

〈論文〉

亡霊の痕跡

——デルミラ・アグスティーニの初期作品の分析——

駒井睦子

I はじめに

デルミラ・アグスティーニ (Delmira Agustini: 1886–1914) は、近代ウルグアイで活動した女性詩人である。彼女が詩を書いた時代はモデルニスモが隆盛を極めたときであった。それゆえアグスティーニの詩作品には神話のモチーフが取り入れられたり、華麗な言語表現で神秘的な東洋世界が描かれたりするといった、モデルニスモの特徴が十分に見受けられる。

しかしそれだけではなく、アグスティーニの詩には性への欲望や、官能的な愛の歓びを大胆に表現する女性の語り手が現れる¹⁾。女性作家が官能的な愛の歓びを表現しただけでなく、詩の中に現れる女性の一人称の語り手「私」が、肉体の愛を堂々と語るような詩を書いた詩人は、それ以前のスペイン語圏ではほとんど存在しなかったと言ってよいだろう。このような官能性が際立つ作品は、1907年に出版された最初の詩集『(壊れやすい) 白い本』*El libro blanco (frágil)* の2つ目のセクションと、それ以後に出版された詩集に収録されている。言い換えると、同じ詩集の最初のセクションの作品や、この詩集の出版以前に雑誌などで発表された初期作品には、官能的な表現は見出されない。

本論文では官能的な愛の喜びをうたった作品ではなく、1902年から1903年にかけて文芸誌に掲載され、これまであまり注目されてこなかった詩を取

り上げる。中でも形式と内容の両面から際立つ詩「亡霊」《Fantasmas》(75-77)に焦点を当てる。本稿の目的は、この作品が、女性の一人称が主体的な語り手となり、時に大胆な愛の欲望を述べる後年の詩作品の原型となっている可能性について検討することである。

本稿ではまずアグスティーニの来歴と作品、先行研究が注目した点について概説した後、初期作品の分析に移る。その後、先行研究の指摘にならない、ルベン・ダリオ (Rubén Darío: 1867-1916) の詩と比較し、アグスティーニの独創性について考察する。

本論文におけるアグスティーニとダリオの詩に関する言及および引用は、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ページのみを示すこととする。また詩の引用は全て拙訳である。

Ⅱ 詩人と作品, 研究史について

1 詩人の来歴と作品

デルミラ・アグスティーニは、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1886年10月、モンテビデオで生を受けた。裕福な中流階級の家で生まれたデルミラは、教養がある母親の影響を受けて育ち、10歳から詩を書き始めた (Girón Alvarado 1995: 1)。娘の詩を読んだ父親の尽力により、ウルグアイの文芸雑誌に詩が掲載され、文学界の脚光を浴びる。1907年に最初の詩集『(壊れやすい) 白い本』*El libro blanco (frágil)*、1910年に2冊目の詩集『朝の歌』*Cantos de la mañana* を出版した。1913年に上梓した3冊目の詩集『虚ろな聖杯』*Los cálices vacíos* にはプロローグとして、モデルニスモの中心人物で当時スペイン語圏文学において絶大な影響力を持っていたダリオが寄せた文章が掲載された²⁾。以下に一部を抜粋するが、この序文を読めばダリオがアグスティーニの詩を認めていたことがわかるだろう。

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。サンタ・テレサの神聖な感情の高まりを除けば、カステーリヤ語において無垢と愛という誇りの中に女性の魂が現れるのは初めてのことだ。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³⁾ (Silva 1968: 154)。

1913年、彼女は6年にわたり交際していた男性エンリケ・ヨブ・レジェス (Enrique Job Reyes) と結婚するが、式後わずか二ヶ月で両親の家に単身で戻り、離婚の手続きを取り始めた。競売人であるレジェスは文学に通じた人物ではなかったと言われており (Silva 1968: 14)、離婚はアグスティーニからの一方的な要求であった。夫が不本意ながらも離婚に応じることになり、二人は法的手続きに着手した。だが奇妙なことにやがて別れるはずの夫婦は、レジェスが友人から借りたマンションの一室で逢瀬を重ねていた。この歪んだ関係は、レジェスが彼女を銃殺し、自分も同じ銃で命を絶つことで終止符を打たれた。この事件の背後にいったい何があったのか、事実の詳細は現在に至るまで明らかになっていない。

アグスティーニの死後、詩集ではない他の媒体で発表された作品と、遺族が選出した未発表の手稿を加えた『全集』*Obras completas* が1924年に出版された。本論文で扱う、最初の詩集の出版以前に複数の文芸誌に掲載された彼女の詩作品は、この『全集』において、彼女の作品を掲載していた文芸誌の名「あけぼの」*La Alborada* を冠したセクションに収録されている。

2 先行研究の批判的検討

アグスティーニの作品批評においては、彼女の人生や人物像に常に少なからぬスペースが割かれてきた (Cróquer Pedrón 2000: 14)。本稿で既に引用したダリオの文章においては、「美しい少女」(Silva 1968: 154) との言及が

ある⁴⁾。それだけでなく『全詩集』の「イントロダクション」を書いたガルシア・ピントも、「彼女の作品と個人的な背景、詩の質とアグスティーニの肉体的な美しさを区別しようとしないう最初の批評は、ますますその傾向を強めていったことが見て取れる⁵⁾」と述べている (García Pinto 1993: 20–21)。このようにアグスティーニの詩の発表当初から、女性としての容姿が作品評価と密接に関連付けられていたのである。

今の例から分かるように、アグスティーニ研究においては伝記的観点からの批評が頻繁に行われており、性への欲望や、愛の歓びを表現する官能的な詩においても例外ではなかった。女性の詩人がエロティシズムを作品に表すことが稀有であった時代に、彼女の作品が耳目を集めたのは当然だろう。伝記的批評において特に取り上げられてきたのは、実人生における彼女と、女性の詩人としての二つの顔であった。実人生におけるアグスティーニは、当時の中流階級の家で当たり前であった、両親の保護下に置かれて育った娘であると同時に、大胆にエロスを表現する〈女性詩人〉(poetisa)の先駆者というもう一つの顔を持っているとみなされた。つまり家庭におけるアグスティーニの人物像と、作品が見せる詩人像の間の乖離が、批評家の関心を常に引いてきたのである (López Jiménez 1990: 1)。加えて、アグスティーニは単に両親に守られていただけではなく、家族の間で「お嬢ちゃん」(La Nena)という愛称で呼ばれていた。婚約者レジェスとの間で交わされた書簡において、自分自身で〈La Nena〉と署名し、幼稚な言葉遣いを用いたり、更には未就学児がするような誤った綴りで手紙を書いたりしている⁶⁾。他の人に当てた書簡や詩作品からは、そのような誤りは見受けられないため、詩人の書簡を出版した編者のビスカ (Visca) は、彼女が恋人に向けてわざと幼女のようにふるまって見せたものと解釈する (Agustini 1969: 6–7)。このようなふるまいは、先行研究において「アグスティーニの幼児性」と指摘され⁷⁾、妖艶な詩を書く女性詩人と対照的な、両親の庇護下にいて家族や恋人に甘える、アグスティーニのもう一つの顔として注目されてきた。

ブルーニャ・ブラガード (Bruña Bragado) は先行研究を詳細に批判検討し

た著書『どのようにデルミラ・アグスティーニを読むべきか：幾つかの重要な批評』*Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas* (2008年)において、詩人の作品そのものよりも、作品外の些末な事項に関心が向けられてきたことを次のように批判している。

ありふれているとは言い難い彼女の人生と不幸な最期が、文学批評において、芸術とは無関係なテキスト外の二次的な、あるいは議論的となる面にむけて過剰な——それも私の見るところでは、誤った、あるいは的外れの——興味を引いてきた（後略⁸⁾。(Bruña Bragado 2008: 13)

アグスティーニの人生のありように着目した作家像へのアプローチは、作品が書かれた背景を理解するためには重要であり、作品理解の一助となるものであろう。だがこれまでの研究の焦点は、人物像に偏っているように思われる⁹⁾。それゆえ本研究では詩人の人物像を念頭に置きつつも、作中人物と作家とを同一視するような批評からは距離を置き、あくまで詩中の登場人物は作者の創造物としてみる立場をとり、詩の分析に臨みたい。

アグスティーニの詩に関する先行研究は伝記的批評が中心になってきたことは既に述べた。それだけではなく、その作品を「知的でもなく、深みにも欠けることに疑いの余地はない¹⁰⁾」(Pedraza Jiménez 1998: 340)と切り捨てようとする態度の研究者も存在するが、このような指摘は、彼女の作品の価値を〈女性の詩人の先駆者的な存在¹¹⁾〉というところにしか置いていないからであろう(Pedraza Jiménez 1998: 340)。アグスティーニは単なる先駆者であるだけではなく、独創性が評価されるべき詩人であることは、これまでの研究者によって証明されてきた。そのうちの一人に、アグスティーニの初期から晩年までに書かれた詩作品すべてを対象にフェミニズム批評の立場から詩を分析した、ヒロン・アルバラード(Girón Alvarado)がいる。前述のブルーニャ・ブラガードもヒロン・アルバラードの著書『デルミラ・アグスティーニの作品における詩的な声と女性の仮面』*Voz poética y máscaras*

femeninas en la obra de Delmira Agustini (1995年) に対して「ウルグアイのこの詩人の作品に関する研究の位置づけを決定的に変え、完全に覆した分析¹²⁾」と称賛している (Bruña Bragado 2008: 42)。ヒロン・アルバラードは、作品に内在する性のコードを丹念にすくい上げ、家父長主義的イデオロギーが支配的な近代ウルグアイという社会と、伝統的に男性が支配的であった文学界において、アグスティーニが作品中に取り込んでいた内面の緊張を分析した。

アグスティーニに限らず女性作家を研究する際にしばしば指摘されている通り、西洋文学において伝統的に文学の創り手は男性であった。「家父長制度的な西洋文化の中では、作品の著者は父であり、先祖であり、美学上の家父長であり、そのペンはペニスのごとく生殖に用いられる業物^{わざもの}なのである」(ギルバート、グーバー 1988: 10)。ウルグアイだけではなく、ラテンアメリカにおいても女性の詩人はわずかな例外を除いてほとんど存在しなかったため、アグスティーニの手本となった作家は男性であり、それゆえ詩人も初期作品の中では男性詩人の声を用いて表現することを学んだとヒロン・アルバラードは指摘する (Girón Alvarado 1995: 24)。詩中の語り手が男性の役割を引き受けた瞬間から、女性は〈美〉として見られる対象となる。男性が生み出す物語の中では、女性は鑑賞される存在であるため、ギルバートとグーバーの言葉を借りれば「男性の単なる所有物、男性の作品の中に閉じこめられた人物像にと貶められてきた」(ギルバート、グーバー 1988: 18)。それゆえ女性が作中の語り手となり、主体的に声をあげることが重要なのである。

「二つの顔」を指摘する研究者は、主にアグスティーニの作品中のエロティシズムの表象に焦点を当ててきた。だが先に述べたように、初期の作品には性への明示的な言及がなく、官能性は見出されない。更に、次章で分析するように、語り手は女性として特定されていない。筆者は、アグスティーニの詩中の語り手が女性としての主体性を獲得していくプロセスを解明したいと考えている。そのため本論文では、まず彼女の初期作品を取り上げ、詩作を始めた時の創作態度を確認したいと思う。本稿は、アグスティーニの詩

に対するフェミニズム批評の先駆者であるヒロン・アルバラードの著書に多くを負っている。しかしその研究では数多くの詩作品を扱っているため、重要な作品に関する扱いが不十分と思われる時がある。そこで本稿では、ヒロン・アルバラードを含めたこれまでの研究では十分に扱われなかった重要な作品「亡霊」を取り上げる。アグステイーニのいわゆる円熟期とも言える1910年以後の創作の原型が、この詩であることが分析によって明らかになるだろう。

Ⅲ 初期作品

1 初期作品の特徴

ここでは、1902年から1903年にかけて文芸誌に掲載され、のちに全集のセクション「あけぼの」に収録された初期の詩作品、計17篇を分析する。まずそれらの詩について、作中に一人称と二人称が出現するかどうか、現れている場合には、性別が特定されているかどうかを形容詞によって確認した¹³⁾。

対象となった17篇の詩では、語り手の性別は示されていない。その一方で、語りかけられている相手、すなわち二人称単数の登場人物は、計5篇の作品中で女性として特定されている。そのうち、3篇は「アルバムの中で」というタイトルであるか、この語句をタイトルに含んでおり¹⁴⁾、語りかけられているのはアルバムに収納された写真の中の女性である。3作品のうち2篇(«En un álbum»)には語り手が姿を現し、写真の女性の姿かたちや振る舞いを愛でる。もう1篇(«En un álbum de la señorita E.T.»)には語り手は人称代名詞や動詞の活用形で表されていないが、写真の女性に「貴女」と呼びかけているので、やはり作中に存在していると考えてよいだろう。二人称の女性は、語り手によって容姿の美しさを賛美されている。

さらに、合計3連からなる詩「アルバムの中で」«En un álbum» (62)の最終連において、アルバム内の写真に写っている女性は容色を称えられるだけでなく、次のように描写されている。

妖精のように軽やかに、
 家庭の心地よい仕事にいそしむ君を
 私は何度目にしたことだろう！
 その時、君は
 私の母と、ウェルテルのヒロインのシャルロッテを
 私に思い出させたのだ！

¡Cuántas veces ligera como un hada,
 Te he visto yo ocupada
 En las dulces tareas del hogar,
 Y entonces a mi madre,
 Y Carlota de Werther heroína,
 Me has hecho recordar!

「妖精のように軽やかに、／家庭の心地よい仕事にいそしむ君」は、男性が女性を理想化するときに抱く〈家庭の天使〉というイメージそのものである。語り手は女性を美の対象とするだけでなく、家庭内の働き手とみなし、自分の母やゲーテの『若きウェルテルの悩み』のヒロインにたとえている。そのシャルロッテとは、美しく、幼い弟妹の面倒をかがいしく見るような母性に溢れ、ウェルテルを魅了する女性である。シャルロッテは婚約者と結婚するが、その後も自分を慕うウェルテルに心を惹かれる。しかしシャルロッテはあくまでも夫に忠実であり、彼女を抱きしめるウェルテルを押し除ける（ゲーテ 1995: 178）。そのような彼女はウェルテルにとって「聖女」であり、「天使」として扱われている（木村 1976: 144-145）。美しく魅力的でありながら、情欲にのまれないシャルロッテは、神々しいほどの清らかさを持つ、まさに男性にとっての〈理想の女性〉なのである。

ヒロン・アルバラードが指摘しているように、母親やシャルロッテを引き合いに出しながら女性を称えるのは、男性の視線に他ならない¹⁵⁾。加えて、

貞淑で清らかな女性を家庭の天使とみなす語り手の価値観は、近代化する国家の基盤を強固にするため女性に家事と育児を押し付けた、家父長制に基づいた社会システムに依拠している。このようなイメージを女性に与えるとき、アグスティーニの詩中の一人称は、西洋的家父長制度の社会システムの中で、女性を男性の視線で客体化し、他者化していると言えるだろう¹⁶⁾。

このことはもう一つの詩「詩よ！」«¡Poesía!» (64)でも確認できる。詩中の二人称はタイトルが示す〈詩〉であり、作中では9個のイメージに言い換えられているが、そのうちの7つは女性名詞である。詩(Poesía)が女性名詞であるだけでなく、詩神が女神ミューズ(Musa)であることから、詩は文学の伝統上、女性にたとえられてきた。更にこの作品では語り手は詩を書く人、すなわち詩人であることが明らかにされており、その自分自身をたとえて「不幸なうじ虫」(el infeliz gusano)と、男性名詞で自分を形容している。先ほど取り上げた«En un álbum»においても、性別ははっきりしないが、語り手は女性の美を描写する詩人の態度をとっているため、男性化されていると考えられる。

アグスティーニのように、女性作家がまるで男性のような見解を有した文学作品を生み出すことには、幾つかの理由が考えられる。一つは、文学史上に存在する女性作家の手本がごくわずかなため、彼女たちは男性作家の手法を模倣しながら創作を学ぶしかないということである。次にこのことと関連するが、文学の規範が男性作家のものであったため、女性の多くが男性のものの見方を内面化していたことも挙げられるだろう。更に、女性が芸術家であることが認められなかった、あるいは少なくともマジョリティではなかった文化的、社会的制約の下で、女性の主体を前面に押し出す文学が認められない可能性があった。例えば、イギリス文学史上、女性作家の先駆者たちが男性のペンネームを用いていたことはよく知られている(ショウォールター 1993: 50-51)。ブルーニャ・ブラガードによると、アグスティーニの2篇の「アルバムの中で」は詩人が11歳の時に書かれ、1903年10月に文芸誌「あけぼの」*La Alborada*に掲載されたとのことだ¹⁷⁾(Bruña Bragado 2008: 73)。

10代のアグステイーニが先行する男性詩人たちを見倣い、その価値観を批判することなく取り入れていたと考えてもおかしくはない¹⁸⁾。事実、彼女が作中に女性の語り手を登場させ、詩中の一人称が女性の主体性を獲得するようになるのは、この後に出版される最初の詩集に収められた作品からである。

ここまで、初期作品における詩人の創作態度について考察してきたが、次に重要な作品「亡霊」を取り上げる。

2 初期作品の転換点 «Fantasmas»

本節では1903年に文芸誌『あけぼの』に掲載された「亡霊」«Fantasmas»(75-77)という詩を分析する。この作品は74行からなり、初期作品の中で最長である¹⁹⁾。また12行詩と半句の6行詩が自由に組み合わせられた詩形式も、他の詩とは異なる²⁰⁾。このように長さや形式の点で特徴的な詩にはどのような解釈が可能であるのか、本稿において作品を分析しながら検討していきたい。最初に詩の全文を記すが、こののち、筆者は本作を3つのパートに分けて考察するため、訳文には、それぞれのパートの終わりと考えられる行数を示した。

「亡霊」

水蒸気のような妖精たちがなす天の軍団が
かわいらしく揺れ動きながら次々と通り過ぎていく。
それは淡い、バラ色を帯びた幻想で、
雪のように白く、かすかで透明な夢だ。
私の耳元にやってきて通り過ぎるときに会釈をする。
私は希望の賛歌を口ずさみ続ける。

あれは幻想で、
白い夢想、
みずみずしいバラと泡のようなユリの間を
黄金の船で、

私たちをそっと滑らせる
世界を、波立つ海原を！横切るように。
通りすがりに目にする
岩礁の上に花をまきながら！

あれは幻想で、
白い夢想、
仲間たち、
子供の頃のあのやさしい友達。

あれは幻想で、
白い夢想。

水蒸気のような妖精たちがなす天の部隊が
かわいらしく揺れ動きながら次々と通り過ぎていく、
私は希望の賛歌を
口ずさみ続ける、
あれは幻想で、
白い夢想。

(26 行目)

でも、奇妙なことが！ 朗らかな私の妖精たちが
恐怖で炎の瞳を見開く。

恐れおののいて逃げていく
陽気な部隊が……
私は寒気を感じて…… 震える…… 私の傍らに
見たことのない亡霊が立っている、
黒く、底知れぬ、厳しい目と、
琥珀色の皮膚と土色の唇をして。

厚く、黒いマントに
覆われている。

すべてが彼の中では冷たい、まなざしの
奇妙な輝きさえ！

目をくらませながら凍らせる、理解できない炎。
冷たくしながら幻惑させる、説明できない炎。
私の方にやってきて、身をかがめる。その黒い瞳を

私の上にひたと据えて、

私の冷え切った体は
震え、激しく痙攣し縮こまる。

亡霊は私の大理石のような額に
凍り付いた指を押しつける。

そして今度は厳しいまなざしを
既に遠ざかっている、雪のように白い私の夢たちに向け、
軽蔑と憎しみに満ち

土色をした唇を激しくわななかせる。

それから私の方を振り向いて
私を固く抱きしめて自分の方へと引き寄せる。

苛立った口を私の耳元に近づけ、
激しい、説得力のある、悲惨な口調で、

「彼らは嘘をついている！！」と言う、「彼らは嘘をついている！！」

と。それから私を見捨てて²¹⁾

立ち去る、

私の額に

凍り付いたその指の目に見えない痕を刻み付けて！

哀れな幻想よ！

哀れな白い夢よ！

(60 行目)

私の上を時が
 過ぎて行った。
 年月が
 深い痕跡を残し、
 幻想も、白い夢も、
 二度と戻ってこなかった。
 哀れな幻想よ！
 哀れな白い夢よ！
 あのやつれて冷たい亡霊は
 「失望」だった。
 私の額に触れた時そこに決して消えることのない
 凍える指の跡を刻み付けたのだ！

 哀れな幻想よ！
 哀れな白い夢よ！

«Fantasmas»

Célicas legiones de hadas vaporosas
 En vaivén gracioso van y van pasando;
 Son las ilusiones tenues, sonrosadas,
 Son los sueños niveos, impalpables, diáfanos.
 Llegan a mi oído y al pasar se inclinan.
 Himnos de esperanza quedo susurrando;
 Son las ilusiones,
 Los ensueños blancos,
 Que entre frescas rosas y espumosos lirios
 En bajel dorado,
 Suaves nos deslizan

A través del mundo, ¡pielago encrespado!

Arrojando flores

Sobre los escollos que encuentran al paso!

Son las ilusiones,

Los ensueños blancos,

Son los compañeros,

Los amigos dulces de los pocos años.

Son las ilusiones,

Los ensueños blancos.

Los celestes bandos de hadas vaporosas

En vaivén gracioso van y van pasando,

Himnos de esperanza

Quedo susurrando,

Son las ilusiones,

Los ensueños blancos

Pero, ¡cosa extraña! Mis risueñas hadas

Las pupilas ígneas abren con espanto.

Aterrados huyen

Los alegres bandos...

Siento frío... tiemblo... Junto a mí se yergue

Un fantasma raro,

De pupilas negras, insondables, duras,

De ambarino cutis y terrosos labios.

Cúbrela un espeso,

Renegrado manto.

Todo en él es frío, ¡hasta de sus ojos

El fulgor extraño

Fuego incomprensible, que cegando hiela;

Fuego inexplicable, que deslumbra enfriando;

Viene a mí, se inclina; sus pupilas negras

Sobre mí ha fijado,

Mi aterido cuerpo

Tiembla y se contrae en terrible espasmo.

El fantasma oprime mi marmórea frente

Con su dedo helado;

Y fijando ahora su mirada dura

En mis niveos sueños que ya están lejanos,

Con desprecio y odio

Agitado mueve los terrosos labios.

Luego a mí se vuelve

Y hacia sí me trae en estrecho abrazo;

A mi oído acerca su nerviosa boca,

Con acento intenso, convincente, trágico,

—¡¡Mienten!! —dice—¡¡Mienten!! —Luego me abandona

Y se va, dejando

en mi frente, impresa,

La invisible huella de su dedo helado!

¡Pobres ilusiones!

¡Pobres sueños blancos!

Ha pasado el tiempo

Sobre mí; los años

Con profundas huellas
 Marcaron su paso,
 Y jamás han vuelto
 Ni las ilusiones, ni los sueños blancos.
 ¡Pobres ilusiones!
 ¡Pobres sueños blancos!
 Es que aquel fantasma demacrado y frío
 Era el Desengaño;
 Y al tocar mi frente dejó en ella impresa
 La indeleble huella de su dedo helado!

 ¡Pobres ilusiones!
 ¡Pobres sueños blancos!

3つのパートそれぞれに起きる出来事は、時系列順に並んでいると解釈できるだろう。第1のパートは冒頭から26行目までである。性別は明示されていない語り手の「私」の前を、妖精の軍団が次々と挨拶をしながら通り過ぎる。妖精たちは水蒸気のように軽やかで、かわいらしく動いている。語り手が「希望の賛歌」を口ずさむように、第1のパートの舞台は幻想的な妖精たちと「私」が戯れる、夢のような空間である。

妖精は「バラ色を帯びた幻想」、「白く、かすかで透明な夢」と言い換えられる。特に「幻想」と「白い夢想」は、この後、第1パートの中だけで4度繰り返され、妖精が非現実的な存在であることが強調される。彼らが黄金の船に乗った「私たち」を進ませようとしているのは、「みずみずしいバラと泡のようなユリの間」である。おそらく赤であるバラは熱情を意味し、白のたとえである「泡」のようなユリは白ユリ、すなわち純潔や処女性を表している²²⁾。語り手は、熱情的な恋愛と純潔のはざまを進むようにいざなわれている。行く手に待っているのは、波立つ海や岩礁だ。妖精たちは語り手を

欺くかのように危険な岩礁の上に花をまき、世界へ通じる大海原へ「私」を連れ出そうとしている。

第2のパートは27行目から60行目までである。ここから詩は転調し、軽やかな妖精たちは「私」の傍に立つ、黒いマントに身体を包んだ亡霊を目にし、恐れて逃げ出していく。亡霊はマントの色だけでなく、琥珀色の肌や土色の唇などからもわかるように暗い色合いをしており、バラ色や白、透明な妖精たちとは差異化されている。また、それぞれにかかる形容語からも、両者は対極の存在であることが示されている。亡霊のまなざしの光も「奇妙」、「理解できない」、「説明できない」炎であり、炎でありながらも凍らせる冷たさを持っている。

亡霊が「私」に感じさせるのは、まず寒さである。語り手の体は冷えきって縮こまり、続けて亡霊は「私」の額に凍り付いた指を押し付ける。語り手の性別は形容詞などでは明示されていないが、ここの「大理石のような額」という表現が、白くつややかな女性の肌を連想させる。亡霊が更に語り手に接近し耳元で伝えるのは、妖精たちが嘘をついているということである。嘘については具体的に述べられないが、第3連で亡霊が「幻滅」のアレゴリーであることがわかるため、最初のパートで「幻想」、「夢想」である妖精たちが示した、希望に満ちた幻想世界がまやかしであることを語り手に告げているのだろう。「嘘をついている！！」と2度繰り返すことから、亡霊が妖精たちの世界をどれほど強く打ち砕こうとしているかがうかがわれる。そのことを告げたのち、亡霊は「私」の額に「凍り付いたその指の目に見えない痕を刻み付けて」立ち去る。

第3のパートは、61行目から最終行(74行)までで、亡霊が立ち去った後の「私」の様子が描き出されている。既に年月が経ち、あれほどまでに軽やかに、かわいらしく語り手のところを訪れていた幻想や夢は、二度と戻ってこなかった。そして「私」は何度も「哀れな幻想よ！／哀れな白い夢よ！」と繰り返す。そしてあの亡霊、「幻滅」が「私」の額に刻みつけた凍える指の跡は、決して消えないということに気が付いている。

亡霊が「私」を固く抱きしめるところには、男女の肉体関係への暗示が読み取れるように思われる。加えて亡霊の指はその形から男性性器を、語り手の「大理石のような」額は既述したように女性の白い体をイメージさせるのである。亡霊との接触ののち、語り手は最初のパートの自分、すなわち、白くバラ色で透明な妖精たちにいざなわれ、熱情と純潔（赤と白）のはざまを進もうとしていた時代に戻ることはできない。「白い夢想」と言われた妖精たちが戻らないことや、大理石のような女性の身体に痕を付けられたこと、以前の自分には戻ることができないといった事柄が処女喪失を想起させる。

タイトルの「亡霊」の原題が複数形（*Fantasmas*）であることは、どのように解釈されるだろうか。作中に表れる「亡霊」は単数形（*fantasma*）であり、初出時のみ不定冠詞が、それ以後は定冠詞と指示形容詞が付されている。亡霊の複数形は種族を表していると解釈できるだろう。つまり亡霊は他にも存在するのだが、定冠詞や指示詞が付いている亡霊、すなわち語り手の前に顕現し、凍えさせ、妖精たちの嘘を暴き、「私」の肉体に痕を残す亡霊は、「私」の前に現れる特別な一人なのだ。それに比べて「軍隊」、「部隊」として常に複数形で現れる妖精たちは、亡霊とは違い、個別には認識されない。彼らは岩礁の上に花をまいて語り手を大海へ連れて行こうとするが、亡霊は妖精たちに憎しみを向け、彼らの嘘を指摘する。この亡霊とは、愛を交わした後の別離や裏切りといった、恋愛の後に待ち構えている冷たい現実を知らしめる人物である。

本稿では亡霊と語り手の間に男女の関係が示唆されているという解釈を示したが、この詩には別の解釈の可能性もある。例えば、無垢な夢や幻想に囲まれた子供時代から、現実の過酷さを知る青年時代、幻滅を知り、昔の自分を懐古する老年時代というように、人の一生をなぞらえているとの読み方もできるだろう。

それだけでなく、第3パートにおいて語り手が昔の幻影を振り返って「哀れな幻想よ！／哀れな白い夢よ！」と3度繰り返すことにも着目しておきたい。「哀れな」という言葉には、かつて傍にいた妖精や（幻影や夢）、彼らと

ともにいた過去の自分を振り返り、憐れんでいる心持が現れている。妖精たちが訪ねてきてくれた昔の「私」ではなく、既に亡霊と同じ側に行ってしまった「私」は、「幻滅」を知り、新たな目で生をみることになったのである。「幻滅=亡霊」は単に恐ろしい、冷たいだけのものではなく、語り手に新たな体験をもたらす役割を担っている。その中でも特に、額に痕を残すという行為は重要である。本稿ではこれまで性の暗示、人間の一生の寓意といった解釈の可能性を述べたが、それだけではなく、額は頭脳や思考、知性の象徴とみることができる。亡霊によって幻滅を知り、語り手には思考の変化がおきる。それゆえ語り手は、第三のパートにおいて過去の自分を冷静に見つめるのである。「亡霊」はこのように、様々な解釈の可能性を内包する複雑な作品なのである。

アグスティーニの初期作品に関する先行研究は少なく、中でもこの「亡霊」を論じたものはわずかである。そのうちの一つとして前述のヒロン・アルバラードは、アグスティーニの「亡霊」を含む数篇が、ルベン・ダリオの詩「内面の王国」«El reino interior»を先行テキストとしていると指摘する²³⁾(Girón Alvarado 1995: 29)。この指摘を手掛かりに、次に「亡霊」とダリオの「内面の王国」との比較を試みたい。

3 ルベン・ダリオの「内面の王国」との比較

ダリオの「内面の王国」は、1896年出版の詩集『俗なる詠唱』*Prosas profanas* 収録の80行からなる詩である。以下に、「亡霊」と比較する部分を引用するが、日本語訳の初めに引用箇所の行数を示すこととする。まずは第2連の冒頭である。

私の壊れやすい魂は 30 年前から夢を見ている (10-18 行目)
 恐ろしい塔の暗い窓から顔をのぞかせる。
 素敵な「春」は私の魂に春を示し、
 生はバラ色をしてへつらいながら微笑んでいる。

そして私の魂は叫ぶ。「おお芳しい日よ！ おお崇高な日よ！
 世界はまるで満開の花のようだ。大地の
 聖なる心はまるで幸福のリズムをとって
 いるようだ。光が芽吹き、恩寵が降り注ぐ。
 私は微笑み歌うとらわれ人だ！」

Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
 de la torre terrible en que ha treinta años sueña.
 La gentil Primavera primavera le augura.
 La vida sonrío rosada y halagüeña.
 Y ella exclama: «¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!
 Se diría que el mundo está en flor; se diría
 que el corazón sagrado de la tierra se mueve
 con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve.
 ¡Yo soy la prisionera que sonrío y canta!»

暗い塔の中から語り手が見ている外の世界が、詩の内容の大部分を占めている。香り高く、花咲くような外界であるはずなのだが、恐ろしい塔の中からは外を見ることができない語り手の魂は、過去未来形によって「～のようだ」としか言うことができない。語り手が目にするのは、道の左右から姿を現す七人の乙女と、七人の若い男性である。最初に訪れるのは右の道から来る若い女性たちだ。

曙光が真珠とダイヤモンドをちりばめるような (24-26 行目)
 優美で調和のとれた七輪の白いバラによく似た
 七人の白い乙女たち。

Siete blancas doncellas, semejantes

a siete blancas rosas de gracia y de armonía
que el alba constelara de perlas y diamantes.

「白い」という形容詞が、若い女性たちと、彼女たちのたとえであるバラの花を二重に形容していることが示すように、この娘たちの純潔さや美しさが強調されている。このことは続く詩行でも繰り返され、次に彼女たちの正体は「美德」であると明かされる。

豎琴やリュートのくぐもった音に合わせるように (37-40 行目)
神々しいほど白く純潔なそれらの
七人の美しい王女たちは通り過ぎていく。それらの美しい王女たちは
七つの「美德」なのである。

Como a un velado son de liras y láudes,
divinamente blancas y castas pasan esas
siete bellas princesas. Y esas bellas princesas
son las siete Virtudes.

一方、左の道から訪れる七人の若い男性たちは、女性たちとは対極の存在である。

罪深い若者の唇は肉感的で燃えるように熱く、 (45-58 行目)
血の滴るバラのようだ。
宝石で飾られた、彼らの短剣は
——魅惑的な光の蛇の目だ——
腰に吊り下げられている。古風な衣類には
暴力的な赤紫色が燃えたぎる。勝ち誇る頭は
黄金とバラをかぶっている。(中略)

彼らは、七つの悪徳、
七つの主だった大罪なのだ。

Sus labios sensuales y encendidos,
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
sus puñales, de piedras preciosas revestidos
—ojos de víboras de luces fascinantes—,
al cinto penden; arden las púrpuras violentas
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes
oro y rosas; [...]
Y son los siete vicios,
los siete poderosos pecados capitales.

罪を体現化した七人の若者は、血の滴るバラ、あるいは赤紫と描出され、腰には罪の象徴である蛇の目のような宝石を飾った短剣を下げている。ヒロン・アルバラードは、アグスティーニの「亡霊」とダリオの「内面の王国」に共通するのは二つの対立するグループの登場であり、乙女たちは「幸福、純粋さ、光、純潔、美徳」を、一方若者たちは、「官能、犯罪、悪徳、情欲、罪」を表していると指摘している（Girón Alvarado 1995: 29）。さらにダリオの作品中の善と悪であった対立は、アグスティーニの「亡霊」においては弱められ、女性的なものは「幻想や夢」に、男性的なものは「現実、幻滅、苦々しさ」に置き換えられていると言う（Girón Alvarado 1995: 29）。確かにダリオの作品においては、男女のグループが左右の両極から出現し、善悪という対立する概念を示している。それは色（白、赤紫）においても明らかである。一方、これまで詳しくみてきたようにアグスティーニの「亡霊」では、亡霊はその名詞の有する性（男性名詞）が示すだけでなく、暗い色調などからも男性的なイメージを持っている。しかし、もう一方の妖精たちは、女性名詞ではありながら、軍団や部隊、友達、仲間たちという男性名詞複数

形で言い換えられており、女性性は強調されていない。加えて、彼らの色は、白だけではなく赤白が混ざりあったピンク、あるいは透明であることを思い出しておこう。ヒロン・アルバラードの指摘の通り「内面の王国」における男女の対称性の方が、「亡霊」よりも際立っている。

その後、二つの詩は全く異なる展開を見せる。「内面の王国」にいる語り手は登場人物の中に加わず、塔の中から若者たちを見ているだけである。そして、彼らが愛し合い姿を消していくのを眺めながら次のように自問する。

そして七人の若者たちは七人の乙女たちに (59-70 行目)

愛の激しい視線を投げかける。(中略)

若者と乙女はバラの道へと姿を消していく、

私の魂は彼らが通り過ぎるとき物思いに沈む。

「おお、私の魂よ、あなたの中には何があるのか？

(中略) もしかして

あの輝く若者たちがあなたを惹きつけるのか、蝶よ？」

Y los siete mancebos a las siete doncellas

lanzan vivas miradas de amor. [...]

Unos y otras se pierden por la vía de rosa,

y el alma mía queda pensativa a su paso.

—¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?

[...] ¿Acaso

los brillantes mancebos te atraen, mariposa?

しかし魂はその問いに答えることなく、語り手は30年前と同じ場所で、王女たちや若者たちに抱擁を願いながら眠りにつく。この詩においては、女性性は伝統的な男性中心主義的価値観に従って、〈白〉く〈純潔〉で〈美〉しい、美徳の象徴である。そして塔に閉じこめられ外を見ている語り手には、

何の変化も起こらない。しかしアグスティーニの「亡霊」の語り手には内面の変化が起きていることを思い出しておきたい。

「内面の王国」に関する先行研究において、次のようなことが指摘されている。本稿で引用を省略した箇所にサンドロ（Sandro）という人物が7人の女性たちを描くという詩行があり、サンドロ・ボッティチェリ（Sandro Botticelli）の絵画「春」や、ラファエル前派の画家ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ（Dante Gabriel Rossetti）の作品を想起させ、絵画と詩の融合が熟練した詩的技術によって実現しているということだ（Salinas 1975: 143-144; García Morales 2016: 111）。それだけでなく、「美德」と「大罪」のアレゴリーである男女の若者たちは、詩人の内面の葛藤——宗教性とエロティシズム——を顕在化したものだと指摘もある²⁴⁾（García Morales 2016: 100）。これらの分析に加え、絵画だけでなく、豎琴やリュートといった音についての言及もあることから、ダリオの「内面の王国」には、絵画、音楽といった複数の芸術分野を詩に表現する目的もあると考えられる。「内面の王国」は王女たちと若者の対比に、一見、妖精と亡霊が対照的である「亡霊」との親和性がみられるが、このように分析すると、それぞれの主題や芸術手法は別物であると言うことができるだろう。

IV おわりに

本稿では、全集中のセクション「あけぼの」に収録されているアグスティーニの初期作品を取り上げ、中でも形式や詩行の長さ、ダイナミックに展開するその内容においてひとときわ際立つ「亡霊」を分析した。この作品には、男性によってもたらされる性愛と幻滅という読みの他にも、語り手の人生の来し方や、知性によっておこる内的変化といった幾つもの解釈が可能であることをみた。それぞれの解釈は個別のもののみならず、2つ、あるいは3つが同時に成立しうるものである。すなわち、「亡霊」は多義的な解釈を可能にする、重層的な作品と言うことができるだろう。

本論文は次に、アグスティーニが尊敬してやまない師のような存在であるダリオの詩「内面の王国」にその源泉があるという先行研究の指摘を踏ま

え、両者を比較検討した。ダリオの詩には、若い男女の姿に擬人化された罪と美德が、互いに惹かれ合い融合するさまが、それを見ているひとりの人間の内面のアレゴリーとして示されている。この作品は罪とエロスの間で葛藤する魂の表象だけでなく、詩における絵画や音楽的要素の融合を表現した芸術的実験の場でもある。

ダリオの作品において男女は対立する概念を表象しているが、アグステイーニの「亡霊」では、亡霊以外の人物の性は直接的には示されていない。「私」の性は形容詞では記されていない上、亡霊と語り手の性的な関係も内在された性のコードをすくい上げることで、初めて明らかになる。このような遠回しな表現は、女性の作家がごくわずかであった当時のウルグアイの文壇において、彼女らが肉体関係に言及することの困難さを想起させる。ましてや両親の保護下にあった10代のアグステイーニが性的な表現に踏み込むことは、この時点では不可能であっただろう。

さらに「亡霊」と「内面の王国」の違いに着目すると、「内面の王国」に現れる語り手の「私」は、内面の葛藤ののちに何も変わらず眠りにつくのみである。一方、「亡霊」の「私」には、「亡霊」との接触の後、内面に変化が起きる。これらの初期作品より後のアグステイーニの創作には、女性の「私」が語り手となるだけでなく、より明示的な比喩を用いたエロスの表現がみられる²⁵⁾。さらにそののち、詩人は女性の主体がエロティックな欲望を直接的に表現する詩を書くことになるのだ。「亡霊」は、彼女の初期作品の中で、唯一女性の語り手の誕生を暗示しているものである。この「亡霊」は、ダリオが手掛けることはなかった、女性の主体の創造への第一歩をアグステイーニが踏み出した作品と言えるのではないだろうか。

* 本稿は日本ラテンアメリカ学会第39回定期大会（2018年6月3日、愛知県立大学）および第192回東京スペイン文学研究会（2018年9月15日、東京大学）における口頭発表をもとに加筆修正した。当日貴重なご意見をくださった方々、ならびに2名の査読者の先生方に心から感謝申し上げます。

註

- 1) ヒメネスは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)。
- 2) ダリオは1912年にモンテビデオを訪問した際、アグスティーニと会っている。その後も二人の間には手紙が交わされた (Agustini 1969; Silva 1968: 14)。
- 3) “De todas las mujeres que hoy escriben en verso, ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón en flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de habla española.”
- 4) この時アグスティーニはもはや「少女」ではなく26歳であったにもかかわらず、少女のごとく扱われていたことが先行研究で指摘されている (Oviedo 2001: 3)。
- 5) “se nota desde los primeros juicios una tendencia cada vez más pronunciada a no separar la obra de la historia personal ni la calidad de los poemas de la belleza física de Agustini.”
- 6) “Mi vida! yo tiero, yo tiero... y yo tiero una cabecita de mi Quique que caba men aquí adento. Si no la teno ponto yo me mero de davial!...” (Agustini 1969: 28) 日付はないが1910年前後に書かれたと推測される (Agustini 1969: 6)。
- 7) “añiñamiento—anenamiento, habría que decir, puesto que le decían (y se firmaba) La Nena—” (Molloy 1984: 14)
- 8) “Su vida nada convencional y el fatal final de la misma han despertado en la crítica literaria un interés excesivo y, a mi modo de ver, erróneo o desenfocado, hacia los aspectos más anecdóticos o polémicos, que suelen ser ajenos al arte en sí [...].”
- 9) ガルシア・ピントは、アグスティーニの実人生、特に恋愛関係に着目したフィクション小説が出版され続けていることを取り上げ、その状況が彼女に「セクシャリティにとらわれた女性の姿」(una figura atrapada en una sexualidad) という偏った印象を植え付ける要因の一つであると指摘している (García Pinto 1993: 562)。このようなフィクションが1990年代にも続けて出版されていることが、アグスティーニに対するステレオタイプをますます強固にしているのだろう。
- 10) “Sin duda, su poesía no es intelectual ni profunda”
- 11) 事実アグスティーニは、17世紀メキシコの女性詩人ソル・フアナ・イネス・デ・ラ・クルス (Sor Juana Inés de la Cruz: 1651–1695) 以来の、ラテンアメリカにおける女性詩人の先駆者であった。アグスティーニの後に続くアル

ゼンチンのアルフォンシーナ・ストルニ (Alfonsina Storni: 1892–1938) やチリのガブリエラ・ミストラル (Gabriela Mistral: 1889–1957) はいずれもアグステイーニに深い関心を寄せている (García Pinto 1998: 561)。

- 12) “el que cambia definitivamente la orientación y da un vuelco total a los estudios críticos de la obra de la poeta uruguaya.”
- 13) 分析した作品には、形容詞以外の語で性別が特定されるようなケース (例えば「君は女性である」のように、名詞で性別を判断するような表現) はなかった。抽象名詞で比喩的に表現された場合 (例えば「私は希望である」) は、性別が不明とみなした。
- 14) うち2篇は同じタイトル「アルバムの中で」«En un álbum» (62)、(63) で、1篇は「E.T.嬢のアルバムの中で」«En un álbum de la señorita E.T.» (70–71) という題名である。
- 15) 「彼女の初期作品において、アグステイーニは男性の詩人 (主体) の役割を引き受け、女性の人物像を美的対象として用いる。彼女は、(男性の) 賛美者のように女性の美をうたう詩を書いている (Girón Alvarado 1995: 24)。
“En sus primeros poemas, Agustini asume la posición del poeta (sujeto) y usa la figura femenina como objeto estético. La poeta uruguaya escribe poemas en los que le canta a la belleza de la mujer como si fuera un admirador;”
- 16) 女性が家父長制文化における「他者」である「従属者」であることは織田 (1988: 10) も説明している通りである。
- 17) ブルーニャ・ブラガードは典拠を示していないが、雑誌「あけぼの」には1902年から1903年の間に掲載されているので、アグステイーニが10代の頃の作品であることは間違いない。
- 18) これは、ショウォールターが女性の文学を含むサブカルチャーにある「三つの主要段階」を述べた時の最初の段階にあたるだろう (「先ず、支配的な伝統のもっとも一般的な様式の模倣、およびその芸術基準と社会的役割に関する見解の内面化という長期の段階がある。」) (ショウォールター1993: 9) 強調原著者。
- 19) その次に66行の詩が2篇あるが、他の詩はもっと短い。
- 20) 初期に採用された形式としてはシルバ、11音節詩、8音節詩が4篇ずつと最も多く、12行と6行を組み合わせたものは「亡霊」以外にはない。
- 21) 原文では「彼らは」から「見捨てて」までが1行である。
- 22) ルベン・ダリオによるアグステイーニ評「時に赤みがかかったバラ、そして時に白いユリの花だ」は、この語句と一致している。
- 23) “Estos poemas, y en especial “Fantasmas”, tienen como antecedente un poema de

Rubén Darío “El reino interior””.

- 24) 同じく本稿では引用を省略したが、エピグラフにはエドガー・アラン・ポー (Edgar Allan Poe) の「ユーラルーム」《Ulalume》の詩句を引用し、第1連にはイタリアの聖人伝記作家ドメニコ・カバルカ (Fra Doménico Cavalca) の名が挙げられることなど、間テキスト性においても先行研究に事欠かない詩であるが、本稿ではアグスティニーニ作品と比較すべきところのみ取り上げておく。
- 25) 例えば、初めての詩集『(壊れやすい) 白い本』に収録されている「闖入者」《El intruso》(168) の最初の2行「愛よ、夜は悲劇的ですすり泣いていた／あなたの黄金の鍵が私の錠前の中で歌ったとき」(Amor, la noche estaba trágica y sollosante / Cuando tu llave de oro cantó en mi cerradura;) が性交の比喩であることは明らかである。近年の研究の中には、クイア批評の立場から、この個所に男性同士の肛門性交を読み取る解釈もある (Jonathan A: 2014)。

参考文献

日本語文献

- 織田元子. 1988. 『フェミニズム批評 理論化をめざして』 勁草書房。
- 木村直司. 1976. 『ゲーテ研究』 南窓社。
- ギルバート, サンドラ, スーザン・グーバー. 1988. 『屋根裏の狂女 ブロンテとともに』 山田靖子・蘭田美和子訳, 朝日出版社。
- ゲーテ. 1995. 『若きウェルテルの悩み』 高橋義孝訳, 新潮文庫。
- ド・ボーヴォワール, シモーヌ. 1949. 『第二の性 I 事実と神話』 『第二の性』を原文で読みなおす会訳, 新潮文庫。
- ショウォールター, 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。
- ミレット, ケイト. 1985. 『性の政治学』 藤枝滯子他共訳, ドメス出版。

外国語文献

- Agustini, Delmira. 1993. *Poesías completas*, Edición de Magdalena García Pinto (Madrid: Cátedra).
- . 1969. *Correspondencia íntima*, Estudio, ordenación y prólogo de Arturo Sergio Visca (Montevideo: Biblioteca Nacional).
- Darío, Rubén. 2016. *Del símbolo a la realidad: Obra selecta* (Barcelona: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española).
- Allan, Jonathan A. 2014. “Reading from behind: Anal Eroticism in Delmira Agustini’s

- ‘El intruso’”, in *Revista de literatura latinoamericana*, 43 (2), pp. 60–69.
- Bruña Bragado, María José. 2008. *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas* (Madrid: Editorial Verbum, S.I.).
- Cróquer Pedrón, Elena. 2000. “T (r) opologías: El “caso” Delmira Agustini”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVI, núm 190, enero-marzo, pp. 13–24.
- García Morales, Alfonso. 2016. “Paralela/mente: «El reino interior» como la «Obra maestra» de Rubén Darío”, en *Anales de Literatura Española*, Número 28, pp. 99–117.
- García Pinto, Magdalena. 1993. “Introducción”, *Delmira Agustini Poesías completas*, Edición de Magdalena García Pinto (Madrid: Cátedra).
- . 1998. “El retrato de una artista joven: La musa de Delmira Agustini”, en *Revista Iberoamericana*, vol. LXIV, núms 184–185, pp. 559–571.
- Girón Alvarado, Jacqueline. 1995. *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini* (New York: Peter Lang Publishing).
- Jiménez, Olivio José. 1985. *Antología crítica de la poesía modernista hispanoamericana* (Madrid: Hiperión).
- López Jiménez, Ivette (Translated by Dwight García). 1990. *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*, Edited by Diane E. Marting (New York: Greenwood Press).
- Márquez, Celina. 1995. “Delmira Agustini: entre las llamas eróticas y la espiritualidad del alma”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, no. 96, octubre-diciembre, pp. 216–224.
- Molly, Sylvia. 1984. “Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini”, en *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Patricia E. González, Eliana Ortega (Editor) (Puerto Rico: Ediciones Huracán). http://www.revistadeluniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/11734/public/11734-17132-1-PB.pdf より取得 (2019.3.26)
- Oviedo, José Miguel. 1997. *Historia de la literatura hispanoamericana 2, Del romanticismo al modernismo* (en 4 vols.) (Madrid: Alianza).
- . 2001. *Historia de la literatura hispanoamericana 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo* (en 4 vols.) (Madrid: Alianza).
- Pedraza Jiménez, Felipe B (coordinador). 1998. *Manual de Literatura Hispanoamericana: Vol. 3, Modernismo* (Navarra: Cénit ediciones).
- Salinas, Pedro. 1975. *La poesía de Rubén Darío* (Barcelona: Seix Barral).
- Silva, Clara. 1968. *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires).

〈Resumen〉

La huella del fantasma —una lectura de las primeras obras de Delmira Agustini—

Mutsuko KOMAI

Este trabajo trata de las primeras obras poéticas escritas por la poeta uruguaya Delmira Agustini, en la época de la modernidad en Uruguay. En sus obras posteriores aparece un yo-poético femenino que expresa osadamente el deseo físico y la alegría sexual, sin embargo, en sus primeras poesías no fueron escritas tales expresiones eróticas ni aparece el sujeto lírico femenino.

En este artículo se ha analizado el género de la primera y segunda persona que se presenta en sus primeras obras y, como resultado, se ha llegado a la conclusión de que en sus primeras poesías el yo-poético no corresponde al femenino, pero se observa que, en algunos poemas, la segunda persona (efectivamente es “tú”) está creada como femenino. En estos casos, la segunda persona es tratada como objeto de la mirada de los hombres. Es decir, en sus primeras obras poéticas el narrador asume el punto de vista del hombre, aunque la autora es una mujer. Agustini, como otras escritoras, empezó su escritura adoptando una postura masculina.

Posteriormente, se ha analizado detalladamente una de sus primeras obras titulada «Fantasmas», que tiene una forma y longitud destacadas comparando con otras poesías escritas por la autora en el mismo periodo. Además de estas particularidades, lo que más llama la atención es su contenido. En el poema,

primero, ante un yo-poético cuyo sexo no se describe, van pasando las alegres hadas blancas, rosadas y transparentes, y el yo-poético se siente feliz con ellas. Sin embargo, al lado de este personaje, aparece un fantasma para que estas huyan horrorizadas. El fantasma viene hacia el yo-poético y abrazándolo le dice al oído que dichos seres, que son sueños e ilusiones, mienten. Después de oprimirle la frente blanca con un dedo, el espectro se va. A continuación, pasado el tiempo, el yo-poético cuenta que ya no vuelven las hadas y expresa el sabor del “Desengaño”.

Este trabajo ha constatado que en este poema se insinúa una relación sexual entre el yo-poético y el fantasma, aunque hay otras posibilidades de interpretación centradas en que el poema muestre el transcurso de la vida del yo-poético: la infancia, la juventud y la vejez. Asimismo, este artículo propone una lectura más, en la que el acto de oprimir la frente del narrador subraye la importancia de “la cabeza”, la cual puede ser el símbolo de la inteligencia o el pensamiento. Según nuestros análisis, esta obra es un arte complicado que permite diferentes interpretaciones simultáneas.

Comparándolo con el poema de Rubén Darío, titulado «El reino interior», cuya semejanza con «Fantasmas» ya ha sido señalada por estudios anteriores, se ha concluido que ambos poemas poseen una estructura algo parecida, pero presentan diferencias notables en cuanto al contenido y la expresión artística. La obra de Agustini, que está más enfocada al cambio del interior del yo-poético, revela una insinuación al sexo, lo cual, teniendo en cuenta la restricción de la época y la situación de la autora, no podría ser expresado más claramente. En este sentido, este poema podría ser una nueva creación de ese yo-poético que va a obtener una voz femenina, como luego se verá en varias producciones posteriores de Agustini. Por lo tanto, este podría ser un trabajo de transición, desde el cual la escritora va a crear “el yo-poético femenino” que dará lugar a la composición de poemas más originales a lo largo de su carrera como creadora lírica.