

清泉女子大学人文科学研究紀要 第41号 2020年3月

内的世界の表象としての海

——アルフォンシーナ・ストルニと海のモチーフに
関する一考察——

駒井睦子

要旨 アルフォンシーナ・ストルニは、その詩作品に女性の語り手を創造し、さまざまな女性の声をうたったことでよく知られている。しかし彼女がその創作の後期において最も重視したモチーフは、海と都会である。都会はストルニにとって非人間的な場であり、詩人は常に都会に対して暗い視線を向けていた。一方、海は逆に、詩の中で語り手に力を与え、庇護する存在として描出されてきた。にもかかわらず、ストルニと海というテーマを深く論じた研究は、都会のそれに比べて極めて少ない。

本稿では、海を主題にしたストルニの詩作品をいくつか取り上げ、書かれた時代による変化について論じる。中でも、これまで研究されることがなかった、ストルニの死に近い1937年に書かれた連作と思われる3篇を対象とし、詳しく分析する。

ストルニは創作の前・中期にわたって、閉鎖的空間や束縛に対する不安や嫌悪を繰り返し表現し、作中人物の多くはそのような環境に抵抗を示している。同時期に書かれた、海をモチーフにした作品の場合、海は解放者としての役割を与えられている。しかし、後期になるとそのような傾向は影を潜め、海の役割にも変化が生じている。と同時に、詩形式にも伝統的形式から自由詩への移行がみられる。本稿では、内容と形式における変化の関連性にも触れながら、海というモチーフがなぜストルニにとって特別なものであるのかについて考察する。

キーワード：アルフォンシーナ・ストルニ、海、自由詩

El mar como representación del mundo interior

——Un análisis sobre la relación entre Alfonsina Storni y el mar como motivo de su poesía——

KOMAI Mutsuko

Resumen La poeta argentina Alfonsina Storni es bien conocida por el hecho de haber creado el sujeto femenino en sus obras poéticas, en las cuales expresó las voces de varias mujeres. Sin embargo, dentro de los motivos poéticos, los más repetidos por la poeta fueron “el mar” y “la ciudad”. Este último representa un

lugar deshumanizado para ella, por lo que Storni siempre dirigió una mirada oscura hacia la ciudad. En cambio, el mar fue expresado por la poeta argentina como una existencia que daba fuerza al yo poético y lo protegía. A pesar de este hecho, hay pocos estudios que hayan analizado la relación entre la poeta y el mar en comparación con los que han estudiado sus obras relacionadas con la ciudad.

En este trabajo se analizarán algunas obras poéticas de Storni que tratan del mar como motivo principal de la obra y se investigará la transformación que se produce según el período de su creación. Especialmente se estudiarán tres obras escritas poco antes de su muerte, en 1937, y que parecen ser una serie.

Storni representó la inquietud o el disgusto sobre un espacio cerrado o una relación de atadura durante su primera y segunda etapas de creación. Dentro de sus obras los personajes muestran resistencia contra esta situación que los rodea. Dentro de los poemas que usan el mar como motivo principal, creados en estos primeros períodos, al mar se le otorga el papel de libertador. Sin embargo, en la etapa posterior, esta tendencia desaparece y el papel que se le da al mar cambia, al igual que la forma poética se va transformando desde una forma más tradicional hacia una más libre. En este estudio, tomando como referencia el cambio formal, se analizarán las razones por las cuales el mar, como motivo principal de la obra es tan especial para la poeta.

Palabras clave: Alfonsina Storni, el mar, verso libre

1. はじめに

文学が活況を迎えていた20世紀初頭のアルゼンチンでは、詩人たちの活躍が際立つ。中でも、当時は極めて少数派だった女性の詩人として、アルフォンシーナ・ストルニ¹⁾ (Alfonsina Storni: 1892-1938) の名は良く知られている。1916年に出版された彼女の最初の詩集は、ブエノスアイレスの著名な文芸誌『ノソートロス』*Nosotros* の書評欄に取り上げられ、文学界で注目されるようになった。以後、詩人は次々に新しい詩集を出版し、文壇で存在感を増していった。

彼女の1926年までの詩作品には、女性の語り手が自分の気持ちを述べるものが多く、恋愛詩もこの時期に最も書かれている。1927年から1930年代には前衛文学運動を取り込むようになり、形式だけでなく扱うテーマも変わっていった。都会の風景や海を舞台にした作品が書かれるようになったのはこの頃である²⁾。

ストルニが詩の題材として海を好んで扱ったことや、アルゼンチンの保養地

マル・デル・プラタ (Mar del Plata) の海に身を投げ自ら命を絶ったことから、ストルニの名と海は関連付けられている。生前のストルニがしばしば療養のためこの海岸を訪れていたことも、詩人が海を好んだ証とされている。ストルニの死後、彼女を悼んで「アルフォンシーナと海」(*Alfonsina y el mar*) という歌曲が作られ、アルゼンチンだけでなく世界中でヒットした。また、自殺の場であるマル・デル・プラタには、ストルニの姿を模した石碑が建てられている。海はストルニという詩人を語る時に、詩人がしばしば訪れたという伝記的観点、詩作品で好んで取り上げられたという創作上の観点からだけではなく、死後に残された歌や石碑といった外的な要因によっても重要視され、ストルニと深く関わるモチーフとして認識されている。

しかし彼女の詩作品と海という主題の関わりを、実際に深く論じた研究は非常に少ない。2003年にプレイテス・ベラが『アルフォンシーナ・ストルニ：私の家は海』*Alfonsina Storni: Mi casa es el mar*を著したが、本書はタイトルから想起されるように海に関わる作品に焦点が当てられているわけではない。ストルニの詩における海の表象を論じたのは筆者による二つの研究(2012年と2020年)である。前者においては、海をモチーフとした詩作品を時代ごとに分類・分析し、ストルニの詩における海の象徴性の変遷を明らかにした。当該論文は、ストルニと海は関連付けて言及されることは多かったものの、海をモチーフにした詩作品の詳細な分析はなされていないと指摘した。更に、ストルニの創作期の前・中期における海は、語り手よりも強い存在であることが示されているが、後期においてその役割は変化し、海は生と死の境界線が曖昧であり、時に死後の再生を意味している場であると論じた。

2020年出版の著書において筆者は、ストルニの詩作品の初期から後期までを対象に分析し、ストルニの前・中期の作品には、閉鎖空間に恐怖を覚え、抵抗する主体が存在することを明らかにした。そして前・中期の海は詩人にとって幽閉からの解放を示唆する存在であること、後期作品の海からはそのような役割は消失していることを論じた。だがこれら二つの研究では、海に関わるストルニの後期の作品が1934年出版の詩集『七つの井戸の世界』収録のものみに限定され、その後にかかれた詩を対象にしていない。ストルニは1938年に生涯を終えるが、その直前まで創作を続けており、海に関わる作品は1937年にも書かれている。

そこで本論文では、これらの研究から抜け落ちていた点を補い、1937年の3篇の連作詩を中心に分析を試みる。この連作詩は形式においては、『七つの井戸の世界』に収録された海をモチーフとした詩の作風を継承しているが、海に向けたまなざしは新たな変化をみせている。この3篇を分析することで、海と

いう主題とストルニの創作態度の関係がより鮮明になるだろう。

本稿は、まずストルニと海との関わりについて伝記的事実を確認した後、先行研究を検討し、海をモチーフにした1937年の作品分析に移ることとする。

2. アルフォンシーナ・ストルニと海との関わり

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の北部のサン・ファン (San Juan) 州に移民として渡った。夫妻の間には二人の子供が産まれたが、夫アルフォンソは次第に心身を病み、一家は彼の療養のためスイスに一時帰国をすることになった。そのスイス滞在時の1892年にアルフォンシーナが誕生した。

アルフォンシーナが4歳の時、ストルニ家は再びサン・ファンに戻るが、その後も父の病状は悪化、経済的に窮乏した生活の末、父は病死した。数年後、小学校教員の免許を取得したアルフォンシーナはサンタ・フェ (Sante Fe) 州の大都市ロサリオ (Rosario) で教員として勤務していた。しかし、既婚男性との交際によって妊娠、その後一人で子供を産み育てていくために教職を辞し、単身ブエノスアイレスに移住、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、職を転々としながら子育てをしている間に書き溜めた詩が知人の目に留まり、1916年に最初の詩集を出版することになった。刊行をきっかけに教員として復職し、その傍ら詩人として次々に作品を発表する。2年後には2冊目の詩集『甘美な苦痛』 (*El dulce daño* : 1918年) を上梓、新聞や雑誌のコラムなども依頼され、教職、詩作、ジャーナリズム、のちに戯曲の執筆にも従事し、多忙な暮らしを送る。しかし経済的には常に不自由を強いられ、過労のためか心身ともにしばしば不調に陥ったため、保養地での療養を余儀なくされた。

1935年、乳癌のため左乳房を切除する。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1938年10月、療養先のマル・デル・プラタ海岸で投身自殺をした。享年46歳であった。

死後、彼女を悼んで自殺の場所には石碑が建てられたばかりか、ストルニの生涯をうたった歌曲『アルフォンシーナと海』³⁾ が作られ、アルゼンチンのみならず世界各国に知られるようになった。このため、彼女の名は死後、歌曲の題名としても広まったのである。ストルニと海が特に意識されるようになったのは、この歌の成功によるものが大きいと考えてもよいかもしれない。

3. 海のもちーフの変遷：先行研究の検討

本章では、主に筆者による研究を手掛かりに、1930年代以前の詩人の創作の過程と、海という題材の変遷を確認しておきたい。

3.1. ストルニによる海をモチーフにした詩

駒井（2012）は、ストルニの詩作品573篇中、海に関する作品は計22篇とし、それらを次の3通りに分類した。

1. 1934年出版の詩集内に「海のもちーフ」というサブタイトルが設けられ、統一したテーマで扱われた11篇
2. タイトルに「海」や「海に直接かかわる語」が含まれている詩9篇
3. 海に関連するタイトルではないものの主要な舞台が海である2篇

これらを作品が書かれた年代順に並べかえると、1919年出版の3冊目の詩集に「海に向かいて」1篇と、1920年出版の4冊目の詩集に「海に面した墓地」1篇が収められている。詩人の創作の前期に書かれた、海に関連した詩はわずかこの2篇だけであり、中期の1925年出版の5冊目の詩集にも、浜辺を舞台にした「苦痛」1篇があるのみである。

海に関連する詩が最も多く書かれたのは、1934年出版の7冊目の詩集『七つの井戸の世界』 *Mundo de siete pozos* においてである。この詩集では各項目にセクションが設けられており、合計4つのセクションで構成されている。最初のセクションには見出しはないが、次の3つのセクションにはそれぞれ「海のもちーフ」「都会のもちーフ」「ソネット」という見出しが付され、「海のもちーフ」と名付けられたセクションには計11篇の作品が収録されている。それだけではなくこの詩集には、他のセクションにも海を舞台にした詩が3篇見いだされる。この時期、詩人が海というテーマに心を惹かれていた様子がわかるだろう。

筆者の研究では分析されていないが、その後の1937年にも海と深く関連付けられた作品が4篇書かれている。これらは詩集には含まれず、詩人の死後、全集に収録された。しかし、1938年に死後出版されたストルニの最後の詩集『デスマスクとクローバー』 *Mascarilla y trébol* には、海を主題にした詩はわずか1篇しかなく、それも本物の海ではなく映画のスクリーンに映された海を描いたものである。

ストルニにとって海の主題は、創作期の全般にわたって重要であったわけではなく、主として1934年前後及びそれ以降に好まれたものである。その理由

についてはペレス・ブランコが指摘するように、詩人が1929年と1932年の2度にわたりヨーロッパを訪れた船旅が直接のきっかけになったのだろう (Pérez Blanco 1975: 129)。ストルニはスイスで生まれたが、4歳の時に家族とともにアルゼンチンへ渡って以来、この旅行までヨーロッパを訪れたことはない。記憶に残る初めての長い船旅を通じて、海が詩人にインスピレーションを与えたことは想像に難くない⁴⁾。

ここまでまず、ストルニの創作期と海に関わる詩の全体像について述べた。次に、それらの作品が時代によってどのように変化したのかを確認しておきたい。その際、筆者によるこれまでの研究では不十分であった考察を補足する。その後、1937年の作品の内、海と深く関わりのある連作とみなされる3篇を取り上げる。これらの詩を分析しながら、1937年というストルニの晩年の創作において、詩人にとっての海のモチーフがどのように位置づけられるのかについて考察を進める。

3.2. 前・中期における海の商品

駒井 (2012: 2020) によると、海を舞台にしたストルニの作品が最初に発表されたのは、1919年出版の3冊目の詩集『逃れようもなく……』*Irremediabilmente...* に収められた「海に向かいて」*«Frente al mar»* (208-209) というタイトルの40行からなる詩である。11音節の4行詩10連で構成され、脚韻は同音韻によってABBA, CDDC, EDDE… (抱擁韻) と規則的に踏まれており、スペイン語の韻律に則った形式で書かれている。詩中には一人称単数の「私」yoという語り手が出現し、形容詞によって女性であることが明らかにされている。

海に向かって親称の二人称tú (お前) で呼びかける語り手は、自分を小さく、惨めな存在であり、苦痛に負けてしまうと認識している。それゆえ自分は強い海に憧れ、海から力を分けてもらいたい、強い意志を与えてほしいと言うのである⁵⁾。

おお、海よ、大いなる海よ、不規則に脈打つ、 (1行目)
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柔らかだ。
(略)

ここにいる、小さく、惨めな私を見ておくれ、 (25行目)

あらゆる苦痛が、夢が私を打ち負かす。
海よ、どうか私が立派な、手の届かないものへと変わるための
言葉にできないような決意を与えておくれ。
(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.
[...]

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

海は強さを発揮するだけでなく、語り手を変化させるきっかけを与えてくれるものでもある。このように海を力強い存在とみなす態度は、4冊目の詩集『物憂さ』*Langüidez* (1920年出版) に収められた「海に面した墓地」«Un cementerio que mira al mar» (259-261) にも通じるものがある。これは61行からなり、ストルニの作品としては長篇である。韻律上は、部分的に不規則な音節の行がある(7行目が7音節、13行目が5音節)が、この2行以外のすべての詩行は11音節で統一されている。一方脚韻においては、いくつかの詩行が類音韻を踏んでいるものの規則性はない。合計7つの連で構成されている作品だが、先の「海に向かいて」とは異なり、一連内の行数は不規則である。2行の例外を除き11音節詩であるが、韻律的には「海に向かいて」に比して自由に作られている。

語り手は詩の中には現れず、親称の二人称複数形 *vosotros* (お前たち) として呼びかけられるのは、墓地に埋葬された死者たちである。墓地の近くで激しく荒れる海は、大きな轟と共にうねる波を浜辺に送り出す。死者たちは墓の中から、海に向かって自分たちを解放してくれるようにと呼びかけ始める。海が解放者として記されている箇所を引用しよう。

お前たちは叫ぶ、「波よ、回転しながら、来い、 (29行目)

一気に押し寄せ、我らを包め

(中略)

横たわっているこの床から、我らを

(33行目)

動かしてくれ……

Gritáis: Venid, olas del mar, rodando,

Venid de golpe y envolvednos [...]

Movednos de este lecho donde estamos

Horizontales, [...]

海はこの呼びかけに応え、激しく膨れ上がり死者たちを解き放つ。墓から運び出された骸はバラバラになって海でダンスを踊る。最後は海に浮かび、渡り鳥たちが憩う小さな島を作るのである。

筆者が既に指摘している通り、前期に書かれた海に関する詩の数は少ないが、いずれも激しくうねり、力強さを見せる海が描写されている。「海に向かいて」では語り手が女性であることが明示され、海に対してちっぽけな自分が変わるための決意を与えてほしいと訴える。そして「海に面した墓地」においては、解放を望むのは複数形の死者たちであり、性別は特定されていないが、彼らは閉じ込められている墓の中からの解放を望んでいる。いずれの作品においても、海は語り手にとって解放者としての役割を与えられているのである（駒井2020）。

どこかに閉じこめられているような状況は、ストルニ以外のスペイン語圏の女性の詩人の作品にも現れている。例えば、近代ラテンアメリカにおける女性詩人の先駆的存在であるウルグアイのデルミラ・アグスティーニ（Delmira Agustini：1886-1914）においては、女性の語り手が陰鬱な塔の中に閉じ込められて、灰色の蜘蛛が巣を編んでいるような日々を送っている詩がある⁶⁾。そこに現れて女性に光をもたらし、解放に導くのは男性の恋人なのである（Agustini 1993：229）。

しかし、ストルニの初期作品における幽閉への恐れやそこから逃れたいという願望が示される詩は、アグスティーニの作品よりもはるかに多い。ストルニの前・中期の作品には、閉鎖的な場所からの脱出を願う語り手や登場人物が描かれているものが幾つも見受けられる（駒井2020）。語り手が女性と特定されている作品においては、それは男性中心主義的な価値観の押しつけから逃れたいという女性の願望の表象である。例えば、詩人が文壇にデビューしたきっかけとなった最初の詩集に収録されている「雌狼」⁷⁾ というタイトルの詩におい

ては、婚外子を持つ女性の語り手が、囲いの中にいる大勢の羊たちとは異なり、自由に生きる雌狼のような自分の生き方を誇らしく語る。また、フェミニズム的な主張が込められており、のちに彼女の代表作の一つと言われるようになる1918年出版の詩集収録の作品「あなたは私に白さを望む」⁸⁾では、男性が女性に押しつける白さ、すなわち純潔に対し、語り手の女性は抵抗する。これも男性優位主義的な束縛から解放されたいという「私」の望みだとみることではできるだろう⁹⁾。

もっと直接的に閉鎖空間からの脱出を望んでいる詩としては、3冊目の詩集に収められている「ちっぼけな男」¹⁰⁾という作品がある。これは語り手の女性を鳥かごに閉じこめておきたがる男性の恋人を「ちっぼけな男」と呼ぶ、女性があげる抗議の声である。これら以外の詩にも、「お家の四つの壁に囲まれた」女性が、壁を壊してほしいと願う「20世紀」¹¹⁾、死後に墓の中から主人公が語りかけ、鳥の目を借りて自分の様態を上から見下ろそうとする「私の墓碑銘」¹²⁾など、閉塞的な場からの逃避を描いた詩は、いくつも存在するのである。詩人にとって、この状況は一種のオブセッションとして、創作の重要な動機になっていたと考えられるだろう。

ストルニの詩作品はしばしばフェミニズム／ジェンダー批評の分析の対象とされてきた (Morello-Frosch 1987 ; Salomone 2006 ; Rodríguez Gutiérrez 2007)。ストルニにとって主要なモチーフの一つである都会が、女性を抑圧する男性優位主義社会を象徴するものとしてジェンダー批評で分析されてきたにもかかわらず、海という詩的モチーフと女性との関係についてはこれまで論じられなかった。本稿で確認したようにストルニは前・中期¹³⁾における海というモチーフに、語り手や死者を解放する役割を与えたが、女性作家の手による閉鎖的な空間イメージの描出は、フェミニズム批評においては既に指摘されていることである。フェミニズム文学批評のカノンであるギルバートとグーバーの共著『屋根裏の狂女』では、家父長社会の中で書くことを選択した女性作家の置かれた苦しい現状に言及し、「脅迫的な幽閉のイメージもまた [女性作家の作品の] 強烈な特徴となっている」とされる (ギルバート、グーバー 1995:92)。また、シャーロット・ブロンテの『ジェイン・エア』に登場するロチェスターの狂人の妻は屋根裏に閉じこめられているが、この人物は主人公ジェインが抑圧したもう一人の分身であることが指摘されている (ショウォールター 1993:22)。女性作家は自らが男性優位主義社会によって幽閉されているという思いを抱くと同時に、女性自身も自らを抑圧し、閉じ込めようとするのである。

海がストルニの作中の女性の主体を自由にする役割を担っていることについては、このようにフェミニズム／ジェンダー批評の観点から分析することが可

能である。しかし本稿ではストルニの創作の転換に注目し、海の置かれた役割と詩的世界との関連を中心に作品分析を行うこととする。

3.3. 1934年刊行『七つの井戸の世界』

ストルニは1925年に5冊目の詩集『黄土』を、翌年の1926年に唯一の散文詩集『愛の詩集』を出版した後、戯曲の執筆と上演に取り組んだ。1926年以後、数年間は詩集を出版しなかったが、詩作をしなかったわけではなかった。1927年前後に書かれた詩は、のちに全集に収録されている。それらの作品から、詩人が散文詩集の出版後、それまでとは異なり自由形式の詩に取り組んだことがうかがわれる。特に彼女が取り上げたのは都会の情景である。都会にそびえるビルや、街中を走る路面電車、港や川の風景などを扱った作品はどれも陰鬱な内容であり、新しいモチーフである都会に向けた、詩人の暗いまなざしがよくわかる (Moraña 2008; 駒井2020)。一方で以前のように韻律形式に則った作品も書いているが、その場合のテーマは恋愛が多い。筆者が指摘したように、ストルニは以前と同じようなテーマを韻律に従った形式で、新しいモチーフに対しては自由形式を選択したのである。ただ、この時期には海を主題にした作品は書かれていない (駒井2020)。

次の詩集は、1934年の『七つの井戸の世界』の出版まで待たなければならなかった。この詩集は、本稿でも既に述べたように4つのセクションで構成され、その中の一つに「海のモチーフ」と見出しがつけられている。

詩集『七つの井戸の世界』内の作品は、ストルニの1927年以後の創作における変化をそのまま引き継いだものであり、セクション「ソネット」に収録された作品以外は大部分が自由形式で書かれ、規則的な脚韻は踏まれていない。本稿の「はじめに」で詳述したように、海を主題にした計15編が収められているこの詩集において、もう一つの重要な主題「都会」と並んで「海」は特に重視されたモチーフなのである。この詩集における海は、前・中期とは異なり、詩中の登場人物を解放するだけのものではなく、生と死を両義的に示すトposである (駒井2012; 2020)。中でも、これから取り上げる「薄暮」という詩のように、死後の世界をイメージさせることから、これまでストルニ自身の自殺が暗示されていると指摘されたものもある (Nalé Roxlo y Mármol 1964: 110; Galán y Gliemmo 2002: 325)。確かにストルニが自死を選んだ年に近い時期の創作であるため、そのような印象を与えやすいことは事実であろう。だがゲスラー・ティティエフによると、ストルニの自殺の最も直接的な原因と考えられているのは乳癌による手術とその予後の苦痛であるが、詩人が癌に冒されているのが分かったのは伝記によれば1935年であるので、前年に発表された作品

にそのことが反映されているのはおかしいことになる（Geasler Titiev 1972 : 145 ; 1976 : 187）。

詩人の死の原因は癌だけではなく、日頃から精神的に不安定な状態であったこと（Nalé Roxlo y Mármol 1964 : 142）を含む、複数の要因が重なっていることも考慮に入れなくてはならないが、1934年発表の作品を自殺の予兆と読み込むことには慎重になるべきだろう。

しかもこれから示すように、死を想像させる海の景色には、生まれ変わる様子も盛り込まれている。すなわちストルニの後期の詩世界において、死は一方的な終わりとされているわけではなく、生命の循環サイクルの一つとなっていることに着目すべきである。

そのような作品の例を挙げてみよう。『七つの井戸の世界』収録の「薄暮」«Crepúsculo»（336-337）は今述べたように、ストルニの自殺と関連付けられている詩である。音節数、一連内の詩行数のいずれも不規則である自由形式で書かれ、規則的な押韻はない。詩は日没の海の風景であるが、特に次の2箇所注目しておきたい。まず冒頭2連において、海が命の再生の場として扱われていることと、15行目以降の、日没による光が海中に差し込む情景が、伸びていく光のトンネルとして想像されているところである。

動かない海は、（1行目）
その下あごからはがされて、
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
幾つもの魂。

（中略）
太陽が、（15行目）
海を探して降りてくる、
すみれ色の森の間
急いで燃え上がりながら、
その額に触れると
見知らぬ空間へ
穴をあける——トンネルだ——

黄金の扉を開く

ゆっくりとした階段が
海中を降りてくる
そして消えかかりながら、
私の足元に届く。

それを伝えて
私はある日、
上っていこう
水平線のずっと向こうに
入るまで。
(略)

El mar inmóvil,
desprendido de sus mandíbulas,
exhala un alma nueva.

No tiene fondo,
buques hundidos,
almas, abrazadas
a sus algas.

[...]
Baja a buscarlo
el sol,
precipitándose en llamas
entre bosques violáceos,
y al tocarle la frente
abre puertas de oro
que calan -túneles-
espacios desconocidos.

Escalinatas lentas
descienden al agua

Y llegan, desvanecidas,
a mis pies.

Por ellas
ascenderé
un día
hasta internarme
más allá del horizonte.
[...]

海の底に船が幾つも沈んでいる。藻に絡まっているのは、難破した船の犠牲者だろう。冒頭からこの海は多くの命が失われた、死者の眠る場所であることと同時に、「新たな魂を吐き出す」ところとして表されている。海は生命を奪うが、生み出しもするのだ。

筆者の研究では15行目から22行目までが引用されていないため、タイトルの「薄暮」が意識されている情景についての考察が欠けている（駒井2012；2020）。時刻は陽が沈んでいこうとする黄昏時である。太陽は、赤紫に燃え上がるかのように、先を急いで海のかなたに沈んでいこうとする。日没の光があたりを金色に染めていくという描写は文学上しばしばみられるが、ここでは向こう側の未知の空間に向かって穴をあけ、扉を開くというイメージが新しい。そしてここから詩人の独創的な世界が展開する。それは日没によって生じる太陽の光でできた階段が、海中をゆっくりと降りていく情景である。

興味深いのは、本作において初めて「私」が姿を現すのがこの箇所であるということだ。「私」は海中にいて、太陽の最後の光がゆっくりと差しだす階段を、これから上っていこうと想像する。「ゆっくりとした階段が／降りてくる」のは、現在形の動詞が使われているため、現在の習慣的行為ととらえられている。日没は毎日起こる現象だからだ。しかし自分が階段を上っていくのは、「上っていこう」と ascenderé という動詞の未来形と、「ある日」 un día という語とが示すように未実現なのである。

いつか上っていく先は「水平線の／ずっと向こう」 más allá del horizonte であるのだが、この場所が上方、つまり空を想起させるうえ、「ずっと向こう」 más allá はスペイン語では死後の世界を意味するので死が連想される。「薄暮」が詩人の自殺と関連付けられているのは、冒頭の海が命を奪う場所であるということと、最後の空へ登っていくシーンゆえだろう。

ゲスラー・ティティエフは作品に満足感や希望が表れているので、ストルニ

の死の予兆だという、ナレ・ロクスロたちの読みを否定しているが、このラストシーンは死後の世界を連想させると述べている研究もある（駒井2020）。このように、さまざまな解釈が生まれる作品だが、海が死後の再生と結びついていることは間違いないだろう。

『七つの井戸の世界』収録のその他の海の詩においても、「薄暮」と共通するものはいくつもある。まず形式だが、自由形式であり、脚韻が部分的な類音韻にとどめられていること、詩中の「私」が女性と特定されることがなくなったことに加え、主体の感情表現が減少したことなどが挙げられる。それに伴い、作品にメッセージ性というものが失われている。ストルニの前・中期の作品と、後期の作品との間の最も大きな違いはこれらの点である。

そして、「薄暮」で既にみたように、閉鎖的な空間に対する嫌悪、恐怖、逃れたいという願望といった感情も姿を消している。後期の海は死が暗示されているにせよ、語り手にとって死後の再生といった希望をもたらす場所としてみなされている¹⁴⁾。

4. 1937年の海に関わる連作について

『七つの井戸の世界』において海を舞台にした詩を数多く書いたストルニだが、1938年、詩人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』においては、自然界の海をモチーフにした作品は一つもなく、スクリーンに投影された海を描いた「スクリーンの海」ただ1篇があるのみである。筆者は、閉鎖的な空間から逃れたいという願望の喪失が、海を題材としなくなった理由だと述べた（駒井2020）。確かにストルニの後期作品における海は、前期に書かれたものとは異なる。まず、激しく荒れる海ではなく、穏やかな姿をしている。そして海を見つめる語り手は、前・中期では常に海岸側から海を見ていたが、後期ではそうではなく、船の上から海を見下ろしたり、海中にいて海を描写したりしている（駒井2020：274-275）。魚やタコ、藻といった海中生物や植物に言及するのも後期の作品においてである。それと同時に、海を舞台にした作品だけではないのだが、閉鎖的な空間から逃れたいという語り手の願望も詩中に描かれなくなった。このような内容の変化は、同時に形式上の変化も生み出している。そのことを確認しておこう。

ストルニの前・中期の作品は、すべての作品というわけではなく一部例外があるものの、基本的にはスペイン語詩の韻律形式に則って書かれていた。しかし1927年以降、詩人は自由形式の創作を試み、『七つの井戸の世界』ではその多くが自由詩である。つまり、ストルニが閉鎖的な空間への嫌悪や恐怖を描か

なくなった時期と、自由形式を採用した時期は一致しているのである。海を描いた作品をみると、前・中期の作品と後期の作品の違いがよりはっきりとわかる。このことを踏まえ、『七つの井戸の世界』以後に書かれた海に関する詩について考察していきたい。

4.1. 「カエルと海」

ストルニが1937年に執筆し、その後ロサーダ社から出版された全集に収録された作品のうち、「カエルと海」、「犬と海」、「頭と海」はタイトルからも想像できるように、〈何か〉と海とを並置した詩である。この3篇はそのタイトルの類似性と、収録の連続性から連作として考えられるだろう。『七つの井戸の世界』における海や都会をモチーフにした詩と同じく、3篇とも自由形式であり、連の数や連内の詩行はそれぞれ違っているうえ、規則的な押韻はない。

最初の「カエルと海」«Sapo y mar» (559-560) は31行からなり、5連で構成されている。連内の詩行数は不規則で、1行ごとの音節数も不均一であるが、全体的に短行である（最長は8音節）。海の暗さやカエルの声が目を惹くが、第3連では唐突な内容に転換する。

鉛の青さの
海は
境目で黄色い
夜明けの光を編んでいた。 (1行目)

一匹のカエルが
黄昏の声の上で
その語りの
金属的な
大粒の雨を
降らせていた。

私の右手に
無限が
開かれ、
左手には
数学的な点
錆びついた

苔の
緑の中に
顔を出して。
(略)

Azul plomizo
el mar
tejía auroras
amarillas en el confin.

Y un sapo
sobre su voz
crepuscular, dejaba
caer el goterón
metálico
de su habla.

Abierto
el infinito
a mi derecha;
a izquierda
el punto matemático
rompiendo
en un verde
de musgos
oxidados.
[...]

本論文で引用した「薄暮」でもわかるように、ストルニの後期の作品からはメッセージ性が失われただけでなく隠喩が増え、詩人の表現したいことが読者には伝わりにくくなっている。この1937年の作品は、より一層難解になっている。カエルと海が並び置かれているはずだが、第3連になると突然、「無限」と「数学の点」が現れ、カエルと海が姿を消す。無限は海の、点はカエルの隠喩と思われる。無限に広がる海と向かい合う小さな存在であるカエルの対比と、数学的記号を組み合わせたイメージ上の遊びであろう。ストルニがこのような

数学記号を詩に用いることはなかったため、本作は実験的な創作への挑戦と考えられる。

さらに興味深いのは海の描写である。この詩には波への言及はなく、海がどのような状態なのかということに詩人の関心は払われていない。ただ夜明けであること、灰色の空と海が広がっていることしかわからない。これまで詩人は「青」や「緑」という色で海を表現してきたが、本作での海は曇った空を連想させる鉛色の青であり、暗い色合いである。詩人にとって、海はあこがれの場所でも自分を守ってくれる場所でもなくなっている。

4.2. 「犬と海」

「カエルと海」の次に収録されているのは「犬と海」《Perro y mar》(560-562)である。形式は「カエルと海」と同様に自由形式で、連内の行数は不定の8連、計52行からなっている。1行の音節数は、短いものは2音節であるが、10音節の行もあるため、不揃いである。冒頭は寒々とした海の描写から始まる。生き生きとした犬とは対照的な海の描出が印象的である。

海はひとりでした (1行目)
空もひとり
それはすべて
灰色で冷たい空間だった
私には
その単調で
命のないその灰色以外は
何も聞こえず
何も見えなかった。

そして私の横では
犬が風に向かって
吠えていた。その吠え声は
死んだ波を
揺さぶっていた。
鉛の気の中では
その嘆きが
道を開いていた。
ぴんと張った耳は

アンテナのように
荒れはてた
峡谷に向かって
立っているようだった。

生きたネズミの
巣でもあったか
私の乾いた目には
見えないところに？
(略)

Estaba solo el mar
y solo el cielo
y era todo un espacio
gris y frío
y yo no oía nada
ni veía
más que ese gris
monótono y sin vida.

Y a mi costado
el perro contra el viento
aullaba; y sus ladridos
sacudían las olas muertas;
y en el aire de ploma
su quejido
abría rumbo:
y las orejas tensas
parecían alzarse como antenas
hacia desmanteladas gargantas.

¿Había nidos
de ratones vivos
donde mis ojos
secos

no veían?

[...]

「カエルと海」においても、海と空の景色は鉛色がかった青であったが、この詩の景色はもっと冷たく灰色である。ストルニが1920年代に描いていた青くうねる激しい波や、『七つの井戸の世界』に収録された緑やエメラルドといった、命を再生させる豊かな海はどこに行ってしまったのだろうか。ここでの海は、「死んだ波」であり、犬の吠え声がかろうじて波を揺さぶり動かしているのである。海には生気があまり感じられないが、作者はカエルや犬といった生物と並置することで、生物と海／生と死を強調しようとしているのかもしれない。なぜなら、「カエルと海」においてはカエルの語り（＝鳴き声）が雨を降らせているうえ、「犬と海」では犬は吠えながら、ネズミという獲物を求めているからだ。海はもはや、語り手にとって大いなる存在ではない上、死後の世界の安らぎや再生を暗示する場でもなく、生を際立たせるための、単なる背景に過ぎなくなっているのである。

海と対峙する犬に目を向けてみよう。犬はその吠え声によって「死んだ」海を動かす、動的な存在だ。鳴き声は嘆きの声であり、澁刺としたものではない。しかし、「ピンと張った耳」や餌（「生きたネズミ」）を求める犬の反応は、死んだような海を揺さぶり動かすことのできる、躍動する生である。詩人は、「嘆き」の中にも命ある証を見出している。

一方、語り手は海と同様、生命力に欠けている。犬が求めている餌となる生き物は「私の乾いた目には／見えない」のである。この後、犬が立ち去り、夜の闇が訪れる。

この時、(39行目)
終わりなき吠え声が
まっすぐに立ったその頭から
湧きあがった
そしてあの海から逃げ出し
村へと向かって
いきなり走り出した
まるで誰かに
命じられたように。

犬が去って

私の心は
理由なく理性を失い、
闇の鐘が
飛び立った。

Esta vez
un aullido interminable
se levantó
de su cabeza erguida
y se lanzó a correr
hacia el poblado
huyendo de aquel mar
como si alguno
le ordenara partir.

Y a su abandono
mi corazón,
sin causa enloquecido,
echó a volar
campana de tinieblas.

頭をまっすぐに立てた犬は、長く尾を引くような遠吠えを放ち、突然、誰かに命じられたかのように走り出す。海との時間は終わり、人のいる村落へ向かって行く犬は、本来いるべき村——人のいる、命のある場所だ——へ帰って行くのだ。犬が立ち去った後の語り手には、犬によってもたらされた興奮が残るが、そこで夜が訪れ、詩は閉じられる。海は最後まで生き生きとした様子を見せず、生の力を示すのは犬の方である。前・中期とはまったく異なる海が描かれていることがわかる。

4.3. 「頭と海」

これまで「カエル」や「犬」といった、現実存在する動物が海の前にはいたが、この「頭と海」«Cabeza y mar» (562-564) では意外な物、〈頭〉が海と対峙している。ストルニは『七つの井戸の世界』において、頭に焦点を定めた詩を幾つか描いている。後期における彼女の頭へのこだわりを確認するため、2篇の詩に言及しておきたい¹⁵⁾。最初は表題作「七つの井戸の世界」という詩で、

「世界」とは人の頭のことである。頭は生きており、胴体から切り離された存在ではない。なぜなら七つの井戸とは、目・耳・鼻・口の穴を指し、それぞれが周囲を感知しているからである。作中では一つ一つの感覚器官をまるでモノであるかのように解説していく。例えば目は、次のように描写されている。

その核から、
絶対的で青い
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。

語り手の内面の感情を詩の主題にしていた過去の作品とは全く異なり、人体を客観的に観察した詩である。同じ詩集において、この「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」という作品があるが、それは題名からもわかるように頭がモチーフとなっている。語り手の家の窓に月が訪れ、自分はここから動かず、あなたを見ていると告げる、幻想的な内容である。この月は移動、すなわち満ち欠けを拒否し、語り手を見ていると言うのだが、「私」はこれには答えない。「私」もまた奇妙な世界に取り込まれており、手に持っているのは「頭がひとつ」である。以下、その部分を引用しておこう。

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。

この頭はタイトル通り、この後燃え出す。語り手はその火で家や森に火をつけると宣言するところで詩は終わっている。

これらの2篇から、ストルニがこの時期〈頭〉に対し、詩的なモチーフとして注目していたことがうかがわれる。この詩に関してゲスラー・ティティエフが白昼夢、ファンタジーとコメントをしているのに対し（Geasler Titiev 1976 : 191）、サロメネと筆者は一步踏み込み、「書くことを通じて新しい現実をつく

りだす能力で自己を確立した主体」(Salomone 2006: 175)、「主知主義的な詩作を宣言する詩人の意思表示」(駒井2020: 261)との解釈を示した。

1930年代のストルニは、このように頭に特別な関心を抱いていたのである。それでは、「頭と海」という作品では、どのような詩世界が創造されたのだろうか。既に分析した2篇と同様、自由形式で書かれ、連内の詩行数は不定の3連で構成された、計56行からなる詩である。浜辺に頭があるという驚くべき光景を、淡々と描いているところが興味深い。

浜辺の上で、(1行目)
黒い点が、
頭だ。
横たわっている。
カモメの二枚の翼が
プライヤーの中で
天から
圧迫された
悲しい頭蓋骨を
覆うのかもしれない。

Sobre la playa,
oscuro punto,
una cabeza.
Yacente.
Dos alas de gaviota
cubrirían
el triste cráneo
en la tenaza
apretado
del cielo.

浜辺に頭が一つ横たわっている。プライヤーとは、物を挟むときに使用するペンチに似た形の工具のことである。「覆うのだから」cubriríanと言う動詞の直説法過去未来形が使われていることから、現実にカモメが挟んでいるのではなく、カモメが両翼で頭を挟む姿をイメージしているのだろう。

「天から／圧迫された」という語句は、空がどんよりと曇り、雲が厚みを増

している情景を想起させる。この浜辺も他の2篇と同様、明るい印象を与えない。「カエルと海」、「犬と海」においては、両者の並列は現実的にありうる情景であるが、この「頭と海」は日常性からかけ離れた事物の配置があり、シュールレアリスム絵画のような趣がある。この頭は次に、何かを発する。

頭からは
蜘蛛の糸が
生まれて広がり
見えない糸の
間で
海の
深い声を
捕える。

(11行目)

De la cabeza
telas de araña
nacen y expandidas
entre sus hilos
invisibles cazan
a las voces
entrañables del mar;

この頭は——浜辺に一つ転がっているという異常な状況にもかかわらず——死体の一部ではないようだ。頭から蜘蛛の糸が伸びて広がり、まるで頭が意図してそうさせているかのように、海の深いところから発せられる声を捕まえるのだ。『七つの井戸の世界』における2篇の詩では、頭が知性の光を有すると解釈されていたが、この作品でも同じように頭には何か特別な力があるように見える。頭の力はまだどのようなものかは語られないが、ストルニ作品において、海を凌駕するような力が人によって発揮されている情景が描かれるのは初めてのことである。その力が最も発揮されるのは、次に示す最終連においてである。

今やまっすぐ立った
頭は
見ている

(34行目)

その上に
襲い掛かって
引きずろうと
脅かす
水の
大海原を。
だが
それらはただ
冷たい、
浜辺で
粉々になって
死ぬだけなのだ。
目の焦点は
海の熱意と
青い火花を交差させる
そして目は
海を切断し
永遠の
藻の
血を流す
長い一突きで
切り裂く。

Ahora la cabeza
erguida mira
las grandes pampas
de agua
que amenazan
arrojarse sobre ella
y arrasarla;
mas sólo mueren
en la playa
fría,
desmigajadas.
Los focos de sus ojos

entrecruzan
chispas de azul
con el marino empeño
y el ojo
corta el mar
y lo atraviesa
de una estocada
larga
que da sangre
de algas
eternas.

海はこれまでストルニの作品世界において、たくましい存在であり、語り手を強くしてくれるもの、あるいは語り手にとって安らぎや庇護を与えてくれる場、時に死後の再生を暗示させ、新たな命を与える生命の根源として扱われていた。しかし、1937年のこの3作では、海はこれまでの役割を失い、生けるものと対比する暗い背景として機能している。そしてこの作品では、海は「頭」に向かって襲い掛かり、引きずり込もうとする別の顔を見せる。海の象徴性はここに至って変化しているのだ。

しかし波はその目的を果たすことなく、浜辺に碎けて落ちていく。死んでいくのは波であり、頭ではない。海岸に置かれた頭は、一見、切り離された人体の一部のように思われるが、最後の部分でそうでないことが明かされる。この頭は最後に海を切り裂くほどの力を持つ視線を見せているからである。

海を観察する視線を有しているのは、作中の頭だけではない。詩人は、波が浜辺に向かって盛り上がり、最後は碎け散って再び引いていく様を観察している。その観察によって、岸辺に置かれた頭に向かって襲い掛かり、死んでいく波のイメージが生まれている。詩人はその観察眼で海をとらえたのち、想像力によって海を再形成しているのである。それが詩人にとっての目と〈頭〉の役割なのだ。これまでその詩世界において、海に様々な役割を与えてきたストルニだったが、この作品において、より重要なのは頭であり海ではない。言い換えると「頭と海」は、ストルニの海に関わる作品群の中で唯一、海ではない人間が——つまり詩人が、その頭と目によって——海に勝る力を示した作品であると言える。

5. おわりに

本論文では、ストルニが詩の題材として海を好んだことに着眼し、海を主題にした作品の特徴を分析しようと試みた。分析にあたり、書かれた年代順に作品を追いながら、作者が海にどのような役割や象徴性を付与していたのか、そしてそれらがどのように変化していったのかを明らかにした。先行研究でも述べているように、ストルニが海に関わる詩を最も多く書いたのは1934年出版の詩集においてである。後期に入って海を主題にした詩はさまざまな変化を遂げる。まず、形式上では自由形式が採用され、規則的な押韻がなくなる。と同時に、内容面においても海は、死や死後の再生の場であるという意味を帯びる。時には、死後の世界を暗示しつつ、語り手が安らげる憩いの場となる。このような特徴は『七つの井戸の世界』収録の作品群に特にみられる。

一方、本論文で中心的に扱った1937年の3篇の連作「カエルと海」、「犬と海」、「頭と海」においては、海は暗く、どんよりとして冷たい。語り手を庇護してくれる温かみはなく、海はカエルや犬といった動物とのコントラストをなしている。「カエルと海」においては数学的記号が使用され、「犬と海」での海は死んだように描出されるなど、海はこれまでと異なる様相を示している。特に、最後に取り上げた「頭と海」においては、波が頭に襲い掛かろうとするなどの攻撃性も感じられる。それに対して頭は視線という力を有し、海を切り裂いていく。後期作品におけるストルニは頭というモチーフに着目し、知性との関連が指摘されたが、この作品では特に頭と目（視線）のもつ力が強調されている。

後期に入ってストルニは、それまでの作中でしばしば見受けられた、閉鎖や束縛から逃れたい、自由になりたいという欲求を作品に表すことがなくなっていった。それと同時に海に与えられた役割も変化する。海はおそらく、幽閉から逃れたいと望んだ詩人にとって、自由を連想させる開放的な場であったのだ。しかし、詩人として経験を重ね、自由形式という新たな創作手法を得たストルニは、もはや束縛を恐れることがなくなった。作中において頭や視線が力を持つのは、詩人が実際に観察眼をもって世界を見、知性を駆使して新たな詩世界を構築することができた自信の表れなのではないだろうか。

ストルニが好んだ詩作品のモチーフの中で、特に海は、詩人の創作に対する心構えだけでなく、その心情すらも無意識に投影する対象であったのだ。海をモチーフにした創作の変遷を追うことで、詩人にとって海が内的世界の表象であることが明らかになっただろう。

謝辞 本稿は科学研究費若手研究（課題番号 19K13144）の助成を受けたものである。

注

- 1) 本稿におけるストルニのテキストへの言及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。またストルニの詩の日本語訳はすべて拙訳である。
- 2) 本稿では、ストルニの創作期間については多くの研究者たちにならい、次のように定める。1916年に出た最初の詩集から1920年出版の第4冊目の詩集までが前期である。次の1925年の5冊目と、1926年出版の6冊目となる散文詩集の出版を中期とし、それ以後を後期とみなす。
- 3) 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、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。
- 4) ストルニはこの船旅の様子を「航海記」(*Diario de navegación*) と題した短いエッセイにまとめ、文芸誌『ノソートロス』に寄稿した(675)。
- 5) 本稿における詩作品の引用には、引用箇所を明示するため行数を邦訳の初めに記すこととする。
- 6) 「おお、あなたよ！」«¡Oh, tú!»
- 7) «La loba» (86-87) 1916年出版の*La inquietud del rosal* に収録された。
- 8) «Tú me quieres blanca» (143-144)
- 9) このことは他の研究においても指摘されている (Morello-Frosch 1987 : 143)。
- 10) «Hombre pequenito» (189)。1919年出版*Irremediamente...* 収録。
- 11) «Siglo XX» (256-257)。1920年出版*Languidez* 収録。
- 12) «Epitafio para mi tumba» (308-309)。1925年出版*Ocre* 収録。
- 13) 中期に書かれた海に関する詩には、1925年出版の詩集『黄土』に収められた「苦痛」がある。これは浜辺を歩く女性の語り手が、かつて愛した美しい男性を忘れ、忘却を乗り越えて「完璧な女性」になることを願ったものである。この詩における海は前期の作品のように荒ぶるものではなく、穏やかに波を寄せては返している。この作品は、荒れる海に激情を仮託した前期の詩とは異なり、語り手の感情表現が迂言的になり、作風の変化がみられるものである (駒井2008)。
- 14) もう一つの例として「海底の私」«Yo en el fondo del mar» (363-364) にも言及しておきたい。語り手は海の中に住まいを持ち、「金色の魚が／五時に／私に挨拶に来る。／私に／サンゴの花の／赤い枝を持ってくる。／(中略) タコが一匹／ガラス越しに／私にウイंकをする」。海中で安全に守られている語り手を描いた、ファンタジックな作品である (引用は紙幅の都合で邦訳のみとした)。
- 15) 紙幅の都合上、この2篇は邦訳のみの引用とする。

参考文献

- ギルバート, サンドラ, スーザン・グーバー. 1986. 『屋根裏の狂女 ブロンテとともに』山田靖子・藪田美和子訳, 朝日出版社。
- 駒井睦子「アルフォンシーナの詩における海——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。
- 『アルフォンシーナ・ストルニの詩の道程——モデルニスモから前衛、アンティソネットの創造へ——』溪水社、2020年。
- シヨウォールター, E. 1993. 『女性自身の文学 ブロンテからレッシングまで』川本静子・岡村直美・鷺見八重子・窪田憲子共訳、みすず書房。
- Agustini, Delmira. *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra, 1993.
- 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.
- Moraña, Ana. Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad, *Letras Femeninas*, vol. 34, No. 2 (invierno), 2008, pp. 67-86.
- Morello-Frosch, Marta. Tradición y modernidad en Alfonsina Storni” *Rio de la Plata: Culturas* 4-6, 1987, pp. 141-151.
- Nalé Roxlo, Conrado y Mármol, Mabel. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Universitaria, 1964.
- 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.
- Revista Martín Fierro 1924-1927*, Edición Fascimilar: Estudio preliminar de Horacio Salas, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Salomone, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2006.
- Storni, Alfonsina. *Obras Poesía*, Tomo I, Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti, Buenos Aires, Editorial Losada S. A., 1999.