「XXI」 (612)

他の男たちの顔を見るとき私は彼らの視線を受け止める、なぜなら、しばらくすると、彼らの目はぼやけていき、その奥底で、とてもゆっくりと、あなたのやさしく、穏やかな、深い目が浮かび上がり姿をみせ始めるから。

Cuando miro el rostro de otros hombres sostengo su mirada, porque, al cabo de un momento, sus ojos se esfuman y en el fondo de aquéllos, muy lentamente, comienzan a dibujarse y aparecer los tuyos, dulces, calmos, profundos.

またある時には、事物の中に恋人の姿を思い描き、恋人の考えを読み取ろうと試みる。そのような場合にも、視覚でとらえた像は現実から遠ざかり、恋人についての完全な想像に過ぎなくなる。『愛の詩集』には幻想的な要素が多く、時としてそれは妄想となる。ただし官能性は極力排除された、プラトニックな愛の妄想だ。

「XLI」 (617)

あなたをあらゆる物の中に見、全てがあなたの思っていることを仄めかす。
私が目を上げると隣家の屋根の上に川からの水を貯める
タンクが見えた。

ひょっとしてあなたは昨日川岸にいて、あなたが目にしたしずくがあな槽に上げられているかもしれないと私は思う。

Te veo en cada cosa, todo me sugiere tu pensamiento.

He levantado los ojos y sobre el techo de la casa vecina vis-
to el tanque que guarda el agua corriente venida del río.

Pienso que acaso estuviste ayer a su orilla y las gotas que tus

ojos miraron hayan subido a aquel depósito.

「私」の愛は、恋人の存在する姿よりも、自分の想像の中の存在に向けられる。語り手は、幻想の中に相手を思い描き、愛を注いでいるようだ。ストルニの詩におけるこのような幻想的な傾向は、第2章において考察した、第3冊目の詩集『逃れようもなく……』(1919年)収録の「海に面した墓地」という作品にもみることができたが、1926年に発表されたこの詩集では、恋する女性が想像の力を借りて恋心を満たそうとする、新たな傾向の詩が書かれていることがわかる。詩集の最後に収録された「LXVII」(625)は、この本の中で最も幻想的で強い印象を与える作品なので、取り上げておきたい。

あなたは戻らないだろう。私の存在全てがあなたを呼んでいるけれど、あなたは戻らないだろう。もしあなたが戻ってきたとしても、あなたを呼んでいる私の存在全ては、あなたを追い払うことだろう。

私たちが遠く離れている今、私はあなたという死すべき存在から、あなたの目で見、あなたの手で愛撫するけれどあなたには属さない空気のような、幻影を取り出す。それは私のもの、完全に私のもの。私はその幻影と一緒に私の部屋に閉じこもる、そして誰も、私にさえ聞こえないとき、誰も、私にさえ見えないとき、誰も、私さえ知らないとき、私は幻影を両腕に抱き、振り子の古風なやり方で、長く、重々しく、厳かに、虚空を揺する……

No volverás. Todo mi ser te llama, pero no volverás. Si volverías, todo mi ser que te llama, te rechazaría.

De tu ser mortal extraigo, ahora, ya distantes, el fantasma aeriforme que mira con tus ojos y acaricia con tus manos, pero que no te pertenece. Es mío, totalmente mío. Me encierro con él en mi cuarto y cuando nadie, ni yo misma, oye, y cuando nadie, ni yo misma, ve, y cuando nadie, ni yo misma, lo sabe, tomo el fantasma entre mis brazos y con el antiguo modo de péndulo, largo, grave y solemne, mezo el vacío...

現実には実らない愛、別れた恋人に対する想いをうたいながら、この語り手は、万が一彼が戻ってきたとしても追い払おうと決めている。ただ一つ語り手の心を満たすことができるのは、「あなた」の幻影を自分のものとするこゝである。彼の目や手を持ちながら、生身の彼ではない幻影ならば、誰にも知られずに自分の部屋で抱きしめ、完全にわがものにできるからである。去って行った恋人に対する未練や悲しみが、幻影に執着する「私」の中に読み取れる。だが、その語り手は、幻影は本当の恋人ではないという事実、その虚しさを十分自

覚している。誰もいない部屋に閉じこもった「私」が幻影を腕に抱いているそのとき、「私」が腕に抱いているのは「虚空」だからである。そしてここでも、「私」が愛しく思う幻影とともに自室に「閉じこもる」のである。

以上分析したように、『愛の詩集』の中では、視覚的なイメージが最も重要な愛の表現として扱われている。目を見た恋人の姿は、やがて記憶の中の像となり、幻影となって自分の内部にとどまる。そのイメージや幻影は、幸せな恋愛においては、「私」にとって恋人を愛するための手段となるが、不幸な恋愛においては、失った恋人の代替品として扱われる。そして極端な場合には、生身の恋人よりも語り手にとって大切な存在と化す。その時、記憶の中の像は、「私」の内部で自由自在に愛することのできる対象となるのだが、語り手はそれが虚像であることを自覚している。ここでも『黄土』で分析したような、自己を客観的に見つめる語り手の冷静さが顔をのぞかせて、幻影しか抱くことができない愛の虚しさを語り手はうたうのである。

外的世界の恋人は、ひとたびその像が内面に取り込まれると、内的世界に属するものとなる。しかしストルニの散文詩集では、そのような外的世界と内的世界の境界が曖昧である。このような外と内の境界線の喪失は、これから扱う後期の詩で重要になってくるだろう。

前期において、ストルニは伝統的な詩形式に則りながら詩作をしたが、その頃、ブエノスアイレスの文学界では前衛運動が盛んになり、自由形式で脚韻を踏まない詩が盛んに書かれていた。ストルニはこの時期、自由形式にも前衛文学運動にも接近しなかった。その彼女が、ここに至って散文詩を書いたのはなぜかを考えてみたい。1926年に発表された『愛の詩集』の後、次の詩集の刊行は1934年まで待たなければならないが、その間もストルニは散発的に詩を雑誌などに発表していた。後に全集に収録されたそれらの作品は、ストルニが1927年頃から、これまでとは大きく異なる自由詩を書くようになり、同時に徐々に恋愛詩から遠ざかっていったことを示している。そして次の詩集では、自由形式は圧倒的に多数を占め、女性の「私」の告白調の作品は全く書かれなくなる。恋愛詩は姿を消し、彼女の作品は形式だけではなく内容においても大きく変化する。つまり、この散文詩集を最後に、ストルニは恋愛というテーマを捨て去り、新しい主題と共に自由詩を書くことになるのである。

詩人が序文で「恋愛の状態についての素朴な文章で、ずっと以前にわずかな日数で書いたものだ」と述べているように、これらの詩は時間をかけて練られたものではなく、短期間のうちに書き留めたスケッチのようなものであった。この頃、ストルニと親交があったヒロンドやランへのような前衛主義者たちは既に散文詩を発表していた¹⁵⁵。かつてストルニは、最初の詩集発表時の書評において、形式上の瑕疵があると指摘されており¹⁵⁶、新しい詩を模索していた彼女が、形式の制限がなく、脚韻も踏まず、なおかつ散文という自由な手法に

¹⁵⁵ ヒロンドの1冊目の詩集は本稿でも引用したように散文詩集であった。また、ランへも最初の詩集において散文詩を発表している。

¹⁵⁶ 後年、『マルティン・フィエロ』誌上でも、「同音韻を踏まない」ことを揶揄されていた（本章2節2項）。

試験的に取り組んでみたという可能性はあるだろう。事実この散文詩の後、ストルニはここで発展させた幻想性や、自分を冷静に見つめる客観的な視線を取り込んだ自由詩という、新たな創作の方向に向かったのである。詩人にとって散文詩が一つの大きな契機となったことは間違いないだろう。

3.5. 『黄土』と『愛の詩集』

本章ではストルニの中期作品『黄土』と『愛の詩集』について、ブエノスアイレスの文壇の動きに注目しつつ考察を行ってきた。ブエノスアイレスに生じた新しい文学潮流にストルニは同化することなく、前衛運動の旗手たちの手による風刺的記事や批判にさらされながらも、1925年に詩集『黄土』を発表する。そこでは、1920年に刊行された4冊目の詩集のプロローグで詩人が宣言した「主観的な詩の放棄」につながるような、自らを冷静に観察する「私」を描き、その客観的な視線は、複雑な構造とユニークな内容の独創的な「私の墓碑銘」という詩に結実した。その詩集に対しても、『マルティン・フィエロ』誌は「凡庸」と揶揄する風刺詩を掲載したが、『ノソートロス』誌からは好意的な評を得た。ストルニはこれまでにアルゼンチン文学界でゆるぎない地位を築いており、評価と批判の両方を受けていたのである。

その翌年の1926年、彼女にとって新しい取り組みである散文詩集『愛の詩集』が刊行された。収録した67篇全てで恋愛を扱うことで、ストルニは結果的に前期・中期と続いた詩作の流れに終止符を打ったのである。この唯一の散文詩集は『黄土』同様、文芸誌『ノソートロス』の書評で称賛された。(López Palmero 1927: 103)。

これが、アルフォンシーナの小さな本の価値である。これらのページは、愛の詩というよりも彼女自身が言うように「恋愛の状態についての文章」という方がふさわしい。実際のところ、詩はたった一つである。それは、1時間ごとに、1分ごとに、あらゆる側面、あらゆる色合いにおいて感じられ、観察された愛の詩だ。詩を書く仕事を離れて自身の内面の現実に注意を向けた詩人は、恋する看護婦のように、愛の苦しみ、甘美で絶望的な苦しみに打ちのめされた自身の分身の枕元で脈を測り、体温をグラフに書きながら付き添ったのだ。(中略) 要するに、壊れやすい外見ながら、これは、誠実で強く、奥の深い本である¹⁵⁷ (López Palmero 1927:105)。

ストルニ自身ものちの1931年に、この詩集を一番気に入っていた、と雑誌『エル・オガー

¹⁵⁷ “He aquí el valor del diminuto libro de Alfonsina. Mejor que poemas de amor son estas páginas *frases de estados de amor*, como ella misma lo dice. El poema en realidad es uno solo: es el del amor sentido y observado hora por hora, minuto por minuto, en todos sus aspectos, en todos sus matices. Alerta a su realidad interior, al margen de su labor poética, la poetisa, como una amante enfermera, se ha colocado a la cabecera de su *alter ego* postrado por la dolencia amorosa, por la dulce y desesperada dolencia, contando sus pulsaciones, haciendo la gráfica de su temperatura. [...] En suma: en su aspecto de cosa frágil, un libro sincero, fuerte y profundo.”

ル』(*El Hogar*) のインタビューで語っている (Storni 1999(b): 1109)。同じことをスペインで寄稿した、自分の作品を分析した文章¹⁵⁸の中でも書いており、彼女がこの『愛の詩集』の成功に手ごたえを感じていたことがよくわかる。

だがストルニ研究においては、『愛の詩集』についての批評はごく僅かしかない。それも、ストルニの作品全体について分析する中で簡単に触れられる程度で、それ以外は批評の対象からほぼ外され、忘れられた本となっていることははじめに述べた通りである。その理由については、既に述べたように、詩人の代表作の一つに加えられるような傑出した散文詩が存在しないと考えられてきたこと、それからストルニ自身が序文で「文学作品ではない」と述べていることが挙げられる。しかし、実際に作品を分析してみると、評価されなかった理由は他にもあるのではないかと思われる。

取り上げた幾つかの詩だけではなく、『愛の詩集』に収録された作品はいずれも平易な言葉で書かれた読みやすい作品である。このようなわかりやすい恋愛詩集であること、そしてその多くが女性の目線からみた恋愛の状態を記した短い作品であることが、批評家の興味をさほど引かなかったのかもしれない。作品にタイトルがなく、ローマ数字の番号が振られるのみであることも、詩を個別に認識しにくくさせ、どれも同じようなものであるとみなされたのではないだろうか。

また、本章 2 節 3 項で扱ったヒロンドの散文詩集『路面電車の中で読まれるための 20 の詩』が 1922 年に出版されていたことも思い出しておきたい。これはストルニの『愛の詩集』とは異なり、当時だけではなく現在に至っても高く評価され、アルゼンチンの文学界に刺激を与え続けている斬新な前衛詩である。同じ散文詩というジャンルで、このような新しさを感じさせる詩集が既に文壇の注目を浴びていた中で、女性の視点から恋愛を語る作品が多いストルニの散文詩があまり評価されなかった理由は理解できるだろう。

しかし、本論文でこれまで示してきたように、ストルニの作品の変化を時系列に追っていくと、これらの散文詩はまさに彼女の詩が変化した重要な時期の特徴を有している。最後に引用した「LXVII」のように、独創的な幻想性が見出される作品もある。序文でこの詩集は文学作品ではないと言いながら、後に一番気に入っていたと言うようになるのは、ストルニが『愛の詩集』によって恋愛詩の完成をみた自身で評価したためではないだろうか。ストルニの詩作の転換点と呼ぶこともできるこの『愛の詩集』は、再評価されるべきだろう¹⁵⁹。

散文詩をもって愛の詩と決別したストルニが次に目指した新しい作品については、次章で詳しく分析する。

¹⁵⁸ 本論文第 4 章で引用する。

¹⁵⁹ 2008 年にロサーダ社 (Editorial Losada) からこの詩集に他の恋愛詩を加えた『愛の詩集とその他の愛の詩』*Poemas de amor y otros poemas de amor* が出版された。ストルニの死後 70 周年記念の出版で、遺族が編集に加わっている。(「出版社は 1926 年に初めて出版された『愛の詩集』を忘却から救い出そうと試みている」“La edición intenta rescatar del olvido *Poemas de amor* que se publicó por primera vez en 1926.” (Schuchner 2008: 13))。『愛の詩集』が詩人の死後 70 年を経て出版されたこと、そのことが記事になったことを考えると、この散文詩集を評価すべきと考えているのは筆者だけではないと思われる。

第4章：後期作品と前衛文学運動の関係——『七つの井戸の世界』を中心に——

ここまで、ストルニの前期および中期の作品上の特徴と、そこに生じた変化についての考察を主にすすめてきたが、第4章では、その創作に最大の変化が起きた時期を取り上げる。詩人は1926年以降戯曲の執筆や上演を手がけるようになり、7冊目となる次の詩集『七つの井戸の世界』が上梓されたのは、散文詩『愛の詩集』の刊行から8年後の1934年だった。本章ではストルニの詩作区分で後期と呼ばれる時期において、作品がどのように変化したのかを引き続き検討しながら、その変化の要因を探りたい。まず『愛の詩集』出版後、彼女が執筆した戯曲とその上演、それに対する批評と詩人の反応から、彼女がおかれた当時の状況について考察する。ストルニの戯曲の上演の結果が次の詩作に影響した可能性については、これまで関連付けて研究されたことがなかったが、ここでそのことについて考察を試みる。同時に、戯曲の後に書かれた作品の分析を通じて、彼女の創作の後期は7冊目の詩集からではなく、実際には1926年の『愛の詩集』刊行直後の1927年から始まったとみなすべきであることも明らかになるだろう。そして最後に『七つの井戸の世界』の作品を4つに分類した上でそれぞれを検討し、詩人が新しい詩を生み出すことになった経緯について述べる。

4.1. 戯曲と詩作：1927年から1930年

ストルニと演劇との出会いは、父の死後、帽子工場に勤務していた15歳の時に遡る。劇団への入団を認められたストルニは工場を辞め、1年ほど地方を巡業した。その後退団し学業に復帰したが、生活費を稼ぐために週末、場末の舞台で歌を歌っていた時期もあった(Nalé Roxlo y Mármol 1964: 44-45)。1921年には、ストルニの生活を助けるためにロベルト・ヒウスティらが、ラバルデン児童劇団(Teatro Infantil de Lavardén)での働き口を紹介し、そこで彼女は女優としての経験を生かして子供向けの戯曲を作り、演技の指導を行った。

ストルニは子供向けの戯曲を6篇作ったが、大人向けのものも4篇書いた。大人向けの最初の本格的な戯曲は『二人の女』*Dos mujeres*という。この作品は後に『この世の主(あるじ)』*El amo del mundo*と改題され、ブエノスアイレスで1927年3月に上演された。ナレ・ロクスロとマルモルによると、ストルニの名のおかげでこの作品は、当時のアルベアール(Alvear)大統領をはじめ、政界の大物たちが観客席に並ぶほど注目された(Nalé Roxlo y Mármol 1964: 115)が、公演は失敗に終わり、わずか3日の上演で打ち切りとなった。メディアの辛口の批評に対し、ストルニは新聞と『ノソートロス』誌上で反撃した。そこでまず戯曲の内容とメディアの批評、それに対するストルニの反論を検討し、この一連の出来事が彼女に与えたと思われる影響について述べる。

4.1.1. 『この世の主（あるじ）』上演の顛末

4.1.1.1. あらすじ

この戯曲の中心人物はマルガラ（**Márgara**）とサルシージョ（**Zarcillo**）という名の2人の女性である。マルガラは知性を感じさせる穏やかな人物で、サルシージョの保護者のような役割を担っている。一方サルシージョは若くて情熱的、気まぐれで時にコケティッシュに男性に迫り無分別な行動をとる、マルガラとは対照的な女性である。彼女たちの間に血縁関係はないが、マルガラの父（故人）とサルシージョの母が恋人同士だったので、マルガラの父がサルシージョを引き取り、現在2人の女性は召使と共に暮らしている。戯曲には登場しないが、サルシージョの母は奔放な女性で、サルシージョは彼女を嫌っているうえ、実父とはほぼ音信不通の状態にある。屋敷にはもう一人、カルリート（**Carlito**）という孤児の男の子が引き取られており、彼は実はマルガラが未婚のまま産んだ子である。この事実は観客には知らされるが、当のカルリートを含む他の登場人物はこのことを初めは知らない。

物語はマルガラとサルシージョの屋敷の中で進行し、3幕で構成されている。その他の主要登場人物は、マルガラに求婚し、断られたのちにサルシージョと結婚することになる裕福な紳士クラウディオ（**Claudio**）、そして隣家の美青年エルネスト（**Ernesto**）である。

第1幕の前半では、登場人物の紹介を兼ねた会話が交わされ、カルリートの純真さと聡明さ、サルシージョの蓮っ葉で奔放、気まぐれでわがままな性格が浮き彫りにされる。クラウディオは一見紳士だが、傲慢で皮肉屋である。レーサーをしているエルネストは色男で、しじゅう違う女性と遊び歩いている。マルガラは唯一、美德を備えた人物として造形されている。第1幕後半で登場人物は次々と退場し、クラウディオがマルガラに求婚するシーンとなる。しかし、クラウディオは愛情からではなく、財産の管理をしながら退屈しない人生を送るためにふさわしい伴侶を求め、マルガラに結婚を申し込むのだった。クラウディオは次のようにプロポーズをする。

クラウディオ：（棚の上の本を取り、めくる。何気なく話す。）マルガラ、私は不幸な男さ。また新しい遺産を受け取ることになってしまったのだ。一人身の男には多すぎる金でね。その管理を手伝ってくれないか。

マルガラ：私は何をすればいいのでしょうか？

クラウディオ：（本をめくる手を止めないで）私と結婚することだ。私が今ほど聡明で性格の良い伴侶を必要としていることはない。私が一緒にいて退屈しない女性は貴女だけだから。

Claudio:

(Toma un libro de un anaquel y lo hojea. Habla como al descuido.) Márgara, soy un

hombre desgraciado; me he hecho ya cargo de mi nueva herencia. Son muchos pesos para un hombre solo. Ayúdeme a cargar con ellos.

Márgara:

¿Y qué debo hacer?

Claudio:

(Siempre hojeando el libro) Casarse conmigo. Necesito más que nunca una compañera inteligente y de carácter. Es usted la única mujer cuya compañía no me aburre. (1147-1148)

クラウディオの冷たい求婚の言葉を、マルガラは迷うことなく断る。秘密にしているが未婚の母であるマルガラは、愛に幻滅しており結婚などする気がないからだ。そんなことを知らないクラウディオは、マルガラに翻意をうながそうと、彼女の美德を列挙する。その一つとしてマルガラの純潔を挙げたとき、彼女は反発し、自分の秘密をクラウディオに告げる。マルガラが未婚の母であることを知り、クラウディオは憤然と退場し幕が下りる。

第2幕では、サルシージョがエルネストと数か月前に深い関係になっていたことが明らかにされる。しかし、プレイボーイのエルネストとの関係は長く続かず、今、サルシージョはクラウディオとの結婚を望んでいる。エルネストはそんな彼女に対する執着からではなく、ただの嫌がらせとして、過去に受け取った彼女からの愛の手紙を公表すると脅している。この脅しに怯えたサルシージョは、マルガラに事の次第を打ち明け相談する。サルシージョが他の男性と関係したことを隠し、財産家のクラウディオとの結婚を望んでいることをマルガラは苦々しく思う。しかし、妹同然のサルシージョの幸福を阻むことはできず、エルネストを呼び出し、手紙を返すように求める。エルネストはマルガラに尊敬の念を抱いていたうえ、事態を冷静に受け止め彼を非難しようとしなないマルガラの態度に感服し、手紙の返却を約束する。その後クラウディオが訪ねてくるが、彼はマルガラが求婚を断ったことを遠回しに非難し、一方のマルガラは男女間に理解がないことを嘆く。両者の会話は徐々にエスカレートし、激しい言葉の応酬が始まる。

マルガラ：あなたは間違っています。私はひとりの女というよりもひとりの人間なのです。あなたを必要としていないため、あなたの前で私は自由な存在です。この自由がどこから来るのかお分かりですか？ 愛することによって心の奥が傷つけられないからです。私はあなたを対等に見ています。私はあなたと対等に話しています。そしてあなたを対等の立場で判断するのです。(後略)

Márgara:

Se equivoca usted. Yo soy mucho más que una mujer: soy un ser humano. Y frente a usted, porque no lo necesito, soy un ser libre. ¿Y sabe de dónde me llega mi libertad? De no sentirme íntimamente ofendida por un acto de amor. Lo miro de igual a igual. Lo hablo de igual a igual. Lo juzgo de igual a igual. (1177)

しかし、2人の会話はかみ合わないまま、平行線をたどる。そこでクラウディオは女性の知性に対して次のような台詞を放つ。

クラウディオ：女性にとって知性が何の役に立つのか、貴女にはわかるかな？ 女性を歪めるためだよ。男の抑えがたい完璧な大胆さを持たず、女の最も強力な武器である慎みや媚びも持たない、中途半端な存在で終わるのさ。(後略)

Claudio:

¿Sabe usted para qué sirve la inteligencia a la mujer? Para deformarla. Acaba por ser una cosa híbrida, que no tiene ni el arrojo total, desenfrenado del hombre, ni el recato y la coquetería de la mujer, que son sus más fuertes armas. (1179)

相互理解が全く得られない会話に、マルガラは苛立つ。そして2人はこのような結論に達する。

マルガラ：(彼の無理解に絶望して) 男なのね、骨の髄まで男なんだわ！

クラウディオ：そして、貴女は本当の女とは程遠く、とことん違って、かけ離れている！

Márgara:

(Desesperada por su incomprensión) ¡Hombre, hombre hasta la médula de los huesos!

Claudio:

¡Y usted tan lejos de la verdadera mujer, tan apartada, tan distante! (1180)

ところが皮肉なことに、2人は互いが理解できない存在であることを認識することで、クラウディオにはサルシージョのような女性がふさわしいという意見の一致をみる。サルシージョの願いはかない、最終幕は結婚式の場面となる。

最終幕は、結婚式の裏舞台に焦点が当てられ、使用人たちの会話や招待客に対する陰口な

どが続き、主役たちの登場は少ない。新郎新婦がハネムーンに出発した後、マルガラも心機一転、カルリートを連れてヨーロッパに旅立つことを決める。マルガラはカルリートに全てを打ち明け、詫げる。息子は、敬愛するマルガラが本当の母であることを知ると心から喜び、ヨーロッパで過ごす将来の希望を胸に抱くところで幕が下りる。

4.1.1.2. 批判的な劇評

ストルニ原作の戯曲の上演は、批評家の注目を浴び、上演の直後に大衆紙『クリティカ』や全国規模の日刊紙『ラ・ナシオン』に劇評が書かれた。しかし、いずれも好意的なものではなかった。『クリティカ』紙には、含みのある次のようなタイトルの記事が掲載された。「アルフォンシーナ・ストルニは、舞台が重要な新しい秘密を彼女に明かすときに、興味深い作品を演劇界にもたらすようになるだろう」（“*Alfonsina Storni dará al teatro nacional obras interesantes cuando la escena le revele nuevos e importantes secretos*”）これについてはガラムとグリエムモが以下のようにまとめている。「[評者は：筆者注] 登場人物が喋りすぎ、話の核心から脱線してしまっており、しかもその脱線は会話の趣旨を保ち続けることを妨げていると指摘している。それゆえ観客は、不適切な場面を見せられ本筋を見失ってしまっていた。彼 [評者：筆者注] は観客が『沈黙し、冷たい反応をしている』居心地の悪さに気が付いていた（後略）¹⁶⁰」（Galán y Gliemmo 2002: 274 より引用）。確かにこの作品には、無関係な脱線がいくつか見られる。例えば既に紹介したように、第3幕はほとんど使用人や招待客の雑談で構成されており、主要人物に言及する箇所以外は、本筋にはあまり影響しない場面が延々と続く。この幕は、最後にマルガラが息子に真実を告白するクライマックスを除けば、盛り上がりもなく冗長であり、『クリティカ』紙の批判は的外れとは言えないだろう。『クリティカ』紙は、会話の進め方や戯曲の構成を批判したのである。

もう一つ、匿名のジャーナリストの手による『ラ・ナシオン』紙での評についても、同じくガラムとグリエムモの著書から引用する。

『ラ・ナシオン』紙の評者は署名をしていなかったのだが、アルフォンシーナは日ごろから「若いラミレス氏の知性と美しさのひそかな賛美者」であったため、彼が書いたことが分かった。彼は『クリティカ』紙よりも更に容赦なく、こう書いた。主題は小説や演劇がこれまで繰り返してきたものであり独自性に欠ける。そのうえ作品は論争の形をとっている。評者が受入れられないこの作品の主張は、男性たちが例外なくエゴイストで、善良な女性の苦しみや不誠実な女性の術策に責任があり、それゆえ男性たちは善良な女性を非難し、抜け目のない女性の見せかけにやすやすとだまされるということだ

¹⁶⁰ “anota que los personajes conversan demasiado, que sus divagaciones desvían del núcleo e impiden retener las ideas que enuncian. Y tanto es así que los espectadores han perdido conceptos originales, expuestos en momentos inadecuados y que él se ha percatado de la incomodidad del público que queda “mudo y frío”, [...].”

ある¹⁶¹ (Galán y Gliemmo 2002: 275 から引用)。

『ラ・ナシオン』の批判は、会話の進め方や構成ではなく内容に向けられている。ラミレスの言う通り、主要な登場人物である2人の男性には、いずれも欠点が際立つ。クラウディオは伝統的な男性優位主義の価値観で妻を選ぼうとし、理想の女性だと思っていたマルガラが処女ではなく私生児の母であると知るや、あっさり求婚を取りやめ、まるであてつけるようにサルシージョを妻にめとる。もう一人の男性エルネストは、女性との火遊びを繰り返し、先の説明では触れなかったが最終幕においては人妻とも交際し、その奔放な生活を改める様子は見られない。このように問題のある男性ばかりが登場することが、ラミレスの不評を買ったのであろう。一方、ラミレスはサルシージョと結婚するクラウディオのことを「抜け目のない女性の見せかけにやすやすとだまされる」と書き、サルシージョを計算高く悪賢い女性と見ているが、彼女はそれだけの人物ではない。安楽な生活を得るため、エルネストと男女の関係にあったことを隠し通し、処女のふりをしてクラウディオと結婚しようともくろむのだが、サルシージョにはそうしなければならない切実な理由がある。マルガラに嘘の片棒を担がせ、クラウディオとの結婚に協力を頼むとき、サルシージョは次のように言う。

サルシージョ：私を助けて、できるわよね？ 貴女だったら私がしているようなことはしないでしょ。でも、貴女はお金持ちで、自分の人生の主（あるじ）でいる。私は孤独で、何も持っていない、健康ですら。私は母のところには戻りたくない、絶対に、絶対に！ 人生は誘惑で一杯なの、どうか私を助けて！（後略）

Zarcillo:

Ayúdame, pues, ¿qué te cuesta? Sé que tú no serías capaz de hacer lo que hago; pero tú eres rica, dueña de tu vida y yo estoy sola; no tengo nada, ni siquiera salud. Y no quiero volver al lado de mi madre, ¡nunca, nunca! ¡La vida está llena de tentaciones, sálvame! (1163)

複雑な家庭環境ゆえにマルガラに引き取られたサルシージョの不幸な生い立ちを考慮すると、彼女の嘘や、裕福な男との結婚に対する執着は理解できないものではない。彼女は少しでも良縁を得て、経済的な安定を勝ち取る必要があるのだ。

ストルニはサルシージョを単に悪賢い女性として人物造形していたわけではなかった。複雑な事情を抱える女性の苦しみを、サルシージョという登場人物の中に織り込んでいたのだ

¹⁶¹ “El crítico de *La Nación*, que no firma su comentario pero al que Alfonsina identifica porque siempre ha sido “una secreta admiradora de la belleza e inteligencia del joven Ramírez”, es aún más implacable: el tema es poco original, porque lo han repetido la narrativa y el teatro, y la pieza toma la forma de un alegado. Su tesis, que él rechaza, se sostiene en que los hombres son sin excepción egoístas, culpables del dolor de las buenas mujeres y las artimañas de las deshonestas, por lo que condenan a las primeras y caen fácilmente en la simulación de las hábiles.”

が、それに比べて男性たちの内面は単純化され、クラウディオもエルネストも傲慢で自分勝手な男性として造形されている。このような男性像に対して批判をしたラミレスに向けたストルニの反論を、次に示す。

4.1.1.3. ストルニの反論

メディアでの劇評に対し、ストルニは『ノソートロス』誌に「初演の真相」(«Entretelones de un estreno»)と題したかなり長い記事¹⁶²を寄稿した。その長い記事は、皮肉めいた小見出しがついた 6 つのパートに分かれており、戯曲の執筆を依頼された経緯から、俳優の演技が原作者であるストルニの意にそぐわないものであったことなどが説明され、批判的な劇評に対する釈明が試みられている。

最初の小見出しは、「如才ない興行主がいかにして嗅覚に欠ける女性の鼻面をつかんで引き回すことができるかについて」("De cómo un empresario hábil puede llevar por las narices a una mujer que carece de ellas") というもので、ストルニは戯曲の執筆依頼について述べている。

ある日、数多くの美德のほかにウルグアイ人であるという名誉を持つ礼儀正しいベンゴア氏(私の心はいつもデルミラ¹⁶³の国の男性にのぼせ上った)が私の住むマンションの 11 階の部屋を訪ね、次のように言った。「アルフォンシーナ・ストルニ、私は貴女を尊敬しています。貴女こそ、アメリカ大陸の救いです。貴女に比べると、物を書く全ての女性が苦しんでいるのです。貴女の中には文学的に言って、ヘモグロビンが 100%あるのです。戯曲を書いていますね。マルティネス・クイティーニョがそれを私に熱烈に推薦しました。私は興行主で演出家でもあり、上演する戯曲を探しています。(後略)」ヘモグロビンのくだりで、どれほど私は感動したことでしょう！

結果：私は戯曲を彼に渡した。

真相：マルティネス・クイティーニョはその作品を読んでいなかった。

(略)

そうこうするうちに、私は育ちの良い美しい海のそばでエネルギーを蓄えようと、モンテビデオに行った。海は私に手をあげることなく、優しく愛撫してくれた。優しいモンテビデオよ！ 忘れがたき草原よ！ 品位のあるバス¹⁶⁴よ！ 礼儀正しい運転手よ！ 浜辺のあの黄金の粉の上で過ごした 20 日間といたら！ 突然、私は立ち上がった。ここにお坐りなさい、マルガラ！ サルシージョ、もっと繊細に、もっと起伏をもたせて！ 止まって、止まって、この幕はもっとゆっくり！ 炎を、炎を、その台詞にもっと炎を込めて！ 私は既に会話に火花が散るのを、自分が思い描いてい

¹⁶² ストルニのコラムの中では際立って長く、8 頁に渡る。

¹⁶³ 第 2 章で取り上げたウルグアイの女性詩人デルミラ・アグスティニーニのことだろう。

¹⁶⁴ ブエノスアイレスの乗り合いバスは運転が荒々しいことで知られている。

た目やしぐさや心をもつ登場人物たちを見ていた¹⁶⁵ (Storni 1927: 49)。

ストルニは戯曲を渡しただけでなく、演出にもかかわるつもりだったのだろう。休暇を過ごしながら、稽古を楽しみにしていた様子がかかわれる。しかし、休暇明けの彼女を迎えたのは、彼女のはやる気持ちに水を差す主演女優の次のような態度であった。「私が戯曲を劇団の人々の前で読み終わると、主演女優は、私にはその時理解しえなかった態度でこう言った。『あなたはその戯曲をととても上手にお読みになりました。でも、私は私に割り当てられた人物を、他のやり方で演じます。すぐにお分かりになりますよ』と¹⁶⁶ (Storni 1927: 49-50)。ストルニは続けて、主演女優だけでなく、当の演出家の対応にも首をかしげることになった。「彼 [演出家：筆者注] が私よりもこの作品を理解していること、私自身の指導から作品を守らなければならない義務を感じていることを、力のこもった声で私に伝えた¹⁶⁷ (Storni 1927: 50)。

ストルニはほかにも、サルシージョ役の女優が役柄にふさわしくなかったにもかかわらず、その女優がある新聞社の支援を受けているため、紙上で好意的な評を得るには彼女を起用せざるを得なかったことや、役者たちの演技に対する不満に言及している。それだけではなく、厳しい批評をした『ラ・ナシオン』紙の担当者に対する個人的な逸話も書かれている。ストルニがこのラミレスという記者を尊敬していたことは先に引用した通りであるが、ラミレスについてこのように書いている。「私は (中略) 一度ならずその新聞社のオフィスに入り、彼の傍まで行かなければならなかった。でも、彼の驚のまなざしが私を押しとどめたので、私は彼に挨拶をしなかった。演劇のことを大変よく知っていながら、女性の複雑な心理をほとんど理解しないと思われる若いラミレス氏は、冷淡さでぞっとするような態度を取り、私をあまりよく思っていないことを分かせた¹⁶⁸ (Storni 1927: 52)。ストルニはラミレス

¹⁶⁵ “Un día, el gentil señor Bengoa, que a sus muchas virtudes une el prestigio de ser uruguayo (siempre mi corazón ha delirado por un hombre de la tierra de Delmira), se presentó en el décimo piso donde habito y me dijo palabras como éstas: —Alfonsina Storni, la admiro a Vd. Es Vd. la salvación de América. A su lado toda mujer que escribe padece de Vd. En Vd. hay, literalmente, el 100 % de hemoglobina. Vd. tiene una comedia escrita. Me la ha recomendado calurosamente Martínez Cuitiño. Yo soy un empresario-director en busca de una obra para presentación. [...] ¡Cómo me conmovió aquello de la hemoglobina!

Resultado: que le entregué la comedia.

Entretelón: Martínez Cuitiño no conocía la obra.[...]

Me fui, entretanto, a Montevideo, a hacer acopio de energía junto a un bello mar, bien educado, que me acarició sin golpearme. ¡Dulce Montevideo! ¡Prado inolvidable! ¡Ómnibus decentes! ¡Conductores corteses! ¡Qué veinte días me pasé sobre aquella harina de oro de sus playas! De pronto, me ponía de pie, ¡Siéntese aquí, Márgara! ¡Más sutil, Zarcillo, más ondulante! ¡Alto, alto, que se demore ese telón! ¡Fuego, fuego, a esa frase, mucho fuego! Y ya veía yo saltar chispas del diálogo, y a mis personajes con los ojos, los gestos y el alma que les había ideado.”

¹⁶⁶ “Después de leída mi comedia ante la compañía, la primera actriz me dijo, y con un aire que entonces no acabé de comprender: Ud. ha leído muy bien su obra, pero yo interpreto el personaje a mi cargo de otro modo. Ya verá, ya verá!”

¹⁶⁷ “me hizo saber, de viva voz, que él había entendido mi obra mejor que yo, y que se creía en la obligación de defenderla de mi propia orientación.”

¹⁶⁸ “Más de una vez, [...],entré a las oficinas de su diario y hube de aproximármele. Pero aquella mirada de águila me contenía, y no lo saludaba. El joven Ramírez, que si conoce mucho de teatro

の厳しい批判に傷つき、劇評とは無関係なエピソードを記したのかもしれない。

ストルニは更に、雑誌『顔と仮面』 *Caras y Caretas* に掲載された、エドムンド・ギボウグ (Edmundo Guibourg) の記事に対しても反論した。その記事について、ストルニ自身は次のように引用している。「[ギボウグは: 筆者注] このように述べている。『アルフォンシーナ・ストルニは、自信を持って力強く演劇に歩み寄った。それは、彼女が詩で実現した成果にふさわしい、演劇での仕事を期待させるものだった。』そしてその後で、『アルフォンシーナ・ストルニは男性を侮辱している』と¹⁶⁹⁾ (Storni 1927: 53)。

ストルニは、この引用の後、「ああ、ギボウグ！ ギボウグ！ 私は男性をうたいながら人生を生きてきた！ 三百の愛の詩、ギボウグ、三百を、全て、論理的な美しい動物に捧げたのに！¹⁷⁰⁾ (Storni 1927: 53) と反論した。ストルニは男性批判の詩を書いているが、第 2 章でも分析したようにそれよりもっと数多くの、男性に恋し愛を求める女性の「私」の詩を書いてきた。ストルニにしてみれば、不本意な批評だっただろう。

このようにストルニは、不評に終わった公演や批判に対しての弁明を行った。なぜ彼女の戯曲はこのような辛口の批評にさらされたのか、そしてこの一連の出来事がその後のストルニの創作活動にどのような影響を与えたのか、次に考えてみたい。

4.1.1.4. 不評の影響

ストルニの戯曲についての数少ない研究者の一人、セシリア・ガルソン・アラバル (Cecilia Garzón-Arrabal) は、『この世の主』をリアリズム演劇であると同時に問題劇¹⁷¹⁾ (*pieza de tesis* または *obra de tesis*) であるとし、作品にフェミニズムの主張が見られるとしている。

『この世の主』は、どんな女性でも未婚の母として生きる権利があるというフェミニズムの主張を擁護し、家父長制的社会が女性に押し付けた〈役割〉から自由に、自分の道を選択する解決法を提示している¹⁷²⁾ (Garzón-Arrabal 2008: 36-37)。

この指摘の通り、主役のマルガラが観客に示しているのは、女性の人生における新しい選択肢である。それまで彼女は未婚の母であることを隠し、伝統的な社会の規範に合わせ自分を偽って生きてきたのだが、クラウディオの求婚をきっかけに、真実を告げ息子と生きていくことを宣言する。伝統的な規範を打破しようとする女性を支持したこのような演劇が、当

parece entender poco de la complicada psicología femenina, tomó por desvío una actitud que era temblor, y dió en no quererme bien.”

¹⁶⁹⁾ “Dice: “Alfonsina Storni acercóse al teatro con una seguridad y un vigor que hacen esperar de ella una labor dramática digna de la que lleva realizada en la poesía”. Y más adelante “Alfonsina Storni denigra al hombre”.”

¹⁷⁰⁾ ¡Ah Guibourg, Guibourg! Me he pasado la vida cantando al hombre! Trescientas poesías de amor, Guibourg, trescientas, todas dedicadas al bello animal razonador!

¹⁷¹⁾ 「その時代の社会問題を題材にして、観客に注意や関心を引き起こすことを目的とした演劇。19 世紀末、写実劇が生まれ、風俗描写に目が注がれるようになったが、その傾向はおのずから社会問題を反映する結果となり、社会改善意識、人道主義的見地から、金銭・結婚・家庭の因習とか、さらに宗教・政治の欠陥を攻撃する戯曲が盛んに書かれた」(『演劇百科大事典』: 419)。

¹⁷²⁾ “El amo del mundo se defiende la tesis feminista del derecho de cualquier mujer a vivir como madre soltera y ofrece la solución de elegir su destino independientemente del “papel” que la sociedad patriarcal le tiene asignado.”

時の社会に受け入れられなかったことは想像に難くない。ストルニの戯曲の不評の理由は、作品がこの時代の社会にとって時期尚早なフェミニズム劇であったからだ、というガルソン・アラバルの主張はおそらく正しい。ラミレスやギボウグはこのような価値観を受け入れられず、男性批判の演劇だと解釈したのだ。批評家だけでなく、おそらく観客にもこの主題は受け入れ難いと感じられたのではないだろうか。

しかしながら筆者はこの公演の失敗の理由は、時期尚早のフェミニズム主張だけではなく内容そのもの、特にマルガラの人物造形にもあると考える。一人の男児を持つ未婚の母である女主人公マルガラは、言うまでもなくストルニの自己が投影された人物だ。自ら判断できる聡明な女性であるだけでなく、美しいと賛美される外見も持っているマルガラは、裕福なクラウディオから妻にと望まれている。クラウディオだけでなく、プレイボーイのエルネストも、マルガラの人柄に魅かれている様子を隠さない。しかも男性のみならず、彼女とは対極の存在であるサルシージョにすら愛され、頼られている。それだけではない。死んだ父親の遺した屋敷に住み、使用人を使いながら子供を育てる財力に恵まれており、生計を立てるために働いている様子はない。つまりマルガラは、若い時の過ちにより非嫡子を生み、その事実を世間に隠しているというただ一点を除けば、美貌、財力、知性、高潔な性格、周囲の人々からの信頼を有するほぼ完璧な女性、いわばスーパーウーマンとして作られているのだ。この人物が、ストルニが持ちえなかった 2 つの要素——美貌と財産——に恵まれた、作者自身の上位自我であることはフィリップスが指摘している通りである (Phillips 1975: 65)。作者の自己像に近い登場人物が、非現実的なほどの完全さを備えているということ、そしてそれが当時まだ社会的に認知され難いシングルマザーであったことで、批評家や観客の共感を更に得にくくしていたのではないか。

詩に関しては、様々な批判を受けても公の場で反論するようなことはなかったストルニだが、これらの劇評に対しては、紙上で積極的に弁明を試みたのは何故だろうか。ストルニが自身の戯曲に自信を持ち、自ら演技指導をすることを楽しみにしていたことは、先の引用でよくわかる。『ノソートロス』への寄稿を読むと、ストルニは、自分の戯曲が出来なかったのではなく、監督や俳優や批評家の側に問題があると考えていたように見受けられる。

上演が失敗に終わった後、ストルニは精神的な不調に陥る。デルガドは、その精神的な打撃は次のような理由によると推測している。「アルフォンシーナはこの失敗に傷ついた。それには、多くの理由が絡み合っていた。まず、過去十年間に詩集を出すたびに賞賛しか受けてこなかった者にとって、受けた打撃はこたえただろうということ、そして二つ目の理由、これは彼女の最も奥底の真実に関わることだ。作品の出来事は、彼女の人生の幾つかの局面を統合したものだからだ¹⁷³」(Delgado 2001: 175-176)。ストルニは賞賛しか受けてこなかったわけではなく、本論文第 3 章で述べたように批判も受けていたが、詩の支持者は沢山お

¹⁷³ Alfonsina se sintió herida ante el fracaso, y en este sentimiento iban mezcladas muchas razones. En primer lugar, debió ser duro el golpe recibido para quien hacía ya diez años que sólo recibía elogios cada vez que daba a conocer un libro de poemas. Segundo, estaba aquí jugando sus verdades más íntimas. La anécdota de pieza es una síntesis de ciertos aspectos de su vida”

り、詩集を出すたびに賞賛されたことは間違いない。それに引き替え、この戯曲の上演に関しては全く支持を得られなかったことで、彼女は自信を喪失したのかもしれない。また、デルガドの 2 番目の指摘のように、自身をかなり美化しつつ投影させた戯曲が世間に受け入れられなかったことで、シングルマザーである自分の人生を否定されたと感じたということもあり得る。

そのことを裏付けるかのように、この一連の出来事の直後のストルニの詩作品は陰鬱なものとなり、特に詩中の主体は外部の敵に攻撃される者として描かれるようになる。しかし同時に、これまで書かれなかった新しい作品が生まれることにもなった。次項ではそれについて述べてみたい。

4.1.2. 自由形式と伝統的形式

4.1.2.1. 都会を舞台にした自由詩

ナレ・ロクスロとマルモルは、ストルニの精神状態がしばしば悪化し、「内面の地獄」に陥りつつも、持ち前の精神力でそれに打ち勝ち、作品のどれにも反映されなかったと述べている (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 129)。しかし、『愛の詩集』の刊行から次の詩集の出版 (1934 年) までの間に書かれた作品¹⁷⁴を読むと、暗い絶望感や、外敵から攻撃される主体が何度も現れる。

第 2 章で述べたように、アルゼンチンでは前衛運動が盛んになった 1921 年以降の数年間に、多くの詩人たちが伝統的な形式を離れ、自由形式の詩を書いていた。ストルニはこの流れにすぐには同調せず、彼女が自由形式を作品に取り入れはじめたのは、1926 年の散文詩集の出版後の 1927 年からである。だが全ての作品を自由形式にしたのではなく、伝統形式の詩も作り続けた。次節で取り上げる 1934 年刊行の 7 冊目の詩集でも同様に、自由形式の詩が多くを占めているが、ソネット形式の詩も混在する。

7 冊目の詩集『七つの井戸の世界』は、先行研究においてストルニが前衛に接近した詩集と指摘されているものだが、その原型となったのが、本章で取り上げる 1927 年と 1928 年に書かれた作品であることはこれまで指摘されたことがなかった。しかしストルニの詩作の後期は、1927 年から既に始まっていたのである¹⁷⁵。この時期に書かれた都会を舞台にした詩の中には、多少の修正を施されたのち『七つの井戸の世界』に収められたものもある¹⁷⁶。そこでまず、その 1927 年と 1928 年に書かれた詩を取り上げ、彼女が二つの形式、すなわち伝統的な詩形式と自由形式をどのように扱ったのかについて、当時のストルニの精神状態にも触れながら考察したい。

¹⁷⁴ 1999 年に出版された全集の中で、「詩集に含まれない作品」と名付けられたセクションに収録されている。

¹⁷⁵ 筆者のこれまでの研究では、後期は 1934 年の第 7 冊目の詩集から始まったとしてきた (駒井 2013(b); 2013(c))。しかし、後期は実際には 1927 年から始まっていたことが、本論文における考察で明らかになった。

¹⁷⁶ 例えば 1927 年の「象徴」«Símbolo» (540) は、数か所の修正を加えられた後、『七つの井戸の世界』に「予言」(370) «Vaticinio» と改題、収録されている。

この時期に書かれた、「月」«Luna» (533-534: 1927年)、「到着」«Llegada» (536-537: 1927年)、「路面電車」«Un tranvía» (538: 1927年)、「霧」«Niebla» (538-539: 1927年)、「象徴」«Símbolo» (540-541: 1927年)、「雲と帆」«Nubes y velas» (542-543: 1928年)、「やさしさ」«Ternura» (535-536: 1927年)、「秋」«Otoño» (544: 1928年)の8篇は、いずれもストルニが初めて取り組んだ自由形式の作品である。新しい手法で書かれたこれらの詩では、語り手「私」の出現頻度は低くなり、代わりに都会の風景が多く描写される。これまで本論文で分析してきた通り、以前の作品では詩中における女性の「私」の内面と感情表現が主な主題であった。一方、ここで扱う時期の作品では、作中人物の感情はその人自身の口から直接的に語られるのではなく、風景描写、特に都会の景色に託されるようになる。

都会を舞台にした後期の作品を、次に幾つか取り上げる。最初の「やさしさ」«Ternura»は、数行の類音韻が踏まれているが、規則的ではない。詩行は合計22行、連の区切りがなく、全ての詩行が一つの連を構成している。

街の上に

あまりにやさしい空がのしかかる。

柔らかく、湿って、悲しい空。

もしかして

地平線の直線の硬さが

空を痛めているのだろうか？

(略)

Pesa sobre la ciudad

un cielo demasiado tierno.

Cielo blando, húmedo, triste.

¿Lo lastima acaso

la dureza

de la línea del horizonte?

[...]

おそらく雨雲が上空を覆っているのだろう。都会の空は、「あまりにもやさしい」と形容されているが、同時に悲しげである。のしかかる空とは、雨雲の厚みのように思われる。雨が降る都会の空を、傷つけられて涙するようになって見ているのだろう。この空は、喜ばしい印象を与えない。次の詩は「到着」«Llegada»である。

ブエノスアイレス、

鋼鉄の脇腹の恐獣が

胸を広げて、
体をそらし、
長くとがった
波形をした、
恐ろしい喜びの、
荒々しい悲しみのうなり声を
上げ始める。
(略)

Buenos Aires,
dinoterio de costillas de acero
ensancha el pecho,
se arquea,
y abre, en ondas
largas y agudas,
su mugido de salvaje tristeza,
de horrorosa alegría.
[...]

詩行は計 53 行と比較的長く、不規則な行数で構成された 5 連からなっている。第 1 連で登場する恐獣は実は船のことで、それは第 4 連で間接的に明かされる（「沖から来る／見知らぬ昆虫」(Un insecto desconocido, /que viene de mar adentro,)）。恐ろしい生き物に見立てられた船の汽笛が、人々に恐怖を与えている。引用部分の次、第 1 連の後半では、船の到着の汽笛を聞いた「子供たちが泣き」(Los niños lloran)、「老人たちは（中略）／頭巾で／頭を包む」(Los viejos [...] / envuelven la cabeza / en sus capuchones)。皆はこの音に怯えたり、聞こえないように身を守ったりしているが、第 2 連では若者の威勢の良い姿が「若者たちはゴムの／ボールのように通りに飛び出す」(los jóvenes saltan como pelotas / de goma a la calle) に見いだされる。ストルニ作品において、都市の機械文明を積極的に受け入れようとするこのような人物が現れるのは珍しい。ただこの作品では、作中の「私」は若者の中に加わっているのではなく、ただ顔をのぞかせ船を眺めているだけで（「私は塔から顔をのぞかせる」(Me asomo a una torre)）、喜び勇んで走り出す若者たちと自分を切り離している。ストルニの詩における語り手のこのような傍観者的な姿勢は、1925 年出版の『黄土』でも確認されたものだ¹⁷⁷。「私」はあくまで老人や子供と同じように、船に恐怖を感じているのである。

次の詩「路面電車」«Un tranvía» では、都会を走る乗り物に語り手は不快な感情を抱い

¹⁷⁷ 本論文第 3 章 3 節 1 項で分析した「パーティー」や「忘却」など。

ている。

月の二つの線路の上
鉄と木でできた
醜い動物が
動く。

(略)

単調で感じの悪い、
その金属の音が
私たちに運命を
受け入れさせる。

Sobre dos vías de luna

se mueve

el feo animal

de hierro y madera.

[...]

Monótona y antipática,

su voz metálica

nos invita a aceptar

el destino.

「路面電車」は16行の短い作品である。この中で、タイトルとなっている路面電車への否定的な感情はことさらに明示的である。「醜い」、「単調」、「感じの悪い」といった形容詞から、路面電車に対するあからさまな不快感が伝わる。そして路面電車が発する耳障りな音は、「私たち」に運命に対する諦観すらもたらそうとする。詩人が都会に向ける視線の暗さがわかる。

しかしそれだけではない。次の「霧」«Niebla»では、霧の奥に想像する街のイメージは暗鬱で、語り手に迫りくる恐怖を感じさせる。短いものなので、全文を引用する。

街は霧の下に
埋もれている。
長く尾を引く悲しみの声、
港からくる
悲しみの声が
濃密な空気を横切り、

レンガを通り抜け、
私の耳に通じる道を捜し
私の心臓の
肉に歯を立てる。
それは長く続き、
気を失わせるほど、
執拗な恐怖のうなり声だ。
「あなた方は見たことがあるか、
もしかして見たことがあるか
水面に浮かぶ
溺死者の顔を？」

La ciudad está enterrada
bajo la niebla.
Quejas largas,
quejas que vienen
del puerto
atraviesan el aire denso,
filtran los ladrillos,
buscan el camino de mis oídos
y muerden la carne
de mi corazón.
Y son aullidos de terror,
largos, desmayantes,
insistentes:
“¿Han visto,
han visto acaso
la cara de un ahogado
flotar sobre las aguas?”

都会に対して詩人が抱くイメージは、この作品に至っては暗いだけにとどまらない。霧の中に沈んだ港町は、船の汽笛によって「私」の耳や心臓に悲しみや恐怖の声を響かせる恐ろしい存在なのである。その汽笛は「溺死者の顔を見たことがあるか？」と執拗に問いかける声になる。詩人がこの時期、都市に対してどれほどの圧迫感や戦慄を覚えていたかがよくわかるだろう。

ストルニはこれまでも幻想的な内容の詩を書いてきたが、これらの詩の多くも想像力を駆

使した世界が舞台になっており、時に悪夢のような風景が描写されている。また表現においては、これまでに比べてメタファーが使われるようになった。このような自由形式の作品に取り組んだのと同じ時期、ストルニは以前のような伝統的形式の詩も書き続けている。両者の間にはどのような違いがあるのか、次に伝統的な形式で書かれた詩をいくつか取り上げてみる。

4.1.2.2. 「私」の心中を描いた詩

自由形式の詩が書かれたのと同じ1927年に書かれたソネット「拒絶」«Rechazo»(541: 1927年)は、脚韻が踏まれた14音節で構成され、伝統的形式に則っている。「私」が詩の中心人物であり、心情を吐露しているが、恋人「あなた」をきっぱりと拒絶する。作品の中で興味深いのは、最終連の「私」の言葉なので、第1連と最終連を引用する。

私に話すためにあなたは体を丸め、その言葉は私を掴む
そして燃える蛇が、私の耳に入り込む、
あなたは私の上にその五感の流れを注ぎ込む
そして大地の蒸気があなたの口を香らせる。
(略)

何故なら私はただ単に人間に対して、
男性に対して、その頑迷な夢想に対して疲弊しているのではなく、
地球の絶え間ない運動に対してさえ疲れているのだから！

Curvado para hablarme, tu palabra me aferra
Y culebra quemante, penetra mis oídos,
Viertes sobre mí el cauce de tus cinco sentidos
Y perfuman tu boca los vahos de la tierra.
[...]

Porque no estoy cansada de lo humano
solamente; del hombre, de su terca quimera;
sino hasta del constante moverse de la Esfera!

第1連では語り手「私」に「あなた」が熱く語りかけている様子が描かれている。だが引用を省略した第3連には「私の手は繊細でやさしい仕草であなたを拒絶した」(Con suave gesto fino te rechazó mi mano)という1行があり、タイトルの「拒絶」が、「私」から「あなた」へ向けられたものであることがわかる。「私」は女性で「あなた」が男性であること

は、それぞれ形容詞 (cansada、curvado) によって明示されている。そのため女性が男性を拒絶する 2 人の関係は、この詩が発表されたときと同じ年に上演された戯曲『この世の主』における、マルガラとクラウディオの関係と重ねることもできるだろう。マルガラもクラウディオの求婚を拒絶し、その後の両者の会話は、決して理解しあえない男女の問題を示したものであった。この時期、詩人は両性のすれ違いを作品の主題のひとつとして重視していたのであろう。

「パンパ」«Pampa» (532: 1927 年) では、女性の「私」が喉を圧迫されている。その叫びは夜に飲み込まれて誰にも届くことはない。これも自由詩ではなく、一部の短い音節の行を除き、11 音節で書かれ脚韻を踏む定型詩ソネットである。

誰が私をこの平原の真ん中に
ただの一本の糸のように、毛玉のように投げ捨てたのか？

(略)

黒い鷲たちが残虐な群れとなって、
私の首に雲を押し付けていた。
私は子羊のように持ち上げられ、
連れまわされ、消されてしまうのか……？

(略)

私は孤立していた。それが何であるか知るために
私は結び付けられた地球に向かって私の名を叫んだ。
夜が訪れてそれを飲み込んだ。

¿Quién me arrojó en el centro de este llano
Como un hilo, no más, como un estambre?

[...]

Águilas negras, en atroz bandada,
Apretaban las nubes en mi nuca.
¿Iba yo a ser como un cordero alzada,
Paseada, aniquilada...?

[...]

Aislada estaba. Por saber lo que era
Grité mi nombre a la anudada esfera.
Se lo tragó la noche que venía.

「私」は投げ捨てられ、残忍な鷲の群れに苦しめられる。恐怖感や孤独にさいなまれた「私」の暗い絶望に満ちた作品で、特に外敵からの攻撃に苦しむ心のうちが感じ取られる。

「パンパ」において、雲で首を圧迫されている「私」は女性としてうたわれる¹⁷⁸。先に分析した「拒絶」でも「私」は女性である¹⁷⁹。つまり前・中期の詩のように、女性である「私」が主体となる作品は、伝統的形式で書かれていることに注目すべきだろう。この他、同時期に伝統的形式で書かれた他の作品「夢見る」¹⁸⁰ «Soñar» (542: 1927年)、「嘆き」¹⁸¹ «Una queja» (545: 1928年)も同様である。このことから、ストルニが「私」の心情を表す従来のテーマを伝統的な詩法で、外的世界を重視した新しい作品を自由形式で書き始めたことがわかる。外的世界、特に都会という新たな主題を描くのに、詩人は新しい形式を選んだのである。いずれの形式においても「私」の心は暗く、喜びを失い、周りの世界に疲れているばかりかその世界に襲われているような感じさえ抱いている。

そのような被害者的な意識の詩が書かれたのは、詩人自身が辛い心理状態にあった時期と重なっていることは先に述べた通りである。ナレ・ロクスロとマルモルは、少し後の1930年のストルニの精神の危機について次のように説明している。「1930年、詩人の精神は悪い状態に陥る。彼女は大きな陰謀の渦中にあると感じる。あらゆるものに特別な敵意の兆候を見る。作家たちにありがちな文学界の中ではなく、喫茶店のウェイターや、路面電車の車掌の中にそれを見出すのだ……¹⁸²」(Nalé Roxlo y Mármol 1964: 129)。都市の日常的な場面において、彼女は被害妄想に悩まされていた。そのことが、なんら親しみを感じさせない詩中の路面電車、港から聞こえてくる荒々しい悲しみの声や死者の顔といった恐ろしい都会のイメージを生み出しているように思われる。

4.1.3. ヨーロッパ旅行

そのようなストルニを元気づけようと、友人のブランカ・デ・ラ・ベガ(Blanca de la Vega)が、学校の休暇を利用してヨーロッパへ一緒に旅行することを提案する。ストルニは即座に受け入れ、スイスで生まれアルゼンチンに渡って以来、初めてのヨーロッパ訪問に1929年12月、旅立った。マドリードを中心に、パリとイタリア、そして生まれ故郷のスイスのカプリアスカ村に立ち寄ったこの旅は、ストルニの精神状態に良い結果をもたらした。マドリードでは、文芸誌『ラ・ガセタ・リテラリア』*La Gaceta Literaria*がストルニたちを歓迎するカクテルパーティーを開催し、そこでスペインの文学者エンリケ・ディエス・カネード

¹⁷⁸ 主語にかかる形容詞 *alzada*、*paseada*、*aniquilada* が女性形であるため。

¹⁷⁹ 本文で指摘したように主語にかかる形容詞 *cansada* は女性形である。

¹⁸⁰ 「独身の女たちは様々な方法で夢を見る。／ある者たちは宝石をある者たちは花を、／別の者たちは曖昧で内気な愛を。／私の燃える夢は全てと違う！(後略)」(*Las mujeres solteras sueñan de varios modos. / Unas sueñan con joyas otras sueñas con flores, / Otras sueñan con vagos y tímidos amores. / ¡Son mis ardientes sueños tan distintos de todos! [...]*) 押韻する14音節のソネット。

¹⁸¹ 「私は人生で高貴な人々を探してきた／女性特有の、この重い私の苦しみが／休息できるような人々を。／でも私は一度も慰められたことがなかった。(後略)」(*Yo he buscado en la vida nobles seres / En quienes descansar esta pesada / Angustia mía, propia de mujeres; / Pero no he sido nunca consolada. [...]*) 押韻する11音節のソネット。

¹⁸² “En 1930 el espíritu de la poetisa pasa por uno de esos malos trances. Se siente el centro de una vasta confabulación. En todo ve signos de una especial hostilidad —no en el ambiente literario, lo que es muy frecuente en los escritores—, sino en los mozos de café, en los guardas de tranvía...”

(Enrique Díez-Canedo) の知遇を得る。彼は「アルフォンシーナ・ストルニ、アルゼンチンの女流詩人」(“Alfonsina Storni, poetisa argentina”)と題する記事を同誌上に掲載した。

(前略) 彼女の最初の詩集『バラの木の不安』(1916)において、彼女自身の不安が表明される。それは成熟していないバラの木のように、〈慌てて花開くとき、せつかな生は尽きてしまう〉のだ。だがその不安の中から生まれたバラも、自分の香りを持っている、それは勿論ロマンティックな香りだ。

アルフォンシーナ・ストルニのロマンティシズムは、我々の女流詩人の大多数、そして多くの、それも非常に多くの詩人たちのそれとは異なり、回想的で現実逃避の典型的なロマンティシズムではない。彼女のロマンティシズムとは、むしろ反対に、現実に入り込むこと、現実の官能的な喜びや告白、打ち明け話、最終的に望む平穏や休息を得るためには、想像力と欲望では不十分であることを認識して現実に触れたときに苦しむ「甘美な苦痛」から生じる嘆きの声だ。

ここからこの女性の全ての詩が始まっている。今、彼女は、最初の詩集の作品が未完成で幼稚であると気づいているだろうが、タイトルを付すにあたり、自分自身を最も上手く定義する言葉を本能的に見つけた。バラの木は、花を咲かせるのに決して飽くことはない(中略)。彼女の詩は、今日的である。それは、本能的に感じ取ったことを繊細に詩にすることによって、そして社会的領域に限られない女性の人格というものをも明確に肯定することによってである。根本的に今日的である——いつの時代の今日でも——ことは、永遠にそうあり続けるという可能性が十分に高いのだ¹⁸³。

(Díez-Canedo 1930; 1983: 292-296)

ディエス・カネードは、ストルニが失敗作とみなしその存在を消し去りたいとずっと願っていた最初の詩集について言及し、「未完成で幼稚である」と完成度の低さを指摘しながらも、「今日的である」と評した。また記事の別のところで、「アルフォンシーナ・ストルニは愛の女流詩人である¹⁸⁴」(Díez-Canedo 1930; 1983: 294)と述べ、ストルニを愛の詩を書く

¹⁸³ “[...]En *La inquietud del rosal* (1916), su primer libro, se manifiesta su propia inquietud. Es como el rosal, no adulto, cuya “vida impaciente se consume al dar flores precipitadamente”. Pero las rosas nacidas de esa inquietud tienen también su aroma, su aroma romántico, por supuesto.

El romanticismo de Alfonsina Storni, a diferencia del de la generalidad de nuestras poetisas, y del de muchos, muchísimos poetas, no es romanticismo de estampa, de evocación, de huida de la realidad: al contrario, es inmersión en ella, goce sensual de ella y confesión, confidencia, lamento por el “dulce daño” sufrido en el contacto de ella, al reconocer que la imaginación y el deseo no bastaron para lograr el aquietamiento y reposo a que, en definitiva, aspiraban.

De aquí sale toda la poesía de esta mujer, que hoy hallará imperfectos y pueriles los versos de su primer libro, pero que, al titularlo, encontró instintivamente la mejor definición de sí misma. El rosal no se cansa nunca de dar rosas; [...]Su poesía es de hoy, por la fina elaboración de los elementos instintivos, por la afirmación clara de la personalidad femenina que no se va a dejar sólo para las esferas sociales. Y lo que acierta a ser fundamentalmente de hoy —de un hoy cualquiera— tiene muchas probabilidades de ser ya para siempre.”

¹⁸⁴ “Alfonsina Storni es poetisa de amor”

〈女流詩人〉とみなし、そのロマンティズムは他の〈女流詩人〉たちと異なると指摘している。ディエス・カネードの批評は、マルティンフィエリスタたちから受けた辛辣な批判とは異質のものであり、かなり好意的な見方をしている。

スペインの著名な文学者によって文芸誌に取り上げられ評されたことが、ストルニの精神をいくらか安定させたことは想像に難くない。一方、ストルニは自分自身について述べた「自己解体」(“Autodemolición”)と題した記事を書き、マドリードの別の出版物¹⁸⁵に掲載した。彼女が自らの詩集について、どのような評価をしているかに注目したい。

初めに、私の星のような魂が猫みたいに収まっている、包み、小箱、手袋、パイプ、さや、家、または肉体について話しましょう。ああ！ 貧弱な話題です。身長：157センチ、排気量：なし、空に向かって乱暴に飛び出している鼻、黒板の青色の斜視の目二つ、控えめな美容師によって6ペセタで巧みに刈り込まれ、ほかにどうすることもできず、頭蓋骨にきちんとかぶさっている毛髪でできた灰色がかった金色の小さい雲、そしてかなり大きな足(靴のサイズは37)。(中略)

私が1916年ごろに1冊の詩集——『バラの木の不安』——を出したことは、もちろん、否定しません。出来が悪く、かつ悪意のないその本は、あまり詩的ではない切迫した理由から、私が毎日9時間オフィスにいなければならなかった時期に、商用の手紙の合間に書かれたものでした。哀れな私！ 私はそのとき、自分の神聖な情熱も、そして本を出そうとする人にとって不可欠なその他諸々のことも知らなかったのです。

(中略) 私の少しはましな他の5冊の詩集に関して、その欠点を述べてみましょう。『甘美な苦痛』は、形式に無頓着で、とっぴであまりに文学的すぎました。『逃れようもなく……』は砂糖の量が過剰な詩集で、『物憂さ』は抑制しすぎでした。『黄土』は理屈っぽすぎ、嫌みな皮肉があります。また『愛の詩集』は、その簡潔さだけが欠点です。(中略)

私の精神的な欠点について話すことは敢えてしません。女性たちが、私の欠点を創り上げたのです。彼女たちはそれらの欠点を私よりもよく知っています。そして私は、最終的には謙虚に、それらを楽しむことなく耐えるのです。私は心底愚かである、ということをつけ加えておきましょう。そのことを疑う人は、この記事をも2、3回読むようお願いします¹⁸⁶。(Storni 1930)

¹⁸⁵ディエス・カネードの評論とストルニのコラムは、コスタリカの文芸誌『アメリカ目録』*Repertorio Americano*の1930年6月号の同じ頁に転載され、本論文ではそちらを参照したが、ストルニの「自己解体」が掲載されたのはマドリードの『ボリーバル』*Bolívar*という雑誌である(*Repertorio Americano*: 329)。

¹⁸⁶ “Hablaré primero de la envoltura, cofre, estuche, guante, tubo, vaina, casa o cuerpo donde se halla felinamente recogida mi alma astral. ¡Ay! Tema miserable: altura, 1,57; cubicaje: no existe: una nariz que salta violentamente contra el cielo: dos ojos oblicuos azul pizarra; una nubecilla rubia ceniza por cabellos que, sabiamente recortados por un modesto peluquero de seis pesetas y no teniendo otra cosa que hacer, se ciñe prolijamente al cráneo, y un pie bastante grande (calzado número 37). [...]”

No niego, no, que publiqué un volmen de versos allá por el año 1916 —*La inquietud del rosa!*—, libro tan malo como inocente, escrito entre cartas comerciales, en tiempos en que urgencias poco poéticas me obligaron a estar nueve horas en una oficina, ignorante, ¡ay de mí!, de mi propia sagrada llama y de

最初の部分でストルニが自分の外見について語るが、その語りは自己卑下的、あるいは欠点を誇張したユーモアに満ちたものだ。同様の傾向は、長所にほとんど触れないで自分の詩集を分析する書き方にも現れている。だが、1冊目の詩集については出来の悪い詩集と言いながら、それらの詩が書かれた時の状況について弁明している。まだ文学のことをよく知らずに書いた未熟な時代の詩集は、彼女にとって思い出したくない作品集であるようだ。そして他の5冊については「少しはまし」と言いつつ、それぞれについて欠点を挙げる。だがこれまで述べたように、彼女の作品は『ノソートロス』誌を中心に高く評価されていた。それにもかかわらず自作について欠点しか並べようとしないストルニの言葉には、詩人が自身の創作を批判的に見ていることが読み取れる。事実、ストルニはこの後、新たな詩に向かうのである。その中で唯一の例外は『愛の詩集』であり、第3章5節で述べたように、この散文詩集を彼女は一番気に入っていたようだ。

ディエス・カネードはストルニを「愛の女流詩人」と呼び、一定の評価を与えた。だが、ストルニは記事の終りの方で、自身の精神的な欠点について「女性たちが、私の欠点を創り上げた」、「彼女たちはそれらの欠点を私よりもよく知っています」と述べている。その欠点については具体的に示されていないが、女性であることの共通した欠点を暗に指しているように思われる。例えばそれは、本論文第3章3節3項で分析した作品「私の墓碑銘」の最終連で語り手が「女であるがゆえに、その墓石にもう一つの／嘘を刻んだ、満足しているという嘘を」と指摘するような、嘘をつくというようなことかもしれない。

ストルニは更に、「私は心底愚かであることを付け加えておきましょう」と述べている。女性が持ちうる欠点、そして自分の愚かさについて言及した彼女は、この時期から女性を主体にした詩を書かなくなり、そして次節で検討するように、頭脳や五感を意識した作品を発表するようになる。次の詩集で生じるこのような変化に鑑みると、ストルニがこのコラムで述べた女性の欠点や愚かさは、新たな創作へ向かおうとするストルニが決別しようとするものである。すなわち、この言葉は彼女による逆説的な決意表明と考えることもできるだろう。

4.2. 7冊目の詩集『七つの井戸の世界』

詩集『七つの井戸の世界』 *Mundo de siete pozos* (1934) は、4つのセクションに分かれており、最初のセクションにはタイトルが付いていない。2番目のセクションには「海のモチーフ」、次は「都会のモチーフ」、最後には「ソネット」と付けられている。セクション「ソネット」以外の作品は2篇を除いてすべてが自由形式で書かれており、伝統的詩形と自由

otras cosas indispensables a quien se decide a lanzar un libro. [...] De otros cinco libros míos, un poco mejoraditos, os haré la reseña de sus defectos: en *El dulce daño*, despreocupación de la forma, extravagancia y exceso de literatura; en *Irremediablemente*, sobre saturación de azúcar: en *Languidez*, sobriedad excesiva, en *Ocre*, exceso de razonamiento y una antipática ironía, y en *Poemas de amor*, nada más que su brevedad. [...] De mis defectos morales no me atrevo a hablar. Las mujeres me los han creado: ellas los conocen mejor que yo y, humilde al fin, los soporto sin disfrutarlos. Agregaré que soy profundamente estúpida. Y si alguno dudara de ello le ruego que relea dos o tres veces este artículo.”

形式の両者が混在した詩集であることは、既に述べた通りである。

本章では詩集の分類に従い、作品を 4 つに分けて分析する。まず、タイトルが付されていないセクションから 2 篇を取り上げるが、その一つは詩集と同じ題名の作品で、詩集『七つの井戸の世界』におけるストルニの詩作態度を示しているものと考えられる。その詩「七つの井戸の世界」は、続いて収録されているもう 1 篇の作品と併せ読むことで、より深い解釈が可能になる。第 2 節 1 項においてその 2 篇について、「私」の心情を表現した過去の詩から、知性を重視する作品作りへと向かう詩人の宣言であるとの解釈を試みる。そして第 2 項以降では、それぞれ「海のもちーフ」、「都会のもちーフ」、「ソネット」から選んだ詩を分析する。第 2 項で扱う、海を主題にした詩はストルニがヨーロッパを旅行した際、実際に体験した船旅からインスピレーションを得たことを、彼女の旅の記録を参照しながら検証する。第 3 項で扱う「都会のもちーフ」の作品は、先に分析した 1927 年と 28 年の作品を原型とする、暗いビジョンに基づいたものである。これらはアルゼンチンの 1930 年の文壇の傾向と一致することを、同時代に刊行されたアンソロジーの作品との比較の中で論じる。第 4 項では、自由詩が多くを占める本詩集の中で、伝統的な詩作を続けているセクション「ソネット」を取り上げ、伝統的な形式を用いながらも、内容的には、恋愛という主題を以前とは違う角度から捉えた作品であることを示し、それが更に 8 冊目の詩集につながることなどを考察する。

4.2.1. 新しい詩作へ

まずは最初のセクションから 2 篇の読解を試みたい。一見あまり関連がなさそうなこれらの作品を、先行研究を手掛かりに比較しながら読むことによって、新しい詩作に向かった詩人の意気込みを理解することができる。

4.2.1.1. 五感をつかさどる「頭」の詩

この本の最初に収められているのは、「七つの井戸の世界」*«Mundo de siete pozos»* (321-323) というタイトルの詩だ。詩集と同名の作品が巻頭を飾っていることは、この作品に詩集全体のメッセージが込められているはずである。初めの 2 連から解釈を始めたい。

上方で、首の上で、
七つの扉の世界が、
揺れている、
人間の頭……

二つの惑星のように、丸く、
その中心では
最も重要な核が燃えている。

外側は骨質で、
その上に頭髪という密生した森を
植えつけられた
頭皮の土。

Se balancea,
arriba, sobre el cuello,
el mundo de las siete puertas:
La humana cabeza...

Redonda, como dos planetas:
arde en su centro
el núcleo primero.
Ósea la corteza;
sobre ella el limo dérmico
sembrado
del bosque espeso¹⁸⁷ de la cabellera.

これは自由形式の詩で、かつ脚韻にいくつかe-aの類音韻が見られるものの一定ではない。詩中に姿を現さない語り手は、まず「首の上で、／七つの扉の世界が、／揺れている」と言い、隠喩を用いて冒頭から読者を困惑させる。

しかしその困惑に対し、語り手は間髪をいれず、それは「人間の頭」とすぐに解説している。この「七つの扉の世界」はタイトル「七つの井戸の世界」を想起させるため、既にこの箇所詩のタイトルの意味が「人の頭」であることがわかる。実際に「七つの井戸」という語句が詩行に現れるのは7連目で、そこで初めて「井戸」(pozos)と「扉」(puertas)が同義であることが明らかにされるのだ。それら七つの井戸／扉とは、顔がもつ感覚器官、眼・鼻・耳・口のことを指し、次に引用する第3連以後の各連では、おのこの器官が描写されている。いずれの連でも第1連と同様に、唐突なイメージを投げつけた直後に説明する詩句を続け、読み手をガイドする作りになっている。

体内と外をつなぐ入口／出口としての役割を持つのがこれらの器官なので、五感も扉として解釈されうる。眼について述べる第3連では、水が象徴的な意味を有している。

その核から、
絶対的で青い

¹⁸⁷ 本論文で使用しているムスキエッティ版の全集、および1996年出版の『全詩集』(*Poesías Completas*)においては「espesa」となっているが、文法的に誤りであり意味が通じない。初版本で「espeso」であることを確認した。

潮となって
視線の水が持ち上がる
そして海のような眼の
柔らかな扉を大地に開ける。
……神のその穏やかな水は
あまりに穏やかなので
水の上で
蝶や黄金の虫たちが
揺れている。

Desde el núcleo,
en mareas
absolutas y azules,
asciende el agua de la mirada
y abre las suaves puertas
de los ojos como mares en la tierra.
...Tan quietas
esas mansas aguas de Dios
que sobre ellas
mariposas e insectos de oro
se balancean.

視線は水にたとえられ、潮となって世界を見ようとする。瞼は「柔らかな扉」で、穏やかに開かれていく。常に涙という液体の分泌によって潤されている眼球の状態が、水と関連する言葉によって極めて科学的に解説されているようでもあるが、海・潮・水といった語には詩的な象徴性もある。サロモネは水が持つ「浄化と清浄、死後の再生、洗礼」などの象徴的な意味を詩中に読み取ろうとしている（Salomone 2006: 170）が、語の象徴的意味を探るのであれば、絶えず水が湧き出る「井戸」も見過ごすことはできない。ここでの井戸は身体器官の暗喩であるため、頭は常に五感を通じて身体をみずみずしく保っていることになる。

引用を省略する次の 2 連では耳と鼻が描写され、口について書かれるその次の連を以下に記す。

そして口の噴火口
燃える縁と
焼けて灰になり乾ききった壁の。
暴力的な言葉の硫黄を

放つ噴火口。
心臓から生じる
濃密な煙とその嵐。
豪華なサンゴを彫って作られた
扉
それを通じて獣は貪り、
天使は歌い微笑み、
人間の火山は当惑させる。

Y el cráter de la boca
de bordes ardidos
y paredes calcinadas y reseca;
el cráter que arroja el
azufre de las palabras violentas;
el humo denso que viene
del corazón y su tormenta;
la puerta
en corales labrada suntuosos
por donde engulle, la bestia,
y el ángel canta y sonrío
y el volcán humano desconcierta.

ここでは、人がものを食べる時は獣として、歌い微笑む時は天使として、暴力的な言葉を放つときは火山として口を用いているということを意味している。ところがこの口は、暴力的な言葉を投げかけても、愛の言葉や口づけを交わすといった役割は果たしていない。詩人が過去に好んだ恋愛というテーマはこの詩集内でほとんど扱われないのだが、この頭の持ち主にも愛が欠落している。その頭はどうなっていくのか、結末を最後の3連で確認する。

揺れている、
上方で、
首の上で、
七つの井戸の世界。
人間の頭。

その絹の谷に、
バラ色の草原が開く。

苔に覆われた頬。

そして輝く
湾曲した額、
白い砂漠の上に、
死んだ月の遠い光が……

Se balancea,
arriba,
sobre el cuello,
el mundo de los siete pozos:
la humana cabeza.

Y se abren praderas rosadas
en sus valles de seda:
las mejillas musgosas.

Y riela
sobre la comba de la frente,
desierto blanco,
la luz lejana de una luna muerta...¹⁸⁸

最終連では、頭にもう一度焦点が当てられ、冒頭の連とほぼ同じ詩句が再現される。赤みを帯びた頬の描写のあと、額の上は光を発し始めている。本詩集全体のトーンをペシミスティックであると評するゲスラー・ティティエフは、この最終連に関しても、「動詞〈輝く〉(riela) は肯定的な見方を示すが、読者の期待するようなありきたりの言葉に反し、思考と創造性が花開くはずの〈人間の頭〉の額が不毛であることを明らかにする一連のイメージ(〈砂漠〉、〈遠い光〉、〈死んだ月〉)が直後に続いている。(中略)〈死んだ〉という語は究極的に生を否定し、詩を絶望的な調子で終える。額を〈照らす〉べき光はあまりにも遠く、更に悲惨なことに、その源は死んでいる¹⁸⁹」と解釈している(Geasler Titiev 1976: 191)。否定的な語感の強い「死んだ月」という言葉から、オビエドも暗い結末だと述べている(Oviedo

¹⁸⁸ ムスキエッティ版では末尾の「…」が消失し、「muerta」で終わっているが、これまでの詩行を見ると文末記号がないのはおかしい。それゆえ SELA 版と初版本の「muerta…」が正しい表記であると判断した。

¹⁸⁹ “The verb “riela” suggests a positive vision, but instead of the clichés a reader might expect, there follows a rapid series of images (“desierto,” “luz lejana,” “luna muerta”) which establish the sterility of the forehead, where thought and creativity should flourish, of the “humana cabeza”. [...] the word “muerta” represents the ultimate denial of life and ends the poem on a note of hopelessness. The light which should “illuminate” the forehead is too far away, and, even more tragic, its source is dead.”

2001: 262)。しかしサロモネは、次に扱う詩「そして頭は燃え出した」(325) «Y la cabeza comenzó a arder» と関連付け、頭が光を放つことは語り手自身が光を発するという事なので、取り巻く世界を変化させることができる (Salomone 2006: 175) と肯定的にとらえている。このように「七つの井戸の世界」は、批評家によって多様な解釈がなされてきた。

だがここで、この頭が最終連までは生き生きと世界を感じていたことを思い出す必要があるだろう。冒頭の 2 連での頭部は生きており、眼はみずみずしい感覚で世界を見、引用を省略した箇所においても耳は世界の音を聞き、鼻は外界の香りを嗅いでいるのである。タイトルの「井戸」には水が湧き出ることから、再生を想起させることも重要である。頭は生きた感覚を持ち続け、最後に死んだ月の光を発するようになった。サロモネが言うようにもう一つの作品を参照すると、この頭は特別な力を持つことが見えてくるので、ここで次の詩を検討したのち、再びこの作品に戻ることにする。

4.2.1.2. 幻想的な物語の中で、世界を作り変える意志

「七つの井戸の世界」の次に収録されている「そして頭は燃え出した」«Y la cabeza comenzó a arder» (325-327) という一風変わった題の詩は、ゲスラー・ティティエフが、この詩集の中で最も優れた作品のひとつと評しているものである (Geasler Titiev 1976: 191)。音節数と連内の詩行数が不定の自由詩で、脚韻に関しては部分的に類音韻の繰り返しが見られる程度である。先に検討した「七つの井戸の世界」に比してより音節の少ない短行が目立つ。頻繁な改行だけではなく、内容も印象的な本作の冒頭の 2 連をまずは引用する。

黒い
壁に
彼岸の方を
向いた
ひとつの四角が
開いていた。

月が窓まで
巡ってきた。
止まって
私に言った。
「ここから私は動かない、
あなたを見ている。

Sobre la pared
negra

se abría
un cuadrado
que daba
al más allá.

Y rodó la luna
hasta la ventana;
se paró
y me dijo:
“De aquí no me muevo;
te miro.

詩行の短さは、1行内の語数の少なさと、それらの語の長さによるものだ。初めの連の語数は3語・1語・2語・2語・2語・3語であり、その13語のうち1音節の単語が6個（la, se, un, que, al, más）と、ほぼ半分を占めている。この短行傾向は9連からなる作品全体に及んでいる。連続する短行からは、14音節のような長句が持つ重厚さは感じられない。また、詩において感情表現をより豊かに示すのは長い詩行であるため、この詩では語り手の感情が伝わらない。

それだけではなくゲスラー・ティティエフが、数多くの短行は文中の個々の要素を際立たせる（Geasler Titiev 1976: 186）と言うように、改行によってとぎれとぎれになる各語の意味が強調されている。例えば2連目の「止まった」（se paró）のような点過去は、急ブレーキのような効果を生み出すのだ。また名詞や形容詞もこの句またがりによって焦点が当てられ、その意味が強調される。続く第3連の月の台詞の中にその効果を確認してみる。

大きくなりたくないし、
やせていくのも嫌だ。
私は終わりなき
花
あなたの家の
穴で
開花する。

No quiero crecer
ni adelgazarme.
Soy la flor
infinita

que se abre
en el agujero
de tu casa.

ゲスラー・ティティエフが白昼夢、ファンタジーだとコメントしている（Geasler Titiev 1976: 193）この作品の不可解さは、この月とこれから出現する「私」のかかわり方にあるのだが、第1連においても既に、死後の世界「彼岸」（al más allá）に向かって四角い穴が黒い壁に開き、最初からこの世ならぬ不思議な場所が提示されている。黒い壁も不吉な場を予感させる。そこに、月が謎めいた語りかけをする。地球の周りを巡る月は、語り手の窓辺に到達した時、もう移動することなくここにとどまり、「私」を見ていると告げる。月の反抗は第3連でも続き、満ち欠けを拒否し、自分はこの窓辺で開く花であると言う。月が移動と満ち欠けを放棄することや、1語で改行し強調される「終わりなき」（infinita）が示す無限性は、現実世界の時間があたかも停止してしまうようであり、語り手が異界にいることを暗示しているようでもある。第4連でも、この不思議な世界にいる月の謎めいた台詞は続く。

私を飲み込む
遠い
丸屋根の上に
幻影を立ち上げることもしたくない。
私はじっと見る。
あなたを見る」。
しかし私は答えなかった。
頭がひとつ
私の手の下で
眠っていた。
月よ、
お前のように
白い。

Ni alzar fantasmas
sobre las cúpulas
lejanas
que me beben.
Me fijo.
Te miro”.

Y yo no contestaba.

Una cabeza

dormía bajo

mis manos.

Blanca

como tú,

luna.

「私はじっと見る。／あなたを見る」という箇所ではようやく月の語りは終わる。月は最後まで「私」を見ることに執着し、「じっと見る」(Me fijo) とまで言う。しかし、そのような月に対して「私」は答えないため、両者の間には対話がない。実は「私」の手の下には更に尋常ならざる事態が待ち受けているのだ。「頭がひとつ／私の手の下で／眠っていた」のだから。それは、月のように白い頭である。この奇妙な世界はどうなっていくのか、最後の3連を次に示す。

そして突然

頭は

燃え出した

薄暮の

星々のように。

私の両手は

燐光を発する

物質で

染まった。

私は

それで火をつける

人々の

家に、

獣たちの

森に。

Y de pronto

la cabeza

comenzó a arder

como las estrellas
en el crepúsculo.

Y mis manos
se tiñeron
de una substancia
fosforescente.

E incendio
con ella
las casas
de los hombres,
los bosques
de las bestias.

「そして頭は燃え出した」という不可解なタイトルの意味が、ここに至ってようやく明らかにされる。この燃える頭のイメージ¹⁹⁰は、初めはさほど激しいものではなく、「薄暮の／星々のように」弱い光を放っている。しかし、次連でその燃える物質は、語り手の両手を染める。所有形容詞「私の」(mis)によって、今やはっきりと「私」が燃える光を放つ力を得たことがわかる。「燐光を発する物質」であるから、炎は激しいものではなく蛍の青白い光に似た静かなものであろう¹⁹¹。ゲスラー・ティティエフが、語り手と月の役割の交換(Geasler Titiev 1976: 193)と指摘するように、自分の機能を放棄した月の代わりに、この語り手が光を放ち始めたかのようなのである。最初はいくまでも月の代役としての弱い燐光なのだが、最終連でこの光は、「私」がその光を用いて人間の家や獣たちの森に火をつけるほど強いものになる。動詞incendiarは、本来燃やしてはいけないものを燃やすという意味¹⁹²を持つため、最初は燐光に過ぎなかった語り手の両手が、物質を激しく燃やすほどの力をこの時に持ったことを表している。

作品を振り返りながらも一歩解釈を進めてみると、冒頭では月が「私」の窓のところで止まり、「私」をじっと見ながらここにとどまり、動きを止め、更に満ち欠けをしたくないとさえ言っている。月は自分の役割を放棄しようとしているのだ。月はロマン派を始め、あ

¹⁹⁰ 「私」の手中にある眠る頭が輝くイメージは、第2章で扱ったアグスティーニの「あなたは眠っていた」と類似している。ストルニは、アグスティーニのこの作品にとっても惹きつけられたようで、1919年7月に『ラ・ノータ』誌に発表したコラム「アメリカ大陸の女性詩人たち」(Las poetisas americanas)で引用している(第2章1節2項参照)。

¹⁹¹ fosforescencia: Luminiscencia persistente de origen químico; p. ej., la de las luciérnagas (化学物質から発し、持続する蛍光または燐光。例: 蛍の光) (DRAE)。

¹⁹² incendiar: Prender fuego a algo que no debería quemarse. (DRAE)

らゆる時代の詩人たちが好んだ、伝統的な詩のモチーフである¹⁹³。その月が放棄しようとしているのは、古い詩世界の中で担ってきた役割と考えることもできるだろう。月が「私」をじっと見つめるのは、後に光を与えられる「私」を月の後継者とみなしているからとも考えられる。その「私」の手の下には、月のように白い頭が眠っている。頭は頭脳、すなわち知性を表しているのだろう。

ここで先に論じた「七つの井戸の世界」を思い起こしてみると、「七つの井戸の世界」における頭とは、五感をつかさどるものであった。よって、「私」の手の中にある頭は、知性と五感の象徴である。ただしこの時はまだ眠っている。

そして突然、頭は燃え出す。最初は燐光のほのかな光で、知性と五感はようやく目覚めたばかりのようである。しかし次にその光は「私」の手に移る。手とは、詩人が詩を書くときに使うものだ。つまり、語り手は知性と感覚の光を得、詩を書こうとしていると考えられるだろう。

「私」は遂に火を放つ。人々の家や獣たちがいる森、すなわち世界に火をつけるのだ。この火は浄化の火であるとともに、知性の光という意味かもしれない。頭から発せられ、手に移った光で世界を燃やす、新たな知性の光で古い世界を破壊しようという試みが新しい詩集に現れたことは、過去の作風を破壊し、自己の文学世界を新たに作ろうという詩人の意思を反映しているかのようなのではないか。第1節3項で引用したコラムの最後で、自分自身を「私は心底愚かである、ということをつけ加えておきましょう」と書いた詩人は、自らを「愚かである」と呼ぶことをやめ、知性による新たな創作の一步を踏み出したと見ることができるのだ。

ここで俯瞰的な視座を有しているのは月ではなく人間の方であり (Geasler Titiev 1976: 193)、その人間とは、サロモネの言葉を借りれば「書くことを通じて新しい現実をつくり出す能力で自己を確立した主体¹⁹⁴」(Salomone 2006: 175)である。このように、「七つの井戸の世界」と「そして頭は燃え出した」とを併せ読むと、前者の最終連において死んだ月の光を有している主体は、「そして頭は燃え出した」の語り手と同様に、詩によって古い世界を終わらせようとしているということになる。この解釈によれば死んだ月の光とは、伝統的な詩のモチーフである月が死に、「私」の頭にゆだねようとしている輝く光のことだと解釈されるだろう。ゲスラー・ティティエフもサロモネも指摘してこなかったことだが、詩集と同じタイトルの作品「七つの井戸の世界」で暗示されるこのような頭の働きは、詩集『七つの井戸の世界』における作者の新しい詩作の宣言として読めるだろう。

ここまで、各感覚器官をつかさどる頭が、死んだ月の代わりをするという表現に着目し、主知主義的な詩作を宣言する詩人の意思表明を明らかにした。本詩集における、次に重要なテーマは「海」と「都会」である。次項以後、海や都会を取り上げた作品を分析していく。

¹⁹³ 例えば後の世代の詩人は、モデルニスモ時代の詩について「永遠の月が照らす庭園」、「クロサギが泳ぐ湖」(“los jardines con lunas eternas”, “los lagos surcados por garzas morenas”)と述べている (Cambours Ocampo, 1931: 8)。

¹⁹⁴ “esa sujeto que se afirma en la capacidad de crear nuevas realidades a través de la escritura.”

4.2.2. ストルニの詩における海のモチーフ

無題の最初のセクションには海の風景をうたった幻想的な詩が 2 篇収められている。まずこの 2 篇を取り上げたのち、「海のモチーフ」と名付けられたセクションの作品に移る。

4.2.2.1. 現実と非現実の世界を移動する「私」の視点

最初に扱うのは「浜辺」«Playa» (333-334) という題名の 32 行の自由詩である。撮影カメラの移動のような視覚的な場面転換が、現実と想像世界の境界をぼやけさせている。

手すりに背をもたせかけて
立ち止まっている、
黄色の帽子の老人
もう死んでいる。

彼に向かって死者の祈りを
単調な波の間にうたう
私の足を濡らす
緑の水のかたまりが。
(略)

私の頭上のカモメたちは
まだ愛しあっている……
ああ、本当だ、
生あるものはまだ愛しあっている、
翼で、
足で、
ひずめで、
まだ愛を交わしている……

金髪の男の子が
今日、食卓で
こう言った
水を撒いたばかりのチェロの
ような小さな声で
「ママ、
この桃、食べていい？」

その言葉は
私の心を
幾つもの房に開いた。
その言葉を通じて私は
立ったまま死んでいるその男^{ひと}を、
カモメの飛翔を、
そして逃げゆく水平線を見た。

Parado contra la balastrada,
de espaldas,
el anciano de sombrero amarillo
está ya muerto.

Le cantan responsos
en ondas monótonas
las masas de agua verde
que me mojan los pies.
[...]

Las gaviotas sobre mi cabeza
Se aman todavía...
Es verdad, pues;
seres vivos se aman todavía:
con alas,
con pies,
con pezuñas,
se aman todavía...

Un niño rubio
ha dicho hoy
en el comedor
con una vocecita
de violoncelo recién regado:
“Mami:
¿puedo comer este durazno?”
Sus palabras

han abierto en gajos
mi corazón.
Por ellas he visto
al hombre muerto de pie,
y el vuelo de las gaviotas,
y el horizonte huidizo.

各連の行数は不規則だ。語り手は一人称で、性別は明らかにされていない¹⁹⁵。一人称「私」の存在を示す語は引用箇所以外のものも含めて 5 語で、うち動詞の活用形によるものは 2 つであり、語り手の主体的な行為は少ない。

場面は大きく 3 つに分けることができる。初めに、立ち止まったまま死んでいると描写されている老人を語り手が見る浜辺の景色、その後場面は子供のいる食卓の風景へと何の脈絡もなく転換し、そして再び浜辺の景色に戻る。間投詞や感嘆詞、感嘆文は用いられず、全体の感情的なトーンは控えめだ。フィリップスは海辺の風景を外側の現実世界、子供のいるシーンを「私」の内的世界であると解釈し、読者は現実世界と語り手の記憶の間を移動させられると指摘する (Phillips 1975: 100)。しかし、死んだ男を見ている浜辺の情景は、冒頭では動詞の現在形が使われている (「もう死んでいる」(est^á ya muerto)) のだが、次の食卓の場面では現在完了形 (「今日、こう言った」(ha dicho hoy))、再び浜辺で死んだ男を見るときも現在完了形なのである (「その言葉を通して私は見た」(Por ellas he visto))。時間の関係が複雑なため、フィリップスとは逆の解釈、すなわち語り手は実際には家にいながら、浜辺の老人を想起しているという解釈も可能である。この 2 つの世界のうちどちらが心象風景なのかを特定するのは困難で、作品内における現実世界と心象風景との境界は曖昧にされている。

その曖昧さは、背景である海に与えられた役割にもあてはまる。この詩における海は、死んだとされる老人が佇む、死の光景であると同時に、命ある動物たちが「まだ愛しあっている」場所でもある。そして子供の「桃を食べていい？」と尋ねる台詞は、桃の持つみずみずしさや食べる行為がはらむ生の実感、子供のあどけなさ、それを見ている語り手が胸打たれる静かな感動など、いずれも生身の人間の生を感じさせる。そして実際の生死は明らかではないが、「死んでいる」と描写される老人と、桃を食べたいとせがむ子供は、死と生のまさに対照をなしている。生き物たちがまだ愛しあっている浜辺は、レクイエムを歌うと同時に希望を与える舞台でもあろう。

本作には時間の経過に従って物事が展開するような一貫性のあるストーリーや、作者の明

¹⁹⁵ ゴメズ＝パスはこの一人称を女性と特定している。「一人の女性が (中略) 海の前にいる。劇的な出来事は起こらず、その世界には何も無い。子供の声が見つめる女性の胸に予期せぬ、胸を騒がせる優しさを解き放つ」(Gómez Paz 1966:37)。5 連目の「ママ」が「私」であると解釈することで、語り手を女性とすることができる。この個所以外には語り手が女性であることは示されないが、作品全体に流れるやさしい口調や語り手の胸の内に湧き起こる感動が母性を示唆していると考えられるため、ゴメズ＝パスの解釈には説得力がある。

示的な主張は見出せない。ストルニは、生と死を併せ持つ両義的な存在である海を背景とし、内的世界と外的世界の境界を曖昧にした作品の中で、生を描いてみせたのである。

4.2.2.2. 海から想像する死後の世界

次に取り上げる「薄暮」«Crepúsculo» (336-337) も、幻想的な作品である。生と死のモチーフに注目することによって、海が「浜辺」と同様に、生命と死が循環する場所として捉えられていることがわかる。

動かない海は、
その下あごからはがれて、
新たな魂をひとつ吐き出す。

海には底がない
沈んだ船、
藻にしがみついている
いくつもの魂。

(略)

ゆっくりとした階段が
海中を下っていく
そして消えかかきながら、
私の足もとに届く。

そこを
私は昇っていくだろう
ある日
水平線のもっと向こうに
入るまで。

水の壁が
私の供をするだろう
光り輝く
午後に。

El mar inmóvil,
desprendido de sus mandíbulas,

exhala un alma nueva.

No tiene fondo,
buques hundidos,
almas abrazadas
a sus algas.

[...]

Escalinatas lentas
descienden al agua
y llegan, desvanecidas,
a mis pies.

Por ellas
ascenderé
un día
hasta internarme
más allá del horizonte.

Paredes de agua
me harán cortejo
en la tarde
resplandeciente.

この作品は幾つかの先行研究において、ストルニの自殺の予兆であると言われている。ナレ・ロクスロとマルモルは、ストルニがマル・デル・プラタを好み、しばしば休暇を過ごした伝記的事実を引きつつ、本詩集に収録されている2篇「薄暮」*«Crepúsculo»* と後に取り上げる「海底の私」*«Yo en el fondo del mar»* をのちのストルニの入水自殺と関連付けている (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 110)。

ガランとグリエムモも、「薄暮」は予兆的だとしている (Galán y Gliemmo 2002: 325)。確かに、「私」が昇っていく場所「もっと向こう」(*más allá*) は、単に遠い場所を指すだけでなく、死後の世界を意味する語でもある。また、動詞の直説法未来形を用いた「そこを／私は昇っていくだろう」が、語り手の未来の死を想起させ、タイトルの「薄暮」も暗示的である。しかし、ゲスラー・ティティエフは、詩に満足感や希望が表れるので死の予兆ではないと否定し、しかもストルニが乳がんの兆候を見出したのは1935年であるため、1934年に刊行されたこの詩集においてストルニの自殺の予兆を読み込むような誘惑には抵抗するべ

きだと断じている (Geasler Titiev 1972: 145; 1976: 187)。

伝記的事実に拠らずに詩に目を向けてみると、冒頭から動かない静かな海は、生（新たな魂）と死（沈んだ船や魂）を包含している。最初の 2 連で明らかなのは、海は多くの命を死なせる破壊力を持つ場所であると同時に、新たな魂を吐き出す、すなわち新しい命を生み出す、死と生が混在する両義的な場であることだ。

後半の 3 つの連で現れる語り手がいるのは、やはり海の中である。「私」もこれから新たな魂となって生まれ変わろうとしているのかもしれない。と言うのも最後の 2 連で水中にいる語り手は、海の中から「水平線のもっと向こう」に向かって上っていくからである。「もっと向こう」(más allá) は「そして頭は燃え出した」でも使われた表現で、死後の世界を意味する言葉でもある。この連から最後まで、動詞が未来形であることにも着目したい。語り手は海中から、輝く光の中へ、そして更にもっと遠くの死後の世界に向かって上昇していくことを予想しているのだ。この詩の中では、死後のイメージは明るく、希望に満ちている。この海は死んだ命を蘇らせるために、光輝く天上の世界へと送り出す場所とみなされている。

4.2.2.3. 幻想的な海

続いて、同詩集内にあるセクション「海のモチーフ」の 11 篇の中から 2 篇を取り上げ、最初のセクションに収められた 2 篇と同様に幻想的に描かれた、幾つかの海の情景を考察してみよう。最初の詩は「中心のない輪」«Círculos sin centro» (361-362) である。

空のスポンジ、
海の緑の果肉、
お前のやわらかい轍に沿って
私はゆかねばならなかった。

(略)

幾つもの長い夜と昼の間
船首がお前を休みなく切り裂いたが
お前の中心はけっして変ることがなかった、
海の緑の輪。

(略)

Esponja del cielo,
carne verde del mar,
por tus carriles blandos¹⁹⁶

¹⁹⁶ 初版本では「湿った道路」(carreteras húmedas) となっている。詩集『七つの井戸の世界』の中の作品には、初版本と 2 種類の全集 (SELA 版および本論文で底本としたムスキエッティ版) とで単語が異なるものがある。初版本と全集との間の異同について、これまでの研究では明らかになっていない。また、それぞれの全集がどの版を底本としているかについても不明である。

hube de andar.
[...]
Largas noches y días
una proa te cortó sin parar
y tu centro no cambiaba nunca,
Círculo verde del mar.
[...]

語り手が海に向かって呼びかけている詩である。第2章4節4項で検討した前期の作品「海に面した墓地」では、語り手の感情が海に委ねられ、感情の高ぶりに従って海も激しく荒れていたが、この作品では穏やかな海に対して、語り手も静かに呼びかけている。この変化は、ストルニの実体験に基づくものと思われるのだが、これについては後で述べる。第1連で「私」は自分が乗っている船が海面に残す航跡を轍にたとえている。航跡が瞬く間に消えて元の姿に戻る海を、語り手は大きな輪にとらえているのだろう。

作品の後半部分では、船旅の光景から一変し、「私」の肉体に変化が起きる。

(略)

私は自分の体にこう言ったのだ、「甦れ！」と
そして心臓には「止まろうとするな！」と。
私の体は海の果肉に根を、
緑の根を下ろそうとしていたのだ。

私を運んでいた船は
出航するしかなかった、
しかし私を収めていた体は
海の上で動かずにいた。

(略)

[...]
Le decía a mi cuerpo: ¡renace!
A mi corazón: ¡no te quieras parar!
Mi cuerpo quería echar raíces,
raíces verdes en la carne del mar.

El barco que me conducía
No sabía más que zarpar,

pero el cuerpo que me contenía
se quedó estático sobre el mar.
[...]

語り手は突如として、肉体と、呼びかけている主体とに分裂する。肉体は海の中に根を下ろしそこにとどまろうとしている。船は先へと進んでいくが、「私」は海に残り、あたかもその肉体は死のうとしているかのようである。だが肉体に言葉をかける主体すなわち精神は、肉体には甦るように、心臓に向かっては止まらないようにと呼びかけ、死なせまいとしている。切り裂かれても元に戻る海のイメージや、海へ「根を下ろす」という表現は、「私」の命が海で死とともに終わるのではなく、死の後の復活を暗示させている。先に取り上げた「薄暮」でも、海において多くの命が失われると同時に、新しい魂が生まれていた。同じようにこの詩においても、海は人が死ぬ所であると同時に、その後復活する場所でもあるのだ。この作品はどのような結末を迎えるのか、最終連を引用する。

幾つもの輪が上に向かって回り
海底から昇って行った。
魚たちは頭を上げて
遠吠えを始めていた。

Círculos circulaban arriba
y subían del fondo del mar;
peces levantaban las testas
y se ponían a aullar.¹⁹⁷

最終連の輪は複数形になっており、海底から昇っていく。これは、海を指していた第 2 連の輪とは異なり、渦あるいは泡のことだろう。「私」の視点は海の中にあり、海底から発生して上っていく輪を見ているのだ。「薄暮」と同じく海の中からの視点である。既に述べたように、海中にいる「私」の生と死は曖昧である。吠えるはずのない魚たちが遠吠えを始めるこの作品世界は、現実から遠く離れた幻想的な海である。

一方、「私」がとどまった海中とはどのようなところなのか、その情景の一つが描かれていると思われる他の作品を次に取り上げたい。その作品とは、「海底の私」*«Yo en el fondo del mar»* (363-364) という題の自由詩である。この詩には、以前には書かれたことのない海底の様子が描写されている。まるで子供向けの物語のようだが、ストルニが海をどのような場所ととらえていたのかを知るためには重要な作品だ。

¹⁹⁷ 初版本では「一匹の魚が夜に向かって頭を上げ、遠吠えを始めた」(un pez levantó la cabeza / contra la noche y se puso a aullar.) となっている。

海の底には
ガラスでできた
一軒の家がある。

イシサンゴの
大通りに、
面している。

黄金の大きな魚が
5時に、
私にあいさつに来る。
(略)

En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.

A una avenida
de madréporas,
da.

Un gran pez de oro,
a las cinco,
me viene a saludar.
[...]

先に引用した「薄暮」でも幻想的な海中が描かれていたが、本作はそれ以上にファンタジックな海底世界が舞台となっている。海の底には、サンゴの通りに面し黄金の魚が訪ねてくるガラスの家がある。個々の単語も文法構造も易しく分かりやすいうえ、詩行の短さが更に平易さを増している。5、6連では以下のような描写が続く。

私は
海よりも少しだけ青い
ベッドで眠る

タコが一匹
ガラス越しに
私にウインクをする。
(略)

Duermo en una cama
un poco más azul
que el mar

Un pulpo
me hace guiños
a través de cristal.
[...]

この語り手は海の中で平和に眠っている。黄金の魚や、そばを通りながらウインクするタコは「私」に好意的で、そこには語り手の心の痛みも、切迫した願望も、死の強迫観念も存在しない。「私」は海中の家を安心できる居場所と感じており、この海は本詩集の幻想的な世界の中で最も安全で、居心地のよい隠れ家のような場となっている。

ここで、先ほどの「中心のない輪」を思い起こしてみると、「私」は海の上にとどまり、船を見送った。その後語り手は海の底に沈んだが、その海は死だけではなく再生も意味していると解釈された。この「海中の私」がいる海の底の世界は、海に沈んだ語り手をやさしく庇護してくれる世界である。これまで見てきた通り、ストルニは海に対して死のイメージを抱きつつ、そこから新たな命が生まれる復活や再生の意味を盛り込んでいるが、それだけではなく海中を安全な世界ともみなしているのである。

本項では、ストルニが自由詩に取り組んだ 7 冊目の詩集『七つの井戸の世界』から、海の風景を描いた幾つかの詩を分析してきた。それ以前の詩人の作品に見られたような、女性である一人称の語り手「私」の内面の吐露や、5 冊目の詩集で顕在化した「私」の皮肉な口調や諦めといった無力感を感じさせる表現は、これらの詩からはほぼ消えている。「浜辺」では、死んだような老人と対照的な子供の生き生きとした様子が「私」の視点から描かれており、桃を食べていいかと尋ねる子供が放つ生の感覚が印象的だ。それと同時に、ここでの海は、動物たちの生、そして年老いた男の死の両方を含む存在でもある。

一方、「薄暮」でも、海は生と死の両義的なトポスである。海で多くの命が失われるが、新しい魂も生まれる。「私」は海の中／死の場所から、午後の輝く光を浴びながら、上方に昇っていく。それはまるで死後、空に昇っていくイメージである。「中心のない輪」では更に「私」の死が暗示されている。しかし、最後に船から離れて海の上にとどまる語り手

は、再生するために海に根を張ろうとしている。海はやはり死とともに再生、あるいは死後の新たな世界としてイメージされている。

幻想的な作品「海底の私」の海は庇護者であり、「私」は完全に守られている。この詩を詩人の自殺と関連付けている研究もあり (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 110)、この平穏さは詩人が想像する死後の世界の安らかさを意味するものかもしれない。

海を描くとき、詩人は生と死を併せ持つ場として捉えていることをここまで指摘してきた。そのストルニが海の詩を多く書くきっかけとなった、ヨーロッパへの船旅について次に述べたい。

4.2.2.4. ヨーロッパ旅行の「航海日誌」と海の主題

これまで検討してきたように、『七つの井戸の世界』には海を描いた詩が多い。セクション「海のモチーフ」以外でも、最初の無題のセクションに「浜辺」や「薄暮」があるうえ、最後のセクション「ソネット」にも一篇ある。海に関する作品が本詩集にとりわけ多いのはなぜだろうか？ ペレス・ブランコは、1929年と1932年のヨーロッパへの船旅がその理由だと述べている (Pérez Blanco 1975: 129)。ストルニの船旅の体験と作品の関係についてここで少し整理しておきたい。

彼女の詩作の前期に書かれた、海を主題とする詩の一つに、本論文第2章4節4項で分析した「海に面した墓地」がある。その中での語り手の視点は、陸から海に向けられていた。これまで特に指摘していなかったが、前期・中期の海をモチーフにした作品¹⁹⁸では、「私」はいずれにおいても陸から海を描写している。これに対し、後期作品の「私」は逆に海からの視点を持っている。例えば「中心のない輪」では船上から移動しつつ海を見てから語り手は海中に沈み、「薄暮」では海中、そして「海底の私」でもやはり海の底から周囲を見ている。その視座の移動は、実際にストルニが体験した船旅がきっかけとなって生まれたものと考えてよいだろう。

ストルニはこの詩集を出す前に、2回ヨーロッパを旅行した。1回目は1929年の12月から1930年にかけて、2回目は1932年である。1回目の旅の途中で、彼女は『ノソートロス』誌に「航海記」(“Diario de Navegación”)と題した、次のような短い旅行記¹⁹⁹を寄せている。

「船」

私は、ヨーロッパまで私を連れて行くはずの船を待ちつつ、モンテビデオの港にいる。連れは感激で震えている。私も幾晩も眠れなかった。海とその凍てつくような緑

¹⁹⁸ 前期と中期において海の風景が描かれている作品は、本論文で扱った「海に面した墓地」と、「苦痛」、そして4冊目の詩集『物憂さ』収録の「海に向かいて」«Frente al mar» (208-209) の計3篇である (駒井 2012(a): 102-103)。

¹⁹⁹ この旅行記は、それぞれに小見出しが付いた6つの小編からなっている。ここで取り上げる「船」は最初に掲載されているものである。

の果肉、私を永遠に吸い込もうとする貪欲なスポンジを想像していた。波は、呼ばれることのない私の名を呼ぼうと、口になっていた。私は海よりも大きい、巨大な船がブエノスアイレスから向かってくるのを見たかった。黒い船を想像していた。白い四角と丸の模様がついていて、黄色い煙突が立っている。恐ろしい。私の想像力の兄弟²⁰⁰。
(675)

ここには、これまで分析した「海のモチーフ」の中の作品「中心のない輪」と共通する表現が見られる。海についての「緑の果肉」(carne verde) や、「スポンジ」(esponja) という比喩などである。これらの共通性は、「航海記」に記した海の印象が、後に詩「中心のない輪」に生かされたことを示唆している。この 2 篇は例えるなら、デッサンと完成した絵のようなものだろう。先ほど述べたように、海を描写する視座が陸から船や海へと移動していることも併せて考えると、詩人は物心ついてから初めて²⁰¹のこの長い船旅の体験に大きな影響を受け、「海のモチーフ」の作品群を生み出したと思われる。

しかし、『七つの井戸の世界』出版以前、すなわち詩人のヨーロッパへの旅より前においても、海は重要な詩の舞台であったと考えることはできるだろう。前・中期に海を描いたのは 3 篇と、決して数の上では多くはないが、既に本論文で取り上げた 61 行からなる「海に面した墓地」は、ストルニの作品の中では長篇であるだけでなく、死者を取り巻く幻想的な海の描写と語り手の感情の激しさが際立つものであった。やはり本論文で分析した「苦痛」も、女性の「私」が愛する男性を忘れ、苦痛を超越するための場として海が重要な場として扱われた印象深い作品である。本論文では取り上げなかった詩「海に向かいて」«Frente al mar» (208-209) は、「海に面した墓地」と同様、比較的長い 40 行からなる詩だが、その海は、ちっぽけな存在である「私」があこがれる強い存在であるだけでなく、希望を見出す背景として機能している(駒井 2012(a): 107)。『七つの井戸の世界』より前に書かれた海にかかわる詩において、語り手の立ち位置が常に陸であることは既に述べた通りだが、それだけではなく海は「私」を強くする(「海に向かいて」)、閉じ込められた墓地から死者を解放してくれる(「海に面した墓地」)、そして「私」の苦痛を乗り越えさせてくれる(「苦痛」)場所として扱われていることを確認しておきたい。これらの海には、死者をも含む人間を解放してくれる力があるのだ。一方、本章で扱ってきた『七つの井戸の世界』で描かれる海は、死んだ魂が再生されたり、死後の世界を暗示したりする場所であり、時には「私」が避難し、閉じこもる場所でもある。後期にかかれた詩における海は、生と死の境界が曖昧で、幻想的な世界なのである。

²⁰⁰ «El buque» “Estoy en el puerto de Montevideo, aguardando el buque que ha de conducirme a Europa. Mi compañera tiembla de emoción. Noches pasadas yo tampoco podía dormir. Imaginaba el mar y su helada carne verde, esponja insaciable, dispuesta a absorberme para siempre; sus olas se hacían bocas para llamarme con mi nombre innombrado. Esperaba ver avanzar desde Buenos Aires un buque inmenso, más grande que el mar. Lo suponía negro. Manchado de rectángulos y círculos blancos. Erizado de chimeneas amarillas. Terrible. Hermano de mi imaginación.”

²⁰¹ ストルニはスイスで生まれ、4歳の時にアルゼンチンへ渡ったが、この旅について彼女自身が言及したことはない。

ここまで海の重要性について扱ってきたが、ストルニの詩作品におけるもう一つの重要なモチーフは「都会」である。次節では、セクション「都会のモチーフ」に収録されている作品の分析を試みる。

4.2.3. 「都会のモチーフ」

「海のモチーフ」と並んで独立したセクションとして扱われている都会もまた、ストルニの詩作上重要であった。海とは異なり都会は、前・中期において否定的な意味を与えられてきた²⁰²が、その傾向は後期においても変わることなく、むしろ都会に向けた詩人の視線は暗さを増しているように思われる。ここでとりあげる「都会のモチーフ」に収録された作品は本章1節2項で述べたように、1927年から彼女が書き始めた自由詩が原型となっている。命をよみがえらせる海とは対照的に、都会は喜びが存在せず、詩中の「私」を脅かすような場として描かれている。本項では、都会に脅威や陰鬱さを見出す詩人の暗いビジョンを、同時代のブエノスアイレスの文壇の動向の中に置いて考察する。『マルティン・フィエロ』誌が廃刊となった後、特に詩の分野では前衛運動に対する反発が起きるが、そこには経済不況や政治的混乱、そして軍事クーデターの勃発といった社会的状況も反映されていた。

このような都会に対する暗い見方には、前節で分析したように彼女の個人的な精神の危機がまず根底にあったと考えられるが、ヨーロッパ帰国後に刊行された『七つの井戸の世界』に収められた作品には、社会的な状況も影を落としていると思われる。次項では、1920年代後半の作品の傾向を引き継いだ、都会を主題とした作品を扱っていく。そしてその次の項において、当時の状況を文学界と社会の両面から見ていき、ストルニの作品への影響について考えてみたい。

4.2.3.1. 冷たく不気味な都市の描写

「瞬間」*«Momento»* (373) では、陰鬱な都会の光景が浮かび上がる。そこには、語り手の孤独な声が聞こえてくるだろう。

灰色の骨でできた一つの街が
私の足元に捨てられている。

黒い切れ目のように、
通りは、
納骨堂を切り分け、碁盤目状にし、
整理し、持ち上げている。

²⁰² 本論文では扱ってこなかったが、2冊目の詩集収録の「四角と角」*«Cuadros y ángulos»* (105) や4冊目の詩集内にある「日曜日」*«Domingos»* (222-223)、5冊目の詩集に収められた「ブエノスアイレスの悲しみに向けた詩」*«Versos a la tristeza de Buenos Aires»* (292) はいずれも都会を冷たく、人を悲しくさせる所として描いたものである(駒井 2008)。

街には、二百万人の人間が満ちているのに、
私には愛する人がひとりもない……

(略)

Una ciudad hecha de huesos grises
se abandona a mis pies.

Como tajos negros,
las calles,
separan el osario, lo cuadriculan,
lo ordenan, lo levantan.

En la ciudad, erizada de dos millones de hombres,
no tengo un ser amado...
[...]

初めの2連で都会は、黒や灰色という色とともに死と結び付けられている。灰色の骨は、生気の乏しい都会の住人の姿のようであると同時に、その色が都会の無機的な建物であるコンクリートを思い起こさせる。その中で際立っているのは納骨堂という言葉だ。サロモネはこの箇所について、ストルニの苦しみが投影されているため、都会の人間を亡霊のように見ていると論じている (Salomone 2006: 331)。確かに、都市を納骨堂と表現するのは、あまりにも暗い見立てである。語り手の苦悶の声は、第3連の「愛する人が一人もない……」にうかがわれる。二百万もの人がいる中で、「私」が愛する者が一人もない。この数字の対比が語り手の孤独やその寂しさをより強調している。灰色の都会というイメージは、次に引用する「街路」«Calle» (373-374) にも登場し、そこでは恐ろしく不気味な都会の通りを歩く「私」が、見られていることに恐怖を感じている。

灰色の高い壁の間に
開いている横丁。
扉の暗い口、
玄関のパイプは、
人間の地下墓地へと
頻繁に
いざなう畏。
玄関に

寒気はないか？
階段の
上っていく白さの中に
わずかな恐怖はないか？
私は急いで通り過ぎる。
私を見るどんなまなざしも
私を増殖させ、まき散らす。
(略)

Un callejón abierto
entre altos paredones grises.
A cada momento
la boca oscura de las puertas,
los tubos de los zaguanes,
trampas conductoras
a las catacumbas humanas.
¿No hay un escalofrío²⁰³
en los zaguanes?
¿Un poco de terror
en la blancura ascendente
de una escalera?
Paso con premura.
Todo ojo que me mira
me multiplica y dispersa.
[...]

描写される都会の街路は、冒頭から異様である。先に引用した詩「瞬間」と同じく灰色をした壁の間には、横丁の路地が口を開けている。扉の暗い口と玄関を走るパイプは地下墓地へといざなう畏に見え、寒気や恐怖を感じさせる場所なのだ。人間の温もりはむろん、生の気配すら感じられず、そこにあるのは、墓地に通じる死を思わせる陰鬱さである。オビエドは、語り手が何かに脅威を感じている姿を見ており、「私」が抱く恐怖に着目している(Oviedo 2001: 263)。このように人に見られることに怯える「私」の姿には、ストルニ自身が誰かに追われている、追跡されているという被害妄想に悩まされていた体験(Nalé y Mármol 1963: 129)が少なからず反映されているのだろう。

「冬の広場」《Plaza en invierno》(374-375)でも、書かれているのは冷え冷えとした光

²⁰³ 初版本では「calofrío」(意味は同じ)である。

景だ。

裸の木々が
道を走る
広場の四角い形に添って。
(略)
人のいない湿った
ベンチは、
その端から
夢見る移民たちを追い出す。
(略)

Árboles desnudos
corren una carrera
por el rectángulo de la plaza.
[...]
Bancos inhospitalarios,
húmedos,
expulsan de su borde
a los emigrantes soñolientos.
[...]

「冬の広場」の情景は、「裸の」、「人のいない」、「追い出す」などの単語により、寒々として冷たい。湿ったベンチですら擬人化され、移民たちを追い出す。このように、「都会のモチーフ」の作品には、いずれも 1927 年、28 年に書かれた都会についての作品とよく似た形式および内容が認められる。

都会が常に暗く描かれている一方、海は死を象徴する場であると同時に、そこには死後の再生、あるいは死後の世界への希望が存在し、安心して眠らせてくれる場所である。『七つの井戸の世界』の詩人は、海と都会にそれぞれ死のイメージを見出しながら、両者に対して全く違う扱いをしている。都市はほとんどの場合、暗く、寒々しく、その非人間性は墓所に例えられるほどで、都会にいる「私」の恐怖を増幅させている。このように非人間性を強調される都会の描写には、ストルニの精神状態が影響している可能性があることについてはこれまで述べてきた通りである。だが、当時の社会と文学界にも、このような詩が書かれた要因があるのではないか。次に、この時代の社会と文学の状況について述べる。

4.2.3.2. 1930年代の文学的・社会的状況

第3章で述べたように、1920年代のブエノスアイレスの文壇には、活発な動きがいくつかあった。しかし、拠点であった文芸誌『マルティン・フィエロ』の廃刊（1927年）の後、前衛運動の求心力は失われた。1930年代は、詩に関する大きな動きが生まれなかった時代である。サラサール・アングラーダは「30年代は、アルゼンチンの近代詩における最も無視され、論争的となった時期の一つである²⁰⁴」と、批評家たちの1930年以降の文学に払う注意が少ないことを指摘し、その理由の一つに、アルゼンチンにおいて小説が興隆したことを挙げている（Salazar Anglada 2009(a): 72-73 から引用）。ラテンアメリカでは以前からロシア文学の流れをくむ社会派小説が書かれていたが、この時代にはヨーロッパの前衛小説の影響を受け、審美主義的・形而上学的な主題の優れた小説が書かれ、詩よりも批評界の注目を集めた²⁰⁵（Salazar Anglada 2009(b): 323）。

しかしそれだけの理由で、詩への関心が低下したのではない。ウルトラリスモの熱狂が収まり、文芸雑誌が廃刊された後の詩の方向性が不確かになり、かつて前衛運動を推進した人々がそれぞれの道を歩み始めたことも理由の一つだろう。ウルトラリスモをヨーロッパから導入したボルヘス自身が、前衛から伝統的な詩に回帰したこと（Arrieta 1959: 638）の影響もあるに違いない。

詩人カンボウルス・オカンポ（Cambours Ocampo）は、1931年に『アルゼンチン最新詩』*La novísima poesía argentina* と題する、自分を含む詩人たちのアンソロジーを出版した。彼らが「1930年世代」、または「最新の世代」と自称したことは、その後、批評家の間に小規模ながら論争を引き起こした²⁰⁶。1930年代の詩人についての研究をまとめたサラサール・アングラーダは、この時代の文学史上の位置づけは今後の検討を要すると述べてつも、『アルゼンチン最新詩』に編まれた詩人たちは、30、40年代のその他のアンソロジーにはほとんど含まれていないと指摘し、カンボウルス・オカンポ編著の詩集の重要性に疑念を呈している。また、フェルナンデス・モレノは1930年代前半について、個人的な活動の年であると述べ（Salazar Anglada (b) 2009: 357 より引用）、世代でくくる呼び方には賛同していない。このように、カンボウルス・オカンポが主張する1930年世代の存在を支持する研究者は少ない。とは言え、ある文学グループが自らを世代と呼ぶからには、彼らの主張を聞き作品に目を通すことで、この当時の詩の傾向を知ることは可能だろう。そこで次項でこの詩集の作品を取り上げ検討してみたい。

詩が勢いを失った当時のアルゼンチン社会は、大変な混乱期を迎えていた。1920年代に

²⁰⁴ “uno de los periodos más ignorados y controvertidos de la poesía argentina moderna: los años 30.”

²⁰⁵ サラサール・アングラーダは次のような名前を挙げている。社会・政治小説の作家として Elías Castelnuovo, Lorenzo Stanchina, González Tuñon, Roberto Arlt らを、耽美主義、そして形而上的傾向の文学者として 30年代に小説を書き始めた Borges, それから詩から小説へ転じた Norah Lange, Silvina Ocampo, Eduardo Mallea. もう少し後になると、ラ・プラタ地域で発展した幻想小説の分野に José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato が加わる（Salazar Anglada 2009(b): 323-324）。

²⁰⁶ 「世代の概念」、および1930年代の世代についていかなる論争が生じたのかについてはサラサール・アングラーダ（Salazar Anglada: 2009 (a)）を参照されたい。

高い経済成長を達成させた急進党のイリゴジェン大統領は、一度は政権を後進のアルベアールに譲ったものの、1928年に大統領に返り咲く。この時の選挙で、ボルヘスやトゥニオンはイリゴジェンを支持したが、『マルティン・フィエロ』の編集長メンデスがアルベアールを支援したことで、雑誌内部に政治的対立が生じ、この文芸誌は解散を余儀なくされた。イリゴジェン大統領が2期目を迎えた矢先、1929年にニューヨーク株式市場が大暴落し、世界恐慌が起こったため、アメリカ資本のアルゼンチンからの引き上げや、対外輸出の減少により、アルゼンチンの経済は大打撃をこうむることになったのである。また、急進党の分裂、石油の利権問題における上下院の反目、各種業界団体のストライキ、年金問題などの難問が山積していた。1929年の農作物の不作も状況の悪化に拍車をかけ、労働人口に対する失業率は28% (Saénz Quesada 2004: 490) に達したことなどから、経済政策における政府の無能ぶりに国民の批判が集中してもおかしくはなかった。全国規模の新聞社をはじめとするマスコミ各社も政権批判の論調を強め、中でも『クリティカ』紙が独立社会党を支持し、政府を繰り返し批判する。更に地方でも与党批判が激しくなり、1920年代の後半、アルゼンチンは政治・経済共に混乱状態に突入したのである。そして遂に1930年9月6日、ホセ・フェリックス・ウリブル (José Félix Uriburu) 将軍によって軍事クーデターが起き、イリゴジェンは大統領職を辞任した。以後、アルゼンチンは軍事政権となり、後に言う「恥辱の10年間」 (Década Infame) を迎えることとなる。この時代のアルゼンチン詩に大きな文学運動が起きなかった要因の一つには、このような混乱、不安な時代の空気があったことは間違いないだろう。

4.2.3.3. 『アルゼンチン最新詩』 *La novísima poesía argentina*

「1930年世代」や「最新の世代」の呼称には慎重になるとしても、上で述べたようにこの『アルゼンチン最新詩』(以下『最新詩』、本詩集からの出典を表す場合にはNPAと略記)の中に時代の一つの傾向を見ることは可能である。詩集の冒頭に、編者他数人の手による4つの序文が掲載されているので、彼らがどのような芸術を目指したのかを見てみよう。

無記名の最初の序文では、「『アルゼンチン最新詩』は、これより以前に出版されたあらゆる類似の詩集とは違って、一つの時代に区切りをつけることなく、一つの学派を決めることなく、不朽の名を残すような人々を育てる保育器となることを目指すこともしない。『アルゼンチン最新詩』は、派閥も定まったレトリックもないまま、新しい文学の時代を始める²⁰⁷」(NPA: 6)とうたわれている。この次に、編者カンボウルス・オカンポが「アルゼンチンの最新の世代についての考え」 (“Ideas sobre la novísima generación argentina”) と題した文章を寄せ、最新の世代について次のように説明している。「我々の美学上の哲学は平和的であるべきである。我々は、資質がないからではなく自尊心から、決してレオポルド・

²⁰⁷ “LA NOVÍSIMA POESÍA ARGENTINA, al contrario de todas las obras similares que la procedieron, no clausura una época, no determina una escuela, ni pretender ser incubadora de inmortales. LA NOVÍSIMA POESÍA ARGENTINA, inicia un nuevo período literario –sin camarillas ni retóricas fijas–, [...]” (強調原著者)

マレチャル²⁰⁸の理解不能な文学的気まぐれを超えることはないだろうし、ニコラス・オリバリ²⁰⁹のように巧みに『ポルノ文書』を書くこともないだろう。だが、そうかと言って、永遠の月が照らす庭園や、クロサギが泳ぐ湖に戻ることもできないだろう。つまり、私たちの世代は——やりやすいからという理由ではなく——、均衡からなるべきであり、真面目で規則的な仕事をする世代でなければならない。極端というものを知ってしまった我々の世代は、多少のことには驚かなくなっているからだ²¹⁰」(Cambours Ocampo, NPA: 9-10)。

これらの序文を読むと、この1930年の世代が前の世代、それも特にマルティンフィエリスタたちへの反発心から新しい文学を目指したことがわかる。しかし、カンボウルス・オカンポ自身が言うように、更に前の世代の、月や庭園やクロサギがいる湖に象徴されるモデルニスモへの回帰の意図ももちろんない。それでは、どのような詩が創作されたのだろうか。

『最新詩』とストルニの作品との間には幾つかの共通点がある。まず形式面で言うと、ストルニは『愛の詩集』の出版後、初めて自由形式を取り入れ始めた。1934年出版の『七つの井戸の世界』においても、自由詩が大部分を占めたことについては本章で既に述べた。『最新詩』には、伝統的形式と同時に自由形式の作品が多く収録されている。また内容については、両者とも都会をテーマにした作品を書いている。その他にイメージを重視し、メタファーを多く用いたこととも併せて考えると、次に見ていくように、ストルニと『最新詩集』の詩人たちはともにウルトライスモの影響を實は受けているように思われる。

以下に、幾つか作品を検討する。ストルニが都会を否定的にとらえていたのと同様、『最新詩』においても都市は灰色で暗く描写されている。まずは、カルロス・アブレグ・ビレイラ (Carlos Abregu Virreira : 1896-1976) の「男の帰還」«El regreso del hombre» (NPA: 21-22) を取り上げる。

午後に倦み果て
彼は都会に戻った
夕暮に塗られた
両手で

²⁰⁸ レオポルド・マレチャル (Leopoldo Marechal: 1900-1970) の作品は、詩や短編、小説、戯曲、批評など多岐に渡る。1920年代はマルティンフィエリスタとして活動したが、社会問題にも深い関心を寄せ、のちに左派のペロン政権の支持者となり、文壇での立場は微妙になる (Oviedo 2001: 445-446)。

²⁰⁹ ニコラス・オリバリ (Nicolás Olivari: 1900-1966) は1920年代、言葉遊び、斬新なメタファー、大胆なレトリック、スピードを感じさせるリズムなどを駆使した、刺激的な作品で知られた。大衆紙『クリティカ』の記者でもあった。ブエノスアイレスの疎外された人々に関心を寄せ、都会の場末にたむろする詩人たちや売春婦、ボヘミアンらを作品に描いた。フロリダ派とボエド派の両方に属していたが、後年は両者からも距離を置くようになる。セドゥロのアンソロジーでは、どちらの派閥にもかかわった「中間地帯の詩人たち」として扱われている (Cedro 2006: 399-400)。

²¹⁰ “Nuestra filosofía estética debe ser pacífica. No podríamos llegar nunca, por dignidad y no por falta de condiciones, a sobrepasar las incomprensibles veleidades literarias de Leopoldo Marechal, ni a escribir “pornogramas” con tanta destreza como Nicolás Olivari; pero tampoco, podríamos volver a los jardines con lunas eternas ni a los lagos surcados por garzas morenas. Es decir, que nuestra generación debe ser de equilibrio, de trabajo serio y metódico —no por comodidad— sino porque conociendo los extremos está curada de espanto.”

夜を押しながら。

(略)

彼の魂は
五感が
閉ざされた希望の上に
斧の最後の一撃を
与えていた。

風が彼の胸を、四肢を、性器を
激しくたたいていた。

街の入り口で
都会の木々が
彼の人生の壊れた知らせを
たずさえて待ち受けていた。

彼の人生、
行ってしまった夢。

Cansado de la Tarde,
regresó a la Ciudad
empujando la Noche
con las manos
embadurnadas de Crepúsculos.
[...]

Su alma repiqueteaba
el último golpe del hacha
sobre la esperanza cerrada
de los cinco sentidos.

El viento le aporreaba
el pecho, los miembros, el sexo.

A la puerta de la ciudad

los árboles urbanos
le esperaban con la noticia
desmoronada de su vida.

Su vida,
sueño ido.

部分的には7音節で統一されているが、9音節や8音節やもっと短い行も混在する自由形式の詩行で、脚韻は不規則にa-aの類音韻で押韻する程度である。作品内には語り手の「私」は現れず、三人称で語られる。作中人物についての具体的な描写はなく、状況も、人物も、全てが曖昧で茫漠とした内容で、街に戻ってきた男を待ち構える残酷な運命が主題であると思われる。「夕暮に塗られた／両手で／夜を押しながら」や「彼の魂は／（中略）／斧の最後の／一撃を／与えていた」などのメタファーを用いた情景に、その男の絶望的な心理状況を重ねている。

ワルデマール・アレチャ（Waldemar Arecha：生没年不明）はストルニの『七つの井戸の世界』の中のセクション「都会のモチーフ」（Motivo de la ciudad）と同じタイトルの詩「都会のモチーフ」«Motivo de la ciudad»（NPA: 29-30）を書いている。アレチャの詩は「鉄柵」（La verja.）、「通りのドア」（La puerta de calle.）、「切妻屋根」（El techo a dos aguas.）、「曇りの日」（Día nublado）というタイトルが付いた4つの小品からなっている。最初の3つの作品は短い4行詩で、最も長いのは16行からなる最後の「曇りの日」である。「曇りの日」には灰色の都会が描かれており、ストルニの詩と同様、都会への暗い視線が感じられる。

家々は灰色で
硬直している、
退屈の鉛が
覆ってしまったかのように。

沈黙が通りを散歩し
枝から
その失声症の鍾乳石を吊るす。

バルコニーは眠り込み
窓が
無気力の形のないガラスを広げる。
（略）

空から
怠惰の灰が降る、
形の欠如が
目を守る。

Las casas están ^{s i c}grisis
y están tiesas,
como si las hubiese envuelto
el plomo del aburrimiento.

El silencio pasea por la calle
y cuelga de las ramas
las estalactitas de su afonía.

Los balcones se duermen
y ensanchan las ventanas
los cristales amorfos de la abulia.
[...]

Del cielo llueve
la ceniza del ocio,
y amadriga los ojos
la ausencia de las formas.

鉛で覆われた家、灰色、退屈、沈黙など、暗い色合いや退屈さが都会を取り巻いている。これらは、ストルニの「都会のモチーフ」内の詩「瞬間」や「街路」における灰色や、人の不在と共通するイメージである。アレチャの都会は、活気がなく死んだような場所である。その中で際立つのが擬人化（「沈黙が～散歩し」、「バルコニーは眠り込む」と、メタファー（「退屈の鉛が覆って」、「失語症の鍾乳石」、「怠惰の灰」など）である。第3章2節3項で取り上げた、ブエノスアイレスにおける前衛詩の先駆者ヒロンドの作品「通りの素描」を髣髴とさせるこの詩からは、明示的なメッセージは伝わってこず、全体として都会の澁んだ空気をイメージさせる。このような自由形式の詩におけるメッセージ性の欠落や隠喩、擬人化、わかりやすい語句の使用などの書き方には、ウルトラリスモの傾向が読み取れる。

「私の街の夜」«La noche de mi ciudad» (NPA: 84-86) と題されたエドムンド・ルハン・ベニテス (Edmundo Luján Benítez : 生没年不明) の詩からは、本章第2節3項で取り上

げたストルニの詩「街路」と同様に、車の往来が表す都会の騒音が伝わってくる²¹¹。

(略)

檻に入れられた声が
拡声器の中で吠える。

エンジンでハリケーンの
うなる風を伴う
激しい車の往来。

あらゆる言語での叫び声が
喧騒に道化の格好をさせる。

(略)

クラクションの咳払いが
交差点でジャグリングを披露している
ひとりの体操選手の周りを回る。

(略)

[...]

Voces enjauladas
aúllan en un altoparlante.

Tráfico impetuoso
con soplos rugientes
de huracanes en los motores.

Gritos en todos los idiomas
visten de arlequín el tumulto.

[...]

²¹¹ 先に分析した時には取り上げなかったが、ストルニの『街路』には次のような個所がある。「足の密林、
／転がる／輪のつむじ風、／叫び声と騒音の雲」(Un bosque de piernas, / Un torbellino de círculos /
rodantes, / una nube de gritos y ruidos) (373)。

^s ⁱ ^c
Garraspeos de claxon
giran alrededor de un gimnasta
que hace malabarismos en la boca calle.
[...]

この都会は喧騒に満ち、先ほどのアレチャの描く都市とは趣を異にしている。騒々しい交差点の様子や、行き交う車や人の動きにも隠喩が用いられ、ウルトライスタたちが重視したメタファーが、詩に不可欠の要素となって定着していることがわかる。交差点の体操選手とは、交通整理をしている警官の姿であろう。

サラサル・アングラーダは『最新詩』におけるテーマが、普遍的な神、苦しみ、詩、形而上的存在への問い、具体的な風景、タンゴの歌詞に似せた郊外の風景など多様であると述べつつ (Salazar Anglada (b) 2009: 348)、その中に、都会の日常への視線も含まれていると指摘している (Salazar Anglada (b) 2009: 334)。とは言え、スペインのウルトライスマで見られた、都市の発展への期待感や、熱狂的な高揚感は影をひそめ、都会に向けた視線はむしろ冷めているようだ。

ここまで、都会のモチーフに特に注目し、幾つか読み比べてみたが、1930年のアルゼンチン詩では、前衛詩と共に盛んになった自由形式が既に主流になっていることがわかる。『最新詩』の序文で確認したように、これらの詩人たちは、ウルトライスマを取り入れた雑誌『マルティン・フィエロ』で活躍した作家や詩人たちとは距離を置き、均衡のとれた芸術を目指すとしている。マルティンフィエリスタたちやその雑誌については第3章で詳しく述べた通り、その革新性や挑発的な態度、そして風刺やからかいといった姿勢を特徴としていたが、それに反発するように、後の世代である『最新詩』の詩が生まれたのだ。とはいえ、この自称1930年世代の作品には、ウルトライスマの影響が強く見られる。確かに、前衛文学が起こった当初の熱狂や、科学技術への信奉、破壊や革新への傾倒はないが、自由詩や無韻、あるいは不規則な押韻といった形式はもとより、メタファーや擬人化、メッセージ性の排除などはウルトライスマ世代の詩作と通じるものがある。おそらく、彼らが自覚している以上に、ウルトライスマは浸透していたのだろう。

『最新詩』の詩人たちには目指す文学的な方向性は特になく、大きな潮流を生み出さなかった。それゆえ1930年代の詩人たちは、個別の作品の評価は別として、文学史上忘れられた世代の扱いを受けてきたことは否めない。だが彼らの作品を見れば、ストルニの都会を主題にした作品²¹²との共通性や、ウルトライスマの影響を指摘することができる。

4.2.3.4. ストルニの後期におけるアルゼンチン前衛文学運動の影響

ストルニは、本章でこれまで述べたような形式と内容、表現法の変化が起きた後期におい

²¹² ストルニは『七つの井戸の世界』において海を主題にした詩も多く書いたが、『最新詩』では海を主題にした詩は特に多くない。

て、前衛文学運動を取り入れたと言われてきた。実際に彼女がどのような文学運動に影響を受けてきたのについて、ここで確認しておく。

彼女の後期における詩作に前衛文学運動がどの程度影響しているかについては、先行研究では諸説あり、研究者の意見は一致していない。セサル・フェルナンデス・モレノ (César Fernández Moreno) は次のようにウルトラリスモの影響を指摘している。「20世紀のアルゼンチン詩との関連について言えば、アルフォンシーナの前衛への方向転換は、未来ではなく過去の方を、人生ではなく芸術の方を、すなわちその後を訪れるネオロマン主義ではなく過ぎ去ったウルトラリスモの方を向いたものであった²¹³」(Fernández Moreno 1959: 274)。

だがフィリップスやサルガドはウルトラリスモの影響を否定し、前者はスペイン 27 年世代との共通性を、後者はそれに加えてシュルレアリスムの影響について示唆している (Phillips 1975: 88-89, Salgado 1990: 503)。フィリップスはストルニが前衛運動に接近したのは、1929 年のヨーロッパ旅行でスペインの 1927 年世代を知ったことがきっかけであると述べている。しかしこれはフィリップスが、ストルニの前衛詩のスタートを 7 冊目の詩集刊行時である 1934 年と考えているからである。本論文で既に述べたように、ストルニの新しい詩は 1927 年から書かれ始めているのであるから、ヨーロッパ旅行がきっかけとなったとするフィリップスの指摘は正しくないということになる²¹⁴。

ではシュルレアリスムについてはどうか。1924 年にパリでアンドレ・ブルトンの「シュルレアリスム宣言」が出された 2 年後の 1926 年に、ブエノスアイレスでもアルド・ペジェグリーニ (Aldo Pellegrini) によってシュルレアリスム運動が起こった (Schwartz 2002: 447)。その後シュルレアリスムの文芸誌『どんなもの』*Qué* が出版されたが、これは僅か 2 号で途絶えてしまった²¹⁵。「シュルレアリスムの最初の所信表明が、『マルティン・フィエロ』誌の絶頂期になされたにもかかわらず、ブルトンの運動はアルゼンチンの前衛運動で最も重要な文芸誌によって、事実上無視されたのである²¹⁶」(Schwartz 2002: 447) というシュワルツの言葉通り、この運動は 1920 年代のアルゼンチンではあまり関心を持たれなかった。この地でのシュルレアリスムの開花はもっと後の、1950 年代になってからである²¹⁷ (Arrieta 1959: 614; Cófreces 2012: 7)。このため 1920 年代のストルニの詩が、シュルレアリスムの

²¹³ “En relación con la poesía argentina del siglo XX, la conversión de Alfonsina al vanguardismo mira más hacia atrás que hacia adelante, más hacia el arte que hacia la vida, más hacia el pasado ultraísmo que hacia el neorromanticismo por venir.”

²¹⁴ 1927 年と 1928 年に書かれたストルニの自由詩は詩集に含まれておらず、1999 年の全集に収録されたものであるため、フィリップスがその著書を出版した 1975 年において、これらの作品の存在を知らなかったとしても不思議はない。

²¹⁵ 第 2 号は 1930 年に出版された。

²¹⁶ “A pesar de que esta primera profesión de fe surrealista aconteció en pleno auge de la revista *Martin Fierro*, el movimiento bretoniano prácticamente fue ignorado por la revista más importante de la vanguardia argentina.”

²¹⁷ “Llegando a 1950, cristaliza una tercera generación vanguardista argentina, compuesta de poetas nacidos alrededor de 1930. Aparece escindida en dos grupos extremos, [...]. El grupo surrealista, en cambio, se entrega al automatismo[...].”(Arrieta 1959: 614)

“el presente volumen intentará delinear una muestra trazada por poetas argentinos que adhirieron al movimiento surrealista, fundado en Francia en la década del 20 e implantado con vigor en la literatura argentina nacional recién a comienzos de la década del 50.”(Cófreces 2012: 7)

影響を直接的に受けているとは考えにくい。これらのことから、この時期にストルニが最も身近に接し吸収した前衛運動は、ウルトリスモである可能性が高い(駒井(b)2013: 63)。ストルニが女性の主体の声から離れ、新たな作品作りに取り組んだ背景には、第3章で扱った、ボルヘスによる「ストルニがしばしば我々に感じさせる、曖昧さやうるさい女性の発する耳障りな声」という厳しい批判や、『マルティン・フィエロ』誌での風刺の存在がある。ストルニの新しい詩にはメタファーの実験的な使用や、自由形式、短行による語の簡素化、告白調の廃止といった要素が随所に見られるが、これは第3章1節で引用したように、ボルヘスが『ノソートロス』誌に掲載した、アルゼンチンにおけるウルトリスモの基本理念と一致するものである。基本理念だけではなく、先ほど引用したフェルナンデス・モレノが指摘するように、ストルニの前衛詩はウルトリスモ同様、メタファーやイメージを重視する芸術性の追求の方に向かっている。それに加え、彼女は文芸誌『マルティン・フィエロ』に作品を掲載してはもらえなかったが、マルティンフィエリスタたちと付き合っていたので、ウルトリスモの流れを汲んだ前衛文学との接点は十分にあったのだ。

ストルニが後期に手掛けた自由詩とマルティンフィエリスタらの作品の間には、類似点はあまり見受けられないが、もう少し後の『最新詩』に収録されている、都会を舞台にした自由形式の作品とは共通点がいくつか見いだされる。彼女も、詩集ではない場で幾つか都会をモチーフにした作品を発表したうえ、その後『七つの井戸の世界』において「都会のモチーフ」というセクションにも同じような自由詩を収録しているのである。本論文で指摘した共通性は、自由詩が多いことに加えて、都会という場がスペインで生まれた当初のウルトリスモとは異なり、希望に満ちた場ではなく否定的な視線で描かれていることや、メッセージ性の欠落や隠喩、擬人化、わかりやすい語句の使用などといった特徴である。これらは、アルゼンチンでボルヘスによって発表されたウルトリスモについての論説と同じ傾向にある。つまりスペインから渡ってきたウルトリスモは、イマジズムの影響も取り入れながらアルゼンチンで独自の変化を遂げ、1920年代後半から30年代にかけて形を変えて影響を与え続けていたと考えられるのだ。

このように独自の発展をしたアルゼンチン・ウルトリスモに関して、ボルヘス以外にも重要な役割を果たしたと思われる人物として第3章2節で取り上げたオリベリオ・ヒロンドの名をここでも挙げておきたい。既に述べたように、ヒロンド自身がヨーロッパを何度も訪れ、特にシュルレアリストたちと親交を結んでいる。彼の前衛詩にはさまざまなヨーロッパでの体験が盛り込まれており、間接的にブエノスアイレスの文壇に刺激を与えていたことは間違いないだろう²¹⁸。

²¹⁸ また、少し時代は遡るがストルニよりも18歳年長のレオポルド・ルゴーンも忘れてはならないだろう。ルゴーンはモデルニスモ全盛期の時代から創作活動を始めたが、1909年出版の詩集『感傷的な陰暦』*Lunario sentimental* は自由形式を早くから取り込み、ユーモアや風刺的な要素を盛り込んだもので、すでにモデルニスモから脱却した新しい文学の萌芽を感じさせるものである。ここにはフランス象徴派の詩人ジュール・ラフォルグ(Jules Laforgue)が意識されているとの指摘があるが、ラフォルグはT.S.エリオットやエズラ・パウンドにも影響を与えたと言われている(Oviedo 1997: 316)。近代アルゼンチン文学には多方面から様々な刺激が与えられていたのである。

ストルニは詩論や文学論を残していないため、彼女がどの文学運動に共感し、どのような創作意図を持っていたのかという点についての研究者たちの見解はさまざまで、決定的な意見はない。本論文ではアルゼンチン・ウルトラリスモが、ストルニの後期の自由詩に最も近い傾向を持つことを指摘した。ただしストルニの詩の変化は前衛文学運動によるものだけではなく、戯曲の上演の失敗で受けた打撃や彼女自身の精神的不調が、都市を描く暗いビジョンに反映されている可能性もあるだろう。ストルニの後期作品に見られる自由詩への接近の理由には、このような内外の複合的な要因が考えられる²¹⁹。

ここで再びストルニの『七つの井戸の世界』に戻り、この詩集の最後のセクション、「ソネット」についての考察を試みたい。

4.2.4. セクション「ソネット」における愛の死

『七つの井戸の世界』の多くは自由詩だが、最後のセクション「ソネット」には、タイトルが示す通り伝統的な詩形式ソネットで書かれた詩が10篇収録されている。テーマは同詩集内の他のセクション「海のもちーフ」や「都会のもちーフ」とは異なり、一つに定められてはいない。

本章第1節2項において『七つの井戸の世界』出版以前の1927年と28年にも自由詩と伝統的形式の詩の両方が書かれ、ストルニが前者においては外的世界を、後者においては以前の作品に近い、語り手の内的世界を扱ったことを分析した。本詩集でも同様に両方の形式の作品が共存するが、伝統的形式の種類はソネットという定型詩に限られている。詩のテーマ選択という点においては、『七つの井戸の世界』のソネットは1920年代のものとは異なり、限定されない多様なテーマを取り上げている。恋愛詩も書かれているが、これまでとは違う角度から恋愛を扱っている。例えば、「私」の心情をうたった作品「情熱」«Pasión» (385)は、そのタイトルこそ彼女の前・中期に書かれた女性の「私」の恋愛詩を想起させるが、1930年代の情熱は以前と同じものではないのである。

ある者はこめかみに口づけし、ある者は手に口づける、
他の者は目に口づけし、またある者は口にする。
でもあの人とこの人との間に違いはほとんどない。
彼らは神ではない、仕方がないだろう？ ただの人間なのだから。

だが、ある日至高の精神を見出す、
一人の強者の胸の中に神々しい気質を、
その炎の中であなたがあたかも風の襲撃にあった煙の柱のように
できるならば崩れてしまいたくなるそんな男を！

²¹⁹ 筆者が以前の研究で述べた、ストルニに最も影響を与えたのはウルトラリスモであるという結論に対し、本論文では更に様々な影響や要因を加えて再考察した（駒井 2013(b)）。

(略)

それからあなたを照らす間、あなたを赤と白²²⁰にかきたて、
あなたを燃えあがらせ、青白い骨の枯れた枝になるまで、
あなたを焼き尽すような激しいまなざしを！

Unos besan las sienas, otros besan las manos,
otros besan los ojos, otros besan la boca.
Pero de aquél a éste la diferencia es poca.
No son dioses, ¿qué quieres?, son apenas humanos.

Pero, encontrar un día el espíritu sumo,
la condición divina en el pecho de un fuerte,
el hombre en cuya llama quisieras deshacerte
como al golpe del viento las columnas del humo!
[...]

Y la mirada grande, que mientras te ilumine
te encienda al rojoblanco, y te arda, y te calcine
¡hasta el seco ramaje de los pálidos huesos!

詩の中に語り手自身は姿を見せず、第1連では、人間が交わす様々な口づけについて、「神ではない」、「ただの人間」と言い、その口調はまるで人間のキスを軽んじているかのようである。しかし第2連では、一人の男の中に至高の精神、神々しい気質を発見する。理想の男性が現れたのだ。

最終連で言及されている「激しいまなざし」だが、これは第2連の「至高の精神」、「神々しい気質」、「男」と同じように動詞「見出す」の目的語である。このまなざしは連内の動詞の接続法が示すように、まだ存在しないものである。つまり、この作品は現実の恋愛についてではなく、これから発見するであろう理想の男、すなわち理想の恋人、そして理想の「情熱」について語っているのだ。語り手は「あなた」の情熱の可能性について語るだけで、自身の、あるいは「あなた」の実際の恋愛や、その感情についてうたっているのではない。この『七つの井戸の世界』においては、登場人物の実際の恋愛体験やその内面をテーマに据えた作品は、僅か2篇である²²¹。

²²⁰ 「rojoblanco」という語は、赤 (rojo) と白 (blanco) を組み合わせた造語、あるいは「rojiblanco」(「赤白のユニフォームのチームの (形容詞)」、または「その選手 (名詞)」) の誤用であるかと思われる。(初版本でも「rojoblanco」であることは確認した)。

²²¹ 「私」と恋人の住むそれぞれの都市のイメージを書いた「私の街からあなたの街へ」(352) «De mi ciudad

恋愛という主題に対する、詩人の新たな捉え方を最も端的に表現した作品が、詩集の最後に収録された、「愛の理由と情景」《Razones y paisajes de amor》(388-389)である。これは3篇のソネットで構成されており、それぞれⅠ「愛の神」《Amor》、Ⅱ「愛の神の仕事」《Obra de Amor》、Ⅲ「死んだ愛の神の情景」《Paisaje de Amor muerto》という副題がついている。いずれのソネットも、情熱的な愛の交歓や苦悩の感情からは距離を置いたものだ。詩人の冷めた視線が顕著に表れるのは、人に恋をもたらず愛の神アモルの矢が、人を傷つける邪悪なものとして扱われているところである。「人間の体を傷つけ欺く」、「神の策略が塗られ」、「毒」といったフレーズは、寒々しいほど敵意に満ち、愛の神を否定する。以下はⅠ「愛の神」からの引用である。この詩の中の「お前」とは、愛の神アモルを指している。

空から邪悪な矢の先端が降りてくる
それでお前は人間の体を傷つけ欺く。
神の策略が塗られ
その毒は天と地を一緒にする。

(略)

黒い風が、星のガラスの後ろで、
死者の世界の大きな塊を、
その場末で動かしている。

Baja del cielo la endiablada punta
con que carne mortal hieres y engañas.
Untada viene de divinas mañas
y cielo y tierra su veneno junta.

[...]

Vientos negros, detrás de los cristales
de las estrellas, mueven grandes masas
de mundos muertos, por sus arrabales.

この連作の最後的一篇、Ⅲ「死んだ愛の神の情景」《Paisaje del amor muerto》(389)は、一人称の視点で語られているが、この「私」は死にゆくアモルである。

a tu ciudad》と、別れて去っていく恋人の船旅を想像したユーモラスな「ある旅人に向けた乱れたリズムのバラード」(354)《Balada arrítmica para un viajero》である。前者は都会の描写に重点が置かれ、後者は終わった恋を背景に、立ち去る彼の船旅をコミカルに想像しているもので、いずれも語り手の感情表現は少ない。

もうお前は沈む、太陽よ。死にゆく私の水は
炎に染まる。もう私の
糸の抜けた心臓は落下し、
夜が、風の中で泣く刃を持ってくる。
(略)

死んだ動物の皮のような、太陽が、遂に倒れ込む。
尻尾を追って回る犬のように、
大地は疲れ果て、休み始める。

骨ばった手が輝く星の光を消す。
その岩だらけの道が軋み音を立てる、
黒く肉のそげた瞳と共に。

Ya te hundes, sol; mis aguas se coloran
de llamaradas por morir; ya cae
mi corazón desenhebrado, y trae,
la noche, filos que en el viento lloran.
[...]

Pellejo muerto, el sol, se tumba al cabo.
Como un perro girando sobre el rabo,
la tierra se echa a descansar, cansada.

Mano huesosa apaga los luceros:
chirrían, pedregosos sus senderos,
con la pupila negra y descarnada.

ストルニは『七つの井戸の世界』で自由詩に挑み、独創的な作品世界の創造に成功した。その一方で、脚韻を踏んだ伝統的な詩形式のソネットも書き続けた。しかしそのソネットの主題は、もう以前の彼女のそれとは似ても似つかぬものだ。情熱も恋愛も、この詩集の中では「私」が情感を込めてうたう対象ではない。ストルニは恋愛を、醒めた観察者の新たな視点でとらえようと試みている。その視線は、時には恋愛に対し批判的、懐疑的でありさえする。その結果、人々を恋に陥らせる矢を放つ愛の神は、毒をもたらす者として敵視され、最後は死んでいくのである。そこにあるのは、愛の神の死と共に太陽も大地も死んでいく、寒々とした世界だ。

1927年以後、『七つの井戸の世界』に至るまでは、ストルニは自由形式と伝統的形式の両方でテーマを書き分けていた。特に都会を中心とした新しい主題は、自由形式で書かれていた。しかし、この詩集では、従来から書いている定型詩にも新たな主題が取り込まれた。それは語り手の心情、特に恋する女性の心理描写からは距離を置いたものである。女性を中心人物に据え、多くの恋愛をうたい「愛の女流詩人」と呼ばれた彼女の詩世界は、この詩集において大胆な変革を遂げた。ストルニの恋愛に対する心的態度の変化は、次章で取り上げるストルニの最後の詩集にも継承され、愛の神はもっと残酷に扱われることになる。

4.3. 1927年以降のストルニ作品について

本章では、ストルニの後期の詩に起きた大きな変化について考察した。まず、第1節で彼女が取り組んだ戯曲1篇の内容と、その上演の失敗と批判が彼女にもたらした影響について検討した。そして1927年以降に書かれた詩を取り上げ、これまで分析した作品との違いに着目し、詩作にどのような変化が起きたかを述べた。その変化は、形式の自由化と脚韻の消失といった、伝統的形式からの脱却という形式上のものから、新たな主題の選択や、「私」の後景化などの内容面にも至っている。このドラスティックな変化は多くの研究者たちから前衛化と言われてきたが、具体的に論じられることはなかった。本論文では、それらの変化にスペインで生み出され、アルゼンチンで独自に発展したアルゼンチン・ウルトラリスモが影響している可能性を示した。

ストルニは前衛詩だけではなく韻律に従った詩も書き続けており、前者では主に都会を中心とした外的世界を、後者では以前のような「私」の心的世界を描いた。つまり、彼女は主題ごとに自由と伝統の2つの形式を使い分けていたのである。特に1927年、28年の作品にその傾向が見られる。彼女にとっての都会は暗く、時に恐ろしい存在であることが、これらの詩を読むとわかる。都会をテーマにした作品だけではなく、伝統的形式で書かれた「私」の心の内を語る詩でも、作中の「私」は何かにかさねられ、その心は暗い。このような作品には、戯曲『この世の主』の上演が失敗に終わり、厳しい批判にさらされた当時の詩人の心理状態が反映していると考えられる。ストルニが前衛詩に向かった背景には、外的な前衛文学運動の影響だけではなく、個人的な事情もあったことをここで明らかにした。

第2節では1934年に刊行された7冊目の詩集『七つの井戸の世界』を、詩集の4つのセクションごとに検討した。最初の無題のセクションでは、頭に焦点を当てた「七つの井戸の世界」と「そして頭は燃え出した」を扱った。後期の詩作においてメタファーを本格的に取り入れた詩人が、この2篇の詩で強調したのは五感に依拠する世界の描写と、感覚をつかさどり、光を発する頭の存在である。「そして頭は燃え出した」において、知の象徴である頭から発する光は「私」の手に移り、世界を燃やそうとする。「私」の内面の赤裸々な吐露は消失し、同時に「私」は女性として描かれていない。これらの作品は、詩人の主知主義への転向を表すものとして解釈することができる。

次のセクション「海のモチーフ」に収録された作品では、海は時に死のトポスとして機能

するが、多くの場合、再生や死後の世界への希望をもたらしている。彼女がヨーロッパに旅行したときに書いた散文「航海記」の中に、詩に描かれた海と同じような描写がいくつか見られるため、この文章を検討し、船旅の実体験が海をテーマにした作品群を生み出した原動力であることを確認した。

詩の中に描かれる海は、ストルニにとって以前から重要なものであった。前・中期にも海を舞台にした重要な作品が、数は少ないが書かれている。当時の作品における海は、語り手を様々な意味で開放する力を持つ存在であるとみなされていた。しかし自由形式による後期作品においての海は、命が失われると同時に新たな命が生まれる場所としての両義的な意味を持つと同時に、現実世界と想像との境界が曖昧な、新たな幻想的な空間として扱われている。ストルニは前・中期から少しずつこのような想像力を駆使した幻想的な世界へのアプローチを試みてきたが、中期に書かれた散文詩において、語り手の内面と外的世界が混ざった世界が既に生み出されていた。そして後期の自由詩において、より幻想性は深められている。

本章ではこの後もう一つのセクション「都会のモチーフ」の作品を検討した。先に述べたように、「都会」というテーマは、1927年から1928年に既に自由形式の作品の主題として扱われていた。この時期に都会に対して詩人が持っていたネガティブな見方は『七つの井戸の世界』でも変わらず、都会を見る詩人の視線は暗く、納骨堂や灰色、無情な場といったイメージが投影されている。海は語り手を苦しめるような空間では全くないが、都会は海とは対照的に、常に冷たく、恐ろしい所なのである。このような都会に対する否定的な見方は、同時代の他の詩人とも関係がある。

そのことを示すために、続く第3項では1930年代のアルゼンチン詩について取り上げた。アルゼンチンにとって30年代前半は、軍事クーデターによる民主主義の崩壊や経済の停滞などの多くの危機に見舞われた時期であった。さまざまな問題を抱えながらも経済成長が文化の発展を助けた1910、20年代と、30年代の間には決定的な違いがある。当時の社会・経済状況を反映するかのよう、30年代の詩壇ではかつての『マルティン・フィエロ』誌に見られたような若者たちの活力や熱気は薄れていた。20年代の前衛運動に対する反発もあり、詩の世界に大きな動きはなく、研究者によっては、1930年代の作家たちは忘れられた世代として扱われている。

1931年出版のアンソロジー『アルゼンチン最新詩』収録の詩を分析すると、ウルトラリスモの遺産として、自由形式やメタファー、冗長な表現を排した語句が見られる。このアンソロジーには、簡素で素朴な語彙、メタファーや自由なイメージを用い、時に抒情的な個人の感情を隠喩に託し迂言的に表した詩が収められている。詩集の序文には、ウルトラリスモやマルティンフィエリスタらへの反発がうかがわれるが、実際の作品はアルゼンチン・ウルトラリスモの影響が感じられるものである。ただし、テーマの扱い方には変化が起きており、都会は、非人間的な主題として扱われ、ウルトラリスモがスペインで誕生したときの機械文明や科学の進歩を称える詩は、すっかり影を潜めている。この時代の混乱したアルゼンチン社会の不安を反映しているとも見ることもできるだろう。ストルニの『七つの井戸の世界』の

都会の詩は、周囲の文学風潮からは距離を置いていた 1920 年代とは異なり、同時代のアルゼンチン詩壇に同調している。しかしそれだけではなく、彼女の都会を描いた詩には、既に述べたような暗い視線のほか、都会への恐怖や脅えといったものが読み取れる。当時の彼女は精神的に不安定な状態にあり、都会を主題にした作品には彼女自身の恐怖心が反映されている。

本章の最後に、セクション「ソネット」を扱った。自由形式の詩作に大きく舵を切ったストルニであったが、伝統的詩形のうちソネットだけは書き続けていた。詩集内の他のセクションは、「海」や「都会」というモチーフの名が付けられているのだが、このセクションだけは詩形の種類であるソネットと命名されている。このことから、詩人がソネットを特別に扱っていることがわかるだろう。

ソネットの中には恋愛詩を思わせる題名のものがある。タイトルだけを見ると過去の作品と同じように、女性の恋愛体験をつづったものかと思われるのだが、実はそうではなく、詩人は語り手の恋愛体験やその心情を述べるような作品を作らなくなっていた。その中でも「愛の理由と情景」という 3 篇のソネットで構成された詩は、恋愛の神アモルに対する冷酷な視線が印象的な作品だ。もはやストルニは、愛の歓びをうたう詩を書かなくなっていた。

詩人は『七つの井戸の世界』で詩のスタイルを大きく変えたが、そこでとどまることなくその後も更に新たな詩への挑戦をすることになる。次章では、詩人の自殺後に刊行された詩集を取り上げ、ストルニが死の前にどのような創作を試みたのか、形式、内容のそれぞれに留意しながら考察する。

第5章：アンティソネットの創造

5.1. 最後の詩集『デスマスクとクローバー』 *Mascarilla y trébol*

第4章で検討してきたように、後期のストルニの詩にはそれ以前の作品からの大きな転換が見られた。しかし後期の2詩集、『七つの井戸の世界』と本章で扱う『デスマスクとクローバー』は、全く同じ傾向を持つと単純にみなすことはできず、形式を始めテーマや表現上の違いがある。にもかかわらず、これらの詩集の間の変化を詳しく論じた研究はこれまでにない。そこで本章では、詩人の死後1938年に出版された詩集『デスマスクとクローバー』の作品を分析し、7冊目の詩集との違いとその創作世界の特徴について考察する。

5.1.1. 新しい詩形式：無韻の11音節のソネット

後期の2冊、『七つの井戸の世界』(1934)と『デスマスクとクローバー』(1938)の間の最も顕著な違いは作品の形式にある。7冊目の詩集では自由形式が取り入れられながら、定型詩であるソネットにも1セクションが割かれていた。だが、ストルニは8冊目の詩集で新しい詩形式の創作を宣言した。収録された52篇の作品は全て脚韻を踏まない11音節のソネットで書かれ、詩人はその形式をアンティソネット (*antisoneto*) と命名したのである。次の項ではまず、『デスマスクとクローバー』が生まれた当時の詩人の置かれた状況を概観する。

5.1.2. アンティソネットが書かれた背景

1920年代には前衛運動とほとんど無関係な作品を書いていたストルニが1927年以後、徐々に前衛的な要素を取り入れ『七つの井戸の世界』に至った経緯については、前章で詳しく述べた。

ストルニは、『デスマスクとクローバー』の前書きに次のように書いている。「この2年間に、精神の根本的な変化がいくつか私に起こった。この比較的新しい詩の方向性の鍵は、その精神の変化の中に探すべきであって、私の真の人格に影響している外的状況の中に探してはならない²²²」(394)。「精神の根本的ないくつかの変化」とはおそらく、乳癌のため片方の乳房を切除した手術が与えた精神的影響のことだろう (Oviedo 2001: 264)。癌が見つかったのは1935年の初頭で、同年5月の手術は成功したにもかかわらず、ストルニはその後の体調不良に加え、精神的にも極めて不安定となった。彼女をよく知るナレ・ロクスロは、その当時の様子を以下のように記している。「だがアルフォンシーナは何に対しても関心を失っている。本への愛着までも。(中略) 詩人は、自然と超自然のありとあらゆる恐怖に取り囲まれているのだ。中でも嵐を恐れ、稲妻は彼女の心をおかしにする²²³」(Nalé Roxlo y

²²² “En el último par de años cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ellos hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica y no en corrientes externas arrastradoras de mi personalidad verdadera.”

²²³ “Pero a Alfonsina nada le interesa: hasta ha perdido atracción para ella la biblioteca, [...] La poetisa

Mármol 1964: 142)。第4章でも述べたように、以前から精神状態が不安定であったストルニは、乳房の切除という辛い手術の後、これまでも増して精神的苦痛にさいなまれたと思われる。

そのような中で1938年1月に、ストルニはウルグアイ政府から、チリのみストラル、ウルグアイのイバルブルーと共に、モンテビデオでの講演と詩の朗読をする催しに招かれた。

「開きかけた2つのスーツケースと時計の針との間で」(«Entre un par de maletas a medio abrir y las manecillas del reloj»)と題された講演²²⁴の中で、「[これらは：筆者注] ソネット形式で作られた短い詩です。初めの4行は導入部分で、次はつなぎ、続く2つの3行詩が結末です。でも韻は踏んでいません。私はしばらく前、同じタイプの一連の作品をブエノスアイレスの『ラ・ナシオン』紙に寄稿したときに、アンティソネットと呼ぶことにしました。この名前は物議を醸すか、あるいは気にも留められないかのどちらかでしょう²²⁵」と語った (Storni 1999(b): 1079)。

その後、再び心身の状態が悪化した詩人は、それまでもしばしば療養に出かけていたアルゼンチンの海辺のリゾート地であるマル・デル・プラタ (Mar del Plata) に滞在したが、同年10月25日の早朝、その海岸で入水自殺をした。死の直前の10月22日に、1篇の詩が『ラ・ナシオン』紙宛に投函された。それは「私は眠りにつく」«Voy a dormir» (600)と題された、遺書とも読める14行のアンティソネットである。この詩については第4節で取り上げる。

『デスマスクとクローバー』のアンティソネットは、このように詩人が心身ともに苦しんだ年月に生み出された。彼女は自身の創作過程について述べることはほぼなかったのだが、このアンティソネットについては、詩が生まれるまでの経緯をかなり率直に説明している文章が存在する。それは先に言及した、1938年1月にモンテビデオで行った「開きかけた2つのスーツケースと時計の針との間で」というタイトルの講演の記録である。興味深いものなので、次節でその発言を引用しながら作品を分析する。

5.2. 講演で語られた創作の背景

「この短いスピーチの中心は、ウルグアイの地で私が書いた5篇の詩の朗読と、それにまつわるささやかな物語となります²²⁶」(Storni 1999(b): 1079)。このように述べた²²⁷後に、

está cercada por toda clase de temores, naturales y sobrenaturales. Teme especialmente las tormentas; los rayos la enloquecen.”

²²⁴ ストルニがウルグアイの都市コロニア (Colonia del Sacramento) で休暇を過ごしていたことを知った主催者が、急に彼女を招聘することを決めたため、わずか1日で原稿を準備した。その慌ただしさがタイトルに現れている (Pleitez Vela 2003: 250-251)。

²²⁵ “Poesías breves, dispuestas en forma de soneto; una cuarteta inicial de exposición; la segunda, nudo; los tercetos, el desenlace. Pero de rima disonante. Antisonetos, me permití llamarlos en una colaboración que de otra serie del mismo talante publiqué hace poco en *La Nación* de Buenos Aires. La denominación puede discutirse; o no tomarse en cuenta.”

²²⁶ “La médula de esta charlilla pretende ser la lectura de cinco poemas que escribí en tierra uruguaya y su delgada historia.”

²²⁷ ストルニは講演の冒頭で、どのようにして自分が詩人になったかというテーマに触れるつもりはないと

創作過程を明かしながら、詩を朗読していった。

5.2.1. 夕暮れの川岸の情景「コロニアのラ・プラタ川岸壁」

ストルニは講演で最初に朗読する作品「コロニア²²⁸のラ・プラタ川岸壁」《Barrancas del Plata en Colonia》(399)について、作品が生まれた経緯をこのように語った。

最初の詩「コロニアのラ・プラタ川岸壁」は、その景色の主観的な印象と客観的な印象の間から生まれたものです。私はこの作品を、友好的なこの国に到着したその日の午後に書きました。いくぶん物悲しい気持ちで、通りをぶらつこうとホテルを出たのです。エニシダと牛の糞の鼻を突く匂いがしました。私は上の空でした。突然、山の斜面のアザミが目飛び込んで来て、その弱々しい明かりの中で、午後が燃え立ち始めたのでした。悲劇の先端が私ののどを突き刺し、感覚器官の扉が開きました。すぐに、私はカエルたちが太鼓を打ち鳴らしている、と思いました。私自身のとても長い影がドクニンジンを探っているのが見えました。詩の根元が捕えられました。私は鉛筆を取りに宿に走って戻ったのです。風が帽子をさらっていきました。私の部屋のテラスに上がると、空と川が一つになり、暗紫色にほとぼしっていました。松の木が一本、軸となって空と川を貫きながら結び付けていました。詩はこうです²²⁹。

太鼓の緑の連打カエルたち
アザミの消えかけた背の高い燭台が
研磨された太陽を肩に担いでいる水と共に
私の供をする。

太陽は私を折り曲げ
田舎の午後に私と一緒に歩む長い塔に変える
風景は小高い丘の麓と尾根で
倒れて立ち上がる。

言いながら、自らの過去を簡潔に振り返っている。第1章2節でも引用した、19歳の時にオフィスで働きながら「友よ、どうか神が、『バラの木の不安』からあなたを解放してくださいませよう！でもあれは私が死んでしまわないように書いたのです」と、初めての詩集について言及しているのも、この講演においてである。

²²⁸ ウルグアイの地名。ラ・プラタ川沿いにあり、ブエノスアイレスの対岸になる。正式名称は Colonia del Sacramento。

²²⁹ “El primero, “Barrancas del Plata en Colonia”, es una impresión entre subjetiva y objetiva de aquel paisaje. Lo escribí la tarde de mi llegada a este país amigo. Salí del hotel un tanto triste a vagar por los caminos. Olor agudo a retama y boñiga. Distraída. De pronto observé los cardos de las laderas: en sus lámparas mortecinas empezaba a quemarse la tarde. Puntas de tragedia en mi garganta y el receptor abierto. Enseguida pensé: los sapos están redoblando. Vi mi propia sombra muy alargada barrer las cicutas: la raíz del verso estaba apresada. Corrí a mi alojamiento a buscar un lápiz. El viento me llevó el sombrero. Cuando subí a la terraza, adonde daba mi habitación, cielo y río eran un solo desborde morado. Un pino los unía atravesándolo en eje. Y el verso dice:”

あのウイキョウは何か私に語りたがり
私の忘れられた足、風が押す歩く機械を
叩いている。

水と大地に洪水を引き起こす
紫の防波堤を天は決壊させる。松の木の
黒い帆桁が浮かんでいる。(Storni 1999(b): 1079)

Redoble en verde de tambor los sapos
y altos los candelabros mortecinos²³⁰
de los cardos me escoltan con el agua
que un sol esmerilado carga al hombro.

El sol me dobla en una larga torre
que va conmigo por la tarde agreste
y el paisaje se cae y se levanta
en la falda y el filo de las lomas.

Algo contarme quiere aquel hinojo
que me golpea la olvidada pierna,
máquina de marchar que el viento empuja.

Y el cielo rompe dique de morados
que inundan agua y tierra; y sobrenada
la arboladura negra de los pinos.

彼女はこのアンティソネットがどのように書かれたのか、具体的に彼女が何を見、何を感じて詩のインスピレーションを得たのかを説明している。コロニアでの午後、夕暮れが訪れる時間帯である。カエルの鳴き声が打楽器の連打のように聞こえ、アザミの花が弱々しく灯る明かりのように見えている。川の向こうに傾いた太陽は、地面に自分の影を塔のように長く映し出している。丘の上の景色は立ち上がっているように見えるが、山麓では倒れているようだ。このように詩人は周囲の風景に心を刺激された。その刺激は視覚だけではなく、

²³⁰ ムスキエッティ版では第1連のこの個所で連が切れており、第1連と第2連が2行詩となっている。しかしアンティソネットは全て4行・4行・3行・3行で書かれているため、この区切りを持たない SELA 版が正しいとみなした。

聴覚にも及んでいる。五感²³¹による外界の刺激によってひらめきを得た詩人は「詩の根元」を捕え、急いで鉛筆を取りに帰り、湧いて出る言葉を書きとめた。ウイキョウは、詩人の足元に生えていて、走る彼女の足に当たっているのだろう。駆けていく詩人の足は、風によって押されて動く機械のようである。テラスに上がると、窓から見える空は夕暮れの紫色で染まり、川との区別がつかなくなっている。そこを一本の松の木の黒い線が貫いている。

ストルニは、ひらめきを得た後、急いでそれを書きとめたと語っている。彼女はこの創作ステップについて、「短い説明」(Breve explicación) と題した詩集の前書き²³²でも触れているので、そちらも参照したい。

文学的な姿勢としてのこれらのアンティソネットの性質を示すことは気晴らしになるだろう。その形と内容は、ほとんどトランス状態にあるとき、私の中に生き生きと湧いて出てきた(アイデアが最初に押し出される時、おのずと自由なスタイルを作った)、というのも、私はその大部分を公共の場所や、動いている乗り物の中や、とんでもない時間に目が覚めたベッドの中で、鉛筆で数分間に書いたからだ。磨き上げるには数か月を要したとしても²³³。(394)

上に引用した以外のアンティソネットも、生き生きと湧いて出る言葉を最初は自由に書きとめ、その後「磨き上げ」て14行詩の形に整えたということであろう。詩人が思いついた言葉やイメージを脈絡なく連ねているだけに見える詩だが、実はソネットの形に落とし込むために時間をかけて推敲しているのだ。

詩の方にもう一度戻ってみると、最初にクローズアップされるのは、カエルとその鳴き声である(「太鼓の緑の連打カエルたち」)。次にアザミ、太陽、小高い丘、ウイキョウなど、自分を取り巻く周囲の風景に目が向けられていく。最後に、空とラ・プラタ川が夕暮れの中で溶け合う(「紫の防波堤を決壊」)さまが見られる。それはテラスに駆け上がって目にした空である。「私」が主語である文は存在せず、目的語(me)、または前置詞句(conmigo)で表されるだけだが、この詩の中の風景は「私」の動きに伴って変化している。詩中の「私」の目にするものが次々に描写されているのだ。主題が景色から受けた印象であるため、詩中の主体は後景化している。

ストルニは次に、夜、虫の鳴き声を聞いてひらめいたとされる作品「月夜の蟬」«Cigarra en noche de luna» (412-413) について語った。

²³¹ 講演では「エニシダと牛の糞の鼻を突く匂い」と説明されたような嗅覚もそこに含まれるが、匂いは詩に表現されていない。

²³² この前書きは合計8つのパートで構成され、一つのパートは3~7行の短い文章からなる。全部で38行で、全体は決して短くない。

²³³ “Distracción sería señalar el temperamento de estos antisonetos de postura literaria: me han brotado vitalmente en contenido y forma, casi en estado de trance (el empuje inicial de la idea creó por sí la manera suelta), ya que escribí la mayoría en pocos minutos, a lápiz en un lugar público, un vehículo en movimiento, o en mi lecho despertando a deshora; aunque cepillarlos me haya demandado meses.”

5.2.2. 「月夜の蟬」

2日後の夜11時ごろ、私は庭で子供用のハンモックに揺られていました。低いところにある星、ザクロの実。黄みがかって光っている月。すらりと伸びた木の先端で一匹の蟬がうたっていました。「あの歌はどんな意味だろう？」と私は思いました。耳を澄ませました。「呼んでいる」と私は口にしました。コオロギたちを呼んでいる、詩が中途半端なまま急いで出てきて、ペンはほとんど思考よりも早く走りました。私はオリオン座という言葉に手間取りました。よく知られた言葉なのでそのままにしました。まだタイトルはついていません。月夜の蟬……コオロギの集会……想像力豊かな子供のための小詩……あるいは他のどんなタイトルでも²³⁴。

見張られて、声のマトラカを
振る、その声は木の地平線を超え、
蟬は、露の寝床にいる
コオロギを集会に招集する。

カエルたちのいるひんやりした水槽の上で
コオロギは緑色の大隊を動かす。
金切り声の隊長が命令を発し、
月のバルコニーを包囲する。

雪のかつらと、オリオン座の
ボタンを外したフロックコートを身につけ、それから
とても青い、硫黄の手と、石膏の手。

月は挨拶をしながら体を曲げる。
そしてコオロギたちは持ち上げる、
彼らの女王に向かって銃剣、鋭い脚を。(Storni 1999(b): 1080)

Atalayada, agita la matraca
de su voz, que traspasa el horizonte

²³⁴ “Dos días después, a eso de las once de la noche, estaba en el jardín meciéndome en una hamaca de niños. Estrellas bajas y granadas. Luna amarillenta y bruñida. En el extremo del espigado árbol cantaba una cigarra. ¿Qué sentido tiene su canto?, pensé. Dispuse el oído: Llama— dije — está llamando a los grillos, el verso se precipitó en pendiente y la pluma corrió antecediendo casi al pensamiento. Me demoré en la palabra Orión. La dejé por conocida. No tiene título aún: Cigarra en noche de Luna... Mitín de grillos... Poemita para un niño imaginativo... o cualquier otro.”

del árbol, la cigarra, y llama a mitin
a los grillos en camas de rocío.

Sobre los tanques frescos de los sapos
los grillos mueven verdes batallones;
manda la capitana chilladora
Y cercan los balcones de la luna.

Con peluca de nieve, la levita
de Orión abotonada, y muy azules,
una mano de azufre, otra de yeso.

La luna dobla el cuerpo saludando;
y los grillos levantan, bayonetas,
hacia su reina las agudas patas.

ストルニが実際にウルグアイを訪問していたのは 1 月、南半球の真夏の夜だ。この詩は蝉とコオロギの合唱を聞きながら、月の出ている夜空の下でイメージを得たものだという。蝉の声が響いている夏の夜、コオロギが何匹もベランダに現れたのだろうか。まるで蝉がコオロギの軍隊を招集したかのようだ。夜空には月と星座がくっきりと見える。オリオン座はギリシア神話の巨人オリオンが、こん棒と毛皮を持った両手を高く掲げているとされる。詩人はその姿を、コートの前を開け石膏と硫黄でできた手を持つ人に見立てたのだ。かつらは星雲のことだろう。虫や星、月が擬人化され、童話風であり、虫の大隊が銃剣、すなわち前足を持ち上げるさまはユーモラスである。

これらの 2 篇に共通しているのは、彼女がある場所である時間に感知した外的世界から着想を得たという点である。いずれも語り手の内的世界の表象ではなく、見聞きした外的世界が詩の主題である。詩人はその時、視覚だけではなく、カエルや蝉、そしてコオロギの合唱が示すように聴覚も働かせている。

このように、ストルニはウルグアイで生み出した計 5 篇の詩の創作の経緯を説明しながら、作品を朗読していった。5 篇はいずれもこの地に滞在中にひらめいたものを書きとめ、それからアンティソネットに仕上げたもので、全てが『デスマスクとクローバー』の中に収録されている。

講演の最後にストルニは、モンテビデオに来る以前に作った詩を一篇取り上げた。その「青白い砂色のラ・プラタ川」は、連作の 1 つであるため、まずこれを検討した後、その他の作品について論じる。

5.2.3. 「青白い砂色のラ・プラタ川」

この講演で最後に朗読されたのは、「青白い砂色のラ・プラタ川」«Río de La Plata en arena pálido» (397) である。彼女の 8 冊目の詩集には、ウルグアイとアルゼンチンに挟まれたラ・プラタ川を主題にした 5 篇の連作が収録されており、これはその一つである。

終りに、この最後の詩を除いて、他のものは私のいつものやり方とは少し違っているということをおきます。伝え方が少し変わるためには、異なるひとつの色、ひとつの香り、風のひと吹きで十分なのです。

と言いますのも、2 か月ほど前、ラ・プラタ川の向こう岸、つまり私の岸の側から、最初の詩……私が先ほど読んだ詩とはとても違う調子でこの川の印象を書いたからです。比較するのも少し面白いと思いますので、ここでその作品を読みます²³⁵。

おまえは昔のどの砂漠の記憶なのか？
のどをからからにし水の中で憔悴し、
まるでおまえの水が天の水であるかのように
死んだ身体を空に向かって持ち上げているおまえは。

何故ならおまえは飛びたいと思っているから。そして
青くなるまで何度も作られる蒸気の
ぼんやりとした固まりを編みながら柔らかく横たわる
おまえよりも激しく雲の波は揺れているから。

砂の平原に時折、海を横断する車が
音もなく来て
おとなしく従うおまえの胸を開く。

おまえは決して従順な口からそれを吐き出すことはない
おまえが空に呼びかけると半月型の雨が
既に閉じた水跡に平安の覆いをかける。(Storni 1999(b): 1080)

¿De qué desierto antiguo eres memoria
que tienes sed y en agua te consumes,

²³⁵ “Diré para terminar que, a excepción de este último verso, los otros son un tanto diferentes a mi manera habitual. Ha bastado un color, un olor, un aletazo de viento distintos para que la transmisión se haya alterado un tanto.

Porque hace unos dos meses, desde la otra orilla del Plata, la mía, escribí una impresión de este río de acento muy distinto al de la primera poesía... que acabo de leer: me parece de algún interés establecer la comparación; he aquí el verso:”

y alzas el cuerpo muerto hacia el espacio
como si tu agua fuera la del cielo?

Porque quieres volar y más se agitan
las olas²³⁶ de las nubes que tu suave
yacer tejiendo vagos cuerpos de humo
que se repiten hasta hacerse azules.

Por llanuras de arena viene a veces
sin hacer ruido un carro trasmarino
y te abre el pecho que se entrega blando.

Jamás lo escupes de tu dócil boca:
llamas al cielo y su lunada lluvia
cubre de paz la huella ya cerrada.

詩人は、その前に読んだ5つの作品の作り方は、「私のいつものやり方とは少し違っている」と述べている。その違いが生まれた理由は、「異なるひとつの色、ひとつの香り、風のひと吹き」、すなわちウルグアイ側で見る川の風景や感じる空気が、アルゼンチン側と異なるからだと言う。アルゼンチン側で目にする川は、この「青白い砂色のラ・プラタ川」でみるように、広大な川面と空が中心になっている。それは、次項で取り上げるラ・プラタ川連作の他の作品でも同様である。この川を河口にあるブエノスアイレス市内から見渡すと、対岸までの距離が非常に長いため、向こう岸を見ることはできない。見渡す限り広がる水面に青い蒸気が立ち上り、遠くに水平線と広々とした空が見える。この作品でうたわれているのは、砂漠にたとえられたラ・プラタ川と空が織りなす、視覚が中心になって描写される景色である。船は雨の中で川面を進んでいき、その航跡は瞬く間に消し去られていく。

一方、既に読んだように、ウルグアイで書かれた「コロニアのラ・プラタ川岸壁」において描かれているものは、タイトルが示す岸壁、そしてアザミ、カエルの緑、太陽と「私」の影、小高い丘や周りの景色、ウイキョウである。詩には反映されなかったが、ストルニは講演では牛糞の匂いにも言及していたことを思い起こしておきたい。それから、カエルの鳴き声も重要な刺激として働いている。「青白い砂色のラ・プラタ川」と同じラ・プラタ川をうたった作品ではあるが、詩人が感じているものが違うことがわかる。ウルグアイ側においては、川そのものだけではなく、周囲の音や匂いも重要な材料となっている。知覚される対象が次々と変わっていき、感じている「私」が場所を移動していることが伝わる。一方、『デスマスクとクローバー』に「青白い砂色のラ・プラタ川」とともに収録されているラ・プラ

²³⁶ ムスキエッティ版では「las ola!」とされているが、SELA版の表記「las olas」を正しいとみなした。

タ川連作詩では視覚的描写に重きが置かれてはいるものの、見ている語り手の立ち位置は変わらず、変化するのは常に川の方である。

ストルニが自分でも述べている通り、アルゼンチン側とウルグアイ側では、与えられる刺激が異なるため、詩人の川の見方、感じ方にも違いが生じるのだ。それが彼女の言う、伝え方の差異となって作品に表れるということだろう。

5.3. その他のアンティソネット

5.3.1. 隠喩による絵画的表現：「ラ・プラタ川」連作

『デスマスクとクローバー』に収録されている、ラ・プラタ川を舞台にした 5 篇の連作詩のタイトルを収録順に挙げる。「黒と黄土色をしたラ・プラタ川」«Río de la Plata en negro y ocre» (396)、「金色の混ざった灰色をしたラ・プラタ川」«Río de la Plata en gris áureo» (396-397)、「青白い砂色のラ・プラタ川」«Río de la Plata en arena pálido» (397)、「銀の霧に包まれた水色のラ・プラタ川」«Río de la Plata en celeste nebliplateado» (397-398)、「雨のラ・プラタ川」«Río de la Plata en lluvia» (398) であり、全て「Río de la Plata en ~」(~のラ・プラタ川) で統一されている。前置詞 en に続く語は、5 番目の詩のタイトルに用いられている「雨」以外は色にかかわる語を含んでおり、ラ・プラタ川の色彩が主題として重視されていることがわかる。また、それぞれの川は「黒と黄土色」(negro y ocre)、「金色の混ざった灰色」(gris áureo) や「青白い砂色」(arena pálido) のように、2つの色彩要素が組み合わさった微妙な色合いで表現されている。その中でも、「銀の霧」(nebliplateado) は造語で、ストルニはそれまでにこのような新語を作ったことはほとんどなかった。これらは、常に表情を変えるラ・プラタ川の色に注目し、様々な視点から持てる技法を駆使して描こうとする意欲的な試みといえよう。

次にそのいくつかを具体的に検討してみたい。どの作品にも隠喩と擬人法が際立っている。まずは「黒と黄土色をしたラ・プラタ川」を取り上げる。

霧がその水平線をすでに食べていた
そして灰色がかったその高い柱が
海の方へ動き
大西洋の潮の上の胸壁となった。

鉄分を含んで、そこに錨をおろしていた、
北方から両親がやってくるのを見ながら。
それは熱帯地方から自分に噛みつこうと山と岩を
飛び越えてきた二頭の緑のピューマ。

生まれるとすぐに死んでいくから、

その冷淡さの中でかろうじて波立っていた
堂々として、唇を引き結んで。

(略)

La niebla había comido su horizonte
y sus altas columnas agrisadas
se echaban hacia el mar y parapetos
eran sobre la atlántica marea.

Se estaba anclado allí, ferruginoso,
viendo venir sus padres desde el norte;
dos pumas verdes que por monte y piedra
saltaban desde el trópico a roerlo:

Porque ni bien nacido ya moría
y en su desdén apenas se rizaba
señor de sí, los labios apretados.
[...]

引用箇所後の詩行も含め、一度も「ラ・プラタ川」という語は用いられていないが、タイトルからラ・プラタ川の風景であることは明らかである。第1連では霧が中心におかれ、霧が形作る柱や防壁が水平線を覆っているさまが描かれ、第2連ではラ・プラタ川に北の方から合流するパラナ川とウルグアイ川を両親、すなわち「二頭の緑のピューマ」と表現している。黒と黄土色が混ざった川の色は、川の水の成分に鉄が含まれていることと、そこに停泊している船の錨を連想させる。ヒウスティは本章第5節で引用するストルニの追悼講演で、この作品について「パラナ川とウルグアイ川、そして三角江の形成に言及しているこの隠喩は分かりやすい²³⁷」(Giusti 1938: 389)と述べているが、その言葉通り、ラ・プラタ川がその両親／源流であるこの二つの川を見ているのである。ラ・プラタ川は南半球にあるため、北は熱帯地方である。源流のイメージは緑色、激しい流れは山や岩を飛び越えてやってくるピューマの姿にたとえられている。ラ・プラタ川に合流して混ざり合う源流の激しさが嘔みつこうとするピューマであり、混ざり合って生まれたラ・プラタ川がとどまることなく流れ続けていく様子が、生まれてすぐに死んでいく川とされているのだろう。

次の「金色の混ざった灰色をしたラ・プラタ川」では、ゆったりとした川の動きが描写されている。

²³⁷ "Esta alusión al Paraná y el Uruguay y a la formación de delta, es fácil de entender." (Giusti 1938: 389)

重々しくゆったりとしたその呼吸は
静まり、眠りを手放そうとは
せず、金色の優しい天使たちを
その柔らかい灰色の体から広げた。
(略)

Respiración la suya grave y lenta
se estaba quieto, y no perder quería
el sueño, y de su cuerpo en tiernos grises
abría dulces ángeles dorados.
[...]

揺れる水面は、眠っている人の穏やかで深い呼吸にたとえられている。川はここでも擬人化され、その体から現れる金色の天使たちは、川を照らす太陽の光が反射している様子を連想させる。眠りから覚めるのを拒んでいることから推測すると、あけぼのの光だろう。「やわらかい灰色」の灰色の複数形 (grises) は、様々な色合いの灰色が混ざっていることを示す。絵画に描かれたような川だが、「ゆったりとした呼吸」にたとえられた流れが示すように、動きも伴っている。と同時に金色の優しい天使たちが広がっていくという比喻には、光のきらめき、そして柔らかさも表現されている。

これらの詩には、説明を排した隠喩による描写、風景の擬人化、造語、色彩の強調など、これまでストルニによってあまり使われなかった技法が試みられ、この詩集で詩人が新たな詩法に挑戦したことがわかる。「銀の霧に包まれた水色のラ・プラタ川」でも同様の手法が見られる。

ある時あなたは空に恋をし
心の中で空のことを想う。そして上にのぼってゆき、
優しい空間をゆっくりと渡る。
すると空は降りてきて川面に横たわる。
(略)
愛がそんな風にあなたに花を着せかけるとき
空を見る者は海原を目にする
そしてあなたの体を見る者は、繊細な空気の様々な青色を目にする。
(略)

Alguna vez del cielo te enamoras

y lo piensas en ti; y arriba subes
y cruzas lento por el suave espacio;
y el cielo baja y tiéndese en llanura.

[...]

Cuando el amor así de flor te viste
quien mira el cielo campos de agua mira
y quien tu cuerpo, azules de aire fino;
[...]

川は恋をしている者に例えられる。ここでは空も擬人化されて、恋する川が空に上り、空もまたそれに応えるかのように降りてきて、両者は交わるのだ。詩人は川と空の境界の消失を、このような愛による結びつきになぞらえている。様々な色合いの青に彩られた空と川は、繊細に描かれた絵画のようであると同時に、そこには恋愛詩のような趣もある。第3連の「愛がそんな風にあなたに花を着せかけるとき」という詩行においては、その抒情性がいつそう際立つ。ラ・プラタ川連作の中で最も美しい描写の一つだろう。

本項では第2節3項に引き続き、詩人がアルゼンチン側から見た「ラ・プラタ川」をモチーフにした3篇を分析した。天候や季節、時刻によって姿を変えていく川が、色彩豊かな絵画のように描写されている。その激しい流れは、時にゆったりとした動きに変わる。語り手の「私」は詩中には登場せず、川に対して三人称、もしくは親称の二人称を用いて呼びかけている。ストルニが前期の作品において二人称で呼びかける時、それはしばしば恋人に甘えたり責めたりするような調子を伴っていた。しかし、本章で分析したラ・プラタ川への呼びかけにはそのような響きはなく、全体的に穏やかでやさしいものとなっている。またアルゼンチン側からラ・プラタ川を見るとき、詩人は川面と空の融合に特に重きを置いているが、ウルグアイでは、川だけではなく周囲の景色、特に音に注意が向けられているのは先に説明した通りである。

このように『デスマスクとクローバー』にはラ・プラタ川の風景を描いた5篇の詩が収められているが、その一方で海を舞台にした作品は1篇²³⁸しか載っていない。これ以前に出版された詩集『七つの井戸の世界』では、第4章でみたように海を描いた詩が多かったにもかかわらず、最後の詩集において海はストルニにとって重要なモチーフではなくなっている。海はかつて、ストルニの憧れを表すものとして、また、解放してくれる場として描出されていたが、この時の詩人は海よりも川に心を惹かれているようである。特にアルゼンチン側から見るラ・プラタ川は、川面が広がって空と溶け合っている様子が多く描かれ、どこまでも広がる川と空といったイメージを想起させる。詩人はもはや、海という場所による語り手の解放を必要としていないのかもしれない。

²³⁸ 唯一の海についての作品も、実は本当の海をうたったものではなく、「スクリーンの海」(421) «Mar de pantalla» という題名の通り、映画の画面に映し出された海を描いたものである。

ここまで幾つかの作品を読んできたが、『デスマスクとクローバー』においては前衛運動で強調された隠喩やイメージが、これまで以上に積極的に取り入れられていることがわかる。それでは次に、ラ・プラタ川の風景とは全く違った神話のモチーフを取り入れた作品について検討したい。

5.3.2. 愛の神の捕殺

『デスマスクとクローバー』が序文の次に最初に載せているのは、ギリシア神話の愛の神エロスをモチーフにした「エロスに」«A Eros» (395) という作品である。このタイトルから読者は、以前彼女が書いていたような恋愛詩を期待するかもしれないが、それは裏切られることになる²³⁹。

私はここでおまえの首根っこを捕まえた
海岸で、おまえが私を傷つけるために
矢筒から弓矢を引き抜いているときに
そして私は地面におまえの花冠を見た。

人形のように私はおまえの腹を裂き
人を欺くその車輪を調べた
金の歯車の中にしっかりと覆い隠された
一つの罠を見つけた、それは性器。

浜辺の上、すでに悲しい一つのぼろきれとなった
おまえを、おまえの功績を盗み取る太陽に見せた、
おびえた人魚たちの輪の前で。

おまえのペテンの代母、ドニャ・^{ルナ}月が、
白皮症の坂を登っていく
そして私はおまえを波の口に投げ捨てた。

²³⁹ オビエドはその予想が次のように裏切られると述べている。「しかしその違いは大変大きい。第1行から愛の神は本当にひどい目にあわされる(「私はここでおまえの首根っこを捕まえた」)。第2連の4行では、悪意のある少年がおもちゃに対してするかのようになり、それ[エロス：筆者注]をずたずたにしてしまうのだ。(中略)愛は彼女にとって全ての魔法を失った。それは腹を引き裂かれた一つの人形に過ぎず、残ったのは性の罠、単なる肉体の装置だけである」。

(“Pero la diferencia es enorme: el dios del amor es tratado (realmente maltratado) desde el primer verso: «He aquí te cacé por el pescuezo»; y en el segundo cuarteto lo despedaza como haría con su juguete un niño maligno: [...]El amor ha perdido toda su magia para ella: es un monigote despanzurrado del que sólo queda el señuelo sexual, el puro y simple mecanismo físico.”) (Oviedo 2001: 265-266)。

He aquí que te cacé por el pescuezo
a la orilla del mar, mientras movías
las flechas de tu aljaba para herirme
y vi en el suelo tu floreal corona.

Como a un muñeco destripé tu vientre
y examiné sus ruedas engañosas
y muy envuelta en sus poleas de oro
hallé una trampa que decía: sexo.

Sobre la playa, ya un guiñapo triste,
te mostré al sol, buscón de tus hazañas,
ante un corro asustado de sirenas.

Iba subiendo por la cuesta albina
tu madrina de engaños, Doña Luna,
y te arrojé a la boca de las olas.

何よりもまず、愛の神に対する語り手の残酷な振る舞いが衝撃的である。その残酷な行為は第1連から始まっている。「捕まえた」(cacé)は、狩るという意味の動詞 *cazar* の点過去形で、語り手は、弓矢を持つ愛の狩人であるはずのエロスを、自分の狩りの獲物とみなしている。「狩る」に続く動詞「腹を裂き」(destripé)と「投げ捨てた」(arrojé)もまた無慈悲な行為を表している。その他の「調べた」(examiné)、「見つけた」(hallé)、「見せた」(mostré)といった行為を示す動詞も、すでに終わった動作を表す点過去形で次々と並べられ、愛の神に冷酷な視線を向ける語り手の態度がうかがわれる。愛の神、エロスに向けられる語り手の驚くべき振る舞いは、語り手が愛の誘惑に流されず、エロスを敵とみなしていることに由来する。それについてはゴメス・パスも次のように述べている。「[この詩集の：筆者注]最初の詩が我々に示すのは、全てを知っている明晰なまなざしだ。あれほど多くの甘美な愛の詩を書いたアルフォンシーナは（中略）、この詩で自分の悲痛な知識を全て告白している²⁴⁰」(Gómez Paz 1950: 225)。

しかも「私」が畏として最も警戒したのは、機械仕掛けのエロスの体に隠されている性器であった。語り手は愛だけではなく、性の誘惑をも敵視している。神を捕殺することで、性も否定したのだ。フィリップスも「勝利はたやすく得られる——『私はここでおまえの首根っこを捕まえた』——しかしその代償は高くつく。エロスの殺害は愛そのものの脱神話化を意

²⁴⁰ “La visión que nos da el primer poema ya nos muestra la mirada lúcida que todo lo sabe. Alfonsina que había escrito tanto dulce verso de amor [...] confiesa en este poema toda su sabiduría amarga.”

味したからだ²⁴¹」と分析している (Phillips 1975: 112)。

それだけではなく、自然に対しても「私」は挑発的な態度をとる。太陽はエロスの「功績を盗み取る」と、まるで泥棒のような扱いを受け、「私」はぼろきれと化したエロスの身体を太陽に見せつける。月はエロスの「ペテンの代母」と呼ばれ、その眼前でエロスの身体は海へと投げ捨てられてしまう。このように神を殺害し、自然を挑発する語り手に対し、人魚たちもおびえている。

愛の神を捕えて殺害するこの「エロスに」は、愛の否定と放棄という象徴的意味合いが込められているように思われる。このようなテーマの作品が詩集の巻頭を飾っていることに、愛の主題から脱却しようという詩人の強い意志が感じられる。事実、この詩集には「私」の恋愛を主題にした作品がひとつもないのである。

しかしその一方で、エロスの否定というこのモチーフは、この作品で初めて登場したのではないことを思い起こしておきたい。第4章2節4項で考察した、7冊目の詩集の最終セクション「ソネット」に収録された3部作「愛の理由と情景」(388)において、愛の神アモルは、人間の体を傷つけ欺く存在とみなされ、その矢は毒を持っているとされていた。そしてその3部作の最後には、タイトル「死んだ愛の神の風景」が示す通り、死んでいく愛の神の姿が描かれている。引用した詩行「もうお前は沈む、太陽よ。死にゆく私の水は／炎に染まる」の言葉通りに、愛の神は日没に死んでいこうとしている。恋愛の神をその死によって葬る、すなわち恋愛詩から距離を置こうという点で、後期の2詩集の方向性は一致している。恋愛詩が多数書かれた前期や中期との大きな違いがここにある。

とは言え、『七つの井戸の世界』での愛の神の死にざまは自然死のように見えるため、「エロスに」のそれと比べるとずっと穏やかである。8冊目の詩集内の「エロスに」での「私」は、もっと残酷に愛の神を手にかけるばかりか、その身体を無残にも切り開き、投げ捨ててしまう。しかもその神は、機械仕掛けであったのだ。このように、『デスマスクとクローバー』では、神話が近代風に変奏され、性愛から自由になろうとしている「私」が描き出されている。

この「エロスに」は、前節で分析したようなラ・プラタ川や蟬の鳴く夜といった、風景からインスピレーションを得たものではない主題を扱っている。神話のモチーフを変形したこのような作品をもう一篇分析する。

5.3.3. 復讐の女神の復活

「ブエノスアイレスの復讐の女神たち」の原題 «Las euménidas bonaerenses»(400-401)は直訳すると「ブエノスアイレスのエリニウス」である。エリニウスとはギリシア神話に登場する3人の復讐の女神たちを指す²⁴²。神話では罪人を追い詰めて苦しめる復讐の女神が、

²⁴¹ “Victory comes easily –“He aquí te cacé por el pescuezo”– but the price is high, for the killing of Eros has meant the demythification of love itself.”

²⁴² 『イメージ・シンボル事典』によれば、「①復讐の女神達（おそらく、元来は1人の女神であった。この三女神は女性神の分割の最初の例である）。その起源は殺害された人々の亡霊に、あるいは大地母神の報

詩人の手によって近代のブエノスアイレスに姿を現した。それが次のアンティソネットである。

ごみを引きずる風と共に
彼女らは郊外に出て、
排水管を通して黄色くなり滑っていく
そして黒い排水口で折り重なる。

彼女らは廃墟の壁で合図を送り
長く続く大通りの、低い木々から
蜘蛛のように垂れ下がる
そして橋の青ゴケのところで体を伸ばす。

(略)

鉄板を上げるな！ 彼女らはうずくまっている
灰色の眼が横切る顔をして
そしてお前の性器をすりぬけるやつがひとりいる。

Con el viento que arrastra las basuras
van a dar al suburbio y se deslizan
amarillas por caños de desagüe
y se amontonan en las negras bocas.

Alzan señales en los paredones
y cuelgan, en las largas avenidas,
de los árboles bajos, como arañas,
y en el verdín del puente se esperezan.

[...]

¡No alces la chapa! Están agazapadas
con el rostro cruzado de ojos grises
y hay una que se escurre por tu sexo.

一体、これらの女神たちはどのような姿をしているのだろうか。第 1 連で彼女らは、ブ

復的側面（復讐は均衡の回復を意味する）にあるかもしれない。②ウラノスの去勢された局所の血によって受胎した大地（ガイア）から生まれでた。それゆえ冥界の悪鬼でもある」（ド・フリース 1984 : 216）。

エノスアイレスの郊外の貧しい地区に、ごみとともに風にあおられて姿を現す。更に、排水管を通して行く黄色の液体、そして黒い排水口で澱む汚水の形をとる。女神たちは最初にこのようなショッキングなイメージで登場し、続く第 2 連以降で廃墟の壁、並木道の木々、橋など、首都ブエノスアイレスの様々な場所に登場する。

先行研究におけるこの詩の扱いは、この女神たちについてわかるのは移動範囲だけであり (Morell Marrero 2008: 202)、漠然とした脅しのような警告を読者に与え、衝撃とともに詩が終わる (Geasler Titiev 1985: 471) とするだけで、女神たちの象徴性については具体的に触れていない。神話によると、彼女たちの役割は人間の悪行に復讐をすることなので、いわば恐怖の女神である。作中のエリニュスが姿を見せるのは、中心街や公園や瀟洒な住まいが並ぶ住宅街などのブエノスアイレスをいどころ華やかな場ではなく、首都の持つ裏の顔というべき、郊外や廃墟のようなうらぶれた場所だ。このような所で人間を監視するエリニュスは、きらびやかな都会の裏に潜む貧困や不衛生による病気や汚物といった、都市のネガティブな面を暗示していると考えられる。

都会に偏在するエリニュスの姿はグロテスクである。その不気味さは、女神の一人が人間の性器をすりぬけるといふ最終行においてクライマックスに達する。エリニュスは去勢された巨人の血から生まれたとされているため、その出生のプロセスを繰り返しているのだろうか。いずれにしてもこの最終行は、性器や性に対して気味の悪いイメージを喚起させる。

ストルニはこれらの作品で、ギリシア神話を現代によみがえらせた。そこでは愛の神は人間を欺く性器を隠し持つ機械仕掛けの人形であり、ブエノスアイレスのエリニュスたちは、不気味でグロテスクな存在である。神話を題材としながら、ここで取り上げられるのは古典的な詩のモチーフである美や調和や恋愛ではなく、不気味な女神、機械でできた神、性の否定などであり、神話は完全にデフォルメされている。このような神話の変奏は、『デスマスクとクローバー』における詩人の新しい取り組みである。

これらの作品は、内容の残酷さやネガティブなイメージによって、読者に衝撃を与え不安な思いを抱かせる。そこで次に、唐突なイメージの転換が暴力的な効果をもたらす作品を取り上げる。

5.3.4. 生と死の対比

それは「水中のボール」*«Pelota en el agua»* (412) という題の詩である。手から水に落ちたボールとプールの脇で歌う少女たち、このような穏やかな日常の情景が、突然変化する第 4 連に着目したい。

幼い手からピンクと緑の色をしたものが
水に落ちそこで
ごく淡い薄緑の根を生やすと花は
水晶の中に沈んだ茎とともに遠ざかった。

ほかの少女たちはプールの縁で歌を歌い
水は彼女たちの逆さまになった影の
夢を見ていた、服の縮れた裾は
動くイグサの上の花冠だった。

金色の木とアオイの花。青い石板
低い空そして花咲くクローバーを
撫でる牛ののんびりとした鳴き声。

突き刺している一羽のカササギ
死に瀕した二つの口そして
花が帰ってくるのを待つ小さな手。

Rosada y verde de la mano tierna
cayó en el agua donde echó raíces
de un glauco más sutil y se alejaba
flor con el tallo hundido en los cristales.

Otras niñas cantaban en el borde
de la piscina y sus volcadas sombras
soñaba el agua, y las faldillas crespas
coronas eran sobre un móvil junco.

Oro el árbol y malva; azul pizarra
el cielo bajo y un mugido lento
acariciando el trébol florecido.

Y una urraca punzando y las dos bocas
a punto de morir y la menuda
mano esperando que su flor volviera.

第1連で主語は具体的に現れないが、動詞「落ちた」(cayó)の主語はタイトルの「水に落ちたボール」である。ボールは花に見立てられて、最終行では完全に花として扱われている。第2連では、歌を歌う少女たちの様子が水に映っている。彼女たちは歌いながら、イグサの上で遊んでいるのだろう。歌っているのは「ほかの少女たち」(otras niñas)とある

ため、第1連の幼い手の持ち主はひとりの少女 (una ñina) であることがわかる。第3連で転調し、場面は木と空とクローバーが生えている大地へと移る。ここで視点はぐっと後退し、遠くから全景を映し出す。黄金の木と青い空は、天気の良い午後、太陽の光が木にあたっている風景のようだ。ゆったりと響く牛の鳴き声は、あたかもクローバーの花をそっと撫でていくかのようである。前半部分と併せて、平和でのどかな情景が思い浮かぶだろう。

しかし最終連では、場面は驚くような展開を見せる。何の脈絡もなく登場するカササギが、ゲスラー・ティティエフが指摘しているように、おそらく他の鳥のヒナであろう生き物を襲うのだ²⁴³ (Gesler Titiev 1985: 469)。そしてカササギの行為が示している弱肉強食の世界とは無縁の少女の幼く小さな手が、水に落ちたボール／花が戻るのを待っているところで詩は終わる。カササギ、襲われた瀕死の小鳥たちの口、少女の小さな手の3つの名詞が列挙されて、この3つの名詞のいずれも主たる動詞を持たない。主動詞の欠落により、詩は突如として終わるような印象を与える。途中で分断されたようなこの第4連が示す唐突な終わり方は、最初の2連で描かれた、歌う少女たちの生き生きした様子を詩から暴力的に奪い取るかのようである。

少女(たち)と失われたボール／花、カササギと襲われた2羽のヒナ鳥たちが生と死の対比を成していることは明白であろう。ゲスラー・ティティエフは「最終連は、最初と同じ詩の一部とは思われないほど、完全に断絶しているように見える。グロテスクなねじれが、突如として想定外に読者を、できることなら回避したい何かを見るように仕向ける²⁴⁴」(Gesler Titiev 1985: 469)と解釈し、更に、花のはかなさに対するカササギが引き起こす死のインパクトが、少女たちに対する死を連想させると指摘している (Gesler Titiev 1985: 469)。

確かに、この最後の連は唐突で不気味でさえある。少女たちとカササギは直接的には無関係であるにもかかわらず、直前の平和な午後の情景に、暴力的なイメージがあまりにも突然に挿入されることにより、我々に不吉な予感を与えて詩は終わってしまうからだ。ヒナをカササギが殺そうとしている残酷さがのどかな風景描写に無理やりねじ込まれるという点において、この第4連は2重の暴力性をもつ。第4章2節2項において論じた、『七つの井戸の世界』収録の「浜辺」でも、死んだような男性が立つ浜辺の風景と、桃をねだる子供のいる食卓という関連のない2つの場面の並置によって、生と死が対比されていた。しかし、「浜辺」においては、男に象徴される死には暴力性はなかったうえ、無邪気な子供の台詞や、みずみずしい果物が生命力を暗示し、詩中の「私」の語りの中に母性ややさしさが感じられた。しかしこの「水中のボール」では、少女たちの描写の後カササギの暴力で詩が終わってしまうため、結末に希望が見出されないのである。

²⁴³ “the image of two baby birds being killed by a predator”

²⁴⁴ “[...] and the last stanza appears to be such a complete break that it hardly seems at first a part of the same poem. A grotesque twist suddenly and unexpectedly forces the reader to contemplate something one would prefer to avoid: [...]”

5.4. 自伝的要素が盛り込まれた作品

ここまで、一つの詩形として詩人が創作したアンティソネットが、様々なテーマで書かれていることをみてきた。その多くが、前期・中期の作品は無論のこと、後期の『七つの井戸の世界』とも大きく異なり、彼女が形式だけではなく内容や表現法においても新しい詩の創作に取り組んだことが明らかになっただろう。そこで本章の最後に、自伝的要素が盛り込まれた2篇を扱ってみようと思う。そのうちの1篇「私は眠りにつく」*«Voy a dormir»* (600) はストルニが死の直前に新聞社に送ったもので、やはりアンティソネットで書かれている。『デスマスクとクローバー』には収録されていないのだが、重要な作品なのでここで取り上げる。

5.4.1. 死後の世界と幼少期の思い出

「ウルトラフォン」*«Ultrateléfono»* (411-412) は、詩人にとって大切な故人がモチーフとなっている。それは亡父と、かつて恋人だった友である。2人との交信の中で、「私」がもうすぐ彼らに会いに行くと言語のこの作品は、先行研究では詩人の自死を予感させるものとして扱われている。

彼女は文学活動を通じ多くの画家や作家達との交流を深めたが、その中でもウルグアイの作家オラシオ・キローガ²⁴⁵ (*Horacio Quiroga*) と特に親しい関係にあったことはよく知られている²⁴⁶。1937年にキローガが自殺した時、ストルニは彼を悼む作品「オラシオ・キローガに」*«A Horacio Quiroga»* (558) を発表している²⁴⁷。これはおそらく「ウルトラフォン」を作る前に書かれたもので、『デスマスクとクローバー』には収録されていない。

オラシオ、あなたのように死ぬこと、完璧な精神状態で、
そしてあなたの短編小説のように死ぬことは悪くない。
ちょうど良い時に稲妻にあたり、祭りは終わった……
向こうでそう言われることでしょう。
(略)

Morir como tú, Horacio, en tus cabales,

²⁴⁵ ウルグアイ生まれの作家 (1878-1937)。ブエノスアイレスで文筆活動を行い、ストルニやナレ・ロクスロ、ランヘなどアルゼンチンの作家達と交流があった。ルゴネスが公用でミシオネス地方を視察した際カメラマンとして同行、この地に魅せられ後年移住した。密林や亜熱帯に住む動物をテーマにした小説を発表したが、泌尿器系の疾患（癌という説もある）で入院中の病院で服毒自殺した。

²⁴⁶ 2人が一時、恋人同士であったと言われるようなエピソードがある。1920年代半ば、週末ごとにランヘの家で文人達が集っており、ストルニやキローガも出席していた。ある日、2人が一つの懐中時計の表面と裏面に同時にキスをする罰ゲームをしなければならなくなった。キローガはキスの瞬間に故意に時計を床に落とし、2人の唇が重なった。このエピソードはストルニ、ランヘ双方の逸話として残っている。(Delgado 2001: 116-117; Miguel 1991: 86-86) また、キローガがミシオネス地方に移住する際、ストルニと一緒に行くように頼み、断わられたという逸話もある (Pleitez 2003: 183-184)。

²⁴⁷ 詩集には収録されず、全集に収められている。

y así como en tus cuentos, no está mal;

un rayo a tiempo y se acabó la feria...

Allá dirán.

[...]

この時、ストルニも癌の手術の後遺症と、精神的な病に苦しんでいた。「あなたのように死ぬことは悪くない」というところには、彼女自身の心境が映し出されていると読んでよいだろう。その翌年ストルニも自ら命を絶つことになる。一方『デスマスクとクローバー』に収録された「ウルトラフォン」では、キローガや父との再会を予言しており、この時の詩人が死を予感していたことは間違いないだろう。

「オラシオいる？」今

あなたの膀胱にあるのは鳩の巣

そしてあなたのガラスのバイクが

音を立てずに天を飛んでいるのを私は既に知っている。

「お父さん？」お父さんの酒の大瓶が

トゥブンガト山²⁴⁸のように大きくなった夢を見た。

その瓶にはまだお父さんの怒りと私の詩が詰まっている。

少しください。ありがとう。もう私は元気になった。

もうすぐあなたたちに会いに行く。どうか私を迎え入れて。

サンファン²⁴⁸の農場で石を投げて殺してしまった

あのカエルと一緒に。可哀相なカエル！

カエルは去勢牛のような目で見えていたけれど二人の従兄弟が

とどめを刺した。その後フライパンを使って

お葬式があった。バラがその後を追って行った。

—¿Con Horacio? — Ya sé que en la vejiga

tienes ahora un nido de palomas

y tu motocicleta de cristales

vuela sin hacer ruido por el cielo.

—¿Papá? — He soñado que tu damajuana

²⁴⁸ アルゼンチンの中西部、メンドーサ (Mendoza) 州に位置するワインの産地。

está crecida como el Tupungato;
aún contiene tu cólera y mis versos.
Echa una gota. Gracias. Ya estoy buena.

Iré a veros muy pronto; recibidme
Con aquel sapo que maté en la quinta
De San Juan ¡pobre sapo! Y a pedradas.

Miraba como buey y mis dos primos
lo remataron; luego con sartenes
funeral tuvo; y rosas lo seguían.

最初の登場人物はキローガで、彼が患っていた泌尿器系の病気についての言及がある。次に書かれているのは、ストルニが14歳の時に病死した父親のアルフォンソ²⁴⁹だ。彼には精神疾患があったうえ、アルコール依存症だった。酒瓶が大きくなるのは、父のアルコール摂取量の増加であろう。「その瓶にはまだお父さんの怒りと私の詩が詰まっている。」という一行が示しているのは、ストルニの詩作の原動力の一つとなっているのが、亡父への思いであるということかもしれない。

場面は一転して、幼少期の思い出に変わる。ストルニ一家がサン・フアン市で暮らしていたとき、従兄弟たちが近くに住んでいた (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 29)。そのため田舎でカエルを殺して葬式ごっこをする子供たちの残酷な遊びの情景は、彼女自身の幼いころの思い出と重なり合っている。「もうすぐあなたたちに会いに行く」と、語り手は言う。この言葉は後の彼女の自殺をまさに予言しているような箇所である。

しかし、この作品はストルニの遺書のひとつというだけではなく、フィリップスが指摘するように幼少時の思い出と、死の予感との対比を内包している (Phillips 1975: 115)。それは死者たちへ向けた言葉から、自分の子供時代の思い出へと急激に転換する箇所に見出される。これまでも少年と老人が生と死を象徴する「浜辺」や、前の項で分析した「水中のボール」に、このような唐突な場面転換が見られた。この「ウルトラフォン」では、「浜辺」とは異なり、子供の無邪気さは残虐さを伴ったカエルの葬式ごっこという遊びの記憶になっている。死者への語りかけと過去の思い出は、殺したカエルによってつながっている。愛する人々とカエルが自分を待ち受けている死後の世界だ。

詩中の動詞の時制は現在形や過去、未来形で、語り手は今の心境と過去の思い出、未来の予感について自由に往来する。それが架空の電話、「ウルトラフォン」の役割なのだ。それだけでなく、作者の自伝的要素を反映した現実世界と、死後の想像世界との間をつないでい

²⁴⁹ キローガとストルニの父は、支離滅裂な人物で常軌を逸しており、うつ病だったなどの共通点があることが先行研究で指摘されている (Pleitez 2003: 190)。

るのも「ウルトラフォン」である。第4章2節2項で検討したように、7冊目の詩集『七つの井戸の世界』において、海が死後の世界を連想させていた。この作品でも同じように詩人は、死は終わりではなく、その後に存在する新たな世界について思い描いている。海を舞台にした作品と同様に、詩人が電話をかける死後の世界とは、愛する人々や子供の頃の懐かしい思い出が待ち受けている、再会と安らぎの場なのであろう。

ストルニはこのように、自分自身を投影したような作品を人生の最後に幾つか作ったが、中でも最も耳目を集めたものは、次のアンティソネットである。

5.4.2. 最後のアンティソネット「私は眠りにつく」

「私は眠りにつく」«Voy a dormir» (600) というタイトルのアンティソネットが、新聞社ラ・ナシオンに届いたのは、ストルニの自殺の数日前であった。『デスマスクとクローバー』には収録されていないこの詩は、上述した「ウルトラフォン」よりも更に詩人の死に近い時に書かれたと考えられるもので、その後の研究では文字通り最期の言葉として扱われている。おそらく、ストルニもそのように読まれることを意図して書き、送るタイミングを計ったものと思われる。詩集には収められていないが、アンティソネットの分析に必要であると考え、最後に挙げることにする。

花びらの歯、露のずきん、
香草の手、おまえは、優しい乳母、
土色のシーツを整えてちょうだい
雑草を除いた苔の掛布団も。

私は眠りにつく、私の乳母よ、横にさせて。
枕元に明かりを置いてちょうだい。
星座を。おまえの好きなのを。
どれもみないいわ。少しだけ下にさげて。

私をひとりにしておいて。おまえには新芽が顔を出すのが聞こえる……
おまえを上から天の足があやしてくれる
そして一羽の鳥が、おまえが忘れることができるように

リズムをとってくれる…… ありがとう。ああ、一つお願いがあるの。
もし彼がもう一度電話をしてきたら、
何度もかけてこないで、私はもう出かけたからと言ってちょうだい……

Dientes de flores, cofia de rocío,

manos de hierbas, tú, nodriza fina,
tenme prestas las sábanas terrosas
y el edredón de musgos escardados.

Voy a dormir, nodriza mía, acuéstame.
Ponme una lámpara a la cabecera;
una constelación; la que te guste;
todas son buenas; bájala un poquito.

Déjame sola: oyes romper los brotes...
te acuna un pie celeste desde arriba
y un pájaro te traza unos compases

para que olvides... Gracias. Ah, un encargo:
si él llama nuevamente por teléfono
le dices que no insista, que he salido...

「私」を寝かしつけてくれる乳母は、花、露、香草、土、苔が示すように自然を表す言葉と結び付けられている。乳母は親称の二人称「おまえ」（tú）で呼ばれ、「私」は命令形を用いて頼みごとをする。乳母は「私」の頼みをきいてくれ、包み込んでくれるやさしい存在である。

しかし第3連の「ひとりにしておいて」の後の行（「おまえには新芽が顔を出すのが聞こえるでしょう……／おまえを上から天の足があやしてくれる／そして一羽の鳥が、おまえが忘れるようにと／リズムをとってくれる……」）において、語りかけられている人物はそれまでの乳母ではなくなっている。語り手の「私」が眠ろうとする自分に対して話しかけているようである。そして第4連の「ありがとう」の後は、再び乳母に対して語り始める。

時間の推移に目を向けると、第1連では眠りにつこうとしていた「私」が、第2連では夜を迎える。そしてこの第3連では、乳母は「私」を置いて立ち去る前に、枕元に明かりを置いていこうとしている。しかも「私」が眠る揺りかごを足でゆらしてくれるのは天だと言う。ここまでの連では、乳母は自然が擬人化されていると考えることができるだろう。「私」は自然に抱かれて横たわり、天に見守られて眠ろうとしているのだ。枕元の明かりは星座だ。ストルニにとって特別な意味を持つ、鳥というモチーフはここでも姿を現す。鳥は自然の一部として彼女のそばでさえずるのだが、その歌のリズムは、「私」が過去を忘れることができるようにするためである。この「私は眠りにつく」を、ストルニの遺書とみなすならば、彼女を待ち受ける眠りは死のことに違いない。忘却も死のイメージを喚起させる。

最終連では転調する。電話をかけてくる男性に対し、「かけてこないで」と伝えて欲しい

と語り手は言う。最後の「私は出かけたからと言ってちょうだい……」にあるように、語り手は眠り／死への旅路に出ることを決意し、これまでの人間関係を清算しようとしているからだろう。実際この作品を最後に、ストルニは海に身を投じて自らの死を選択したのである。

5.5. アンティソネットに至る創作の歩み

アンティソネットは、11音節の定型詩ソネットが、脚韻を踏まない詩行で構成されているものである。英語では無韻で作られる定型詩のことをブランク・ヴァースと呼び、シェイクスピアなどが用いている。スペイン語においても無韻詩 (*verso blanco*、*verso suelto*) は存在するが、スペイン語の詩形式としてはあまり発展しなかった²⁵⁰。アンティソネットとは、ストルニがこの形式に特に着目し、自分でつけた名である。

第5章ではこれまで、『デスマスクとクローバー』に収められた作品を中心に、アンティソネットを取り上げて分析した。最後にアンティソネットという詩形式がどのような創作過程で生み出されたのかを、彼女のそれまでの創作活動の歩みに沿って振り返っておきたい。

ストルニの創作における前期・中期では、多くの詩がスペイン語詩の伝統に則った形式で書かれていた。中でも中期の最初の詩集『黄土』(1925年)では、全58篇中45篇がソネットで、その数は圧倒的に多い。ところが、翌年(1926年)刊行の『愛の詩集』は、全てが散文詩になった。彼女にとってこの散文詩集が、詩の形式の変化の端緒となったと言える。その背景には、ウルトライスマを中心に、ブエノスアイレスで起こった前衛運動の盛り上がり頂点に達したことがある。ストルニ自身は、直ちに前衛文学運動に染まることはなかったが、1926年に散文詩を手掛けた後、第4章で詳しくみたように自由形式で詩を書き始めた。彼女はやや遅い歩みで前衛に接近したのだ。

1927年から次の詩集が出る1934年までの間に、詩人が詩集ではない形で発表した作品では、伝統的形式の詩と自由詩の2つの形式を使い分けていた。第4章で検討したように、この時期に書かれた伝統的形式の詩には語り手の「私」の心情を主題とした、従来の詩作の延長ともいえるべき内容が盛り込まれている。一方新たに取入れた自由形式においては新しいモチーフが扱われ、主に都会の風景が描かれている。この自由詩の韻律を見ると、伝統的形式のような規則的な脚韻は踏まれず、無韻または不規則な母音韻がある程度だ。自由詩で書かれた都会の風景は、暗くネガティブな視線で捉えられており、当時の詩人の心情が反映されている。とはいえ心情を直接的に訴えるかつての詩とは異なり、外的世界に語り手の心を託す方法が取られている。1920年代後半の詩人は、新しい主題を新しい形式で、そして従来のテーマを伝統的形式で創作するというように、内容によって形式を選択したのである。

後期における2冊の詩集の間の最も大きな違いは、詩の形式と主題にある。1934年出版の『七つの井戸の世界』において、詩人は主題によって形式を選んでいない。詩集内を4

²⁵⁰ スペイン語詩の韻律の研究をしたイサベル・パライスによれば、ギリシア・ローマの無韻の韻文を復活させようとしたルネッサンス時代には無韻詩が書かれたと言うが (Paráiso 2000: 59)、その後の時代にこの形式が発展した様子はない。

つのセクションに分け、その内の1セクションのみを伝統的形式にあて、「ソネット」と名付け10篇を収録したが、残りの3つのセクションの詩のほとんどは自由形式である。これまで見てきたように1920年代後半から30年代にかけてのストルニは、不規則な脚韻あるいは無韻の自由詩と、押韻する伝統的形式詩の両方を同時に書いており、とくに『七つの井戸の世界』では伝統的な形式はソネットに限られていた。

このように彼女の創作を主に形式の面から振り返ってみると、『デスマスクとクローバー』に現れたアンティソネットとは、伝統的定型詩の一つであるソネットと、前衛運動において取り入れられた無韻が、1927年以後、自由と伝統の間で揺れていた詩人の中で融合してできた、言い換えれば、彼女の詩作がたどった独自の進化の結果生まれたと言ってもよいだろう。

主題に関しては、『七つの井戸の世界』ではテーマ別にセクションが設けられ、詩の主題が海、都会、恋愛とかなり限定されていたが、最後の詩集のテーマは多様化している。ラ・プラタ川の風景や夏の夜の蟬の声、ボールを川に落とした女の子の周囲におきた出来事、ギリシア・ローマ神話のモチーフ、詩人の死を予見させる自伝的要素が盛り込まれたものなど、分析した作品だけをみても幅広い内容を扱っている。

その一方で、2冊の詩集には内容の方向性や表現面で共通点もある。それは語り手の内的告白調という昔のスタイルを捨て、外的世界の描写に取り組んだことである。特に、恋愛詩がほとんど書かれなくなり、恋愛をテーマにした詩であっても恋愛や性を否定的にとらえている作品が、この2詩集に共通して存在する。『七つの井戸の世界』における、愛の神を人間に畏を仕掛ける悪役とみなす「愛の理由と情景」の3部作と、『デスマスクとクローバー』での「エロスに」には、詩人が恋愛を否定的に見る姿勢が明らかに読み取れる。同時に後期の作品では、詩中の「私」が女性とはっきり特定されなくなっている。更にレトリックにおいては、詩人は隠喩を『七つの井戸の世界』でも既に用いていたが、最後の詩集ではそれに加えて擬人法や色彩表現を多用し、数は少ないものの造語にも取り組み、これまでにあまり用いたことのなかった技法に挑戦した。

2冊の詩集はこれまで〈後期〉としてひとくくりにされていたが、そのあいだの違いと共通点についてこのように比較検討すると、『デスマスクとクローバー』は、『七つの井戸の世界』の詩世界を更に深化させたものであると言える。それと同時に『デスマスクとクローバー』の作品は、自身も認めているように、より難解になっている。

それでは本章の最後に、彼女がアンティソネットをどう評価していたのかについて見ておきたい。

5.6. ストルニにとってアンティソネットとは

『デスマスクとクローバー』の前書きには、「この本の中のある作品を新聞や雑誌に掲載したときに得た大方の意見——決して少数ではない——から、私はこの詩集は難解だとの非

難を受けると予想している²⁵¹」(393)と書かれており、詩人は、最後の詩集は読者にあまり理解してもらえず、批判されるだろうということを自覚していた。文芸誌『ノソートロス』の発行人の一人であり、彼女の友人でもあったロベルト・ヒウスティ (Roberto Giusti) は、ストルニの死後、同誌に次のような追悼講演の原稿を掲載している。「昨年 [1937年：筆者注] 12月に彼女が〈アンティソネット〉と名付けた作品の手稿を、私に手渡した。私だったら疑似ソネットというところだ。というのもそれらは紛れもない伝統的な14行詩だったからだ。ただ脚韻はない。その時は、作品の多くに注釈がついていた。私は、それらが必要だということは理解した。だが私は彼女にそのような注をやめるよう忠告した。教師が生徒に対するように読者を扱うべきではないと²⁵²」(Giusti 1938: 387)。これまで本章で分析したように、『デスマスクとクローバー』の作品には、内容を把握することが困難なものが多いが、実はこれらの詩にストルニは注釈をつけていたのだ。このようなストルニの姿勢は、『七つの井戸の世界』収録の同名の作品「七つの井戸の世界」において、隠喩の後に説明を加えていたことにも関連しているだろう。新聞や雑誌に掲載したアンティソネットに対する周囲の反応をみて、おそらく彼女は自分の作品が理解されないかもしれないと懸念し、これまで行ったことのない自作の解説を試みたのだ。詩集の注釈はヒウスティの助言により削除したものの、ウルグアイでの講演では創作過程を披露したのである。

だが、作品が難解であるとの自覚を持ちながら、ストルニは、このアンティソネットの出来について手ごたえを感じていたようである。友人で文学者、政治家のマルエル・ウガルテ (Manuel Ugarte) は次のように述べている。

しかしながら、彼女が最初の〈アンティソネット〉を幾つか読んだとき、私の見方では、彼女の作品の序列の中で劣るものだったが、彼女は穏やかな配慮からくる微笑みを泡のように浮かべた。

「パピート、あなたはもう年を取ったのね」こう私に言ったのだ。「こういう新しいことが分からないのよ……これは私が作った最高のものなの……」と²⁵³。(Ugarte 1947: 222)

ストルニがスペインの雑誌に寄稿した「自己解体」と名付けた文章において、過去の詩集を簡潔な言葉で自己批判したことを第4章1節3項で述べた。しかし最後の詩集を用意し

²⁵¹ “Por el juicio general —no de minoría— recogido a raíz de la publicación de algún poema de este libro en diarios y revistas, preveo que va a ser tildado de oscuro.”

²⁵² “En diciembre del año pasado puso en mis manos el manuscrito de los que ella llamaba sus “antisonetos”, y yo diría casi-sonetos, pues no son sino los catorce clásicos versos, pero sin rima. Entonces muchos de ellos llevaban notas aclaratorias. Entendía, pues, que hacían falta. Le aconsejé no cargarlos de tales glosas, no tratar al lector como un pedagogo a sus discípulos.”

²⁵³ “Sin embargo, cuando me leyó sus primeros “antisonetos” —a mi manera de ver, de mérito menor, dentro de la jerarquía de su obra— fue de ver la risa espumosa que provocaron las reservas cordiales: —Tú ya estás viejo, Papito —me decía—; no comprendes estas cosas nuevas... Es lo mejor que he logrado hacer...”

ていたこの時は、新たに創作したアンティソネットを「最高の出来」だと自賛したのである。アンティソネットという彼女の最後の創作は、自身にとって最高傑作とみなされるものであったのだ。

結論

ストルニは創作において、どのような詩人たち、あるいは文学運動から影響を受けたのだろうか。後年、それまでとは傾向が全く異なる前衛的な詩を書くようになるが、その背景には何があったのか。彼女が晩年到達した詩形式アンティソネットとはどのようなもので、その独創性とは一体いかなるものだろうか。先行研究では詳しく論じられてこなかったこれらの疑問から、筆者の研究は出発した。本研究は彼女の創作期間全体を対象にし、それぞれの作品が書かれた時代の文学的、また必要に応じて社会的なコンテクストを参照しつつ、影響を与えたと思われる先人や同時代の詩人の作品と比較しながら彼女の詩を分析した。

本論文は序章と結論を除く 5 つの章で構成されている。まず第 1 章において彼女の最初の詩集『バラの木の不安』(1916 年) を取り上げ、それ以前からラテンアメリカで絶大な力を持っていた文学運動モデルニスモの影響について検討した。ストルニはモデルニスモの中心的人物であるルベン・ダリオの詩集を愛読していたと言われており、ダリオと同じタイトルの詩を書いているため、本論文では白鳥を主題にした 2 人の作品を比較した。

ダリオには別の時期に書いた「白鳥」と「白鳥たち」という 2 篇の詩がある。彼は初め純粋芸術を追求していたが、のちにラテンアメリカの政治的な危機に懸念を抱き、アメリカ合衆国に対抗意識を持つ作品を書くようになり、2 篇の白鳥の詩にもそれぞれの時期の主題が盛り込まれている。一方、ストルニも「白鳥」と「病んだ白鳥」と題した 2 篇の詩を書いているが、いずれにも政治的な含意はなく、初期のダリオのように美の追求者、あるいは美そのものとして白鳥を描いている。本論文ではストルニの詩作の出発点は、純粋芸術の追求を目指したモデルニスモにあったことを、具体的な詩の分析によって明らかにした。

しかし、この詩集でストルニが最も関心を持ち、その多くの作品で取り上げたのは、貧しい人々、特に女性や子供の不幸な状況であった。ここではその中の 3 篇の詩を同じ主題における連作とみなし、詩人がそれぞれの作品にほどこした語り口や文体の工夫を比較した。当時の彼女が貧しい人々に共感を覚えたことは、強い感情表現の中に読み取ることができる。しかしストルニは、彼らの抱える社会的な問題に関心を寄せ続けながらも、こののち直接的に詩に描くことはほとんどなくなり、女性の「私」の心情を表現した作品を多く書くようになる。最初の詩集でも既に、「雌狼」という女性の「私」が語る詩が書かれており、現在でも彼女の代表作の一つとみなされている。「雌狼」で女性の一人称体の語りにも成功をみたストルニは、2 冊目以降の詩集において、女性の語りによる詩を発展させていく。一方社会的な主題は、新聞や雑誌のコラムや短編小説で扱うようになる。彼女は詩と散文、それぞれで扱う主題を書き分け始めたのである。

第 1 章の最後に、ストルニが書いた散文であるジャーナリスティックなコラムと短編小説を取り上げ、そこで扱われた主題と、読者を惹きつけるために用いた語りのレトリックについての考察を行った。まずコラムに関してだが、テーマは女性に関するものが多く、女性の参政権についての議論や、非嫡子やその母の権利、自分の意見を持たない女性たちへの批

判など多岐に渡る。いずれも、作者の社会に対する鋭い観察眼がよくわかるものである。短編小説が書かれた時期は、コラムが書かれた時期とほぼ重なる。彼女の短編小説では 1 編を除いて全ての作品が女性を主役に置いているうえ、女性の生き方や女性を取り巻く社会現象が主題になっている。また大げさな比喻や、ユーモア、或いは皮肉交じりの語り口など、ジャーナリスティックな文章における文体の工夫が、短編小説でも同じように使われている。本論文では 1 編しか詳しく扱わなかったが、ストルニのコラムと短編小説はテーマや文体において同じ傾向を持ち、特に女性に関する社会問題への彼女の主張を表現する場であったことを明らかにした。

第 2 章では、ストルニの詩作の前期と言われている時期に出版された、最初の詩集以後の 3 冊の詩集を扱い、作品の特徴や変遷、そしてストルニの独創性について検討した。先に述べた通り、前期のストルニは女性の「私」が心の内を語る作品を多く書いている。そのため本論文では、ストルニと同じように女性の主体を語り手とする詩を書き、ラテンアメリカで活躍した 3 人の女性の詩人を取り上げて比較することにした。まず、ストルニより早くから詩を発表し脚光を浴びていた、ウルグアイの詩人デルミラ・アグスティーニの作品を取り上げた。ストルニはアグスティーニを尊敬しており、その作品から影響を受けていた。例えば、ストルニはアグスティーニの詩と同じタイトルの「おお、あなたよ！」という詩を書いているうえ、彼女のことをコラムでも取り上げている。アグスティーニの詩では当時まだ珍しい、女性の視点からの官能的な表現が際立つ。だがストルニはアグスティーニの作品の官能性よりも精神性の方を評価したのである。アグスティーニの作品と同じタイトルであるストルニの作品「おお、あなたよ！」では、アグスティーニのように肉体関係を愛の成就とみなして歓喜するような作品にはせず、実らない愛についての女性の屈折した心の内を詩に託している。

次にストルニと同時代に活動した、ウルグアイのフアナ・デ・イバルブルーの 1 冊目の詩集『ダイヤモンドの舌』(1919 年)と、ストルニの 2 冊目の詩集『甘美な苦痛』(1918 年)の比較を試みた。イバルブルーのこの詩集には、愛の喜びに満ちた幸せをうたった詩と、悲しみを表現した詩の二種類があるが、悲しみや不幸な感情を扱った詩は総じてリアリティに欠け、漠然とした感情がうたわれているに過ぎない。一方、ストルニも女性の幸福、不幸の両方についての作品を書いており、女性の「私」が愛の喜びや浮き立つ心を語る時、2 人の女性詩人の作品は似た傾向を持つ。しかし、不幸や苦しみについては、ストルニの作品の方がさまざまな心のあやや、繊細な心のうつろいをより具体的に伝える。さらにストルニは、女性に純潔を要求しながら、自らには放埒な振る舞いを許す男性に対する抗議の声を綴った、いわゆるフェミニズム詩の一つをこの時期に書いている。

最後にチリのガブリエラ・ミストラルの詩との比較を行った。まず、ストルニの 3 冊目の詩集『逃れようもなく……』(1919 年)に描かれる詩中の女性の語り手に着目して、詩をいくつか取り上げた。その中では、恋人に対して従順な女性や、男性を皮肉交じりに批判する女性などが描かれている。それぞれの姿には、女性の繊細な揺れる心情が見出され、その

揺らぎは語りのトーンやリズム、語調などの詩法によって表現されている。一方、ミストラルに関しては、初めての詩集『荒廃』（1922年）を比較の対象としたが、他の女性詩人と比べて恋愛詩は非常に少ない。ミストラルがこの時期に最も感情をこめて扱った主題は、子供、そして母性である。その中に、子供を持たない女性の心情を切実な思いでうたい、ストルニへ献辞をつけた「息子の詩」Ⅰ、Ⅱという2篇の連作詩がある。Ⅰは自分の子供を生みたいと望む女性の激しい心の叫びであり、Ⅱは子供を失った、あるいは持つことがかなわなかった女性の壮絶な苦しみを描いたものである。ストルニは、その作品への返歌として、子を失った母の絶望が投影された終末的な世界についての詩を書き、ミストラルへの献辞をつけた。このことは、作品の傾向が全く異なる2人が、詩を介して心を通じ合わせていたことをうかがわせる。2人はその後実際に対面し、そのときの様子を書いたエッセイがミストラルによって残されている。

以上のように第2章では、3人の女性詩人とストルニの作品を比較した。アグスティニーニとイバルブルーとストルニは、恋愛の成就や愛の喜びを詩にするとき、作品の傾向が近くなる。いずれも女性の語り手は浮き立つ心、そして喜びの声を感情豊かに表現する。この3人の中で、最も愛の喜びを官能的に表したのはアグスティニーニである。一方、苦痛や悲しみの詩の場合、ストルニの作品には屈折した感情をもった女性が描かれ、その苦痛の声は、特にイバルブルーの詩中の「私」に比べ、より具体性を帯びている。ミストラルは恋愛よりも母性や子供を扱った詩が多いため、他の3人とは違ったタイプの詩人だと言えるだろう。ストルニが書いたような男性優位社会に向けた批判的な意見を直接的に述べる作品（例えば、未婚の母である女性が自分の生きざまをうたう、あるいは恋愛における男女の平等を訴える、または女性を閉じ込めておこうとする男性に非難の声を上げる）は、同時代の他の3人の女性詩人たちの手からは生まれなかった。男性優位社会の在り方に異を唱え、のちにフェミニズム詩として評価されるようになるストルニの作品は、当時は他に類を見ないものであったのだ。このような作品の中で語り手の女性は、女性を閉じ込めようとする男性や、男性優位主義の価値観に従った社会そのものに対して抵抗する。閉鎖的な空間に向けられる視線は、「土曜日」のような愛の喜びを描いた恋愛詩においても、〈鉄柵〉という形になって現れるときがある。

ストルニの独創性は、上述したようなフェミニズム詩をこの時代に書いたということだけでなく、女性の「私」の様々な感情を細やかに表現した、その多彩な作品の数々にあることも本論文で明らかにした。しかしながらストルニは、1920年出版の4冊目の詩集『物憂さ』の序文において、これまでの創作からの決別を宣言する。目指したのは主観的な詩を捨て、新しい詩を生み出すことであった。『物憂さ』においては、その試みはまだ十分に達成できなかったが、新しい視点による詩や、死者を解放する役割を持つ幻想的な海の詩が書かれた。前・中期に書かれた海を舞台にした作品では、海は常に大なる存在であり、物質的なだけでなく精神的な解放を意味する場所である。

第3章では、ストルニの詩作の中期と呼ばれる1925年と1926年に着目し、この時期の

文学運動のコンテクストの中で彼女の作品を検討した。少し前からアルゼンチンでは、スペインで起こったウルトラリスモと呼ばれる前衛文学運動が大きな影響力を持っていた。モデルニスモを超克することを目的としたこの文学運動は、幾つかの文芸誌の創刊によってアルゼンチンでは絶頂期を迎えていた。本論文ではその中で『マルティン・フィエロ』誌に焦点を当て、当時のブエノスアイレスの文壇の傾向を追った。ウルトラリスモがアルゼンチンに紹介されたのは1921年であり、1924年の『マルティン・フィエロ』誌に掲載された作品には、ウルトラリスモの流れを汲む詩が幾つもある。このことは、1924年のブエノスアイレスでは、依然としてウルトラリスモが大きな力を持ち続けたことを示している。しかし同時にあまり前衛的とは言えない作品も掲載されている。つまり、この時代には前衛文学だけでなく、前衛的ではない作品も書かれ、読まれていたのである。ストルニのこの時期の作品には前衛的な傾向はなく、この雑誌に掲載されるような詩人たちとの共通性もほとんどなかった。女性を主体とする様々な声を情感豊かにうたった作品は、『マルティン・フィエロ』誌で活躍する詩人たちとは違った独自のものであったため、前衛運動の推進者たちからは揶揄され、時に辛辣に批判された。とはいえ、ストルニが既に文壇で確固たる地位を占め、支持者たちにも恵まれていたことは間違いなかった。彼女が1925年に発表した5冊目の詩集『黄土』には、過去の作品と同じように女性の「私」の一人称体の語りの詩が多いが、これまでとは違う語り手も現れる。それは自己を冷静に観察し、皮肉な口調で語る女性の主体である。このような主体が現れた『黄土』に収められた、全58篇中45篇の詩は伝統的詩形式のソネットで書かれている。4冊目の詩集では必ずしも実現しなかった、主観的な詩からの脱却は、ソネット形式を多用したこの詩集において本格的に進められたのである。「パーティー」や「忘却」などのソネットには、物語の渦中にいるのではなく、一步引いた場所から登場人物を見る視線を持つ詩中の主体が創造されている。幾分皮肉な視線を持つこの語り手によって、常に出来事を中心から主観的に語るのではない、「私」を相対化する視線を持つ、客観的な語り手を作り出すことができたのである。その一つに、循環的な作品構造や鳥の視点を用いた詩法が際立つ「私の墓碑銘」という詩がある。

詩人は翌年1926年に、恋愛を主題とした作品を収めた唯一の散文詩集『愛の詩集』を発表する。好意的な評価を得た散文詩集だが、先行研究ではこれまであまり取り上げられることがなかった。本論文では、この詩集がストルニの創作の転換点となる重要な作品集であると再評価した。この恋愛詩集の特徴は、恋人を想う「私」の心の内を語るモノローグが多い点にあるが、それだけではなく、恋人の像を自分の内部に取り込むことが愛の行為として重視されている点にも注目した。愛する男性のイメージは、生身の恋人よりも大切なものと化する。ストルニの獨創性は、実在と非実在の境界が曖昧な幻想的な愛の世界に見出すことができる。この愛の世界においては、女性の「私」は以前の詩のように解放されることを目指すのではなく、恋人の記憶と共に自室に閉じこもることを好む。このような彼女の獨創的な幻想性は、今後さらに進化することとなる。

第4章では、ストルニの作品に最も大きな変化が生じた時期について扱った。彼女が次

の詩集『七つの井戸の世界』を発表するのは1934年で、そこでは自由形式が取り入れられ、主題も内容も過去の詩とは全く異なっている。先行研究ではこの詩集から後の創作期間を後期と呼んでいるが、本論文では詩集ではない形で発表された作品を検討し、ストルニの詩作の後期が、この詩集刊行以前の1927年から既に始まっていたことを明らかにした。ストルニの後期とは、散文詩集『愛の詩集』の出版直後から始まっていたのである。このことから、『愛の詩集』が詩人の一つの時代に区切りをつけた、重要な作品集であることがわかる。

後期においてストルニが前衛運動の影響を受けていることはこれまでの研究で指摘されてきたが、本研究において、その影響を及ぼした前衛運動はスペインで生まれ、アルゼンチンで独自の発展を遂げたアルゼンチン・ウルトラリスモであることを論じた。この時期になぜ詩作に変化が生じたのか、ストルニが書いた戯曲の上演にその原因を探った。1927年にストルニが初めて書いた大人向けの戯曲が上演されたが、新聞や雑誌上で厳しい批判を浴び、数日で上演は打ち切られてしまった。ストルニは演じた俳優や監督を非難し、また批判的な劇評に対して新聞紙上で反論を試みた。彼女はこれ以降、精神的な不調に陥る。ストルニが1927年と1928年に発表した詩作品には、詩中の「私」が外界から攻撃されている内容のものがああり、また都会は冷たく非人間的な存在とみなされていることから、彼女の当時の精神的な状況が、作品に反映されていると考えられる。それだけではなく、この時よりストルニは、以前のような女性の「私」の心情を表現する作品から徐々に離れていき、性別が明示されない「私」を用いた作品作りをするようになる。都会を主題にした詩も多く書かれ、新しいテーマを自由詩で、以前の作品に近い「私」が現れる作品は伝統的な詩形で作っている。ストルニは主題によって新旧の形式を使い分けたのである。

1934年に出版された『七つの井戸の世界』には、自由形式で書かれた「海」や「都会」というテーマごとにセクションが設けられたが、最後のセクション「ソネット」においては、タイトル通り伝統的詩形であるソネット形式の作品が収められている。本論文では詩集内の区分に沿って、4つのセクションからそれぞれの作品をいくつか取り上げ分析した。そのうちの3つのセクションの作品は、ほとんどが自由形式で脚韻がなく、メタファーを多く用いている。その中で最初のセクションに収められている、人間の頭をモチーフにした2作品を、本論文ではストルニが主知主義への転向を宣言した詩であると解釈した。セクション「海」に収められた詩の分析では、詩人のヨーロッパへの船旅がきっかけとなって書かれたことを明らかにし、モチーフとなっている海には死だけではなく、再生への希望が込められていることを示した。前・中期の海とは異なり、自由形式で描かれた海は生と死の境目が失われた幻想的な世界で、死後の魂が再生するところであり、また語り手が逃げ込む場所でもある。前・中期の海が、生者を支え、死者を解放してくれる存在であるとしたら、後期の海は生と死の越境が可能な空間であり、死後の新たな世界の存在を垣間見せてくれる異次元である。

次のセクション「都会」の作品群は、詩集刊行以前に書かれた自由詩と同じ傾向を持っていること、都会はストルニにとってネガティブな、時に恐怖を感じさせる場であることを確

認した。最後のセクション「ソネット」では、愛の神アモルについての 3 篇の連作に注目した。この詩集では、伝統的詩形のソネットにおいても扱う主題が変化し、恋愛に伴う喜びや苦悩は、もはや詩人にとって感情をこめてうたう対象ではなくなっている。そして愛の神は、人間を欺き最後は死にゆく者として扱われていることを見た。

この第 4 章では更に、1930 年代のアルゼンチン文壇の動きとの関連を探った。1930 年は軍事クーデターが起きた年であり、民主主義の崩壊を反映するかのようになり、文学界の活発な動きは見られなくなっていった。特に詩においてはウルトライスマへの反動もあり、大きな文学運動が生まれなかった。本論文では「1930 年世代」を名乗る詩人たちが編んだアンソロジーを検討し、主題や自由形式の中にウルトライスマの名残が見られる彼らの作品と、ストルニの都会の詩における共通性を見出した。アルゼンチン社会の暗い世情を映し出すかのように、これらの詩人たちとストルニの間には、都会を見る否定的なまなざしという共通した創作態度が存在することを明らかにした。

ストルニは後期において新しい作品作りに挑んだが、その挑戦はこれで終わりではなかった。彼女が死の前に書き上げた詩集が、死後に出版された。第 5 章では 1938 年刊行のこの最後の詩集『デスマスクとクローバー』を分析した。ストルニは脚韻を踏まない 11 音節のソネットにアンティソネットという名を与え、最後の詩集の作品を全てこの形式で書いている。これは伝統的な詩形式であるソネットと、前衛詩においてしばしば好まれた無韻が合わさったもので、いわば伝統と自由の融合である。ストルニは 1926 年に出した散文詩集『愛の詩集』を自分の作品の中でも特に評価していたが、それは詩にうたった内容が気に入っていただけでなく、脚韻を持たない詩形式に解放感²⁵⁴を覚えたのだろう。一方ソネットは伝統的な詩形式の中で彼女が最も多く採用したものである²⁵⁵。最後に選んだ脚韻のないソネットとは、彼女が好んだ 2 つの詩法が組み合わさった形式なのである。

5 章では、ウルグアイでストルニが見た景色についての作品、ラ・プラタ川のうつろう風景をうたった連作、ギリシア・ローマ神話を現代によみがえらせた詩などのほか、自伝的な内容が盛り込まれたものを取り上げた。これらの作品には隠喩や擬人法など、これまでになかった詩法が使われ、内容はかつてないほど難解なものになっている。詩人はそのことを自覚しており初めは詩に注釈をつけていたが、友人の助言によって注釈を削除した。後にウルグアイで行われた講演会にミストラル、イバルブルーと共に招聘されたとき、ストルニは作品が理解されないことを懸念して、それぞれのアンティソネットの創作過程を明らかにしながら朗読を行った。ストルニが詩の創作過程に言及することはかつてなかったことであった。扱われた題材は多様であるが、多くの場合詩人が目にした外的世界の風景と内面世界が混ざり合って生まれたものである。同時代人からはあまり評価されなかったが、詩人はこれらのアンティソネットを「最高のもの」だと親しい友人にもらしていた。ストルニは 46 年の生涯

²⁵⁴ ゴメス・パスは脚韻からの解放によって、詩が閉鎖的空間ではなくなり広がりを持つと強調している (Gómez Paz 1950: 224)。

²⁵⁵ 1925 年出版の 5 冊目の詩集『黄土』の中でソネットは 58 篇中 45 篇を占め、更に 1934 年刊行の『七つの井戸の世界』で唯一採用された伝統的詩形式であった。

を通してさまざまな詩のスタイルに挑戦してきたが、最後に最も自信の持てる作品を創作したという手ごたえを感じていたようである。

『デスマスクとクローバー』にはラ・プラタ川の風景を描いた 5 篇が収録されているが、かつて解放を意味する場所であった海の風景をうたった作品はない。最後の詩集において海はストルニにとってもはや重要ではなくなったのだ。

その他のアンティソネットにおいて、死と生との境界は、『七つの井戸の世界』で描かれた海を舞台にした詩の場合と同じように曖昧となっている。その中で語り手は、死を冷静な目で見つめ日常の風景の中に並置させ(「水中のボール」、時には自分の手で神話上の存在、愛の神を抹殺する(「エロスに」)。海の強さに憧れ、自己を解放したいと願う、あるいは都会の恐怖におびえる「私」は存在せず、死を予感した「ウルトラフォン」や「私は眠りにつく」においても、死は語り手のすぐそばにあるものとして冷静に受けとめられている。アンティソネットにおいて詩人は、何かに閉じ込められるような世界観そのものから脱却できたのかもしれない。それゆえ、自分にとって最高の出来だと言ったことができたのではないだろうか。

参考文献

1. 欧文文献

(1) ストルニの作品

La inquietud del rosal, Buenos Aires, Librería de la Facultad, 1916.

El dulce daño, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, 1918.

Irremediabilmente..., Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, 1919.

Languidez, Buenos Aires, Cooperativa Editorial Limitada Buenos Aires, 1920.

Ocre, Buenos Aires, Babel, 1925.

Poemas de amor, Buenos Aires, Editorial Nosotros, 1926.

Mundo de siete pozos, Buenos Aires, Tor, 1934.

Mascarilla y Trébol, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1938.

Antología poética, Buenos Aires, Losada, 2004.

Antología Mayor, Selección y edición de Jesús Munárriz, Madrid, Ediciones Hiperión, 1994.

Obras Poesía, Tomo I, Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1999(a).

Obras Narraciones, periodismo, ensayo, teatro, Tomo II, Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti, Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1999(b).

Poesías Completas, Buenos Aires, Sociedad Editora Latino Americana, 1996.

“Historia sintética de un traje tailleur”, *Ficcionario argentino (1840-1940) Cien años de narrativa: de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*, Compilación de Fernando Sorrentino, Buenos Aires, Losada S.A., 2012.

Nosotros...y la piel (selección de ensayos), Complicación y prólogo de Mariela Méndez, Graciela Queirolo, Alicia Salomone, Buenos Aires, Alfaguara, 1998.

“Autodemolición”, *Bolíver* (España) tomado por *Repertorio Americano*, Año II, No. 21, San José de Costa Rica, junio de 1930.

“Entretelones de un estreno”, *Nosotros*, Año XXI, abril de 1927, Núm.215, pp.48-55.

(2) ストルニに関する文献

Beralis, Marta. *Bibliografía argentina de artes y letras; Contribución a la bibliografía de*

- Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Fondo nacional de las artes, 1964.
- Cambours Ocampo, Arturo. “La creación literaria y Alfonsina Storni”, *Indagaciones sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Albartos, 1952.
- Candelier, Bruno Rosario. “La vibración cósmica en la lírica de Alfonsina Storni”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Sept-Dec, 74(305-306), Buenos Aires, 2009, pp.859-875.
- Capdevila, Arturo. *Alfonsina (Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni)*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1948.
- Coronado, Nicolás. “*La inquietud del rosal*, por Alfonsina Storni.” en *Nosotros*, XXI, Buenos Aires, 1916, pp.406-407.
- Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni, Una biografía esencial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2001.
- . *Salvadora: La dueña de diario Crítica*, Editorial Sudamericana S.A., Buenos Aires, 2005.
- Díez-Canedo, Enrique. “Alfonsina Storni, poetisa argentina”, *Letras de América: estudios sobre las literaturas continentales*, México D.F., Fondo de cultura económica, 1983, pp.292-298.
- . “Alfonsina Storni, poetisa argentina”, *La Gaceta Literaria* (España) tomado por *Repertorio Americano*, Año II, No. 21, San José de Costa Rica, junio de 1930.
- Diego, Rafael de. “Letras Argentinas: *Ocre*”, *Nosotros*, Año XIX, Tomo LI, Número 196, Buenos Aires, 1925, pp.70-77.
- Etchenique, Nira. *Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Editorial la Mandrágora, 1958.
- Fernández Moreno, César. “Dos épocas en la poesía de Alfonsina Storni”, *Revista Hispánica Moderna*, Año 24, No. 1, Philadelphia, 1958, pp. 27-35.
- . Situación de Alfonsina Storni, Santa Fé, Librería y Editorial Castellví, 1959.: García, Carlos y Reichardt, Dieter. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, K.D.Vervuert, 2004, pp.273-278.
- Galán, Ana Silvia y Gliemmo, Graciela. *La otra Alfonsina*, Buenos Aires, Aguilar, 2002.
- Geasler Titiev, Janice. *A Critical Approach to the Poetry of Alfonsina Storni*, Unpublished doctoral dissertation, University of Michigan, 1972.
- . Alfonsina Storni’s Mundo de siete pozos: form, freedom, and fantasy, *Kentucky romance Quarterly* 23, 1976, pp.185-197.
- . “Alfonsina Storni’s Poemas de amor: Submissive Woman, Liberated Poet,” *Journal of Spanish Studies*, Vol. 8, No. 3, Winter, 1980, pp. 279-292.
- . “The Poetry of Dying in Alfonsina Storni’s Last Book” *Hispania* 3, Vol. 68, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1985, pp.467-473.

- Genovese, Alicia. *La doble voz: Poetas argentinas contemporáneas*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1998.
- Giusti, Roberto F. “*El dulce daño* por Alfonsina Storni” *Nosotros*, XXVIII, 1918, pp.549-551.
- . “Alfonsina Storni”, *Nosotros* 3, Tomo 32, Buenos Aires, 1938, pp.372-397.
- Gliemmo, Graciela. “Alfonsina Storni: el cerebro y la pasión”, Prólogo de María Esther De Miguel, *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, pp.129-155.
- Gociol, Judith. *Alfonsina Storni Con-textos*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional, 1998.
- Gómez Paz, Julieta. “Los antisonetos de Alfonsina Storni”, *Cuadernos Americanos*, No.3, México. D.F., 1950, pp.224-232.
- . *Leyendo a Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- González Lanuza, Eduardo. “Ubicación de Alfonsina”, *Sur* 50 (noviembre de 1938), Buenos Aires, pp.55-57.
- Ibarbourou, Juana de. “Recuerdo de Alfonsina”, *Revista Nacional* 3, Montevideo, 1958, pp.92-93.
- Evans, Jo. “Alfonsina Storni”, *Encyclopedia of Latin American Literature*, Ed. Verity Smith, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1997, pp.773-774.
- Jones, Sonia. *Alfonsina Storni*, Boston, Twayne Publishers, 1979.
- Jordán, Luis María. “Alfonsina Storni”, *Nosotros*, XXXII, Buenos Aires, 1919, pp.37-41.
- Kamenszain, Tamara. La soltera como madre póstuma (Alfonsina Storni) *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Editorial Paidós SAICF, Buenos Aires, 2000, pp.31-43.
- Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo : Lugones, Herrea y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press. 1989.
- . “The journalism of Alfonsina Storni” *Women, Culture, and Politics in Latin América Seminar of Feminism and Culture in Latin America*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1990. pp.105-129.
- . “Alfonsina Storni as ‘Tao Lao’ Journalism’s Roving Eye and Poetry’s Confessional ‘I’”, *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, 1995.
- López Palmero, M. “Bibliografía: *Poemas de amor*, por Alfonsina Storni”, *Nosotros*, Año XXI, abril de 1927, Núm. 215, pp.103-105.
- Martínez Tolentino, Jaime. *La crítica literaria sobre Alfonsina Storni (1945-1980)*,

- Kassel, Reichenberger, 1997.
- Mendez, Claudia Edith. *“Alfonsina Storni: Análisis and contextualización del estilo impresionista en sus crónicas”*, Unpublished doctoral dissertation, University of Maryland, 2004.
- Miguel, María Esther De. *Mujeres argentinas: el lado femenino de nuestra historia*, Buenos Aires, Alfaguara, 1998, pp.11-16.
- Mistral, Gabriela. *La tierra tiene la actitud de una mujer*, Selección y prólogo de Pedro Pablo Zegers, Ediciones RIL, Santiago de Chile, 1998.
- Mizraje, María Gabriela. “Alfonsina Storni: Escándalos y soledades”, *Argentinas de Rosas a Perón*, Biblioteca de las mujeres, Buenos Aires, 1999.
- Morell Marrero, Idalia. *De la poesía intimista a la vanguardia: El sujeto lírico y la cuidad en Languidez (1920), Mundo de siete pozos (1934) y Mascarilla y trébol (1938), de Alfonsina Storni*, Disertación, Universidad de Puerto Rico, 2007.
- Morello-Frosch, Marta. Tradición y modernidad en Alfonsina Storni” *Rio de la Plata: Culturas* 4-6, 1987, pp.141-151.
- Muschietti, Delfina. Las mujeres que escriben: aquel reino anhelado, el reino del amor, *Nuevo texto crítico* No.4, (Año II), Stanford University, 1989.
- . Las estrategias de un discurso travesti (Género periodístico y género poético en Alfonsina Storni), *Dipositio* vol XV, No.39, University of Michigan, 1990, pp.85-105.
- . “Prólogo” a Alfonsina Storni, *Obras. Poesía. Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1999, pp.9-31.
- . "Borges y Storni: la vanguardia en disputa", *Hispanamérica*, 95, 2003, pp. 21-44.
- Nalé Roxlo, Conrado y Mármol, Mabel. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Universitaria, 1964.
- Percas, Elena. *La poesía femenina argentina (1810-1959)*, Madrid, Ediciones Cultura Hispanica, 1958.
- Pérez Blanco, Lucrecio. *La poesía de Alfonsina Storni*, Madrid, Artes Gráficas VILLENA, 1975.
- Pleitez Vela, Tania. *Alfonsina Storni: Mi casa es el mar*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2003.
- Phillips, Rachel. *Alfonsina Storni : From Poetess to Poet*, London, Tamesis Books, 1975.
- Queirolo, Graciela A. “Modernidad y mujeres: las crónicas Alfonsina Storni y Roberto Arlt” Paper prepared for delivery at the 2001 Meeting of the Latin American Studies Association (LASA), Washington DC, September 6-8, 200.
- en <http://lasa.international.pitt.edu/Lasa2001/QueiroloGraciela.pdf> (2010.8.5)
- . “Imágenes del trabajo femenino en Buenos Aires (1910-1930): La novela semanal.

- Roberto Arlt y Alfonsina Storni” *Modernidad en otro tono Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2004, pp.199-218.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2007.
- Rosembaum, Sidonia Carmen. *Modern women poets of Spanish America: The precursors, Delmira Agustini, Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou*, New York, Hispanic Institute, 1945.
- Salgado, María A. “Alfonsina Storni (1892-1938)” *Spanish American women writers: A bio-bibliographical source book*, edited by Diane E. Marting, New York, Greenwood Press, 1990, pp.501-512.
- Salomone, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2003.
- Silberman de Cywiner, Maria Esther. “Alfonsina, en cuerpo y escritura, *Espéculo: Revista de Estados Literarios*, Nov-2010 Feb;43, Universidad Complutense en Madrid, 2009, (no pagination).
(http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero43/alf_stor.html 2017年4月15日取得)
- Storni, Alejandro. “Prólogo” a Storni, Alfonsina, Poesías, Buenos Aires, Eudeba, 1961. (tomado por Delgado, Josefina. *Alfonsina Storni, Una biografía esencial*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C., 2001.)
- Schuchner, Silvina. “Alfonsina Storni, una voz que perdura”, *Clarín Mujer*, 13 de septiembre de 2008, p.13.
(<http://edant.clarin.com/suplementos/mujer/2008/09/13/m-01759169.htm> 2016年4月1日取得)
- Swanson, Rosario M. de. “‘Triunfe el óvulo’ Ansiedad autorial y maternidad literaria en la poesía de Alfonsina Storni, *Hispanic Journal*, Spring 33(1), Indiana University of Pennsylvania, 2012, pp.23-36.
- Talamantes, Florence, “Virginia Woolf and Alfonsina Storni: Kindred Spirits”, *Virginia Woolf Quarterly* 1.3, San Diego, California State University Press, 1973.
- Ugarte, Manuel. “Alfonsina Storni”, *Escritores iberoamericanos de 1900*, México, Vertrice, 1947.
- Zapata de Aston, Arcea Febiola. *Fuerza erótica y liberación : un nuevo sujeto femenino en la poesía de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni*, Unpublished doctoral dissertation, University of Iowa, 2002.

(3) その他

Diccionario de la lengua española (DRAE) , vigésima segunda edición, Madrid, Real Academia Española, 2001.

Nueva gramática de la lengua española (NGLE), Madrid, Real Academia Española, 2009.

Revista Martín Fierro 1924-1927, Edición Fascimular: Estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.

The Poetry Magazine, Chicago, Poetry Foundation, March of 1913,

(<https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/issue/70323/march-1913> 2017年8月24日取得).

Agustini, Delmira. *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra, 1993.

Anderson Imbert, Enrique. *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

Arrieta, Rafael Alberto. ed. *Historia de la literatura argentina*, tomo IV, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.

Bombal, María Luisa. *Obras completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.

Borges, Jorge Luis, “Ultraísmo”, *Nosotros*, Año 15, Tomo 39, Número 151, Buenos Aires, 1921, pp.466-471.

—. “Nydia Lamarque”, *Proa*, Año 2, número 15, Buenos Aires, 1925, pp.50-51.

—. ed. *Antología poética argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1941.

Calvera, Leonor.- *Mujeres y feminismo en la Argentina*, Buenos Aires, Grupo editor latinoamericano, 1990.

Cambours Ocampo, Arturo. ed. *La novísima poesía argentina*, Buenos Aires, Letras, 1931.

Cófreces, Javier. Selección y prólogo de *Siete surrealistas argentinos*, Buenos Aires, Leviatán, 2012.

Corvalan, Octavio. *Modernismo y Vanguardia Coordinadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX*, New York, Las Americas Publishing Co., 1967.

Darío, Rubén. *Azul... / Cantos de vida y esperanza*, ed. José María Martínez, Cátedra, Madrid, 1995.

—. *Prosas profanas y otros poemas*, ed. Ignacio M. Zuleta, Castalia, Madrid, 1983.

Delgado, Verónica. “Reconfiguraciones de debates y posiciones del campo literario argentino en el Semanario: La Nota 1915-1920, *Anclajes* VIII. 8 (diciembre 2004), La

- Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2004, pp.81-99.
(<http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/n08a03delgado.pdf> 2015年8月29日取得)
- Feliciano Mendoza, Ester. *Juana de Ibarbourou -Oficio de poesía-*; Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1981.
- Fuentes Florido, Francisco. ed. *Poesías y poética del ultraísmo*, Barcelona, Editorial Mitre, 1989.
- García Cedro, Gabriela. *Boedo y Florida, una antología crítica*, Buenos Aires, Losada, 2006.
- Girondo, Oliverio. *Obras Poesía I*, Buenos Aires, Losada, 2002.
- González, Aníbal. *A Companion to Spanish American Modernismo*, Woodbridge, Tamesis, 2007.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Ibarbourou, Juana de. *Las lenguas de diamante, Raíz salvaje*, Edición de Jorge Rodríguez Padrón, Cátedra, Madrid, 1998.
- Javier de Navascués, Martín. “La literatura hispanoamericana en su contexto (1915-1940)”, *Manual de literatura hispanoamericana IV. Las Vanguardias*, Cénit Ediciones, Navarra, 2002.
- Jimenez, Olivio José. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión, 1985.
- King, John. *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*, London, Cambridge University Press, 1986.
- Lamarque, Nydia. *Telarañas*, Buenos Aires, Juan Roldán, 1925.
- Le Corre, Hervé. *Poesía hispanoamericana posmodernista: historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001.
- Legaz, María Elena. *Escritoras en la sala (Norah Lange. Imagen y memoria)*, Córdoba, Alción Editora, 1999.
- Lida, Raimundo. *Rubén Darío Modernismo*, Caracas, Monte Avila Editores, C.A., 1984.
- Lobato, Mirta Zaida. *Historia de las trabajadoras en la Argentina : 1869-1960*, Buenos Aires, Edhasa, 2007.
- Lugones, Leopoldo. *Obras poéticas completas*, prólogo de Pedro Miguel Obligado, Madrid, Aguilar, 1952.
- Luis Soria, Romero. Tierno, Fernando Rayo. y Gala Blasco, Aparicio. “La poesía de vanguardia (1)”, *Manual de literatura hispanoamericana IV. Las Vanguardias*, Cénit Ediciones, Navarra, 2002.

- Miguel, María Esther De. *Norah Lange*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1991.
- Mistral, Gabriela. *Poesías completas*, Edición definitiva, autorizada, preparada por Margaret Bates, con una introducción por Esther de Cáceres, Aguilar, Madrid, 1976.
- Münnich Busch, Susana. *Gabriela Mistral Soberbiamente transgresora*, Editorial LOM, Santiago de Chile, 2005.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse University, Centro de Estudios Hispánicos, New York, 1956.
- Lange, Norah, *Obras completas Tomo I*, Beatriz Viterbo, Argentina, 2005.
- Ocampo, Victoria. *La viajera y sus sombras. - Crónica de un aprendizaje*- Selección y prólogo de Sylvia Molloy, Buenos Aires, F.C.E. Argentina, 2010.
- Onís, Carlos Marcial de. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S. A., 1974.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 2, Del romanticismo al modernismo*, (en 4 vols.), Madrid, Alianza, 1997.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, (en 4 vols.), Madrid, Alianza, 2001.
- Orgambide, Pedro. *Horacio Quiroga una historia de vida*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1994.
- Paraíso, Isabel. *La métrica española en su contexto romántico*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 2000.
- Paz, Octavio. “El caracol y la sirena (Rubén Darío)” *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (coordinador), *Manual de Literatura Hispanoamericana: Vol. 4, Época de las Vanguardias*, Navarra, Cénlit Ediciones, 2002.
- Poblete Ayara, Kira. “El surrealismo argentino y su praxis” (tomado de *La periodización de la literatura argentina*, III, Mendoza, 1989): García, Carlos y Reichardt, Dieter. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay*, Madrid, K.D.Vervuert, 2004, pp.233-241.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*, Edición actualizada y ampliada, Editorial Ariel, S.A., Barcelona, 1983.
- Sáenz Quesada, María. *La Argentina, historia del país y de su gente*, 3a.ed., Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- Salazar Anglada, Aníbal. (a) “La poesía argentina en la década de 1930: Un problema historiográfico”, *Acta literaria* (38) (online), España, 2009, pp.71-89.
- . (b) *La poesía argentina en sus antologías, 1900-1950: una reflexión sobre el canon*

- nacional*. Buenos Aires, Eudeba, 2009.
- Smith, Verity. “Rubén Darío”, *Encyclopedia of Latin American Literature*, Ed. Verity Smith, Fitzroy Dearborn Publishers, Chicago, 1997, pp.251-254.
- Sola González, Alfonso. “Oliverio Girondo, Iniciador de la vanguardia poética argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No.163-164, 1963, pp.83-101.
- Sordi, Fabiana A. *Florida y Boedo: Antología de vanguardias argentinas*, Selección, estudio y notas por Fabiana A. Sordi, Santillana, Buenos Aires, 1998.
- Schwartz, Jorge. “La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No.553-554, 1996, pp.216-230.
- Uhrhan Irving, Evelyn. “Juana de Ibarbourou (1892-1979), *Spanish American women writers: A bio-bibliographical source book*, edited by Diane E. Marting, New York, Greenwood Press, 1990, pp.261-271.
- Undurraga, Antonio de. “Huidobro en la revolución poética argentina de 1921”, *Revista Nacional de Cultura*, 18(114), 1956, pp.118-127.
- Vázquez, María Esther, *Victoria Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Planeta, 1991.
- Videla, Gloria. *Ultraísmo: Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Madrid, Gredos, 1971.
- Zully, Segal. “La poesía de Oliverio Girondo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, No.529-530, 1994, pp.51-62.

2. 邦文文献

(1) ストルニに関する文献

- 駒井睦子「鉄柵を超えて——Alfonsina Storni の詩の道程——」東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻修士学位論文（未公刊）、2008年。
- (a) 「アルフォンシーナ・ストルニの詩における海 —再生の象徴として—」『ラテンアメリカ研究年報 No.32』101-138頁、2012年。
- (b) 「アルフォンシーナ・ストルニの詩における女性の語りの複雑さ」『Hispanica 56』159-181頁、2012年。
- (a) 「アルフォンシーナ・ストルニが描く都会の周縁」『スペイン学 15』64-74頁、2013年。
- (b) 「アルフォンシーナ・ストルニの7冊目の詩集における前衛的手法 —新しい〈私〉が語る新しい物語—」『イベロアメリカ研究 第XXXV巻第1号』43-67頁、2013年。
- (c) 「アルフォンシーナ・ストルニの中期作品における語り手」『相模女子大学紀要』Vol.77A (2013年度)、97-107頁、2013年。

—「アルフォンシーナ・ストルニ『愛の詩集』の再評価」『清泉女子大学紀要第 65 号』、43-60 頁、2018 年。

中村多文子「アルフォンシーナ・ストルニにおけるロマン主義的要素に関する一考察——燕のモチーフを中心に——」『京都イスパニア学研究会』33-48 頁、2006 年。

(2) その他

『演劇百科大事典』全 6 巻、河竹繁俊編著代表、平凡社、1961 年。

ド・フリース、アト『イメージ・シンボル事典』山下主一郎訳（大修館書店、1984 年）。

山田善郎他監修『スペイン語大辞典』白水社、2015 年。

安藤哲行「メキシコ近代詩の流れ」『モダニズム研究』482-502 頁、思想社、1994 年。

今井圭子「アルゼンチンの新しい社会と女性 男女共同参画社会の実現をめざして」『ラテンアメリカ 新しい社会と女性』国本伊代編、新評論、2000 年。

イーグルトン、テリー。『詩をどう読むか』川本皓嗣訳、岩波書店、2011 年。

ウイドブロ、ビセンテ『クレアシオニスモの詩学——ラテンアメリカのアヴァンギャルド——』鼓宗編訳、関西大学出版部、2015 年。

川本皓嗣『アメリカの詩を読む』岩波書店、1998 年。

木村榮一「ラテンアメリカのモダニズム」『モダニズム研究』463-481 頁、思想社、1994 年。

コフマン、スタンレー・K、Jr.『花ひらくイマジズム』市木忠夫訳、南雲堂、1995 年。

坂田幸子『ウルトラリスモ——マドリードの前衛文学運動』国書刊行会、2010 年。

シェニウー＝ジャンドロ、ジャクリヌ『シュルレアリスム』星埜守之・鈴木雅雄訳、人文書院、1997 年。

棚瀬あずさ「ルベン・ダリオの詩と詩論：詩人の使命、反逆、探求」東京大学大学院人文社会科学系研究科欧米系文化研究専攻修士学位論文（未公刊）、2011 年。

—「反逆と探求の詩学——ルベン・ダリオ『俗なる詠唱』序文の解釈を通じて——」『Hispanica 56』113-135 頁、2012 年。

—「ルベン・ダリオの詩における放浪のモチーフ」『ラテンアメリカ研究年報 No.34』33-63 頁、2014 年。

田澤佳子「俳句とスペインの詩人たち——マチャード、ヒメネス、ロルカとカタルーニャの詩人——」思文閣出版、2015 年。

鼓直「〈月〉をめぐる詩人たち—ルゴネスとボルヘス—」『詩と思想 286 号 3 巻』、40-45 頁、土曜美術社出版販売、2010 年。

鼓宗「ビセンテ・ウイドブロと 1910 年代のスペイン前衛詩：Vicente Huidobro y la poesía vanguardista española de la década de 1910」『関西大学外国語教育研究 8』57-74 頁、2004 年。

- 中川文雄・松下洋・遅野井茂雄『ラテンアメリカ現代史Ⅱ』山川出版、1980年。
- パス、オクタビオ『弓と豎琴』牛島信明訳、国書刊行会、1979年。
- 『泥の子供たち』竹村文彦訳、水声社、1994年。
- 『もうひとつの声—詩と世紀末』木村榮一訳、岩波書店、2007年。
- フリードリヒ、フーゴー『近代詩の構造』飛鷹節訳、人文書院、1970年。
- ブルトン、アンドレ『シュルレアリスム宣言・溶ける魚』巖谷國士訳、岩波書店、1992年。
- 松下マルタ「アルゼンチン社会と女性—西欧型社会における女性の地位—」『ラテンアメリカ 社会と女性』国本伊代・乗浩子編、新評論、1985年。
- 「ブエノスアイレス—南米のパリからラテンアメリカ型首都へ」『ラテンアメリカ 都市と社会』国本伊代・乗浩子編、新評論、1991年。
- 柳原孝敦『ラテンアメリカ主義のレトリック』新宿書房、2007年。
- 「中継地点としてのリオ・デ・ジャネイロ アルフォンソ・レイエスの日記を読む」『東京大学文学部次世代人文学開発センター紀要 27』74-83頁、2014年。
- ラモネダ、アルトゥロ編『ロルカと二七年世代の詩人たち』鼓直・細野豊編、土曜美術出版販売、2007年。

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの方にご指導や励ましを頂いた。

これまで長らく本研究のご指導にあられた東京大学大学院総合文化研究科の齋藤文子先生と竹村文彦先生、それから中尾まさみ先生に心から感謝の意を伝えたい。

また、清泉女子大学文学部の杉山晃先生、東京大学大学院人文社会系研究科の柳原孝敦先生にも多くのご助言やご指摘を頂戴した。

東京スペイン語文学研究会の皆様や、大学院生が集まって作った若手研究会の皆様にも研究発表を通じて、有益なご意見やご批判を頂戴している。中でも富田広樹氏、南映子氏、山辺弦氏、棚瀬あずさ氏のお力添えに深く感謝申し上げる。個別に全ての方のお名前を挙げることはかなわないが、これらの研究会の皆様は、この場を借りてお礼を申し上げたい。

本論文の執筆に際し、以下の助成を受けた。

1. 東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻 「卓越した大学院拠点形成支援補助金」平成 25 年度
2. 一般財団法人生涯学習開発財団 「博士号取得支援事業」平成 26 年度

両助成事業のご支援に、心からお礼を申し上げます。

最後に、わたしの研究に理解を示し、常に支えてくれる夫・駒井秀樹と母・軽部政子に感謝を捧げる。亡父・軽部興にもこの想いを伝えたい。

2018 年 3 月

駒井 睦子