

## 〈論文〉

## 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—

駒 井 睦 子

### I はじめに

アルフォンシーナ・ストルニ (Alfonsina Storni 1892-1938)<sup>1)</sup>の名を耳にした時、アルゼンチン文学を知っている人ならば、その名前を海と結びつけるのではないだろうか。彼女がアルゼンチンの保養地であるマル・デル・プラタ (Mar del Plata) の海岸で入水自殺したことは周知の事実であり、その地にはストルニの石碑が建てられている。また、ストルニをモチーフとして死後作られた歌曲『アルフォンシーナと海』《Alfonsina y el mar》<sup>2)</sup>は、アルゼンチンの国民的歌手メルセデス・ソーサ Mercedes Sosa の歌によって、世界に知られることとなった。スペインの研究者ロドリゲス＝グティエレスは、ストルニを最初に知ったのはたしか父親のカセットテープから聴いたこの歌からだったと述懐している (Rodríguez Gutiérrez 2007 : 7)。

ストルニと海のイメージを深く結びつけた『アルフォンシーナ・ストルニ：私の家は海』 *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar* の著者プレイテス＝ベラは、「ストルニは海やその雰囲気をも題材にした作品を多く書いた」 (Pleitez 2003 : 153) と記述している<sup>3)</sup>が、本当にそうなのか、確認してみよう。海が主題となっている詩は、次の3通りに分類できる。まず、6冊目の韻文詩集内には11篇の詩からなる「海のテーマ」 *Motivos de mar* と

名付けられたセクションがある。これら以外には、タイトルに「海」や「海に直接かかわる語」が含まれている詩が9篇、海に関連する題がつけられていないものの、詩の主要な舞台が海である詩が2篇ある。7冊の韻文詩集内の398篇と、詩集ではない場で発表された175篇の合計573篇中、海の詩は計22篇とその数は意外に少ない。

ストルニの詩作期は、詩の形式、内容共にみられる変化により、先行研究において前期／（中期あるいは転換期）／後期に分けられている。韻文詩集7冊のうち、1916年から1920年までの詩集4冊（『バラの木の不安』*La inquietud del rosal* (1916)、『甘美な痛み』*El dulce daño* (1918)、『どうしようもなく……』*Irremediablemente...* (1919)、『衰弱』*Languidez* (1920))は前期、1925年刊行の詩集『黄土』*Ocre*は中期（または転換期）、『七つの井戸の世界』*Mundo de siete pozos* (1934)と『デスマスクとクローバー』*Mascarilla y trébol* (1938)は後期とされている。前期は女性の一人称の主語による独白的な作品が多く、代表作とされる恋愛詩やフェミニズム詩もこの時期に書かれた。後期は前衛主義の影響を受け、幾つかの変化がみられる。形式上では脚韻の実験的使用、音節と連の数、リズムの多様化があり、表現上では隠喩の積極的な採用の他、主語の性が女性に特定されなくなり、テーマが恋愛から客観的な事物へと変化したことなどが挙げられる。5冊目の『黄土』については前期または後期に含める研究者もいるが、中期と定めるジョーンズは次のように説明する<sup>4)</sup>。前期の中でも特に第2、3、4詩集は同じテーマを持つ「三部作」であり、語り手が情熱的な愛や希望に幻滅し、更に諦めの感情を持つに至る変化を描いている。この三部作においては情感、中期の作品では理性が重視され、後期では個人の感情の領域外である客観的な世界が詩に描かれている (Jones 1979 : 64, 71, 77)。本稿ではこの詩集がテーマや形式の点においては前期の傾向を多く持ちながら、後期に通じる、感情を抑制した客観的な語り口が増えもする事実を重視し、中期作品ととらえることとする。

最初の2冊の詩集には海を主題として描いた作品は見られない。第3詩

集『どうしようもなく……』になり初めて、40行の長い作品「海に向かい」《Frente al mar》が収められている。4冊目の『衰弱』では更に長い61行の「海に面した墓地」《Un cementerio que mira al mar》<sup>5)</sup>1篇があり、5冊目『黄土』にも「苦痛」《Dolor》が見られるものの、詩作の前・中期において海を主題とする詩は、わずかにこれらの3篇にすぎない。

ところが、『七つの井戸の世界』では、海は圧倒的に重要な位置を占めることになる。海が主要なテーマである詩は、セクション「海のテーマ」の11篇以外にも3篇存在する。また、この詩集の直後に書かれのち全集に収録された4篇<sup>6)</sup>も、同じく海を扱った内容である。しかし翌年死後出版された『デスマスクとクローバー』では一転して、映画の海を描いた「スクリーンの海」《Mar de pantalla》1篇しか載せられていない。

このように、時期によって書かれた頻度に差がある海のモチーフは、どのように解釈されてきたのだろうか。ナレ＝ロクスロとマルモルは共著において、ストルニがマル・デル・プラタで休暇を好んで過ごした伝記的事実を引きつつ、6冊目の韻文詩集に収録されている2篇「薄暮」《Crepúsculo》と「海底の私」《Yo en el fondo del mar》をのちのストルニの入水自殺とも関連付けている (Nalé Roxlo y Mármol 1964 : 110)。

ガランとグリエムモも、共著で伝記的事実に触れたのち、「薄暮」は「予兆的な詩」と述べている (Galán y Gliemmo 2002 : 158, 216, 325)。また、形式や語彙の面から詩の分析を試みたフィリップスも作者の自殺と作品の海を関連付け、特に1930年以降の作品で、海は死を象徴する明確な詩のモチーフとなったと記している (Phillips 1975 : 23)。伝記的評論を書いたデルガドは、ストルニの人生と詩における海は重要な要素の一つだったと指摘し、ストルニはスイスからの移民であった両親の一時帰国の復路、アルゼンチンへと戻る途中の船上で生まれたという伝説 (Delgado 2001 : 104) を紹介している。ストルニはスイス生まれでこの逸話は噂に過ぎないが、彼女と海との結び付きを窺わせるものと言えよう。

以上見てきたように、これらの先行研究において「海」はストルニに

とって重要なテーマであると言われてきたが、このテーマは詩作の全期間ではなく、後期の詩集に最も多く載せられている。また、幾つかの詩は作者自身の「死の予兆」とみなされてきた。しかし少数ながら、海は避難場所、あるいは一体化したい願望の対象となっているとの指摘（Geasler Titiiev 1972 : 155 ; 1976 : 192）や、あらゆる生の源の象徴である（Talamantes 1973 : 9）との意見もある。ストルニの詩中に現れる「海」という語がもつ象徴的な意味に関しては、サロモネがもう少し詳しく述べている。「象徴的には、水没には二重の意味があり、それは死と溶解と、そして同時に再生と新たな循環なのである。水に沈むことが生の力を増大させるので、我々は海との接触により、肉体と精神を再生したいという語り手の願望を読み込むことができる（後略）」（Salomone 2006 : 178）。

これらの先行研究が示す伝記的事実に立脚した見解や、海が避難場所や生の源、再生の願望であるとみなす意見について検証してみたい。本稿では、海を主題にしたストルニの詩を、先行研究では述べられてこなかった時系列的な詩作の変化に着目しつつ分析し、海という主題が象徴しているものを「語の象徴的意味」からではなく、テキストの内部から検証しようと試みる。なお本論では1頁に既述した、海を主題にする22篇の詩を考察の対象とし、作品のごく一部に海が出現する作品は対象外とする<sup>7)</sup>。

## II 前・中期の作品

既述の通り、ストルニの詩作の前期・中期における海の詩は寡少だが、そのうち2篇は長篇である。これらの3篇を分析し、この時期における詩中の海に、詩人が何を表現したのか考察する。

### 1 「海に向かいて」《Frente al mar》

最初の海の詩は、『どうしようもなく……』における「海に向かいて」(208)である。詩は冒頭から間投詞で始まる。

おお、海よ、大いなる海よ、不規則に脈打つ、  
 残忍な心よ、悪しき心よ、  
 私はお前の波に囚われて朽ちていく  
 あの哀れな帆柱よりもやわなのだ。

おお、海よ、お前の激しい怒りをおくれ、  
 私は許しながら生きてきてしまった、  
 海よ、私は理解していた、私は与えていった、  
 「憐みを、憐みをもっとも私を傷つける者に」。  
 (略)

Oh mar, enorme mar, corazón fiero  
 De ritmo desigual, corazón malo,  
 Yo soy más blanda que ese pobre palo  
 Que se pudre en tus ondas prisionero.

Oh mar, dame tu cólera tremenda,  
 Yo me pasé la vida perdonando,  
 Porque entendía, mar, yo me fui dando :  
 “Piedad, piedad para el que más ofenda”.  
 [...]

「おお、海よ」は詩中に計2回、もう一つの間投詞「ああ」(Ah)も2回、「海よ」の呼びかけは3回、感嘆文は5回出現し、情感豊かな作品である。詩中の語り手「私」は、第1連の3行目で形容詞の女性形「柔らかい」blandaによって女性であることが明らかにされる。海が「残忍な心、悪しき心」、「激しい怒り」をもつ「大いなる」存在であるのに対し、「私」は「哀れな帆柱よりもやわ」で、「許しながら生きて」しまった者で

ある。海を表す語の荒々しさ、強さに対し、「私」は対照的に弱い者として描かれていることがわかる。

(略)

海よ、私はお前のようにになりたいと夢みた

(略)

ここにいる、小さく、惨めな私をごらん、  
あらゆる苦痛が私に打ち勝つ、私の夢に、  
海よ、どうか、私に言葉にならない力をおくれ  
私がすばらしい、手の届かないものになる力を。

私にお前のもつ塩、ヨウ素、獷猛さをおくれ。  
海の風よ！……おお、嵐よ！おお、怒りよ！  
哀れなる私よ、私はアザミで  
そして死ぬのだ、海よ、自分の貧しさに負けて。  
(略)

[...]

Mar, yo soñaba ser como tú eres

[...]

Mírame aquí, pequeña, miserable,  
Todo dolor me vence, todo sueño ;  
Mar, dame, dame el inefable empeño  
De tornarme soberbia, inalcanzable.

Dame tu sal y tu yodo, tu fiereza.

¡Aire de mar!... ¡Oh tempestad! ¡Oh enojo!  
 Desdichada de mí, soy un abrojo,  
 Y muero, mar, sucumbo en mi pobreza.  
 [...]

詩中の海は、あくまでも猛々しく波打ち、強く、荒々しい。しかし語り手は海を恐れず、むしろ海のようにになりたいと憧れを抱き、親称の二人称「お前」による頓呼法を用いて心情を訴えかける。更に、「私をごらん」、「私に（力を）くれ」、「私に（塩、ヨウ素、獐猛さを）くれ」と「私」を目的格においた命令形を繰り返し、海に対して願いを告げる。この作品中の海は「小さく、惨めな」存在が希望を抱いて見つめている対象である。しかし、海の具体的な描写はほとんどなく、強調されているのはむしろ海よりも語り手の嘆きの声である。執拗なほど繰り返される海への憧れに対し、「私」は自分を哀れな存在、「アザミ」と表現している。しかし、次に示す最終連で語り手はようやく、「私の力」、「私の希望」と口にする。

私の力よ飛べ、私の希望よ飛べ……  
 私の人生はひどいものだったはずだ、  
 抑えられない動脈だったはずだ。  
 そして今はいつも痛む傷痕に過ぎない。

Vuele mi empeño, mi esperanza vuele...  
 La vida mía debió ser horrible,  
 Debió ser una arteria incontenible  
 Y apena es cicatriz que siempre duele.

語り手の人生の苦難は、「だったはずだ」debió ser という過去形の繰り返しにより過去のものとみなされた。だから詩の最後で現在形で「傷痕に

過ぎない」と言うことができたのだ。過去に自分の死を意識した語り手は、この最終連において絶望から救われ、希望を見出したのである。

## 2 「海に面した墓地」《Un cementerio que mira al mar》

次に、1920年刊行の4冊目の詩集『衰弱』に載っている61行の長篇「海に面した墓地」(259)を読んでみよう。

言ってみよ、おお、死者たちよ、誰がお前たちをあるとき  
 とどろく海の近くにこのように横たえたのか？  
 それが誰であろうと、死者たちがもう鳥の歌声にも  
 飽きていることをわかっていたのだろうか？  
 そして青い海のしわがれて恐ろしい  
 唸り声を聞かせるために  
 お前たちを波のすぐ近くにおいたのか？

お前たちは黙ることのない海のそばにいる  
 ととても静かになって、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ある  
 復活の約束。

(略)

Decid, oh, muertos, ¿quién os puso un día  
 Así acostados junto al mar sonoro?  
 ¿Comprendía quien fuera que los muertos  
 Se hastían ya del canto de las aves

Y os han puesto muy cerca de las olas  
Por que sintáis del mar azul, el ronco  
Bramido que apavora?

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.  
[...]

語り手は詩中に明示されず、海に面した墓地に埋められた死者に対して、親称の二人称の複数形「お前たち」を用いて呼びかけている。「海に向かいて」と同じく、海はこの作品内でも波音を「とどろかせ」、「しわがれて恐ろしい唸り声」を放つ。死者のそばで黙ることもなく、潮をふくらませて「動いている」。海の描写はより詳細で、視覚だけでなく聴覚を通して感知される。死者の傍らで動くこの海は、「まだ果たされていないある復活の約束」と記されているが、いったいどのような意味を持つのだろうか。

「言ってみよ、おお、死者たちよ」と命令形と間投詞、呼びかけからなる冒頭は、「海に向かいて」と同様に情感溢れる始まりである。やがて連が進むにつれ、外界の天候が荒れていき、感情も高まりを見せる。次の第5連では死者たちの様子も詳しく書かれる。語り手の変化に注意してみよう。

お前たちは叫ぶ、「来い、波よ、転がって  
一気に押し寄せよ、そして我らを包め

情熱につき動かされた恋人の腕がかつて  
 我々を包み込んだように。我らを押しつぶせ、波よ、  
 我らが夜ごと、世界が天空を過ぎていく様  
 見ながら横たわっているこの床から、我らを  
 動かしたまえ……

この舐まれた眼球より我々の中に入りこみ、  
 かつては言葉を発した舌を探せ、動かせ、  
 我らを力づくで墓場の外に放り出してくれ！

Gritáis: -Venid, olas del mar, rodando,  
 Venid de golpe y envolvednos como  
 Nos envolvieron, de pasión movidos,  
 Brazos amantes. Estrujadnos, olas,  
 Movednos de este lecho donde estamos  
 Horizontales, viendo cómo pasan  
 Los mundos por el cielo, noche a noche...  
 Entrad por nuestros ojos consumidos,  
 Buscad la lengua, la que hablé, y movedla,  
 ¡Echadnos fuera del sepulcro a golpes!

この連では幾つかの転調がある。まず1行目「お前たちは叫ぶ」以降は死者の台詞で、死者が主語「我々」となり、波に対して「お前たち」と語りかけ始める。動詞も命令形により調子が変わる。台詞は命令形「来い」で始まり、第1連冒頭の命令形「言え」と響き合う。さらにたたみかけるように次々と「お前たち」への命令形が発せられ、「来い」、「来い」、「包め」、「押しつぶせ」、「動かせ」、「入れ」、「探せ」、「動かせ」、「放り出せ」と同連の58語中9語を「お前たち」への命令形が占め、まるで大太鼓の連打のような激しいテンポを生み出している。命令形の強い響きが繰り返し

押し寄せる波のようなりズムを生じさせる中、この連の7行目は *noche a noche...*と余韻を持たせて終わり、一瞬だけ波が引くように読者に息をつかせる。しかし、続く詩行にもまた命令形が4つ重ねられ、最後は感嘆文で盛り上がり次の連に引き渡されている。

第6連はこの詩中最長の12行となり、ますます激しい感情が噴出する。

もしかすると無限の海はお前たちの呼びかけを聞き、  
 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！  
 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  
 やさしくつき動かし、  
 ゆっくりと移動させ、お前たちを解き放つかもしれない。  
 おお、なんと深遠な叫び声をあげることだろうか！  
 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、常に動きを止めない巨大な海淵の  
 懐へと投げ込んだときにあげる雄たけびは！

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!

前連で死者たちの台詞は終わり、ここでは最初の語り手が再び現れている。関係詞節内の *comprenden* と *se mueve* の2つを除くこの連の全ての動詞は、接続法と直説法未来形の二種類である。接続法現在形は疑惑の副詞「もしかすると」*acaso* に導かれたものと、*hasta que* と *cuando* によって作られている副詞節内の未来時制を表すものがある。直説法未来形は不確定の未来を表すため、疑惑や推量、未来の意味を持つ動詞の連続が、この連をこれまでの描写から完全に切り離れた不確実な空間として作り上げている。そして続く4行の長い感嘆文は、感情の激しさをピークへと盛り上げている。この文は一気に読まれるため、大太鼓が更に激しく打ち鳴らされるようなテンポの急加速や、リズムの激化を生みだしている。そして死者は海淵へと投げ込まれ、衝撃的な場面展開を迎える。死者への「復活の約束」は、どうなってしまったのだろうか。

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  
 カーブを描く大たい骨、すべてが混ざり合い、  
 月の光の下で踊るだろう  
 奇跡のような海のダンスを。

いくつもののがれ落ちた毛髪、お前たちを見たいと  
 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  
 海の上に作るだろう。そして旅する小さな鳥たちを

魅了するかもしれない。

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、命令形が反復された第5連とは対照的にテンポが非常に遅く、大変静かに連が始まっている。太鼓の音はとうに止んでしまっているようだ。ばらばらになった四肢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」により不気味さが削り取られている。むしろ、「微笑む頭蓋骨」、「上品なカーブを描く大たい骨」という、名詞と形容語の意外な組み合わせの方が、グロテスクに響くだろう。唯一使われる動詞は「踊るだろう」であり、前連から引き続いて推測を表す直説法未来形である。

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。動詞は直説法未来形と接続法がそれぞれ1つずつで、激しい動きはない。ストルニは鳥のモチーフを好み、特に「知者」として表現することが多かった<sup>8)</sup>。知者ではないこの作品中の鳥も、ストルニにとって特別なモ

チーフであることは間違いない。美しくもグロテスクな毛髪ですら、旅する鳥には休憩所を提供している。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、命ある鳥たちに死者の身体の一部が憩いを与える。副詞「もしかすると」*acaso*と動詞の接続法の使用により、控えめな可能性を述べるにとどまっているものの、唯一ここで「復活」が暗示されているのだ。先ほどもまでの激しさから一転し、長い文が句をまたいでゆるゆるとつながる詩行に、読者は意表を突かれるだろう。第7連は形容詞を従えた4つの名詞が4行を占め、5行目によく動詞が提示されるし、第8連でも動詞が現れるのは4行目である。動作がなかなか始まらず急激にテンポが落ちる頓降法によって、これまでの海の光景は一変し、読者の前に新たな海の光景が突きつけられるのだ。復活の提示は、見せかけの統語的な控えめさとは対照的に、最も際立った場面として作り上げられている。ガランとグリエムモは海淵に投げ込まれる個所を指し、「たぶん死者を解放してくれる<sup>9)</sup>」と、曖昧な解釈をしている (Galán y Gliemmo 2002: 158) が、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。

以上分析したストルニの前期の詩の海には、リベラ＝ロダスが定義づけるロマン主義の特徴がよく表れている。「【ロマン主義の：筆者注】詩人はそのインスピレーション—すなわち詩—を、自然を体験することで取り戻す。着目すべきは、作品が客観的な自然現象を前にして生じるのではなく、自然によって引き起こされた感情の作用によって生まれる点である。自然はまず感情が作用するための刺激であり、その感情のちに観察の対象に転じるのである」(Rivera-Rodas 1988: 58)。

激しさから穏やかさに至るまで、言葉による表現からだけでなく、リズムやテンポ、語調などによっても描き出されているこれらの海は、それ自体が観察や表現の対象ではなく、荒れる海に詩中の登場人物の感情や状況を重ね合わせるための表現手段であり、そこには最後に必ず希望や復活が示されているのだ。

## 3 「苦痛」《Dolor》

続いて、中期における海はどのように描かれているか、5冊目の詩集『黄土』収録の「苦痛」(315)から読み取ってみたい。先ほどの長篇詩とは趣を異にし、22行の短い詩である。

この10月の素晴らしい午後に  
遠い海辺を歩きたいのだが、

金色の砂、緑の水、  
そして汚れない空が、私が過ぎ行くのを見てくれるならば。

背が高く、立派で、完璧な女性になれたなら  
ローマの女性のように、(中略)

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, [...]

5行目の形容詞「背が高く」によって、この語り手が一人称の女性であることが知らされる。訳文ではわかりにくいのだが、詩の冒頭に願望の動詞 *querer* が、接続法過去形の活用形 *quisiera* で用いられている。これは実現性の低い願望「～したいものだ」、「できたらいいのだが」を表し、詩行内の動詞はこの動詞の支配を受けるため、ほとんどが原形である。原形

の繰り返しがこの詩のテンポを遅くしており、先に引用した「海に面した墓地」の命令形の多用によるたたみかけるような表現との違いが感じられる。

第1連では美しい黄金の砂、緑の海や空に、自分が通っていく様を見て欲しい、と語り手は言う。願いを海におつけているわけでもなく、誰に向かっていうでもないつぶやきにも聞こえ、その口調も、「見てくれるならば」とつつましい。タイトル「苦痛」は深い意味を持っている。海岸の美しい情景は「私」の苦しみという主題を秘めており、読者はそれを探しながら読み進むことになるからだ。

(略)

猛禽類がどんなふう小さな魚らを  
むさぼるのか見、目覚めることがないといいのに、

もろい船が水の中に沈むことができると  
思い、ため息をつかずにいたい、

喉を空に向けて、最も美しい男性が、  
先に行くのを見、愛することを望まなければいいのに……

[...]

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...

「見たい」、「思いたい」、そしてもう一度「見たい」という語り手の望みの対象は「猛禽類」(またしても鳥である)、「もろい船」、「もっとも美しい男性」とさまざまに変っていく。猛々しい鳥と弱い船は、強と弱、空と海、と対照をなし、男性の出現を強調している。三者の中で最も重要なのは、この男性なのだ。その男性は空でも海でもなく、陸を歩いている。「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か<sup>10)</sup>。先の詩行のうち、タイトルの「苦痛」を最も端的に表しているのは、とりわけ「愛することを望まなければいいのに……」という一行である。この苦悩は更に、最後の2連に続いていく。

見ることをやめられたら、放心し、  
やめて、二度と見出すことがないならば。

そして、空と浜の間にすくと立ち、  
海の永遠の忘却を感じられたら。

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.

「見ることをやめられたら」perder la miradaのmiradaは、注意を向けて見つめる「視線、注視」を意味している。それまでは動詞mirarではなくverを用いて「見たい」と望んでいるので、語り手は見る行為の全てを放棄したいと願っているのではない。あくまで直前の連に現れた「最も美

しい]、「愛したくない男性」をじっと見つめることをやめたい、と願っているのだ。

このように解釈を進めると、最終連で空と海の間ですっきりと立つ姿 *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」も感じたい、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、完璧になりたいと願っているのである。ストルニが詩の1行目に書かれている10月に実際に入水自殺をした事実に触れ、この作品を「ストルニの自画像」と述べる研究もあるが (Capdevila 1948: 46)、主題は「苦痛」と、それを乗り越えるための忘却なのである。

海を舞台に描いた作品でありながら、ここでは海はもう前景化されず、激しい感情の吐露、劇的な展開、グロテスクなイメージもない。一つの動詞で詩全体を覆いつくすなどの、前期でも見られたストルニの動詞使用の工夫はこの作品にも生かされているし、語り手の心情を表象する内容面も、前期と共通している。しかし、呼びかけや間投詞などの前期の特徴は見られなくなり、抑えた口調や婉曲表現などの作風は、むしろ後期の作品に通じており、第5詩集が転換期であることの一つの例であると言える。

ここまで論じてきたように、前・中期の詩における海は激しさの度合いは異なるものの、いずれも語り手の心情を表していた。前期の海は感情と共に激しく荒れていたが、中期の作品の海は対照的に穏やかで、動詞の原形の繰り返しやゆっくりとした波のテンポを再現する中、語り手が苦痛を乗り越えようとしている。この変化が後期の作品ではどのように引き継がれていくのか、更に注目してみよう。

### Ⅲ 後期の作品

『黄土』出版後、6冊目の韻文詩集『七つの井戸の世界』までには9年が経過した。散文詩集<sup>11)</sup>や戯曲を書いた後のこの新しい詩集で、読者はま

ず「浜辺」(333)、「薄暮」(336)において前・中期とは全く異なる海に出会うのだ。

## 1 「浜辺」《Playa》

手すりに背を持たせかけて  
立ち止まっている、  
黄色の帽子の老人  
もう死んでいる。

死者の為の祈りを  
単調な波の間にうたう  
(略)

私の頭上のカモメたちは  
まだ愛し合っている……  
本当に、だって、  
生あるものはまだ愛しあっているのだ、  
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

「お母さん、  
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。  
その言葉を通して私は  
立ったまま死んでいるそのひとを  
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 respuestas  
en ondas monótonas  
[...]

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.

計32行の完全な自由詩で、連は5連に分かれているが行数は不規則である。語り手は一人称、性別は明らかにならない<sup>12)</sup>。一人称の存在を示す語は5語で、うち動詞の活用形によるものが2つであり、「私」の主体的な行為が寡少である。

場面は大きく3つに分けることができる。初めに、立ったまま死んでいる老人を語り手が見る浜辺の景色の後、突然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、感嘆文は登場せず、前期の2作とは全体のトーンが大いに異なる。フィリップスは海辺の風景を外側の現実世界、食卓のシーンを「私」の内的世界であると解釈し、子供の声によって、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のだが、次の食卓の場面での現在完了形を経て (「子供が今日、こう言っ

た)、再び浜辺で死んだ男を見るときは現在完了形なのである(「その言葉を通して私は見た」)。フィリップスとは逆の解釈、すなわち語り手は実際には食卓にしながら、浜辺の男を想起しているという可能性もある。この二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ある。これまで分析した詩では、きっちりと使い分けられた動詞の時制や法が、詩に激しさや不確かさなどの雰囲気を与えたり、場面転換を助けたりしていた。しかし、本作では現実世界と心象風景との境界線は曖昧である。

海というモチーフはどのように描かれているのだろうか。この詩中の海は、「死者のための祈り」をうたい、穏やかで単調、そして中期の「苦痛」と同様に後景化している。海と「私」との間には、死者や、桃を食べていかと尋ねる子供が存在し、両者の関係は間接的なものとなると同時に、「私」の視点も客観化している。

この詩における海は、死んだ老人がいる死の背景であると同時に、生ある動物たちが「まだ愛し合っている……」場であり、更に子供と母が示す、命をはぐくむ場でもある。この作品には一貫したストーリーや、主張を見出すことはない。ストルニが主観的な感情表現をそぎ落として読者の前に差し出したこの海は、生と死を併せ持つ両義的な存在となったのである。

## 2 「薄暮」《Crepúsculo》

これも「浜辺」と同様に、音節数の短い行が多い計35行の自由詩である。後期のストルニの作品には隠喩が増え、何を指しているかが大変わかりにくい、まずは詩を読んでみよう。

動かない海は、  
 その下あごからはがされて、  
 新たな魂を吐き出す。

海には底がなく  
沈んだ船や、  
魂が幾つも  
藻に抱かれている。

(略)

ゆっくりとした階段が  
海中を下っていく  
そして、消えかきながら  
私の足もとに、届く。

それを通して  
私は昇っていきだろ  
ある日  
水平線のもっと向こうに  
入るまで。  
水の壁は  
私の供をするだろ  
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、「はじめに」で述べたように、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。確かに、「私が昇っていく」場所「もっと向こう」(más allá)は、単なる遠くにとどまらず、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「ある日、昇っていきましょう」が、語り手の未来の死を想起させるし、タイトルの「薄暮」も暗示的なものだ。しかし、ゲスラー＝ティティエフは、「この詩は基本的に満足や感謝、希望に満ちた口調で書かれている」と述べるだけではなく、ストルニが乳がんの兆候を見出したのはナレ＝ロクスロとマルモルによると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「誘惑には抵抗しなければならぬ」と断じている (Geasler Titiev 1972 : 145 ; 1976 : 187)<sup>13)</sup>。

この伝記的事実に拠らずに、詩に目を向けてみよう。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」を抱えている。その海の破壊力は、第1連「下あごからはがされて」で表されているという指摘 (Geasler Titiev 1972 : 146 ; 1976 : 188) の他にも、第2連の藻に抱かれている沈没船や魂によってよりはっきりと示されている。第1連で明らかなのは、海は多くの命を死なせる場所であると同時に、「新たな魂を吐き出す」両義的な場であることだ。最後の2連で、水の中にいる語り手が「昇っていこう」その先は、「上昇という語が希望を意味する」 (Geasler Titiev 1972 : 148 ; 1976 : 189) ように、よりよい場所を暗示している。時間帯も「光り輝く午後」と、明るさに満ちている。語り手は生と死を併せ持つ海から、最後は輝く光の中、更に遠くへと上昇していくのであり、そのイメージは第1連に既に示された「新たな魂」なのだ。死から生が生じるさまは、詩の循環的な構造によっても再現されているのである。

### 3 「海のテーマ」群とその後の作品

続いて、同詩集内にあるセクション「海のテーマ」11篇から2篇と、詩集後半からもう1篇を取り上げてみよう。

#### 「中心のない円」(361) 《Círculos sin centro》

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)

幾つもの長い夜も昼も  
 船首が一隻、お前を休みなく切り裂くも  
 お前の中心はけっして変ることがない、  
 海の緑の円よ。  
 (略)

Esponja del cielo,  
 carne verde del mar,  
 por tus carriles blandos  
 hube de andar.

[...]

Largas noches y días  
 una proa te cortó sin parar  
 y tu centro no cambiaba nunca,  
 Círculo verde del mar.

[...]

詩行は全部で30行。語り手は一人称単数だが、性別は明らかにならない。海は「緑の果肉」、「やわらかな」と形容され、豊かな触感を感じさせる。船に乗っているらしい語り手は海に対して「お前」と二人称で呼びかけてはいるものの、もう前期の作品のような激高口調によるものではない。

詩の後半は、船旅の光景から一変する。

(略)

私は自分の肉体にこう言ったのだ、「甦れ！」と  
 そして心臓には「止まろうと望むな！」と。  
 わたしの身体は海の果肉に根を、

緑の根をおろすことを望んでいたのだ。

私を導いてきた船は  
 出航することしかできなかったが、  
 私を収めている肉体は  
 海の上で静かにとどまった。  
 (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している。肉体は海の中に根を下ろしそこにとどまることを、心臓は止まることを欲している。「私を収めている肉体」とあるが、これは「私」から完全に切り離され、三人称として扱われている。中期以降から見られる自己の客観化の進行が極まり、語り手は呼びかける意識と、肉体とに分かれてしまったのだ。語りかける相手は海から肉体へ移行し、海との直接的な感情の交流は生じない。海はもはや、語り手の感情を表現しないのである。ここでは語り手の肉体の消滅が暗示されるが、その死も「海に根をおろす」と再

生の意を含んでいる。更に意識も「甦れ!」、「止まるな!」と、肉体の再生を呼びかけている。タイトル「中心のない円」とは渦のことで、渦は船に絶え間なく切り裂かれても、決してその中心を変えることがない。繰り返す渦が現れるさまも、海それ自体が復活し再生するイメージを喚起するものである。

同詩集の「海のテーマ」から、自由詩をもう1篇取りあげよう。タイトルから既に、性別が明示されない語り手「私」が出現するこの詩は、後期の作品の中でも特に音節数が短く、新たな海の世界が提示されている。

「海底の私」(363)《Yo en el fondo del mar》

海の底には  
ガラスでできた  
一軒の家がある。

イシサングの  
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.  
[...]

一瞥しただけで、1行における語数の少なさが目を引く27行の詩で、その舞台は海の中である。サンゴの通りに面したガラスの家があり、黄金の魚が訪ねてくるこの光景は童話の様だ。語彙も文法も簡単で分かりやすいうえ、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。

わたしは  
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  
わたしにウインクをする。  
(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る。黄金の魚も、そばを通りながらウイ  
ンクするタコも、皆、語り手に好意的である。この海には、語り手の心象  
を表す心の痛みも、願いも、死の強迫観念もなんら存在しない。海中の家  
の中を安心できる居場所と感じている語り手がいるのみである。しかし、  
最後の連に現れる海上は趣を変える。

そしてわたしの頭上では  
夕暮れに、  
逆立つ海面が燃えている。

Y sobre mi cabeza,  
arden, en el crepúsculo,  
las erizadas puntas del mar.

さざ波の立つ海面が夕日を浴びて燃えるように見えている。erizadas と  
は「棘が立っている」、「逆立っている」様子を表すため、穏やかでない波  
が夕日に染まり「燃えている」かのような海面は、安らかな海中とは一転  
している。しかし、それはみな他人事で、遠く離れた頭上での出来事とし  
て描かれる。海中の「私」はあくまでも平和で、平易な言葉にもその様子  
が感じられる。海はその中の生物も含めて友好的で、語り手を庇護してく  
れる存在である。外部のあつれきから遠く保護されているのだ。本稿3頁  
に既述したように、この詩を詩人の自殺と関連付けている研究もあるが、  
死の影は見いだせず、むしろここは避難場所としての意味を持っている。

語彙や調子、登場する生物や「私」の様子など、あらゆる面でこれまでとは全く異なる新たな海が作られた作品である。

最後に、「海モチーフ」作品群の後、本詩集58篇の作品中54篇目に収録されている海を主題にした14音節のソネット「あるとき海で」(385)《Una vez en el mar》を取り上げよう。性別は不明ながら一人称の語り手が再び現れ、親称の二人称で海に頓呼法で語りかける。そして3連目では自分の苦悩を海に伝えている。

(略)

お前の凄まじい満潮に向かって、私の更に凄まじい生は、  
お前の両腕に震えるような雨を降らせ、  
涙と嘆き声で顔中を満たし、お前に向かって泣いたのだ。

もしお前の波を焼いても、激しい流れが跡を切り開くことはなかった。

やわらかな翠緑の果肉よ、お前は前髪をとかし、  
その青い髪の毛を忘却に向かってほどいた。

[...]

A tu influjo terrible, mi más terrible vida,  
llovió sobre tus brazos su lluvia estremecida ;  
te lloró en pleno rostro sus lágrimas y quejas.

Si te quemó las olas no abrió huella el torrente :  
fofa carne esmeralda, te alisaste la frente,  
destrenzaste al olvido tus azules guedejas.

第一印象では、前期と同様に語り手の嘆きの声が、再び海に投影された

ように思われるだろう。しかし、前期作品で顕著であった「私」の心の叫びは、本作では変調している。語り手は海に向かって涙し、悲しみを訴えるのだが、その感情の表出は「私の凄まじい生」を主語とした三人称で書かれている。前・中期の作品では、常に一人称の語りであったが、この詩では「私」を使用しながら、その主語は直接的な感情の噴出を抑制している。この変化に、後期の傾向を見出すことができる。海を「お前」と親しみを込めて呼びながらも、もはやここでは「ああ!」、「おお!海よ」などの高ぶる感情を託すことはないのだ。その一方で、海は「柔らかな肉体」を持ち、「前髪をとかし」、「髪を房をほどいた」と、擬人化されている。語り手は激しい人生を海にぶつけ、波を焼くのだが、海に傷跡をつけることはできない。中期の詩「苦痛」にみた「永遠の忘却」と同様に、この海も「忘却」し、その「翠緑の果肉」は、焼かれても再生し、復活する存在なのである。

海を主題とする詩がこの詩集に多いのは何故だろうか? 1929年と1932年に実現した、詩人の欧州への船旅がそのきっかけとの指摘もある (Pérez Blanco 1975: 129)。前・中期では語り手の視点は常に陸から海に向けられていたのに対し、後期では海中や船上、海底へと移動している点は興味深い。このような視点の移動が後期における海の客観的描写や、後期の海のモチーフの多様化を生み出したのかもしれない。そのモチーフは、避難場所、命や愛をはぐくむ場、苦悩を乗り越えるための忘却の背景、また時には語り手の死を予感させる地でもある。ここで重要なのは、死はそれのみでは終わらず、必ず新たな命への再生と対になっていることである。

#### IV おわりに

本稿では、ストルニの海を主題にした詩を取り上げ、時系列的な変化にも着目し、海が何を表象しているのか検証した。ペレス＝ブランコはストルニの作品の主要なテーマとして「生、愛、死、海、神と宗教、女性、男性」をあげ、中でも海は時には自由、またあるときには避難所、そして美

しさの象徴であるとしながら、生と死と海は同一のものだとみなしている。「(前略) 彼女は死を生と同じものだとみなし、海を心地よい死、甘い夢と同じにとらえたのだから、生と海は同一のものである。海に彼女の生がある。海に生を求めて行かなければならなかった」(Pérez Blanco 1975: 223-230)。

しかし、この三者はいつも同一ではない。確かにこれまで見てきたように、海が生と死と共存する作品はあるが、それらを全て同一視しているわけではない。前期の海は語り手や登場人物の感情を受けて激しく荒れる中、最後に再生、復活への希望を「私」に与えている。中期の詩では、海は語り手が立ち直る、忘却のための背景であった。前・中期を通して、ストルニは韻律形式に従った詩の中で、リズムやテンポ、語調といった様々な要素を駆使して海を表現した。後期の詩では海の役割は避難場所、死から生が生まれる場所、忘却と再生、とバリエーションを増やしつつ、常に死は再生や復活を伴い、時には海も自己再生をはかっている。特に『七つの井戸の世界』では、自由形式と、形式的なソネットが共存し、脚韻が多様化するなどのストルニの韻律形式上の挑戦をみることができる<sup>19)</sup>。しかしリズムやテンポを波の表現に用いることは少なく、より隠喩の使用が重視されている。

これまでストルニの海での自殺により、詩中の海は死のトポスとする見解が多数であったが、ストルニの詩における海は決して死では終わらず、新たな生を生み出したり、語り手の精神の傷を癒したりする「再生のシンボル象徴」でもあることがわかった。海が持つこのような象徴性をストルニがどのように詩中に表現してきたかについて、読者は内容の解釈からだけでなく、詩人がほどこした形式面からの工夫を理解することによって、より深く知ることができるのだ。このような視点は、これまでの解釈とは一線を画した、ストルニの詩への新しいアプローチになるだろう。

## 註

- 1) 本稿におけるストルニの作品への言及・引用に関しては全て参考文献表に挙げた版から採られ、直後の括弧内に当該頁のみを示すこととする。また詩の引用は全て拙訳である。
- 2) 1969年に発売されたソーサのアルバム『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 Félix 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。
- 3) エチェニケも同じく「海はストルニの詩を最も激しく突き動かしたモチーフの一つである」と述べている (Etchenique 1958 : 71)。
- 4) フィリップスとロドリゲス=グティエレスは『黄土』を前期に含めている (Phillips 1975 : 1 ; Rodríguez Gutiérrez 2007 : 10)。一方、オビエドは従来『黄土』は後期とされていたが、中期がより正確な分類だとしている (Oviedo 2001 : 253-254)。同じくエチェニケ (Etchenique 1958 : 104)、ペレス=ブランコ (Pérez Blanco 1975 : 124)、サロモネ (Salomone 2006 : 145) も転換期とみなしている。
- 5) プレイテス=ベラは、4冊目の詩集収録のこの作品以降、常に海のテーマや海の雰囲気が詩に現れることとなると書いている (Pleitez 2003 : 153) が、これは正確ではない。本稿で論じた通り、海の詩は以前の第3詩集に既に書かれているのである。
- 6) 「海の小詩」(556)《Poemita Marino》(1936年)、「蛙と海」(559)《Sapo y mar》、「犬と海」(560)《Perro y mar》、「頭と海」(563)《Cabeza y mar》(いずれも1937年)の4篇は海を主題にした詩が多い『七つの井戸の世界』刊行後に発表されている。その後、海のモチーフは書かれなくなるため、これらの詩が持つ意味については、改めて論じたい。
- 7) 中心的な主題ではない海や海に関連する語が、ストルニの詩で果たす役割についても今後の課題である。
- 8) 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』を論じた稿で「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)。「私の墓碑銘」(308)《Epitafio para mi tumba》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。鳥は短編『ある仕立て服のお話』(750) *Historia sintética de un traje tailleur* にも賢者として登場する。
- 9) “...con los muertos, que descansan cerca de las olas, y a los cuales tal vez el

mar libere...”

- 10) al aire には「外気にさらす」意もあるので、シャツのボタンを外した、くだけた服装であるのかもしれない。
- 11) 散文詩集『愛の詩』*Poemas de amor* (1926) 収録の67篇の主題は、タイトルにあるように全て恋愛であり、海を主題にした作品はない。
- 12) ゴメス=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。しかし子供の声が、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)。第5連目の「お母さん」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が、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。この作品全体に流れるやさしい口調や母性が、ゴメス=パスの解釈を可能にするものの、決定的ではない。
- 13) ガランとグリエムモも、1935年にウルグアイの海岸でストルニが胸に感じた激しい痛みが乳がんの兆候だったと記しており (Galán y Gliemmo 2002 : 335)、本稿で既述したように、この二人も「薄暮」を詩人の自殺の予兆とみなす誘惑に屈したようである。
- 14) この点に関してはゲスラー=ティティエフ (Geasler Titiev 1972 : 1976) を参照。

#### 参考文献

- Storni, Alfonsina. 1999. *Obras Poesía Tomo I*, Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti, (Buenos Aires : Editorial Losada S.A.).
- Storni, Alfonsina. 1999. *Obras Tomo II*, Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti, (Buenos Aires, Editorial Losada S.A.).
- Capdevila, Arturo. 1948. *Alfonsina (Época, dolor y obra de la poetisa Alfonsina Storni)*, (Buenos Aires : Ediciones Centurión).
- Delgado, Josefina. 2001. *Alfonsina Storni, Una biografía esencial*, (Buenos Aires : Grupo Editorial Planeta S.A.I.C).
- Etchenique, Nira. 1958. *Alfonsina Storni*, (Buenos Aires : Editorial la Mandrágora).
- Galán, Ana Sivia y Gliemmo, Graciela. 2002. *La otra Alfonsina*, (Buenos Aires : Aguilar).
- Geasler Titiev, Janice. 1972. “A Critical Approach to the Poetry Alfonsina Storni”, Unpublished doctoral dissertation, University of Michigan.

- . 1976. "Alfonsina Storni's Mundo de siete pozos: form, freedom, and fantasy", *Kentucky Romance Quarterly*, 23, pp. 185–197.
- Gómez Paz, Julieta. 1966. *Leyendo a Alfonsina Storni*, (Buenos Aires: Losada).
- Jones, Sonia. 1979. *Alfonsina Storni*, (Boston: Twayne Publishers).
- Nalé Roxlo, Conrado y Mármol, Mabel. 1964. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, (Buenos Aires: Universitaria)
- Oviedo, José Miguel. 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, (Madrid: Alianza).
- Pérez Blanco, Lucrecio. 1975. *La poesía de Alfonsina Storni*, (Madrid: Artes Gráficas VILLENA).
- Pleitez Vela, Tania. 2003. *Alfonsina Storni: Mi casa es el mar*, (Madrid: Editorial Espasa Calpe).
- Phillips, Rachel. 1975. *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, (London: Tamesis Books Limited).
- Rivera-Rodas, Oscar. 1988. *La poesía hispanoamericana del siglo XIX (Del romanticismo al modernismo)*, (Madrid: Editorial Alhambra, S.A).
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. 2007. *Lo que en verso he sentido: La poesía feminista de Alfonsina Storni*, (Granada: Editorial Universidad de Granada).
- Salomone, Alicia N. 2006. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, (Buenos Aires: Ediciones Corregidor).
- Talamantes, Florence. 1973. "Virginia Woolf and Alfonsina Storni: Kindred Spirits", *Virginia Woolf Quarterly*, 1. 3, California State University Press, pp. 4–21.