デルミラ・アグスティーニの 3 冊目の詩集『虚ろな聖杯』における身体表現

駒井　睦子

Abstract:

La expresión corporal en el tercer libro de poesía de Delmira Agustini *Los cálices vacíos*

Entre el final del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, se sitúa el periodo en el que surgió un influyente grupo de mujeres poetas en América Latina, especialmente en Argentina, Uruguay y Chile. De las tres poetas uruguayas, Delmira Agustini (1886-1914) sigue atrayendo la atención en el siglo XXI. En su primer libro de poemas, Agustini sorprendió a todos publicando un pequeño número de obras sensuales que describían el amor físico entre hombres y mujeres. En una época en la que había muy pocas escritoras, se consideraba tabú que las mujeres escribieran poesía sensual o expresaran sus propios deseos, pero Agustini desafió valientemente las convenciones sociales y literarias.

En este trabajo, de su tercer libro de poemas, *Los cálices vacíos* (1913), una obra en la que las mujeres hablan proactivamente de sus deseos, se van a analizar tres poemas titulados “¡Oh, tú!”, “Visión” y “El cisne”, en los que el yo femenino expresa su deseo de forma subjetiva, y se aclara la originalidad alcanzada por Agustini en la representación del cuerpo en su obra.

要 旨：

19 世紀終わりから 1930 年代にかけては、ラテンアメリカ、特にアルゼンチン・ウルグアイ・チリにおいて女性詩人が頭角を現した時代である。ウルグアイの三人の女性詩人の中で、21 世紀の現代に至っても特に研究者の注目を浴びているのがデルミラ・アグスティーニ（Delmira Agustini：1886-1914）である。アグスティーニは 1 冊目の詩集において、数は少ないながら男女間の肉体の愛をあらわす官能的な作品を発表し、周囲を驚かせた。女性作家が極めて少ない時代、女性が官能的な詩を、それも女性自身の欲望を表明することは一種のタブーとみなされていたが、アグスティーニは果敢に社会と文壇の因習に挑んだ。

本論文では、彼女の 3 冊目の詩集『虚ろな聖杯』の中から、女性が主体的に欲望を口にする「おお、あなたよ！」、「幻影」、「白鳥」という 3 篇の詩を分析し、アグス

ティーニが作中の身体描写によって到達した独創性について考察する。

キーワード：

デルミラ・アグスティーニ、『虚ろな聖杯』、身体表現、官能性

1. はじめに [1]

西欧において文学は長い間男性のものとされており、スペイン語圏では女性が文学に接近することはたやすいことではなかった。スペインでは 15 世紀に、ラテンアメリカでは 17 世紀に文学作品を執筆した二人の修道女がいるが、女性が執筆するためには宗教上の目的を必要とした。17 世紀から 200 年以上を経た 19 世紀末にようやく、ラテンアメリカにおいて次々と女性の詩人が頭角を現すことになる。ウルグアイのマリア・エウヘニア・バス・フェレイラ（María Eugenia Vaz Ferreira：1875-1924）、デルミラ・アグスティーニ（Delmira Agustini：1886-1914）、フアナ・デ・イバルブルー（Juana de Ibarbourou：1892-1979）、アルゼンチンのアルフォンシーナ・ストルニ （Alfonsina Storni：1892-1938）、チリのガブリエラ・ミストラル（Gabriela Mistral：1889-1957）らである。それぞれが個性の際立つ創作を行い、豊かな詩作品を後世に残した。ところが、のちにノーベル文学賞を受賞したミストラル [2]を除くこれらの女性詩人たちの名は、必ずしもすべての文学史に記載されているわけではない。死後出版の 1 冊の詩集しか世に出すことがかなわなかったバス・フェレイラや、27 歳で早世したアグスティーニといった活動期間が短い詩人への言及が少ないことは理解できるが、その一方で、一部の男性作家による明らかなミソジニーの対象になったストルニのような例もある [3]。

---

[1] 本論文におけるアグスティーニの詩の引用はすべて 1993 年出版の Cátedra 版から採られ、直後の括弧内に当該ページ数のみを記す。また詩と先行研究については紙幅の制限上、すべて執筆者による翻訳のみを掲載する。

[2] 1945 年にラテンアメリカで初のノーベル文学賞受賞者となった。

[3] ストルニは当時まだ少数派のシングルマザーであり、男性優位社会に異を唱える詩を書いたフェミニストとして知られている。20 世紀初頭のアルゼンチン文壇で活動したホルヘ・ルイス・ボルヘス（Jorge Luis Borges：1899-1986）やレオポルド・ルゴーネス（Leopoldo Lugones：1874-1938）、エドゥアルド・ゴンサレス・ラヌーサ （Eduardo González Lanuza：1900-1984）はストルニ本人とその作品に対する嫌悪感を抱いていた（Nalé Roxlo y Mármol 1964）。

このように時に不遇に見舞われた女性詩人の作品だが、21 世紀の現代においてはジェンダー文学批評の対象となり、特にスペイン語・英語圏では研究が続けられている。中でもアグスティーニへの関心は高く、例えば、エスカハが編纂した研究書『デルミラ・アグスティーニとモデルニスモ』*Delmira Agustini y el modernismo*（2000）には「再評価されたデルミラ・アグスティーニ」“Delmira Agustini revisitada”と題された章があり、本論考でも参照している[4]。本稿はそのアグスティーニの詩作品についての研究である。次章で詩人の生涯と詩作について概観し、研究の目的について述べる。

2. デルミラ・アグスティーニの生涯と詩作品の傾向

2.1. 詩人の生涯と社会的背景

デルミラ・アグスティーニは、1886 年モンテビデオにおいてウルグアイ人の父とアルゼンチン人の母との間の第二子として生まれた。裕福な中流の家庭で育ち、家庭教師の下で絵画やピアノ、フランス語などを学んだ。

10 代のころから文学、とりわけ詩作にその才を発揮したアグスティーニは、当時の女性としては珍しいことに[5]、家族、中でも父親の熱心な後押しを受け文芸誌に詩が掲載された。早くから詩才がモンテビデオの文壇に知られることになり、両親の監督下ではあるものの、文学者たちとの交流が可能になった[6]。自らがモデルニスモと命名した文学刷新運動によって当時のスペイン語圏の詩世界を席巻した、ニカラグア生まれの詩人ルベン・ダリーオ（Rubén Darío：1867-1916）が 1912 年にウルグアイを旅行した際、アグスティーニを訪問し、その後も二人は書簡を交わしている（Agustini 1969；Silva 1968：14）。女性詩人の中では珍しく、家族の協力の下に文学活動を享受していたかのようなアグスティーニだったが、結婚後まもなく離婚し、さらにその数か月後の 1913 年に元夫の手により 27 歳で殺害された。離婚や殺害の理由はさまざまに憶測されたが、詳細は明らかになって

[4] 同書にはバス・フェレイラに関する論文も 1 編収録されている。

[5] アグスティーニと同じモンテビデオで生まれた女性詩人バス・フェレイラの母は、娘の詩作を支援しておらず（Peyrou 1997：209-210）、アルゼンチンの詩人アルフォンシーナ・ストルニにも、幼少期に書いた詩に対して母親が理解を示さなかったという逸話がある（Nalé Roxlo y Mármol 1964：35）。アグスティーニのケースは極めて稀有なことである。

[6] とはいえ、男性の文人たちの集うサロンに自由に出入りすることはかなわなかった。

いない。

19 世紀のウルグアイは、経済のみならず文化や思想の面でもイギリスの影響を強く受けたため、「窮屈なビクトリア朝的女性観とカトリックの伝統的な女性観は、女性を『妻―母』の役割に押し込めようとした」(内田 2000：309)。そして女性の役割は主に子を産み育てることと、かわいらしく無知な家庭のお飾りであることであった。しかし、女性に権利を認める自由主義者の台頭により、カトリックの価値観から距離を置き、女性の地位向上に積極的な活動が行われた。他のラテンアメリカ諸国よりも早い 1907 年にウルグアイで離婚法が成立したのも、このような政治状況によるものであった（内田 2000：309-312)。

一方、ジェンダー別役割分担の意識は残り、女性の参政権は 1932 年まで実現しなかった（内田 2000：309-315)。アグスティーニの生きた時代において、ウルグアイはアルゼンチンと同じように西欧を範とする近代化を推し進めようとしており、教育改革は優先事項であった。中でも「衛生」の知識を国民に与えることが重視されたが、特に母親となって家庭を管理し、子供を育てる役割を付与された女性にその知識が必須とされた（Kirkpatrick 2000：187)。新聞や雑誌に衛生用品の広告が盛んに掲載されるようになり、女性の身体はこれまでとは異なる意味で注目の対象となった。こういった社会的政治的な状況下にあって、アグスティーニはどのような詩作を試みたのだろうか。次に詩人の創作について述べる。

2.2.　詩作品の傾向

アグスティーニは 20 代で命を絶たれてしまったためその作品数は決して多くはないが、家族の協力に恵まれたおかげで、バス・フェレイラより作家として長く活動した。生前に 3 冊の詩集[7]を出版し、4 冊目の詩集を準備中[8]にこの世を去った。

その詩人としての短い生の中で、アグスティーニの創作にはいくつかの変化の段階がある。駒井（2021）によると、文壇が男性によってほぼ独占

---

[7] 『(壊れやすい）白い本』*El libro blanco (frágil)*（1907)、『朝の歌』*Cantos de la mañana*（1910)、『虚ろな聖杯』*Los cálices vacíos*（1913)

[8] その詩集は死後に『エロスのロサリオ』*El rosario de Eros* と題され、1924 年に出版された。

されていた 19 世紀末のスペイン語圏においては、アグスティーニも他の女性の詩人たちと同様に男性詩人の詩作を手本にした。例えば、詩や詩人がテーマになった詩において、詩中にあらわれる一人称の「私」yo は男性とされ、多くの場合詩人そのものを指している。一方、男性の詩人に霊感を与えるのは女性の詩神ミューズや、女性の魔法使いであり、創造する主体はあくまでも男性として描かれている。また、詩集刊行以前に雑誌などで発表されたごく初期の作品でも、女性は観察され、時に賛美される対象として客体化されている[9]。

その一方で、アグスティーニは早くから、数は少ないものの女性の立場から性の欲望を大胆に表現した詩を発表している。すべての作品が女性の立場で書かれたわけではなく、時に男性詩人を模した従来のような詩作品を織り交ぜつつ、詩人は少しずつ新たな道へ進み、2 冊目の詩集では「男性詩人へ創作の霊感を与える存在であった女性が、タブーを犯し、先人を超越する新しい女性詩人へと変化を遂げ」(駒井 2021：56) たと認められる詩を書いた。アグスティーニの生涯にわたる詩作品を網羅的に研究したヒロン・アルバラード[10] によると、詩人は 1 冊目の詩集からすでに大胆な肉体の欲望についての詩を書いている (Girón Alvarado 1995：162)。この詩集に収められている「侵入者」“El intruso” (168) と題された一篇では、語り手の女性が、夜、鍵を開けて部屋を訪れる恋人に向けた肉体の愛の欲望をうたっている。描かれる鍵と鍵穴は、男女の肉体関係のあからさまなたとえである。

だがブルーニャ・ブラガードが指摘するように、詩人は 1910 年に出版し

---

[9] 例えば「アルバムにて」“En un álbum” (62) では、語り手はアルバムに収められている女性の写真を見ながら、その容姿や「女性らしい」行動を自分の母になぞらえて賛美している (駒井 2019: 51-13)。

[10] ヒロン・アルバラードの著書は示唆に富んだものであり、複数の研究者が引用している。だが、本稿で取り上げるアグスティーニの 3 冊目の詩集に関し、筆者は以下の点についてこの研究者に完全に同意できない。ヒロン・アルバラードはこの詩集について「エロスと『あなた』(詩中に親しい間柄として登場する二人称単数形の人物) と女祭司 (巫女) によって階級的に構成されている新しい社会秩序が確立された閉ざされた詩世界」と評している (Girón Alvarado 1995：167)。しかし本稿の筆者は、「あなた」と愛の神「エロス」はしばしば同一視されていることと、詩の中に現れる女性の「私」が必ずしも女祭司のような役割を果たしているわけではないことを指摘したい。

た 2 冊目の詩集において女性のこのような欲望をテーマとし続けたわけではなく、エロスとは無縁であった初期作品へ回帰した（「しかしながら、アグスティーニが『バラ色のふちかざり』[1 冊目の詩集内の見出し] で先に示したあれほどの実り多いエロティックな作品の傾向を『朝の歌』において深め続けることがなかったことに驚かされる」(Bruña Bragado 2008 : 80)。その後、3 冊目の詩集『虚ろな聖杯』*Los cálices vacíos* において、「エロティックで、冒涜的で、反逆的で尊大な詩人の声に訴え」た (Girón Alvarado 1995 : 160)。「デルミラ・アグスティーニの詩は、明白な官能性とエロティシズムで我々を繰り返し驚かせる」(Kirkpatrick 2000 : 178) ことでよく知られている。ロミッティは、アグスティーニより先立ちモンテビデオで文字活動を行った女性詩人のバス・フェレイラとアグスティーニを比較し、後者を「エロスの(女性)詩人」poetas eróticas の一人と位置付けた(Romitti 2019 : 10)。こういった表現から、アグスティーニの詩作品では常に肉体の欲望と結びついた官能的な表現、エロスの存在が意識されていることがわかる。しかし、詩における身体描写には、肉体の愛だけではなく、精神性や思考と結びついているものがある。それが最も顕著になるのは、「エロティックで、冒涜的で、反逆的」とされている『虚ろな聖杯』の作品においてである。

本稿はその 3 冊目の詩集を取り上げ、アグスティーニの作品が創作の過程でどのような発展を遂げたのか、身体をキーワードに検証したい。と同時に、これまで特に官能性とエロスに偏りがちだったアグスティーニの詩作品のオリジナリティも明らかにされるだろう。

次の第 3 章では『虚ろな聖杯』より、特にアグスティーニの代表作と言える 3 篇の詩について先行研究を手掛かりに分析し、彼女が最後に到達した独創性を明らかにする。〈エロスの詩人〉と呼ばれる詩人だが、そのエロスの元となる身体表現がアグスティーニの重要なポイントであることが明らかになるだろう。

3.　デルミラ・アグスティーニの詩における身体の表象

3.1.　「おお、あなたよ！」“¡Oh, tú!” (229-230)

「おお、あなたよ！」は 1 連内の詩行の数が不定の 5 つの連で構成され

た、計 34 行からなる作品である[11]。7 音節と 14 音節の詩行が多いが、それ以外の詩行も混在しているため、自由形式詩と考えられるだろう。脚韻においても部分的な規則性にとどまっている。形式にとらわれない伸びやかさは、全体のトーンにも表れている。最初に引用する冒頭部分は、暗く湿った塔に閉じ込められている語り手による陰鬱で生気に欠ける語調だが、後半は喜びに満ちた明るい口調に変わる。

　私は「憂鬱」の
傾いた塔に暮らしていた……
退屈な蜘蛛たち、最も灰色の蜘蛛たちが、
黙って灰色の中でひたすらに巣を編み続けていた。

おお、じめじめとした塔よ！
苦しみの中にある魂のような
不吉で巨大な
フクロウの存在に満ちている……

不快で閉ざされた空間である塔には、蜘蛛だけではなく、「巨大なフクロウ」が存在する。しかし、本来なら子孫を繁栄させるはずのフクロウの卵は、第 4 連で「巨大で不毛な卵を永遠に抱き続ける」と描写され、不毛であることが強調される。フクロウは、エンリケ・ゴンサレス・マルティネス（Enrique González Martínez：1871-1952）がダリーオの好んだ白鳥を揶揄することでモデルニスモ批判をした詩（「白鳥の首をひねれ」“Tuércele el cuello al cisne”）において、白鳥にとって代わる鳥として扱われた（「見よ、オリンポスから賢い翼を広げるフクロウを」）（González Martínez 1999）。ヒロン・アルバラードは、アグスティーニがフクロウを不毛な鳥とみなしていることで、ゴンサレス・マルティネスのモデルニスモ批判に同調していないと読み取っている（Girón Alvarado 1995：169-170）。むしろ詩中の「私」は、次に引用する 5 連目において、フクロウの存在が覆いつくしている陰気な塔から連れ出してもらうことに、生き生きとした喜びを表明する。

[11] 本稿における、作品内の連の区切りや連の数はすべて Cátedra 版に依拠する。以下同様。

おお、最も強固な塔へと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、
私の心の雪の中にバラを咲かせ、
私の体の大理石に火をつけ、
私の涙をすべて白鳥の泉にした、あなた……
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！

恋人である「あなた」が「私」に有する絶対的な力は、「神」に匹敵するものとみなされるほどである。絶大な影響力を持つ恋人との情熱的な恋愛は、精神だけでなく、肉体関係にも及ぶ。引用を省略したが、続く詩行では「主よ、私はあなたが満たす輝く聖杯なのです」とあり、この作品が収録されている詩集のタイトル『虚ろな聖杯』との関連が示唆される。「虚ろ」と訳した形容詞 vacío とは「空っぽ」の意であり、「私」を満たすものは神格化された恋人である。キリスト教のアイテムに言及しながら肉体関係への暗示もあり、神聖さとエロスが両義的に混在している。この絶対的な存在に対し、語り手は次のようなふるまいをする。

ユリのごとくあなたの足元に倒れそして立ち上る私は、
誰よりもあなたのものです、私の神よ！

ユリは純潔や謙虚さを表し、キリスト教においては聖母マリアのアトリビュートでもある。「あなたの足元に倒れ」る姿は、男性に従順なポーズに見える。純潔な女性と聖母マリアを想起させるイメージ、「あなた」によってのみ満たされる「私」、従順な姿勢を見せるこの語り手は、文字通り虚ろで、愛の成就をひたすら待つ受け身の女性である。

その一方で、別の塔に奪われ、「体の大理石に火をつけ」られる、すなわち肉体の愛を待ち望む女性の心のうちが赤裸々に吐露されてもいる。ウルグアイだけでなく、20 世紀初めのスペイン語圏アメリカにおいて、女性が肉体の欲望を自ら口にすることは許されなかった。そのためアグスティー

ニの官能的な作品は、当時の社会ではスキャンダラスに受け止められた（Girón Alvarado 1995：161)。「おお、あなたよ！」には、従順さや受動的な姿勢と、欲望する身体との狭間で揺れる女性の様態が克明につづられている。さらにアグスティーニはほかの作品で、セクシャルな身体をより鮮明に描写する。そのことを次に読み解いてみたい。

3.2.　「幻影」“Visión”(236-237)

ヒロン・アルバラードが「エロティックで官能的なイメージが多用されている」(Girón Alvarado 1995：176) と評する「幻影」は8連で構成され、一連に含まれる詩行の数は不定の自由形式の詩である。11 音節の詩行が多く使われているが、一定ではなく脚韻も不規則で、先に引用した「おお、あなたよ！」と類似した構造である。この詩も詩中の一人称「私」が、親しい相手である「あなた」に語り掛ける形式をとっている。作品は幻想的な空気の中、幻か現実か明らかにならない状況下で現れる「あなた」についての描写から始まる。

もしかして幻想の枠の中、
欲望の深い鏡の中か
あるいは神々しく単純な生の中か
先夜あなたが私の夢の不寝番をしているのを見たのは？

舞台は「孤独と恐怖で拡張した私の寝室」であり、「おお、あなたよ！」と同じように、閉ざされた空間だ。そこに恋人と思しき「あなた」が無言で語り手のそばに姿を現す。この後の連において「あなた」は実体を持つ存在として詩の中の「私」に接近を始める。「あなたは私に身をかがめていった」という行は少し形を変えながら何度も反復され、男女の身体が接近するさまが明らかにされていく。

あなたは私にこの上なく身をかがめていった
あたかも砂漠の炎でできた祭壇布の上の
湖のガラスのグラスに向かうように。

あなたは私に身をかがめていった
あたかも病人が
確かな阿片と
「死」の冷たい目隠しに向かうように。

「あなたは私に身をかがめていった」の後には「あたかも～ように」という直喩表現が続く。「身をかがめていった」という詩行は、合計 9 回繰り返され、この作品の中核をなす。生きるために暑い砂漠で水を求め、死に向かいつつ苦しみを軽減する麻薬を欲しがる病人のたとえは、男女の接近が生と死の両義を包含する行動としてとらえられていることを示している。そして次のような行が続く。

私の視線はまつ毛の茂みの間から
あなたの体の敬虔な白鳥に
狙いを定めた蛇であった。

この後も「私」の欲望が蛇となってうねっていくという詩行が続き、この女性の語り手が抱く肉体的な欲望やその見つめる目が蛇にたとえられる。蛇はその形状からしばしば男性のシンボルとされ、また聖書ではエバを誘惑する悪の使者でもある。この作品では蛇の有するエロティックな誘惑者という象徴性を生かしつつ、女性の欲望に焦点を当てている。女性が誘惑者として純白の「白鳥」に狙いを定めているところが興味深い。しかし二人の身体的な位置関係は変わらず、男性が上位に立ち、横たわっている女性の上に身をかがめていく様子が繰り返される。

あなたは私に身をかがめていった
あたかも私の体が寝床の薄暗いページの中で
あなたの運命の頭文字であるかのように。
（中略）
そしてあなたはもっともっと身をかがめ、そう
あまりに身をかがめたので、

私のエロスの花が二倍になり、
私の星がその時以来大きくなっている。
あなたの生全てが私の生に刻み込まれた……

二人の接近によって開花する「エロスの花」、「あなたの生全てが（中略）刻み込まれた」は、女性の性的な身体描写である。二人の肉体関係からは、新しい「生」が予感されていくのである。それだけでなく、「ページ」「頭文字」は文学創作の比喩にも読み取ることができるだろう。

魅了された腕は
新しい種族の四本の根となるだろう。

この前の部分に抱き合う二人の「四本の腕」という表現があるので、「四本の根」とは恋人と語り手の両腕のことである。二人の肉体的な結合がもたらしうる「新しい種族」とは受胎の暗喩だろう。アグスティーニの創作の個性は、新しい命が生まれるような、自身の肉体の欲望を女性が主体的に表明することである。しかしその一方で、女性は自由に行動するわけではなく、場面は閉ざされた空間内であり、新しい生命は男性の行動にいざなわれた結果であることはここで指摘しておきたい。また、あまり明示的ではないものの、欲望の結実として文筆活動への暗示があることも思い出しておこう。

3.3. 「白鳥」“El cisne”(255-257)

白鳥はモデルニスモの詩人たちが好んで取り上げたモチーフである。モロイは 1984 年の論考（「白鳥についての二つの読解：ルベン・ダリーオとデルミラ・アグスティーニ」）において、ダリーオの「紋章」“Blasón”と、「白鳥たち」“Los cisnes”と題した 4 篇の連作詩と、アグスティーニの「白鳥」を比較分析した（Molloy 1984)。アグスティーニがダリーオの作品を愛読していたことは既に述べた。二人の書簡からは、両者には師弟のような関係が存在 [12]することがうかがわれる。ダリーオはアグスティーニの 3

[12] アグスティーニがダリーオに「先生」maestro と呼びかけ、感情的な言葉で詩作の苦しみを

冊目の詩集に「柱廊」Pórtico と題した序文を寄せ、この女性詩人を何度も花にたとえながら容姿にも言及している[13]。このように、かたやスペイン語世界で名を馳せた「巨匠」のダリーオに対し、「弟子」のような立場の女性詩人は、師と同じテーマでどのような詩を書いたのか、先行研究を参照しながら読み解いていきたい。

まず作品について述べると、アグスティーニの「白鳥」は 1 連の行数は不定の合計 7 連からなり、詩行はすべて 8 音節である。一つの連の中の偶数行が、母音のみで押韻している[14]ため、スペイン語の伝統的な詩形ロマンセ romance の一種と言うことができる。

モロイの分析では、アグスティーニは先駆者ダリーオの作品を、自身の詩によって「修正」した（Molloy1984：17)。例えばダリーオの「紋章」においては、白鳥はギリシア神話に現れるゼウスの化身であり、神話の登場人物レダと関係を結ぶ。一方、アグスティーニの「白鳥」には、レダは現れず、詩は一人称単数形「私」によって語られる。この詩中の「私」が女性であることは、第 7 連目に用いられる形容詞の女性形 toda, blanca で明らかにされる。そして白鳥には、男性名詞である「白鳥」として扱われるときには男性形の、女性名詞である「鳥」ave で言い換えられるときには女性形の形容詞があてがわれるため、どちらの性が付されているのが途中までは不明である。しかし第 6 連で「恋人」amante という男女同形の名詞に言い換えられるとき、男性形の不定冠詞 un が付されることで、男性性が示される。内容においても「私」と「白鳥」との間に肉体を伴った恋愛関係が存在する。また白鳥は、次に引用する第 2 連において「皇子のよう」とたとえられ、高貴な男性とみなされている。

空気の花、水の花、
湖の魂は一羽の白鳥のこと

述べたのに対し、ダリーオは師匠のように諭している（Agustini 1969)。

13 「こんにち詩を書いている女性たちの中で、その覆いをかけない魂と満開の花の心で、デルミラ･アグスティーニくらい私の気持ちを刺激した人は誰もいない。時に赤みがかったバラ、そして時に白いユリの花だ。（中略）もしこの美しい少女が抒情詩において今までと同じようにその精神を見せ続けるならば、我々のスペイン語世界を驚かせてくれるだろう」（Agustini 1993：223 より引用)。

14 スペイン語の詩の規則では類音韻と言う。

皇子のような重々しくも
上品な二つの瞳を持つ。
百合の翼、薔薇の櫓を……
炎のくちばしと悲しげで
誇り高き首筋、
白鳥の持つ白さと柔らかさと…
純真で厳粛な鳥は
呪いのような魔力を持つ。

先駆者ダリーオと同じように、アグスティーニもこの鳥に高貴さを与えているが、彼女の描く白鳥は非常に情熱的である（「炎のくちばし」「呪いのような魔力」）。次に引用する連でも、「熱い腕」による抱擁、「燃え立つ」「口」の口づけ、「私の膝の上に物憂げに倒れ込む」「頭」はいずれも「私」を「生き生きと苦しめ、喜ばせる」肉体の描写である。愛によって、喜びだけでなく苦痛ももたらされるのである。

その白い翼は、熱い腕のごとくに
私を惑わせる。
いかなる唇も私の手の中にある
その口のように燃え立つことはない。
いかなる頭も私の膝の上に
これほど物憂げに倒れ込むことはない。
いかなる肉体もこれほど私を生き生きと
苦しめ、喜ばせることはない。
その静脈の中で二重に人間的な
媚薬がうねって巡っている！

「私」が女性、白鳥が男性という性に特定されていることから、この詩行が男女間の愛の営みを描写していることは明らかである。アグスティーニが「エロスの詩人」と呼ばれる理由がよくわかる作品であり、その官能表現は、特に身体表現に際立っている。先に引用した「空気の花」から始

まる 10 行では、白鳥の身体が部位によって描写され、白鳥の持つ高貴さと同時に情熱、そして恐ろしいほどの魅力が、そして次の「その白い翼は」以下の 10 行においては、白鳥と共に語り手の体も描かれる。

先に指摘したように、モロイはダリーオの「白鳥たち」との比較の中で、アグスティーニの「白鳥」にはレダが不在であることに言及している。その中で、ダリーオがゼウスの化身の白鳥がレダを身ごもらせた神話を生かしたのに対し、アグスティーニは自身の詩を脱神話化し、エロスを勝利者として描写したとする（Molloy 1984：17）。ヒロン・アルバラードはモロイの分析に同意したうえで、「男性たち（ゼウス）の気まぐれによる犠牲者から脱したレダの主体的なまなざしによって、神話は再構成されている」と述べ、脱神話化に加え、アグスティーニはレダが暴力的に犯されたという要素を取り除いたと解釈している（Girón Alvarado 1995：199）。

レダを連想させる女性の一人称の語りが肉体の欲望を述べるこの作品が、ダリーオの創作を超え、なおかつ古典的な世界を塗り替えるための試みであることは間違いないだろう。

さらにアグスティーニは身体と精神を二分するのではないことを強調する。

―ときに私はすべてが！　魂であり、
ときに私はすべてが！　肉体である―

「白鳥」の冒頭と終わりの部分には、「[湖が] あまりに透明なので、私は時々その透明なページに私の思考が刻まれているように思う」という内容の詩行が繰り返されている。この箇所は、先に分析した「幻影」と同じように、詩作の暗喩と考えられるだろう。「白鳥」において、肉体の愛は「書くこと」の暗示でもあるのだ。

本節ではアグスティーニの 3 冊目の詩集『虚ろな聖杯』より、「おお、あなたよ！」、「幻影」、「白鳥」の 3 篇を取り上げ分析した。「おお、あなたよ！」において女性の語り手は、閉じ込められていた暗い塔から、恋人と思しき男性によってより強固な塔へと奪い去られ、愛の喜びの声を高らかに上げ

る。恋人には神のような絶対性が付与され、宗教性と官能性が一体化した作品には、神秘主義文学との親和性がある。しかし、アグスティーニの詩には、より身体の愛に関する言及があり、「あなた」は神にたとえられているに過ぎない。

「幻影」においても、舞台は語り手の部屋の中で、女性はそこから一歩も出ることはない。夜になると恋人の男性が訪れ、彼女の身体の上に覆いかぶさるように接近し、二人の間のエロティックな感情の高ぶりが、女性の側からの一方的な視点により語られる。その接近は肉体の交接となり、やがて訪れる新しい命の誕生をも予感させる。また、創作への暗示もある。男女の間には、「おお、あなたよ！」と同様、男性の超越的な力があり、女性は従順さを持ち続けているが、それだけでなく、男性の象徴でもある「蛇」の欲望を有する女性も造形されている。

「白鳥」は、ダリーオの作品の影響が最も色濃く感じられる詩であるが、本稿では、先行研究を引きつつ、その影響下から脱するアグスティーニの挑戦的な作品であることを確認した。湖の白鳥と愛し合う女性は、ギリシア神話のレダと重なるものの、詩人は神話のレダを自らの欲望に忠実な主体的な女性に読み替え、肉体と精神の愛によって文学作品を生み出す可能性をもつ女性にしたのである。

4. おわりに

オコンネルが「彼女の詩は当時の慣習的な女性の伝統的な従順さに立ち向かう反逆者のエロティックな激しさを表現する」（O’Connell 1997-1998：72）と述べたように、アグスティーニは生きた時代や社会の中で女性が直面する困難さの下、官能的な欲望を表現する作品を書いた。そのことは、「アグスティーニの詩は当時の社会的、道徳的な慣習を打ち破った女性の視点からの、生に対する苦しい問いかけを提示する」（Girón Alvarado 1995：192）というヒロン・アルバラードの言葉からも読み取ることができる。その官能性はしばしば同時代人から批判の対象になったが、作品は読者を獲得し、評価を得た。その死後も特にジェンダー批評において、エロスの表象が注目されている。アグスティーニの詩に描かれる肉体と精神に着目したマルケス（1995）は「肉体から始まる愛の経験が、神秘的な愛と二分さ

れる」(Márquez 1995：224) とするのに対し、筆者はアグスティーニの官能的な身体表現は、女性の主体性を示しつつ、身体と精神を二分するのではなくその両面から文学創作への接近を示していることを述べた 。

身体性と創造について、実はアグスティーニは 2 冊目の詩集において既に「言葉にならないもの」“Lo inefable”(193) という作品で表現している。詩人は身体に刺さった思考という種に苦しむが、ある日それを引き抜き、花を咲かせることができる、と言う。先行研究でも「死に至らしめる原理的なこの思考は、母親をむさぼり、焼き尽くし、引き裂こうとする、苦しく絶望的な妊娠と多産の記号である」(Cortazzo 2000：201) とし、妊娠という身体性と思考、そして創作の結びつきを読み取っている。これまで考察したように、詩人は 3 冊目の詩集において、このテーマをさらに幾つもの作品で発展させた。

本論文では、詩におけるエロスが注目されてきたアグスティーニが『虚ろな聖杯』で到達した独創性は、欲望する身体の描写による官能性だけでなく、精神（思考）と肉体の双方から文学を生み出すこともできる、主体的な女性の創造にあると結論付ける。

5.　参考文献

Agustini, Delmira. 1969. *Correspondencia íntima*, Estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Vasca, Biblioteca Nacional, Montevideo.

— 1993. *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra.

Bruña Bragado, María José. 2008. *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Editorial Verbum, S.I., Madrid.

Cortazzo, Uruguay. 2000. “Delmira Agustini: hacia una visión sexo-política”, *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género*, Tina Escaja (compiladora), B. Viterbo Editora, Rosario, pp.195-204.

García Pinto, Magdalena. 1993. “Introducción”, *Poesías completas*, Edición de García Pinto, Madrid, Cátedra.

Girón Alvarado, Jacqueline. 1995. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang Publishing, Inc., New York.

González Martínez, Enrique. 1999. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/marzo_99/15031999_03.htm (2023.3.6閲覧)

Jiménez, Olivio José. 1985. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana*, Madrid, Hiperión.

Kirkpatrick, Gwen. 2000. "'Prodigios de almas y de cuerpos': Delmira Agustini y la Conjuración del Mundo", *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género*, Tina Escaja (compiladora), B. Viterbo Editora, Rosario, pp.175-194.

Márquez, Celina. 1995. "Delmira Agustini: entre las llamas eróticas y la espiritualidad del alma", *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, no. 96, octubre-diciembre, pp. 216-224.

Molloy, Sylvia. 1984. "Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini", *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Ediciones Huracán, Puerto Rico, pp.14-18. https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9d872b53-5a8c-4a07-b8b9-054a4a2495f8/dos-lecturas-del-cisne-ruben-dario-y-delmira-agustini (2023.3.6閲覧)

Nalé Roxlo, Conrado y Mármol, Mabel. 1964. *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Buenos Aires, Universitaria.

O'Connell, Patrick. 1997-1998. "Delmira Agustini, Rubén Darío y la 'tabula rasa' Sangre, cisne y creatividad femenina", *Explicación de textos literarios*, Vol. 26, Nº 1, California State University, pp. 72-79.

Peyrou, Rosario. 1997. "María Eugenia Vaz Ferreira: Su paso en la soledad", *Mujeres uruguayas: El lado femenino de nuestra historia*, Ediciones Santillana, S.A., Montevideo, pp.195-221.

Romitti, Elena. 2019. *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*, Biblioteca Nacional de Uruguay.

Silva, Clara. 1968. *Genio y figura de Delmira Agustini*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

内田みどり 2000.「ウルグアイの新しい社会と女性」『ラテンアメリカ　新しい社会と女性』国本伊代編、新評論。

駒井睦子 2019.「亡霊の痕跡――デルミラ・アグスティーニの初期作品の分析――」『ラテンアメリカ研究年報』No. 39、pp. 45-75。

― 2021.「ミューズの泉から遠ざかり、超越する詩人へ――デルミラ・アグスティーニの『白い本』と『朝の歌』の分析――」『清泉女子大学紀要』第 68 号、pp. 39-57。