

Title	エレナ・ポニアトウスカを読むために
Author(s)	松本, 健二
Citation	Estudios Hispánicos. 2004, 28, p. 83-140
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/97963">https://hdl.handle.net/11094/97963</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

## エレナ・ポニアトウスカを読むために

松 本 健 二

### 0. はじめに

メキシコにおけるブーム世代の周縁領域に属する重要な存在と看做されている作家にエレナ・ポニアトウスカとカルロス・モンシバイスがいる。この二人の作品に関する特徴としてしばしばジャーナリズムへの越境が指摘される (Oviedo:2000, 372-375)。ジャーナリストとしても旺盛な活動の足跡を残したルベン・ダリオ以降、20世紀のラテンアメリカでは多くの文学者が報告文書と密接な関わりをもってきた。ジャーナリスト時代のあったガブリエル・ガルシア・マルケスをはじめとして、マリオ・バルガス・リョサなど綿密な取材活動に基づいて小説を執筆する小説家たちも存在する。ポニアトウスカは自らのルポルタージュ的な作品を証言 *testimonio* と位置づけ、思想的中立を原則とし書き手による個人的解釈の介入を極力回避する傾向のあるジャーナリズム *periodismo* の記述とは一線を画そうとしている (Pino-Ojeda:2000, 74-75)。オビエドもポニアトウスカをはじめとするこうした周縁領域の文学テクストを証言文学 *literatura testimonial* と総称、アメリカのノーマン・メイラーやトルーマン・カポーティらによるノンフィクション・ノベルや、トム・ウルフらによるニュー・ジャーナリズムなど、綿密な調査に立脚した事実性を起爆剤として想像力の衰退した小説の記述を活性化させようとした英語アメリカ文学史における潮流の延長線上に位置づける (Oviedo:2000, 373)。また、ポニアトウスカとモンシバイスは20世紀的ないわゆるポピュラー文化、とりわけメキシコ都市部で周縁的な境遇に置かれた大衆と彼らの生活文化をも記述対象としつつ、純粋な報告文書からも逸脱してゆく斬新なスタイルの記述にも手を染めている。拙論では、そのポニアトウスカのテクストを読み解くために、まずラテンアメリカの現代ポピュラー文化をめぐる文学的記述はどのような戦略をとり得るのか、合わせて文学テクストにおける虚構性と事実性とのラテンアメリカ的な関係を考察し、それらを踏まえたいうでポニアトウスカの多様なテクストの文学的な可能性を概観してゆくことにする。

### 1. ポピュラーは忌まわしいか

ポニアトウスカは現代メキシコを代表するハイカルチャーの旗手でもあり、メキシコ知識人の中心的存在として「メキシコ人の知的活動に対して極めて強い影響力を持つ (*ibid.*, 373)」著名な作家である。現に優れた小説を数多く著し既に小説家として一定の地位も築いているが、ポニアトウスカ自身は事実に基づく証言という独自の記述方法と小説など伝統的な虚構との狭間に立つ自分の作家としての曖昧性に言及している (Pino-Ojeda:2000, 24-28)。ピノ・オヘダとの対談からは、対談の能力があるが故にいまだに毎日取材の仕事を引き受けてしまうが、実は密室での個人的な文学の創造を渴望しているという、作家としての葛藤の跡がうかがえる。そんなポニアトウスカがサン・マルティン・デ・ポラスなどドイスパノアメリカの都市部で見られる大量製造のキッチュな聖人像を槍玉に挙げて「ポピュラーアートは忌まわしい、現代は創造性を失っている」と断じた論評 (Poniatowska:1993) を受け、すぐさまジーン・フランコが文化批評の枠組みにおいて高級文化とロウカルチャーの範疇を安易に文法化する行為の危険性を指摘、ラテンアメリカにおける混交的な文化の例としてサルサ salsa など音楽を挙げて反論を行っている。

ポピュラリティはラテンアメリカにおいては政治的ポピュリズムと密接な関連性を持つ。ドミニカのメレンゲ歌手ファン・ルイス・ゲラがリマで歌ったとき、そのコンサートの模様は、サッカーの試合、そしてローマ法王訪問と並び評された。サルサ歌手のルベン・ブラデス同様、ゲラは自分のポピュラリティを利用して、聴衆の関心を常に貧困その他の社会悪へと導いてきた。『生活費』『石油が掘れたら』『コーヒーの雨が降れば』などの歌がそれに当たる。ゲラはメレンゲという音楽を「リズムは足に、メッセージは頭に訴えかける音楽」と定義、自分の作る歌詞はアメリカ大陸の様々な苦悩について述べていると主張する。ネオ・リベラル派のバルガス・リョサのような作家だけに限らず、いまやブラデスのような進歩主義的思想を持つミュージシャンまでが母国の大統領選に出馬しているという事実はきわめて示唆的である。

現代におけるラテン的なものの伝道者は、もはやホセ・エンリケ・ロドのような思想家でも、シモン・ボリバルのような革命家でもない、それはひとりのキューバ生まれのアメリカ人サルサ歌手セリア・クルスによって体言されている。『ラテンアメリカ人のパスポート』 (*Pasaporte latinoamericano.*) という曲の中で彼女

は samba、guaracha、salsa などという共通言語（＝音楽、舞踊）で交流する「単一のラテンアメリカ民族」なる概念で、共通の労働倫理と自立の精神によって導かれた空想の共同体を歌っている。「あたしたちが自分でやらなければ、誰も助けてくれないよ」と。他にも社会正義を歌詞に取り扱っている歌手としてブラデスやゲラ、そしてブラジルのカエターノ・ヴェローゾが挙げられる。ヴェローゾは消費文化と“真正性”の関係を歌詞に綴る。(Franco:1999, 200-201. 松本訳：欧語文献以下同)

上記のエッセイを含むフランコの評論集 *Critical Passions* はポピュラー文化のみを扱った論集ではなく、全体が4章に分かれており、それぞれⅠ. フェミニズムと体制批判、Ⅱ. マス・ポピュラー文化、Ⅲ. ラテンアメリカ文学・ブームとその後、Ⅳ. メキシコと、文学テキストを中心に異なるジャンルを自由に横断する異色の構成となっている。

活字というメディアのもつ特殊な政治性は、口承とは異なる次元で生産された少数者の思想が密室の多数読者によってバラバラに受容されてゆくという、生産者の特殊少数化および流通ルートにおける一種のマス化・アノニマス化にその根をもつ。レジス・ドブレはこうした活字文化の政治的大衆化における過程で象徴的に発生した3つの近代革命、なかでもフランス大革命に言及し、共和制にまつわるテキストが生産段階では識字者の抱く純粋な理念、読者によって読者のために構想された理念、いわば愛書家の理念に過ぎなかったこと、そしてそうした識字者が「男性的、都会的、知性主義的、エリートの、超自我的で、肉体やエロスを苦手とし、公的な儀式や祭典はよしとするが、演劇やダンスは本能的に忌み嫌う（ドブレ：2001,220）」人種であったという点を指摘する。また、共和制理念のアメリカ大陸への伝播に関しては独立以降の国民国家形成の過程がただちに想起される。しかしながら、この国民国家の形成に当たって、同時性の意識、土着の文化を離れた抽象的な国家帰属意識を発生せしめる材料として利用されたのが、ベネディクト・アンダーソンが述べるように識字率向上を前提とする“小説”だけであったと見做すのは、ラテンアメリカの言語文化伝達の現実を等閑視した短絡的見解であろう（ロウ／シェリング：1999, 45-46）。共和制とそれを支える秩序ある発展を至上原則とする識字インテリゲンチアたちが正当に考慮しないであろう意味の相互侵犯的な〔エロティックな〕領域において生産、流通、消費されている大衆文化表象のひとつが、

現代においてはたとえばサルサであるとするならば、そこに注目しているという点では、前述のフランコの姿勢は評価に値するものである。

たとえばカエターノ・ヴェローゾのトロピカリズムに関して、それが大量生産のアメリカ大衆文化による文化侵略を批判するという文化帝国主義批判のモノログではなく、むしろそうしたアメリカの大衆文化を「パロディーとして逆用して、ブラジルのシュールレアリスム的なアレゴリーを提示した。アメリカのポップ・アートのアイロニーは、カルナバル的にもう一度ひねりを加えられた（細川:2003, 166）」と見る分析がある。フランコが述べている現代サルサのラテン的な意味を付与された広がりも、あくまでそれはサルサの一側面に過ぎない。東琢磨は映画『ピニエロ』においてニューヨークから故郷のプエルトリコに帰国したミゲル・マイキー・ピニエロが故国の識字エリート層と衝突する場面を取り上げて、「マイキーとワイシャツ・プエルトリカンの衝突は、ナショナリズムと階級の問題が入り組んでもいるし、「文学」というハイカルチャーが抗争の場となっているという点では、プエルトリコ内部の階級問題が「移民」を介して、サンファン対ニューヨークになってしまったともいえる（東:2003, 236）」と分析する。いわゆるニューヨリカンという言葉がプエルトリコに留まって文化的自立を模索してきた識字エリート層にとっては一種の裏切りをあらわす侮蔑語となっているという (*ibid.*)。実態としては特定の受容層を獲得しにくい現代文字文化の世界に関わる作家やその研究者たちが、自らの生産する〔研究する〕言説が一向に汎ラテン性を帯びない現状の中、一見極めて安易にラテン性を誇示しているように見えるニューヨリカンがラップや踊りと言うほとんど“他者の言語”に近いコミュニケーション・ツールをもって自分たちが活字と教養をもって父権的に支配（＝知りなければ我々の言葉を覚えて意味を解説しろ）している領域へずかずかと土足で踏み込んで来た日には、まず不安と憤りを覚えて当然であろう。それはプエルトリコ内部の階級の問題が顕在化したと言うより、記号の異なる複数の伝達手段が互いに交わることによって、それらの間で支配的であった伝統的ヘゲモニーが顕在化したと見做すほうが妥当である。

たとえば、①常に単一の固定的な意味の源泉を持ち得る安定した文字文学テキストの生産者たち、②フランコのようにテキストの注釈・研究を生業とするものたち、③大衆の欲望と言う実証不可能な目に見えない流動的文脈の中で意味が形成されてゆく現代ポピュラー文化を生産するものたち、

④そのポピュラー文化の解釈と体系化を試みるアカデミズムの世界、こうした異なる種類の言説は社会への発信においてそれぞれ支配的な受容対象領域を有する。

大衆の欲望を語るにはそれなりの理論とスタイルが必要とされる。①のような文学テキストの生産者には、ふつうそのどちらも必要とされておらず、特定の知的少数派である受容対象を想定して生産に当たる高級文化(=小説)の創造者において要求されるのは、作家本人の自由な“個人的欲望 [個性] の言説化”と“それを支える技術”であると一般的には思われている。②のようなテキストの注釈・研究をするものにとっても、ふつうそのどちらも必要とはされず、むしろテキスト研究の世界においては、固定的意味産出の機能を恣意的に阻害することになる“大衆の欲望に対する視線”を回避することがまず重要視される。文学アカデミズムの多くがテキスト及びテキスト生産者のイデオロギーを取扱う方法をその主流としており、普遍的共有が困難な受容者の意味機能は分析対象とされにくいし、そもそも文学アカデミズムに従事する人間は基本的に自らを(①がその受容対象と設定していたような)“知的少数派”と認識するのが普通であって、その言語固有の伝統や歴史的意味を保存しようと試みるものである。いっぽう③のような現代ポピュラー文化の生産者は、大衆の欲望に関する論理を無意識に行使している可能性がある。マスを対象とするポピュラー文化の生産に当たっては、その文化が解読される以前に、まずそれが(生産者の目の前にいない)大衆によって快楽を伴って見られること、心地よく聞かれること、すなわち欲望として消費されることが前提となるからである。元来、フランコが述べているように、ポピュラー文化とは、それがいわゆる伝統的民衆文化として固有の受容者をもつ閉鎖的な流通形態でとった時代から、今日の都市的な大量消費型の現代ポピュラー文化に至るまで、その集合的な受容の形態上、諸種の支配的思想の体制内へ大衆を同化吸収するためのツールとして用いられやすいポピュリズム的な性格を必然的に有している。そうであれば、特にその集合受容がアノニマス性を帯びることになる現代ポピュラー文化を研究する立場にいる④に該当する人々は、表象をめぐる支配的イデオロギーの政治的作用性と大衆の欲望に関する論理と方法論を明確に認識している必要があるだろう。ジュディス・ウィリアムソンは英国の日常生活に浸透するメディアが形成する消費の欲望を分析するに当たって、アカデミズムの立場から欲望の意味の源泉を語る困難

に関して述べる。

しかし、欲望となるとはなしはまた別だ。欲望をいだきながら書くべきなのではなく、欲望について書かねばならないのである。というのは、「欲望」について論じてきた研究は、本質的に、ことごとく「欲望」をしずめようとするものだからだ。わたしたちの文化では、どんな活動であっても、それに力を入れすぎるのは上品なことだとされたためしはないし、またどんな感情でも、それをはげしくむきだしにするのは無条件にタブーであり、理由がなんであれ、声をあらげるのは粗野だというのが支配的なイデオロギーになっている。とくに「知的」な階級ではその傾向が強い。こうしたブルジョワ的な礼儀は、もっとひろい範囲に及ぶ社会現象、つまり「過激／極端」なものとはどんな形式でもいけないことだとみなす合意によってなりたっている。映画やハイ・ファイの広告では、欲望はすばらしいものだといわれている。しかし、デモのときやピケ・ラインをひいているときはべつなのだ。なぜなら、消費者資本主義という特異な、だがおなじみの習慣によって、わたしたちは行為よりも、もののほうに関心がむいてしまっているのだからである。(sic. ウィリアムソン:1993, 9)

プエルトリコの知的エスタブリッシュメントであるハイカルチャーの担い手たち（文学の生産者、批評家）による言説とピネエロ（ポピュラー文化の生産者）の歌とをその質の差により比較してもそこになら生産的な意義は見出せないし、その対立にプエルトリコの階級問題を見るのは非論理的である。むしろふたつの文化生産者がなぜ言語的に衝突したのかを考察すべきであり、それはこの場合、文字文化の大衆化こそを近代化と発展の証と考える伝統的識字インテリゲンチアであるワイシャツ・プエルトリカンが、そうした文字文化の固定的意味形成による体系化の構造を瓦解させかねないポピュラー文化を語る行為、本土以外にも広がるアノニマスな“プエルトリコの大衆”の欲望を言説化する行為の政治的危険性に気付いていたからに他ならない。大量製造の聖人像からサルサまで、ポピュラー文化の表象を読み解くには、それらが生産され、消費されてゆく際に形成され、その後も刻々と変化してゆく消費の欲望、そしてそれに対する意味づけの差異化をめぐる記号のメカニズムに注目する必要がある。逆に、②の立場の者がゴンゴラの詩の解読やベラスケスの絵画の分析を行うのと同様のスタイルで、聖像の模造品やマイキーの歌に固定的な意味を模索しよ

うとしても、ポニアトウスカ同様のメタの解読、すなわち「コピーに意味の源泉[作家性]は存在し得ない」「ポピュラーアートは忌まわしい」という類の（高級文化研究の立場から見れば正鵠を得ていると言えるが）不毛の結論に至るのみであろう。

また、たしかにフランコは②に、ポニアトウスカは①に基盤を置いていると言えるが、そもそも上記のごとく文化の記述を①から④などと単純に文法化してゆく方法論が、今日のラテンアメリカ研究において既に効力を失っている。実態としては、たしかに②などは構造的に越境が難しい領域であり、記者が欲望を抑え、記述対象のモノをあらかじめ取捨選択する（高級文学のみを欲望あらわに消費する）というまさに“消費者資本主義的”傾向があるだろう。その点、ポニアトウスカの多彩で自由な著作活動を見ていると、①がいわゆる「作家」として純粋な虚構の生産を生業とするという一種の定識は、現代社会ではまさに「神話」と化してしまっているのではないかという思いにすらとられる。では、ポニアトウスカがそのひとりと見做されている①「作家」の位置づけは、今日のラテンアメリカにおいていかなるものとなっているのか。

## 2. 作家は過去の亡霊か

フランコは、ブームの世代の小説家、すなわち一群の出版文化のスーパーヒーローにも着目し、それぞれの代表作および転機となる作品に注目しつつ、高級文化の領域において非国籍的な出版ブームを呼び起こしながらも、様々な現代ポピュラー文化の介入により、実は自国／自言語（スペイン語）文化の需要圏内では高級文化の領域から逸脱するために悪戦苦闘せざるを得なかった彼らの、および彼らによる言論活動の、両義的な性格を巧妙に解剖してゆく（Franco:1999, 147-168）。

たとえば現代小説が忘れていた物語性を復活させ、近代小説の中に神話の構造を復元させたと評されることの多いガブリエル・ガルシア・マルケスの『百年の孤独』であるが、フランコは小説以前の前近代的な年代記的物語のロジックが近代化を経て作家性を帯び、やがては小説に脱皮してゆく過程こそが『百年…』に隠喩的に描かれていると論じる（*ibid.*, 151-153.）。フランコによれば、カリブ的な oral-aural 文化の中で発生した個人の体験をスペクタクルとして網羅的に言語化してゆくという前近代的な年代記作者 chronicler と、活字文化の視覚性に立脚した近代的価値観の権化とも言

える作者 *author* の狭間で『百年…』は直線的に進行し、そして最後小説の発生と共に年代記物語による閉じた世界 (=マコンド) が滅びるといふことになる。

マコンド草創の父と作家とのアナロジーとは異なる次元の別のアナロジーが存在する。『百年…』のストーリーは年代記者によって語られるだけではなく、その年代記者自身が実はオラルな伝達の段階と作家性との中間に立っている。ジプシーのメルキアデスは常に世界の果てに暮らしていながら、ブエンディアー族の全人生を共有する。メルキアデスはブエンディアー族の記憶として機能するわけだが、彼の書いた年代記が族長によって読まれ解読された瞬間が、まさに新たな関係性が始まる瞬間となるのである。それは小説全体が依拠していたアナクロナ関係性すなわちオラルの伝達の段階を完膚なきまでに破壊する。そして年代記者の背後に、作家が初めてその姿を現すのである。(ibid., 152-153)

ディーン・アーヴィンはいわゆる魔術的リアリズムという批評概念がしばしば欧米モダニズムの外部で発生しつつあった表象を常に脱中心的 *ex-centric* な場で論争するための都合のよいイデオロギー装置として機能してきたという点を指摘した上で、さらに『百年…』における不眠症のエピソードを取り上げ、それを文字文化による現実世界のテキスト化 *textualization* が拡大したものと解釈する (Irvine:2003)。フランコも指摘するように19世紀後半までラテンアメリカの伝統的民衆文化においては *oral-aural* な伝達をもっとも優勢であった (Franco:1999, 99)。ブラジルにおける「語り物と読み物をつなぐもの (ルイテン:1990, 9)」と言われるコルデル文学の受容は、実際には、その公的な語り手である小冊子の売り手 (フォルテリエイロ) から朗読のコツを覚えた冊子の買い手が、自分でも読み書きを覚えて、今度は個々の家庭で公的な語り手に変貌してゆくというプロセスが確認されており、このほか活字以外の無数の言語文化の形態を考慮に入れるならば、むしろ書物を密室で読むという受容形態のほうが、ラテンアメリカの文化伝達の局面においては稀であるとすら言える (ロウ/シェリング:1999, 137-139)。文字言説が単独の作者による“歴史性”“時間性”を意味として背負わされてゆくものに対して、カリブ的な共同体の年代記者による語りの言説は過去からの累積的な意味づけと語り手自身の独創性を

排除する志向、すなわち“祖形的”で“神話的”な意味づけへの志向を有する。テキスト化と近代化が進展すると同時に神話的言説の共同体としてスムーズに機能していたマコンドは全住民が不眠症を患うという機能不全を起こし、ここが奇妙なところであるが、アーヴィンの指摘するようにマコンドは一気にモダニズム的な機能万能主義への過剰適応の時代（産業革命と機械化）を乗り越えて、モノ自体ではない記号的な欲望のみを消費する時代、フィクションとしての欲望を消費する時代へと突入する（Irvine:2003, 136）。すなわち「ある者たちは眠りたいから眠るというのではなく、ただ夢への郷愁に駆られて、眠ろうと身体を酷使するようになった。ひっきりなしに集まっては何時間も同じ冗談を繰り返し言い合い、去勢された鶏の話の細部を延々と脚色してべらべら繰り返すのだったが、この話は決して尽きることがないのだった（García Marquez:1995, 44）」。鶏の話は細部を換えて延々と繰り返され、もはやそれらの言葉が表象、代行していた現実の鶏の實在はマコンドの住民にとって真剣な関心の対象ではなくなる。象徴としての機能を失った言葉に対する不安は、ついにはマコンドの住民を「単語を記した紙をモノに貼る」という奇妙な行動へと駆り立てる。言葉による差異化の世界、モデルの世界が、實在から離れてそれ自体として自立して機能し始めたことに対する不安が、マコンド住民の不眠症[目覚めたままの夢]という形で現れる。これはたしかに、

現実の原則が支配的な世界においては、空想は實在にとってアリバイであった。しかし今日、シミュレーションの原則が支配的な空間において、モデルにとってのアリバイとなっているものこそ他ならぬ實在である。逆説的ではあるが、實在こそが、我々にとって真のユートピアと化したのである。もっとも、このユートピアには実現性という段階がありえない。従って我々はそれを失われたものとして夢見る以外にない。（Baudrillard:1981, 181）

というような理屈にはちょうど都合のよいエピソードであり、要するに魔術的リアリズムという理論化における欧米中心主義を批判するアーヴィンも小説を常に北側先進国の先端理論で読み解きたいという欲望には勝てなかったようであるが、いずれにせよ、メルキアデスという共同体における異人の扱い、そして羊皮紙の謎という作者性に言及する物語構造を通して、この小説の中にラテンアメリカ的な“コードの異なる新旧言説の衝突”を

読み取ることも可能ではある。

フランコの言うとおりのブームの作家 *author* たちは自分たちの生産した小説が世界規模の市場において流通するのを見る傍ら国際的に標準化された現代ポピュラー文化の波が自国に押し寄せ、それぞれ大量消費社会の規格化されたモデル（先端文学理論も含めて）が自国に氾濫し、既にボルヘスの短編小説において隠喩的に表現されていたシミュラクル全盛のマス文化が各種の新たなメディアを通して自国領域内で具現化する現場に立ち会うことになる（Franco:1999, 150-151）。マリオ・バルガス・リョサにおける伝統的作家性への懐疑的姿勢は、今や彼自身が株主となって少なくとも安定した市場を得ることのできたアルファグアラ社から刊行され続けている小説ではなく、むしろメタフィクショナルな戯曲四作品において見ることが出来るだろう（立林:1990）。考えてみれば、この作家ほど自らの作家性、小説家性を執拗に自己分析し続けている人間も珍しい。そのバルガス・リョサによって書かれたメタフィクショナルな小説『フリアとシナリオライター』は現代において物語を生産せざるを得ない作家 *author* の苦悩をアイロニカルに描き出す。すなわち（バルガス・リョサがいささか喜劇的な愛着を込めてこだわり続ける19世紀的、バルザック的）全能の作家性は、もはや小説家自身によってではなく、より自分の好みに適合した刺激と快楽を物語に求める大衆によって創造される虚構でしかあり得ないという喜劇的な事態に立ち至るのだ（Franco:1999, 159-161; Vargas Llosa:1977）。バルガス・リョサの『フリア…』の主人公ペドロ・カマチョはラジオのメロドラマの作者である。ラジオやテレビのソープ・オペラにおける作家性は、その受容の形態上、下手をすれば名前さえ現れることのない物語の実作者などではなく、当然のことながらそれを演じる役者に帰せられ、かくして、フランコによれば、作家 *author* と受容者との間には第三の可視的な人間、スター *superstar* が介在するということになる。

フランコはカルロス・フエンテスの一連の小説を取り上げて、フエンテスがそうしたスターを古典的な作家性という神話もっていた垂直的、父親的、言語解釈的な確実性を侵犯する危険な敵と看做し、その敵対関係をアレゴリカルに小説中に描き出していると述べる。また、そのような人物の描き方において、現代のモダニズム文化に特有の“独創性のディスコース”を批判的に超克し、むしろスター的人格の可視性、瞬時性、神話形成力を積極的に介在させることで、伝統的物語パタンの自動的反復を意図的

に神格化させようと試みていると解釈する (Franco:1999, 161)。この解釈はやや難解すぎる印象もあるが、理解できなくもない。フエンテスのやや自虐的なスター好みがあられもなく噴出したのは女優ジーン・セバグの謎の死を題材にとった小説『ディアナ、孤独の狩人』であるが、その冒頭に次のような興味深い下りがある。「映画は人物の現実のイメージを我々にただ示してくれるのみである。ディアナがそうだった。たとえクリスチナ女王の役に扮していたところでそこにいるのはグレタ・ガルボである。ロシアのエカチェリナ女帝に扮していたところでそこにいるのはマレーネ・ディートリッヒである。アルフェレスの尼僧？ そんな女性はいない。そこにいたのはマリア・フェリクスという一人の女優だ。いっぽう文学は我々の視覚的想像力を解き放ってくれる。トマス・マンの小説を読むたびに我々の想像力は七色に揺らめき、そしてアッシェンバッハはベニスで千の顔を持って死んでゆく。それがピスコンティのアッシェンバッハはたった一つの変更不可能で宿命的な顔、すなわちダーク・ボガードのそれしか持ち得ない (Fuentes:1994, 13)」。

フエンテスは映像と文字文化の受容形態の差を過剰に問題視しているように思われるが、そもそもラテンアメリカにおいては文字文化が受容される社会的背景が他の言語文化圏とはかなり異質である。たとえば「彼ら(スペイン語話者)は単一の言語を話し、そしてそれをラジオ、特にテレビで聞くが、それを讀んだり書いたりはしない。スペイン語を公用語とする国々に住む3億3200万の人間の間には毎日1600万部の新聞が配られている。日本では、その3分の1の人間の間に毎日7200万部の新聞が配られている (Lodares:2001, 171)」という報告がある。ガルシア・マルケスはテレビのインタビューに応じて、『百年…』を書くに当たり「まず念頭に置いたのは外国語に翻訳されることであつた」と述べる (Aylett:1989)。20世紀スペイン語文学を代表するこの小説が、書かれた時点では自国内で消費されることはおろか、スペイン語圏内で消費されることすら予定されていなかったという事実をどのように考えればよいか。

高級低級と文化を二項対立させ単純に文法化する方法論そのものには欠陥があるように思われる。が、仮に支配的集団を中心とした識字エリート層の発する保存の利く高級活字文化と、その多くが oral-aural な直接的・瞬時的伝達形式をもつ非活字の伝統民衆文化がある程度受容者の棲み分けを行っていたとすれば、20世紀に都市とメディアを中心として普及した現

代ポピュラー文化は資本主義的な市場論理と密接に関連して発展してきたことをその最大の特徴とし、大衆という曖昧な言葉の濫用からも分かるように、その受容層の特定が困難を極める。そのもっとも顕著な例を1940年代以降のメキシコに見ることができる。40年代以降急速に進んだ都市化のもたらした文化的変容の一側面はアメリカ化である(ルイス:2003, 26)。事実上の経済的従属下にあったアメリカ大衆文化の影響もあり、アメリカの商品が役者とモデルをメキシコ人に換えただけの様々な広告によって大々的に売られ始めるようになる。同時期にアメリカン・コミックの輸入版が読まれ出し、その主人公を模ったマスクをかぶるレスラーが活躍するルチャ・リブレの普及などと相俟って低所得層を中心に文化として定着、さらにフォトノベラと呼ばれる写真とふき出しによる構成の漫画が読まれ始め、時代が下って1970年代に至るとそれらを総合する形でいわゆるメキシコ・テレノベラの時代が幕を開ける(Herrán:2001)。すなわち商品市場と電波を介したポピュラー文化の普及、アメリカ化という世界の多くの国々の現代ポピュラー文化に見られる諸特徴がこの国ではもっとも過激な形で観察されることになるわけであるが、メキシコがアメリカの隣国で密接な通商関係を保ってきたことを考えれば、文化的なアメリカ化という問題を避けて通ることはできない。1969年に書かれたホセ・エミリオ・パチェコによる短編小説「女王」(*La reina*)を読むと、主人公の少女の欲望を駆り立てているのが『週間小説』という名のエロティックな劇画であることが分かる。妄想が膨らむばかりで現実には一向に願いが成就しないことに苛立つ彼女は、物語の最後、ディズニー・グッズに囲まれた自分自身の女としての惨めな姿を鏡の中に見て「来年こそは」とひそかに誓う(Pacheco:1969, 56-69)。オスカー・ルイスが『貧困の文化』の第2章の調査に際して行った調査によると、1950年においてメキシコ市内のベシンダーと呼ばれる中庭を囲んで立つ低所得者層の共同住宅において、ラジオの所有率は79%、テレビの所有率は21%であった(ルイス:2001, 33-34)。自家用車が5%、冷蔵庫が4%であったと言うから(*ibid.*)、当時の最貧困層であるベシンダーにあってこのテレビ所有率の数値はすでに比較的高い値を示していたとも考えられる。実際は、テレビの所有者は比較的所得の高い人間に限られており、他の世帯の住民が仕事の後でテレビのある家に集まって、ベシンダー中で番組を鑑賞という状況であったらしい。この2章で記述されるゴメス一家の子供たち、ファニートとエステールも、近所の家で「テレビを見せ

てもらうのに二五センターボから五〇センターボ払い、放送局が一日の放送を終える一二時近くまで頑張る (*ibid.*, 137)」。エステルのお気に入り「ネスカフェ劇場」「マックス・ファクターの番組」「ペドロ・バルガス」「モンテ・クリスト伯」で、ファニートはアメリカ産のアニメが好きだと言う (*ibid.*, 138)。このようなテレノベラを受容においては、マトゥラルとドルフマンによる“ドナルドダック批判”における、娯楽イメージの中に社会的理想像と支配的イデオロギーを混同する受動的・奴隷的大衆という概念がただちに想起されるが、テレビはラテンアメリカにおいても「沈黙あるいは完全な忘我の状態を受容されているわけではない(ロウ／シェリング:1999, 173)」ということや、無数のエステルの仲間たちがテレノベラをそれぞれ独自の方法で「再記号化 (*ibid.*)」しているということを忘れてはならない。現代ポピュラー文化の受容層を“無知蒙昧な非識字(的な)層”と安易に特定し、その受容様態を“受身的で無批判”と断定するのは、やはり文字テキスト生産者優位の発想であり、それは能動的に解釈される文学テキストがいわゆる「テレビ・ディスクール(フィスク／ハートレー:1991, 13-22)」などの上位にあると看做して疑わない、やや不毛な議論に思われる。

コロンビアに話を移そう。たとえばアルゼンチンのスタメリカナ社から刊行され初版70万部を売り捌いたという『迷宮の将軍』であるが、“自国のもっとも著名な文化人の書いた小説”としてそれをボゴタの路上で売る子供にしてみれば、たとえば「スニッカーズ」などのマークのついたチョコレートがあるように、たまたま「ガルシア・マルケス」という商品価値の高いマークのついた本がそこにあったに過ぎない (Aylett:1989)。たとえば同じコロンビア出身の歌手シャキラもラテン系の国々を最初から市場として想定し、しかも英語で歌ったCDを生産しているが、現代ポピュラー文化がその流布に当たって受容者を限定しないという特徴があり、そしてCDは「売れば売れるほど多くの人間が聞いている」ことを意味する以上、実際に多くのコロンビア人が彼女の歌声に触れていると考えられる。いっぽう、本がポピュラー文化並みの消費対象となっていて、活字というものが密室において単独で吸収する文化であり、時間的な余暇と環境的な孤立を要する文化であり、ある程度の思考力と教養を要する文化である以上は、それは必ずしも「多くの人間に読まれている」ことを意味しない。そもそもボゴタで1960年代以降もっとも多くの人間に読まれてきた物語は

『ガトの冒険』『コペティン』など新聞や雑誌に連載された漫画である (Pérgolis:1998, 116-119)。そこで描かれているのは“ラテンアメリカの縮図”などではないボゴタの具体的な周縁地区であり、そこに生きる身近な人間である。ボゴタ市民の多くがガルシア・マルケスの手によって書かれたシモン・ボリバルに接する前に、コミック『破棄された契約』の中で近未来2050年の荒れ果てたボゴタを徘徊するボリバルに出会っているという事実がある (*ibid.*)。ガルシア・マルケスにおける“ラテンアメリカ的な作家性”とは、本人も認めているように、もともとコロンビア国外のワールドワイドな高級文学の流通世界で消費されるべくして作られた差異化のための記号に過ぎないという側面があり、現実には、理論先行型のアメリカ型文学研究を除けば『百年…』が評価される文脈は常に欧米の先行文学との関連性という文献注釈型が中心なのであって、そうした文学研究の言説世界がフォークナーやヴァージニア・ウルフ、シャトーブリアン、ラブレー、果ては『アマデイス・デ・ガウラ』など中世の騎士道物語を読んでいなければ『百年…』はさっぱりその面白みが味わえない豊かな物語なのであるという幻想をいまだ強固に捻出し続けているあたりは同業者のはしくれとして誇らしくは思うが、一方では次のような指摘もあるのだ。

ファン・グスタボ・コボ・ボルダは一向に減少傾向にないコロンビア国内の犯罪事情と、急増しつつある大学を中心とした高級文化への希求との間のアンバランスを指摘し、政府が立てた新教育政策は、大学へ向かうにもいちいちタクシーに乗らねばならず、年間3万件的殺人事件が発生する国に、何らかの変化をもたらし得るのかと悲観的な問いかけを行う (Cobo Borda:1998)。コロンビア文化が現在のような“ノーベル賞”と“タクシーに乗って大学へ入手しに行くもの”というように旧来の高級文化として定義され続ける限り、そこには必ず構造的に「現実の正真正銘の貧困の文化 (*ibid.*, 92)」が発生し続けると言う。たとえば90年代メデジン市に住むロックとヘヴィ・メタルを聞く若者の多くがいまだに聖母マリア信仰を有し、殺人に行く前には必ず自分の母親に祈りをささげていたというのが、犯罪によって得られた資金が結果的に母親たちを養っていたというのは、皮肉にもアンティオキア州の母系制社会に色濃く影響を受けた伝統文化と解釈できると言う (*ibid.*, 92-93)。パブロ・エスコバルはマルボロなど外資による密売ルートが確立されていなければメデジン・カルテルの商売は存在し得なかったともらしたと伝えられている (*ibid.*, 93)。自らもカルテルに

よる誘拐に関するルポルタージュを執筆したガルシア・マルケスであるが、特殊部隊が手入れしたエスコバルの隠れ家には、そのガルシア・マルケスの本が、エルネスト・ゲバラの肖像写真、ホワイトハウス前で微笑むエスコバル本人の写真、ブッシュ父を的にしたダーツ盤、『ゴッドファーザー』、チャック・ノリス、スティーブ・マックイーン、バート・レイノルズ主演のアクション・フィルムなどのビデオカセットなど雑多なガラクタのそばに、ナディン・ゴードイマ、グレアム・グリーン、ステファン・ツヴァイク全集などと合わせて「本だけはいかにもまとめて飾りのために買ったという雰囲気」で並んでいたと言う (Bowden:2001, 175)。

物神化は資本主義社会に特有の現象ではないし、本が読まれぬまま消費の対象となっていることを取り立てて問題視しても意味はない。マフィアとゲリラの跋扈する国の人間はまだ小説を書く段階には達していないなどと考えるのはそれこそ非論理的であって、ガルシア・マルケス以後もアルバロ・ムティスやフェルナンド・バジェホなど有能な作家がこの国にできてきていることを忘れてはならないだろう。ただ、小説 *novela* の言語とは歴史的に極めて特殊な記述スタイルを確立してきた西欧の新しい文芸ジャンルに属するものであり、小説がもっとも有効なコミュニケーションを達成するときは、普通は、それが小説として優れているからという理由以外にあり得ない。そして、その「小説としての優秀さ」という評価基準は西欧近代活字文化の文脈でしか適用できないのであって、その評価基準の存立し得る場所で自己のアイデンティティを確立している“作家”という職業も、その基準を適用しにくい場所では、伝達方法に関する別種の模索を試みてもしない限り、下手をすれば「自国同胞の野蛮を嘆く売れない高級文化人」というアポリアに陥るか、あるいはガルシア・マルケスのように文学的評価の場所を海外の他言語文化圏に求めざるを得ないということになる。

ウゴ・ベゼッティはアルゼンチンにおける精神分析学の広まりがポピュラー文化と密接なつながりをもっていたと述べる (Vezzetti:1999)。まず1931年8月から8ヶ月間に渡って日刊『ホルナダ』紙上に連載された「精神分析相談」というコラムによって、ブエノスアイレスの市民の間に夢分析への嗜好が定着する (*ibid.* 175)。そして1933年ステファン・ツヴァイクによるフロイト伝のスペイン語版が刊行されると、ペルー出身の詩人アルベルト・イダルゴ (ペンネームはゴメス・ネレア) による『万人のため

のフロイト』(1935)と共に広く読まれ、実生活に応用の利く医学としての精神分析学とフロイトの名前が一般に普及する (*ibid.* 176-180)。『ホルナダ』の投書相談は一個人の心理を新聞読者が集合的に受容するという、それまで知られていなかった新しい文化伝達状況を作り出したが、この結果、アルゼンチン特有の現象である精神分析学の大衆化、脱科学化、ポピュラー化が進んだと言われている (*ibid.* 178)。ちなみに、この当時のアルゼンチン・ハイカルチャーを率いていたと言っても過言ではない重要な文芸誌『スル』の主催者ビクトリア・オカンボは、そうした精神分析学の大衆化に極めて冷淡で、批評対象として雑誌中で扱うことも稀であったという報告がある (Balán:1993, 109)。しかしながら、エセキエル・マルティネス・エストラダやウオルド・フランクなど、30年代に精神分析学の洗礼を受けた重要なアルゼンチンの作家は数多い (*ibid.*)。新聞の相談に端を発した精神分析の大衆化は1934年よりその舞台を女性をターゲットとした医学雑誌『100歳まで生きよう』へと以降、急増する分析医たちがそこで科学としての啓蒙をはかるが (Vezzetti:1999, 180-183)、やはり大衆化に欠かせない伝達の道具はポピュラー文化であった。1945年に公開されたアルフレッド・ヒッチコックのサスペンス映画 *Spellbound*。 (『白い恐怖』) はブエノスアイレスで *Cuéntame tu vida*。 (『君の人生を語ってくれ』) の題で公開され人気を博すが、この映画を基にフリアン・マルドナドとN. プグリシが作成したアメリカ大陸で初の精神分析コミック『精神分析医ダリオ・マルブラン』(1948)の主人公マルブランがアルゼンチン大衆への精神分析の伝道者としての役割を果たした (*ibid.* 186)。次に決定的な役割を果たしたのはメキシコ同様ここでもやはりフォトノベラであった。1948年創刊の女性向け写真雑誌『イディリオ』はかつての『百歳まで…』とは打って変わって、母性尊重など伝統的価値観の影響を受けた啓蒙色を抹消、純粹に精神的な問題の探求と個人の幸福の追求のみを雑誌のテーマとした (*ibid.* 186-187)。『イディリオ』は原因追求型の投稿相談ではなく、写真マンガという形で、様々な生活の局面に応用の利く実用的なセラピーの解説を「精神分析があなたを助ける」と題して繰り広げる。このような精神分析学の大衆化と言う観点からアルゼンチン高級文学の世界を眺めたとき、ただちに想起されるのはマヌエル・プイグの小説である。プイグの小説『赤い唇』(*Boquitas pintadas*, (1969))では、書簡、フォトノベラ調のキッチュな文体、そして登場人物に関するメタ的な解説部分(全知の語り)を

排除することで構成された独特のスタイルなど、そこにはアルゼンチンにおける大衆文化と精神分析学との接点を観察することができるが、それ以上に、プイグが伝統的な作家性の呪縛から解放され、アルゼンチンの地方都市に流布していた“誰もが読んでいたであろうテキスト”の文体の内へ自らの語りを混合させていったということ、また登場人物であるアルゼンチン地方都市の中流階級の労働者がそうした雑誌や歌謡曲の歌詞などを自分の言葉として再記号化している状況を見事にとらえている点に注意すべきである。

作家性の弱体化と言う問題が、より単純明快かつ皮肉な表れ方をするケースもある。1963年ハバナで短編小説に関する講演を行ったフリオ・コルタルは、その冒頭で彼らしい次のようなとぼけぶりを発揮している。

私は今日こうしてみなさんの前に立っていますが、かなり逆説的な状況に置かれています。このアルゼンチン人の講演を聴くみなさんも、対談の相手も、何人かの例外を除いてまず本人の作品など読んだこともない。そんな中で、短編小説のはなしをしようというわけですからね。わたしたちの国々は今も文化的孤立に悩み続けています。そこにもってきて、今のキューバが置かれた不当な疎外の状況があるわけですから、私の本、これは実は既にかなりの冊数刊行されているのですが、それが、みなさんのように熱心で教養もある読者の手に稀にしか届かないという事態も当然と言えましょう。これで困るのは、みなさんが私の書いた短編小説を判定する機会をもてなかったこともさることながら、私自身がちょっと不安になるということです。人は誰でも過去数年間に自分はこんな仕事を成し遂げてきたのだと確認できれば、それ相応の安心感をもてるものですよね。ここに話しをしにやってきた今の私には、その安心感がない。ちょっとした亡霊になった気分です。この自分を亡霊のように感じる気持ちは、他人が見て気付くくらい、外に表れているにちがいません。数日前、ハバナ市内のリビエラ・ホテルでアルゼンチン人の女性に会いましたが、彼女が言うに、私はフリオ・コルタルではないと。唾然としている私を尻目に、彼女は続けて言いました。本物のフリオ・コルタルは白髪混じりの紳士で、親戚の親友であり、生まれてこのかたブエノスアイレスを離れたことがないはずだと。私は2年前からパリに住んでいるわけです。ですから、このお話をお聞きになって、私の亡霊としての資質が最近ぐっと高まってきたことを、みなさん、お分かりいただけたことと思います。話の途中で突然すつと消滅しても、私自身はそんなに驚きませんが、まあ、たぶん

最後までなんとかなるでしょう。(Cortázar:1994, 367)

これは1963年のことであるが、実際には今日の大量消費社会において、作家と熱心な読者のあいだには必ず流通業者が介在する。マルセロ・ピション・リビエールはアルゼンチンにおける表現の自由が市場の自由を取って代わられた様子を述べている。すなわち、1976年以前に存在した週刊誌を中心とした文学表現活動を裏で支えた大規模出版社と中小規模の出版社との蜜月関係が失われ、特に80年代に入ってからの民主化の進展と共に、大企業はよりいっそう経営の合理化へと移行、いっぽう中小規模の出版社の数が急速に増加、同時に日刊紙の教養付録の厚みが増すにつれ、全盛を極めるかに見えたアルゼンチン国内の文学活動は逆に停滞していったと言う(Pichon-Rivière:1993, 512)。この停滞は、実は文芸誌などを中心とした国内規模の小規模文学活動と遊離した地点で大規模出版社と作家志望の若手が個別に手を組んで小説の生産流通活動を行い始めたことが原因であると言う(*ibid.*)。とりわけバルセロナのセッシュ・バルル社がエルネスト・サバトの『英雄たちと墓』(1961)、そしてコルタサル『石蹴り遊び』(1963)を出版して以降、小説が出版社と作家にとって唯一の生産目標となってきたことで、その他のジャンル(作家による批評活動や文芸サークル活動、あるいは詩の朗読会など)が流通段階でマージナルな位置に追いやられるという、文学における硬直した生産ラインが構築されてしまったこと、さらには76年の軍政期以降いわゆるベストセラーを新聞教養付録が大々的に宣伝する販売システムが完成されてしまったことがその遠因として挙げられる(*ibid.*)。プイグの小説全集を企画中のセッシュ・バルル社に続き、アルゼンチン国内では老舗のプラネタ社がビブリオテカ・デル・スルと題する若手を中心とした「形式より内容優先(*ibid.*)」という粗製乱発気味の小説コレクションを刊行し始めたが、これに対抗するようにアルファグアラ社が「新たな語りの形式とスタイルにおける斬新さ(*ibid.*)」を備えた作品を中心にやはり若手の小説のコレクションを刊行を開始、メキシコ国立自治大学と組んで若手発掘のための懸賞機会も設けている。ガルシア・マルケスの『百年の孤独』で知られるスタメリカナ社も、エメセ社も、この路線でひたすら若手の小説を発掘する作業を行うかたわら、写真など様々なメディアを用いてその発掘過程を日刊紙の教養付録の中で宣伝してゆく。このような企業優位の小説出版全盛に批判的なピション・リ

ビエールの姿勢には、いささか恨み節めいた調子が感じられなくもない。たしかに出版社が作家に対しスター性を一方的かつ機械的な形で付与するという喜劇的事態も生じ得るだろう。ほとんどの若手作家が文芸誌の批評活動などいわゆる評価のたたき台を通過してくるわけではなく、もっぱら出版社主催のコンテストなどという売り手優位のマス市場の中から現れてくるので、出版時には国内文学関係者の誰もその作家の名前を知らないというような事態ではなかろうし、そのような現代の出版状況を「非現実の文学活動 (*ibid.*)」と称するのもしかに一理はある。が、そうかと言って、そこで生産されている小説がすべて質の劣るものとは限るまい。かつて高級文化の持っていたアウラが今日では流通市場とメディアの拡大に伴ってその焦点を失っているかもしれないが、丁寧に追ってゆけばいつの時代でも文学的に質の高い作品に出会えるはずだ。

グスタボ・ゲレロは1990年代以降のイスパノアメリカ文学の出版事情を概観する論考の中で、フエンテスやバルガス・リョサなど相変わらず旺盛な執筆活動が続いているブームの作家と共に、80年代を女性作家の、そして90年代を若手作家の、また80年代以降全般をキューバ作家の時代と位置づけている (Guerrero:2000)。チリ出身の若手作家二人アルベルト・フゲーとセルヒオ・ゴメスによって編まれた短編アンソロジー『マクオンド』 (*McOondo*. (1996)) をとりあげ、その序文に見られる「テレビサもマイアミもバナナ共和国もボルヘスもマルコス副司令官もCNNスペイン語放送もナフタもメルコスルも対外債務もちろんバルガス・リョサも含めて全てラテンアメリカ (Guerrero:2000, 84)」という文化的ヒエラルキーが崩壊した現状を描写する姿勢を90年代若手作家に特有の資質として挙げる。同じチリ出身の作家ロベルト・ボラニョによる『野蛮な探偵』 (*Los detectives salvajes*. (1998)) のように、60年代の対抗文化がアヴァンギャルドの慣例化によって目標なき肥大化を遂げていった1970年代後半から90年代を舞台にし、徹底的に「文学者の人生に関する理想主義的な神話化への異議申し立て (Guerrero:2000, 85)」を貫いたポストモダン文学の力作も存在する。ボラニョの短編集『電話コール』 (*Llamadas telefónicas*. (1997)) の中にはスペインを舞台に盛んに小説コンテストへ投稿を繰り返すボラニョ自身の分身と思しき“あるかないか分からない作家性神話をめぐってあたふたする作家もどきの男”がよく登場する。作家になるべくあたふたする男の物語と言え、その元祖的な存在とも言うべきペルーの作家アルフレ

ド・ブライス・エチェニケの『マルティン・ロマニヤの誇張された生活』(La vida exagerada de Martín Romaña. (1981))をはじめとするパリを舞台にした小説群、そしてまた同じペルーの作家フリオ・ラモン・リベイロが渡欧後に残した日記などがただちに思い浮かぶが、それらを紐解いてみると、渡欧した多くのラテンアメリカの作家が作家である前に「パリ(マドリード etc.)のラテンアメリカ人」として文学的な自己形成をすべく先人の足跡を引用的にたどっていかざるを得なかった事実、その過程で六〇年代パリをはじめとする学生運動の荒波に触れかつて存在した様々な価値観が急速に崩壊してゆく現場に立ち会っていたという事実によって改められていく。このように、小説は「かつての小説のまま」現代文化と接点を持ち続ける限り、19世紀的な大きな物語性を喪失し、作家による作家性への自己言及、旧文化の自慰的引用と言った、袋小路に入り込んでゆくようにも思われる。そして、その一方でいわゆるライトな娯楽小説がベストセラーとして大量消費されている現状がある。しかしながら、ゲレロが“過激な近代小説家”バルガス・リョサの口を借りて主張しているように、いつか滅亡する小説があるのならそれはライトな娯楽小説であるという可能性もあるだろう (guerrero:2000, 87-88)。どういう種類の小説が滅亡するかなどと言う議論はまさに時間の無駄である気もするのだが、バルガス・リョサの怒りは理解できなくもない。「貧乏人は字を知らず本を買う金もない、金持ちは読書する気も起こらない連中ばかり、そんな国で作家になろうと思うのは難しい (Vargas Llosa:1971, 23-24)」と嘆き、ペルーで作家になるという行為は「仕事の選択と言うより単なる愚行 (ibid., 24)」と自嘲し、それでも「詩神に見捨てられた小説家が最後に頼るのは努力と根性しかない (ibid., 49)」と自らを叱咤激励、神話化以前に作家を職人的な業種として位置づけ、今も何らかの形で小説のスタイルにこだわり続けるバルガス・リョサこそ真の職業小説家と呼べるのかもしれない。そもそも自分が小説的英雄になるのに忙しかったパブロ・エスコバルや、ベシンダーでネスカフェ劇場を見て育ちやがては家政婦になったのであろうエステルが小説を書くわけもなく、高級文化と名がついているように、小説の生産者は常に経済的に恵まれた識字エリート層の中に存在する“書く能力のある人”である。作家達が自国の野蛮を嘆いてばかりいるわけでもない。バルガス・リョサが『緑の家』を書く発端となったのは「よい小説を書くこと」ではなく、ジャングルへの調査旅行に同行した際に目にしたミッショ

ンにおいて、異国のシスターから読み書きを学んだ先住民の子女が、結局都市のスラムや売春宿で職を得るしかないという実態、識字化（＝文明化）が先住民の難問を増やしているに過ぎないという矛盾に素朴な疑問を持ったことに始まるという（*ibid.*, 30）。

作家性の弱体化とは、必ずしも小説の衰退を指しているわけではない。書き手と読み手と売り手の三者にとっての小説の位置づけが今日の消費社会の中で少々変わりつつあるのは確かだが、それは小説だけに限らず他のあらゆるメディアについて言えることだ。逆に解釈の方法がある程度確立している以上、小説などの文学テキストは、その言語における現在もっとも有効な文化的伝達ツールのひとつとなり得るはずである。作家性の神話とは常にその作家本人が生きる社会的コンテクストの内側で形成される虚構装置であり、肯定的にせよ否定的にせよ、小説などを生産する者とそれを分析研究する者が文学テキストのアウラをめぐる何らかの発信を行い続けるためいまだに機能し続けている物語であることに変わりはない。次章で見ると、その作家性神話の形成に受容の側から大きく関与している消費者にとっては、作家で「あるか」「ないか」などという問題は、もはや単なる分別の記号に過ぎないと言う側面もあるのである。

### 3. 解釈の共同体

ネストル・ガルシア・カンクリニ（García Canclini:1995, 21-28）は、1920年代以降の文学・芸術においてある種の肯定的価値の神話形成がなされてきた過程を「芸術家による断絶のゼスチュアが行為としての具現化（一般社会活動への効果的介入）を果たし得ないときそれは慣例化する（*ibid.*, 23）」と批判的に分析した上で、オクタビオ・パスが20世紀文学芸術の特徴として述べる「断絶の伝統（Paz:1989, 17-37）」が逆にもっとも凡庸な反復生産と儀礼的循環を生み出していると述べている（García Canclini: 1995, 23）。周知のようにアヴァンギャルド芸術に礼拝的価値を見出しつつ芸術のための芸術を徹底化するというこのモダンアートの発展史観は、ヨーロッパ・モダニズムをさらに純粋化させる方向で二次元的芸術としての平面化を目指したアメリカにおけるモダニズム・ペインティングにおいて、よりいっそう明確に形成されたと言われる（神林：1991）。ロシアなど特殊なケースを除き、フランスからアメリカへの移出を中心として発展した（村田：2002, 39）20世紀型のモダンアートは、主としてその生

産者たちがアヴァンギャルドを主流とする解釈のコード形成の中で、土着的理解の必要な伝統的民衆芸術やマスの理解を必要とする現代ポピュラーアートを巧妙に周縁部に差異化させつつ、自らは商業的価値を生産する流通上の功利主義とは一線を画すよう、意図的に受容の対象者を限定することで、支配的文化、高級芸術としての位置を確保してゆく。サウル・ユルキエビッチは、ラテンアメリカのモダンアートにおけるアヴァンギャルドの受容は、社会経済的な要因を抜きにして考えることは不可能であると述べる (Yurkievich:2000)。一次資源を輸出して加工品を輸入するラテンアメリカの国々は、同様に「芸術家を輸出して美学を輸入する (*ibid.*, 177)」運命にあった。文学者同様、多くの優れた芸術家が渡欧体験の後、祖国の風景をヨーロッパのアヴァンギャルドの文脈で再消化することになり、その多くがアヴァンギャルドの“独創性のディスコース”内で「ヨーロッパの外部」「高貴な野蛮」として再再解釈されてゆくことになる。そしてそのほか多くの渡欧できなかった芸術家たちは地元の狭い文脈で土着的なアートを志向するか国際規格の輸入品に頼るか、後者にしてみたところで、それらが本来有していた社会経済的な背景と切り離された技術だけの輸入になる傾向があった。ユルキエビッチがいささか悲観的に述べているように、ラテンアメリカの芸術家、文学者が大挙して渡欧した20世紀初頭のアヴァンギャルドとは「19世紀的な美学との真の断絶が行われた最初の時代でもあったが、痴呆的で物真似に終始するエピソードが跋扈する時代の始まりでもあった (*ibid.*, 179)」という側面もある。アヴァンギャルド文化に特有の“独創性のディスコース”から逸脱してゆく試みのひとつとしては、メキシコやブラジルにおけるポスト・アヴァンギャルド演劇で試みられている実在した作家を引用的に登場させる手法などが考えられるが、その受容対象は限られた範囲にとどまるものである (Rizk:2001, 131-163)。

いっぽう、ガルシア・カンクリニがアヴァンギャルドで試行錯誤する伝統的作家性の対極に位置させているのは、パスのような文学者の詩論が展開しがちな、マラルメ的なモダニズム詩における模擬的な作者の埋葬や、連歌などの導入における作者からの主体性の剥奪という、結局“作家”の周りで終始する生産者優位の議論ではなく (Paz: 1989, 223-224)、主としてマス・ポピュラー文化の流通と受容において観察されることになる「消費者による解釈の共同体 *interpretative community of consumers* (García Canclini: 2001, 151-161)」である。ガルシア・カンクリニがこうした共同体を分析

するに当たっては、いわゆる文化的ポピュリズム (McGuigan:1995) に陥ることを極力避けようとする姿勢も見られる。たとえば、アヴァンギャルド芸術の言説が儀礼化・慣例化の悪循環を断ち切るためにしばしば利用したプリミティヴィズムとポピュラー文化の“収集展示の政治性”については、クリフォードがその政治性を指摘する (Clifford:1988, 189-214) ニューヨーク近代美術館でひらかれた「20世紀美術におけるプリミティヴィズム—部族的なものともダンなものとの親縁性」(1990年)と、パリ現代美術館でひらかれた「現代ポピュラーアート展」の批判を通し、高級文化の言説が常に政治的に優位な立場に自らを置くことで、巧妙に隠蔽してゆく [されてゆく] それぞれの収集展示 [研究] 対象文化の記号性の所在を明らかにしている (García Canclini:1995, 28-32)。伝統文学の研究者であるフランコがややポピュリズム的な角度で、すなわち文字文学に代わる代替メディアとして拾い上げた形のサルサにしても、ガルシア・カンクリニの言う主体性 *subjetividad* を備えた受容者というものを想定してその流通の現場を再考してみれば、それもまたひとつの消費の選択肢に過ぎない。二十世紀を代表するハイアートの画家パブロ・ピカソの絵と“記号”学者であるウンベルト・エーコの顔写真が、同じ経済的論理によってアメリカの発行する国際的雑誌『タイム』の表紙を飾るいっぽうでは、それを消費する受容者においてはもはや、抽象絵画の文学的解釈や「この人物が表紙に載ることの意味は？」などといった意味を求める探求以前に、高級文化も消費の選択材料でしかあり得ないという場面が発生し得る (García Canclini:1995, 34-35)。あらゆる文化表象は消費者によって再記号化されるからである。

同じことが言えるのですが、たとえば我々個人が所有しているCDのコレクションには、サルサ、ロック、クラシック、ランチュラなどが混在しているわけですね。個人所有のコレクションでは、そんなことは実際ざらでしょう。でも、だからと言って、まるっきりデタラメに集めているわけでもない。さっき言ったようなCDを揃えようと思っても、その全てが同じ店で売っているとは思いませんよね。商品には分類というものがある。それにこのCDはだれそれと聴く、このCDは他のだれそれと聴く、こういうシチュエーションで聴くと、聴き方も決まっているかもしれない。完全に恣意的な文化の選択などあり得ないし、もしあり得るとしても、そのような恣意性のシステムを作り出しているのはしばしば選択している本人なのです。また芸術家の中には、自分自身が高級文化圏に属するのか、

ポピュラー文化圏に属するのか、マス文化圏に属するのか、それぞれ慎重に身を処している人々がいます。伝達記号の構造と構成においては、型 (type) や様式 (style) がとりわけ強調され、関心の対象となります。たしかにサルサとバロック音楽をミックスするのは可能かもしれませんが、同時にカテゴリーの優位を強調することも可能なのです。これはジャズ、これはロック、これはクラシックとはっきり峻別する機会にね。そうした音楽が演奏されることになる場所によって顕在化するのですが。たとえば芸術劇場とか、ロックコンサートの会場とか。／私はあなたに賛成ですよ、マルガリータ。たしかに個々の表象は異なる場に属している。ただしこうも言えるでしょう。我々は主体として生活するエリアこそ違えども、異なる空間の芸術的文化的生産物を享受することが出来る。我々はそれらを異なるジャンルへ自由に移動させることができるのです。20世紀末において大都市に居住するということは、高級文化、ポピュラー文化、マス文化という次元の異なる場へ同時に自分を移動させられると言うことを意味します。ザブルドフ (訳者注：ポーランドのホロコースト事件か) の話をテレビで聞いたメキシコ人が、その翌日にはネサワルコヨトルのスタジアムへ民俗音楽のコンサートへ行き、その次の日はロックのコンサートへ、そしてその翌日にはカリフォルニアへ飛んでサルサを踊るということも不可能ではない。こうした断片的な体験が共存することが都市に住むということなのですが、その体験の選択はまったく恣意的というわけではありません。そうした断片性は、外的な社会システムに基づく、あるいはまた主体である市民自身によって構築された慣例に基づく規制を受けているからです。そうした慣例は、我々が現実を分類するのに役立ち、以前 (before) とその後 (after) の境界線を確定する道具となり、ある状況から異なる状況への移行をスムーズなものにしてくれます。文化的な混成状況の真っ只中にあるには、異なる分野が互いに結びついてはいますが、完全に混合することはあり得ません。慣例こそが、そのような異なる分野の調整機能を果たします。我々は常に慣例を必要としている。人間はモノが過度に混成している状況には耐えられないのです。(García Canclini:1995, 80)

消費されるものになるためには、モノは記号になる必要がある (Baudrillard:1968, 277)。すなわち一見恣意的に見えるモノの選択購買受容の過程において、人は常に何らかの差異化のシステムに巻き込まれてゆく。高級文化の生産者がモノに真正性と歴史性を付与し、それらを取扱う流通業者や研究者などがその神話的起源を不在の場 (過去) に構築することを

生業とするのであれば、ガルシア・カンクリニの述べる「大都市に住む我々」すなわち高級からポピュラーまであらゆる文化表象を消費する人間は、通時的なモノの氾濫の中で、それらのモノの機能性、即時的な有用性を実生活に利用し、(それらのモノが各自の言語的、血縁 [父性] 的文脈という、一方的に単独の意味を遡行する“種への旅”の中にしか持ち得なかった) アウラとはまったく無縁の場で、唯一の意味の奪取と言う「プロメテウスの企て (Baudrillard:1968, 117)」からは一歩退いた現世の生活において、現前に氾濫するモノとの相互侵襲的な関係性を新たに構築する必要性に迫られる。この現前のモノとの関係性という差異化のシステムに関しては、文化の生産者や流通業者も無視するわけにはいかず、彼らは自らの発信する言説がどのような関係性において受容者と具体的な消費の接点を持つべきか、あらかじめ配慮を行っていることが予測される (高級文化としての流通を志向するポピュラー文化など常識的にはまずありえないし、その逆、すなわちポピュラー文化が高級文学の文脈での解釈を求めるということも、ポピュラー文化を生産する人間や流通業者に特有の功利主義を考えれば、実際にはまずあり得ない)。消費の場面では、受容者はいったん発信された商品や言説の間を、その垂直な歴史性を問うことなく、すなわち時間を遡って眼前のモノの意味づけをしたりせず、モノとモノの間を、言説と言説の間を気軽に移動して行き、その移動の際の嗜好差異化のシステムこそが、彼/彼女 (=主体) とモノ (=言説・記号) との関係性 (=意味) を構築していく。テキストを前に解釈作業を成立させる主体が、たとえばある詩を見てそれが詩であると理解する主体が、孤立した理解を行なう「わたし」ではなく、あらかじめ制度によって慣習的に条件付けられた解釈の共同体を形成する「わたしたち」である (Fish:1980, 321-337) のと同様に、モノや高級文化の範疇外にあるテキストを嗜好し選択差異化してゆく主体も決して恣意的に行動しているわけではない。

フェルナンド・ロッキは19世紀から20世紀初頭にかけてブエノスアイレスで形成された広告業界が、生産者と消費者との関係を変えていった様子を分析している (Rocchi:1999)。生産者側にとって、仲介の流通業者を飛び越えて消費者の欲望を操作し、彼らに大量消費社会の中でモノの選択における絶対君主 *soberano* としての幻想を与えるため最高の道具となった広告であったが、その操作方法における差異化の方向性は時代と共に微妙な変遷を遂げてゆく。1880年以降の急激な経済成長に伴い、ブエノスアイ

レスでは広告業が急成長、市場 mercado における即興取引やウィンドーショッピング以外の接点を大衆と結ぶ方法を知った生産者側と、メディアにより消費の選択権を与えられて一気に生活空間が広がった大衆との間をとりもつ形で、1889年にはファン・ラベンスクロフトにより最初の広告会社が開業する。ところが生産者の販売志向を尊重するあまり誇大広告が蔓延した20世紀初頭、ブエノスアイレス市民は広告に対し合理的で日常の現実在即した説明ではなく、しばしば外国のブランドや外国人発明者など安心して共有できる特徴的な印 *marca* を求めるようになった (*ibid.*, 308)。1910年代に入ると電飾が登場、敷衍的な説明を一切排除した印のもつ“信頼の置ける記号性”はさらに重要な意味を帯びるようになる。次に1920年代に入り、アメリカ産ハリウッド映画の一大需要地となったブエノスアイレスの映画館では、無数の広告がスクリーンで流されるようになる (*ibid.*, 311)。1930年代の不況は消費者側の財布の紐を締めさせると同時に、商品選択における差異化主導権を、家事労働に従事する主婦やそうした家庭に出入りする家政婦に移行させてゆく。その時に大きな役割を果たしたのがラジオと女性読者層を想定して作られた写真雑誌であった (*ibid.*, 315-316)。こうした大量消費社会の進展の中で有形無形の解釈共同体を形成することで、高級文化の小説は読まないかもしれないが、生産者と常に直接的な関係を築いてこざるを得なかった“雑誌を読む”消費者の群れが、前述のプイグの『赤い唇』においてラジオのタンゴを聴きながら手紙を書き、連載恋愛小説を読みふける地方都市の住民の姿に重なってくる。

1950年代、アルゼンチンにおいて、情報伝達に関する事情だけに注目するならば、既に19世紀的な意味での都市／地方の差異は存在しない。1930年代には交通網の発達により、アルゼンチン全土の地方都市のほぼ70%の住民が、ブエノスアイレスでその日に配達された新聞を手にすることが出来たと言う (*ibid.*, 315)。そして1946年に始まった第一次ペロン政権下における需要の拡大によってもたらされた人口の集中は、現在のブエノスアイレス圏という巨大な都市郊外の下地を形成する (Bernand:1997, 263)。アルゼンチンにおいては工業化に伴う大都市圏化 *metropolización* がラテンアメリカの他の首都圏に先行して都市経済に流入人口を組む込む形で進行、特に1976年からの軍政期に実施された撤去政策の影響もあり、ピリャ・ミセリアと呼ばれるインフラ不在の大衆居住区に暮らす住民の人口比が域内の他の首都圏と比べて極めて低い。1991年に市の住宅審議会が実施した調査

でも、ピリャ・ミセリアに住む人口が連邦首府全体で占める割合は1.7%に過ぎなかった(幡谷:1999, 113-114)。ラテンアメリカ的な郊外の形成を消費文化及びマス・メディア論を通して検証しているベアトリス・サルロは、1980年代以降のブエノスアイレス圏におけるモノと人間の関係性について言及する(Sarlo:1994)。都市の中にかつて存在した唯一のダウントウン(centro)は文化と経済の中心地という両義的な機能を果たし得なくなり、代わりに経済的に階層化されつつ郊外に拡大したベッドタウンがそれぞれ個別に虚構のダウントウン、すなわち失われた都市機能のシミュラクルとも言える新しい“ショッピング・センター”を有するようになり、そこを拠点として市民が余暇を過ごすための閉鎖的空間が増設されてゆく。やがてそれらのベッドタウンに居住する住民は、家のドアとショッピング・センターとの間の車による往復のみを“都市生活”と見做すようになる(*ibid.*, 14)。かつてのダウントウン(たとえばブエノスアイレスの中心街のいくつかの区画)への歩行による移動という行為には実態を伴わぬ“危険性”という意味が付加されるようになり、結果的に、アメリカ大陸の首都圏型大都市はかつてそれをモデルとして建設されたヨーロッパ型近代都市が有していると看做されていた文化に関する地理的求心力を急速に失ってゆく。ジョン・フィスクはイギリスの女性がショッピングにおいて、父権制社会における労働や恋愛におけるそれほど外部的な締め付けがきつくないがゆえに選択の自由という唯一の解放感を得られると述べているが(フィスク:1998, 33-43)、それに倣って言うなら、資本主義グローバリズムの末端である南米の都市郊外のショッピングにおいて、市民はインフレと失業不安／カトリック的・家父長制的・マチスモの伝統社会習慣におけるそれほど「外部からの精神的締め付けがきつくないがゆえの」選択の自由を享受するということになるのだろう。注意すべきは、この郊外で生活する住民が、依然として流動性のない構造化された経済秩序において、比較的安楽な居住形態に住むかつての中産階級に過ぎないという点である。彼らは「さらに金を持った連中」がより遠方の郊外へと向かう週末、自らの居住区にあるショッピング・センターという歴史的な意味を背負わない「地球外の空間」で、購入した時点でモノの価値が下がって行くという「裏返しのコレクション行為」を反復する(Sarlo:1994, 21)。

スプロール化による人口増加に伴う一定の住宅供給がなされた後、都市郊外が消費活動を中心とした様々な幸福の記号で覆われていくという過程

は、一見日本のそれにも類似しているように見える（若林:2003, 118-148）。しかし、そうした汎用性のある郊外の領域設定には含まれてこないラテンアメリカ的な現実もまた存在する。1950年代から、ブエノスアイレス大都市圏ではピリヤ・ミセリアが社会的な病理現象として強制撤去の対象にしかかなり得なかったのが、1980年代以降は住民の自助努力による大衆居住区が出現（幡谷:1999, 131）、消費活動以前に最低限の物理的生存を保障するインフラ整備さえ進んでいない居住区が郊外の周縁や内部に形成されてゆく。サルロによって理論化された郊外とは別の場所で周縁化された居住区に住む住民が、世紀末の金融危機によって一気に都市マージナル層として顕在化、ブエノスアイレスのダウンタウンにそれこそ何万人と言うごみ拾いの浮浪者が出現した現実はいまだ我々の記憶に新しい。ファン・ホセ・セブレリによれば、1920年代まではブエノスアイレスにおいて唯一ガレリアを擁する歩道として24時間遊歩 *paseo* の舞台として機能したフロリダ通りを、今現在厳密な意味で遊歩 *pasear* する人間は（おそらく外国人を除いて）存在せず、それどころか今やこの一帯が夜間になるとマージナル地区と化し、*ciruja* という郊外居住の失業者がゴミ箱を漁っていると言う（Sebreli:2000）。彼らの住む郊外にサルロの述べる幸福の記号ショッピング・センターは存在すると言う報告はない。

都市マージナルがショッピング以外の場所でどのような欲望を消費しているのか、おそらくその手がかりのひとつは、貧困地区の人口がブエノスアイレスと比較にならないほど多いリマ市で発生したある都市伝説に求められる（González Viaña:1990）。解釈共同体を形成する主体はかならずしも商品の消費者であるとは限らず、実は大衆が消費するのは言語によって形成される虚構でもあり得る。サリタというリマのカリヤオ市にある墓地図から発生した奇妙な聖女信仰の形成には、新聞のゴシップ記事以上に、交通機関の運転手を中心とした非識字大衆が大きく関与している。生産者側から一方的に与えられるだけの虚構と捉えられがちなショッピング・センターとは別に、ラテンアメリカ的な都市のアノニマスな大衆は、現実の断片を手がかりに意図的に自ら言語的虚構を作り出す生産性、言語による再記号化の能力を有している。もちろんその下地は経済格差など現実社会における不均衡という構造的な問題に帰せられるものであり、もしそうであれば、ラテンアメリカの民衆の創造性などという事実から遊離した文学研究のコンテクストの中で神話化してしまうのは非論理的、非倫理的であ

る。実態として、活字を介さずに何らかの物語が拡散してゆく様子は、文学研究の言説ではなかなか捉えきれものではない。こうした解釈の共同体を形成するに際しては、固有の作家による記述テキストに限らず、常に特殊な非活字テキストが登場してくる。では、作家性の呪縛を帯びている文学テキストは、そのようなアノニマスな都市の無意識とも言える解釈の共同体、都市の声とも呼ぶべき無数の非活字の言語テキストと、いったいどのような接点を持ちえるのだろうか。

#### 4. 都市の再記号化

セブレリはブエノスアイレスのダウントウンに与えられていた高級文化による意味付けのシステム、すなわち都市の有していた文学的意味の真正性の変遷について、ある興味深い分析を行っている (Sebreli:2000)。まずブエノスアイレスにおけるモニュメントの美学的変遷に言及し、19世紀後半から20世紀初頭にかけては、現在のブエノスアイレスのファザードとも言えるセントロの交通網やコロソ劇場などの主要建造物に顕著なヨーロッパ風の建築スタイルと平行して、ロダン、ブールデルなどハイアートのフランス人彫刻家による展示的モニュメントが公園や広場に数多く設置されていったと述べる。この時期に輸入された多様なヨーロッパ・スタイルはある意味「悪趣味」と「よい趣味」が混在していたものであったが、それは「趣味不在 *no gusto*」ではなかったと言う (*ibid.*, 90)。この時期における都市の美学的なヨーロッパ化に先行して進行していた現象としてただちに想起されるのは、ブエノスアイレスにもセナクルをもっていた汎大陸的な文芸運動であるモデルニスモである (Yurkievich:2000, 178)。広告などを初めとする様々な新しいメディアによって、生産者側と消費者側が自分のメッセージを直接伝達し合える記号体系が徐々に形成されゆく中で、文字文学の生産者たちのとったスタンスも、やはり「記号の体系を整備しなおすこと」すなわち韻文を中心とした旧文体の洗練・革新を目指す様々な試みを文書化して公表することであり、同時に欧米の他言語の文体を貪欲なまでに吸収することであった (松本:2002)。

セブレリによれば、1940年代後半の不況とその前の時代の建築ブームに歯止めをかける新賃貸法の整備により、ブエノスアイレスは急激にどこも同じ規格の建造物が乱立するアメリカ型大都市の容貌を呈してゆく。住居は移民のもといた国の伝統意匠と耐久性を意識した構造を放棄、ラスベガ

ス風の遊戯性や土着住民の伝統とは遊離したデザイン、すなわち虚構性を意識した意匠の、しかも19世紀的な耐久性を無視したコンクリートとガラスのビルディングに変化し始め、同時にペロニズムによって進行した政治の大衆化に伴い、かつてのハイアートのモニュメントを侵食する形で「なぜ祀られるのか理解に苦しむ軍人」のモニュメントが立ち並ぶようになる (Sebreli : 2000, 90)。都市郊外の建築意匠における文化的な根の不在に関して、若林幹夫はヴェンチャーリによるラスベガス論を受け、次のように述べている。

こうした光景はアメリカ合衆国に固有というわけではない。現代の日本の都市郊外にも地中海都市風の団地やマンション、イギリス田園風やアメリカサバービア風の分譲住宅など、互いに脈絡を欠いたさまざまな意匠や記号、出窓やそのほかの小道具でアップリケされた風景が存在している。同様の「ポストモダン」な風景はイギリスやヨーロッパ大陸の都市郊外にも現在ではごく普通に見ることができる。(若林:1999, 267-268)

このような郊外における土着の文脈を離れた支離滅裂な意匠の氾濫は、資金さえあればいくらかでも土地利用が可能となるラテンアメリカの首都圏に舞台を移すと、そこを巨大な建築の実験場に変えるほどの動きを見せるようになる。たとえばリマ市では、1940年代までいくつかの様式(ネオ・コロニアル、ネオ・ペルー、モダン、インカ様式、アール・デコ)の折衷が建築スタイルとして定着していたが、1950年代のオドリア政権時にパウハウス出身者など外国人建築家を数多く迎え入れると共に、国内に様々な建築家の養成所を設置、郊外にはイギリス風のニュータウンが建設され、中心街には公共機関を中心とした近代建造物が建ち始める。パウハウス流の「貧困とそれを要因とした都市病理を救済するはずであった(柏木:2002, 53-54)」ユニヴァーサル・デザイン、地域性や言語や民族などの自然条件を無視し、抽象的な概念を基本原理とし、ユニット化された均質化空間を累積させてゆく全世界適応型のデザインがこの頃ペルーにも侵入している。オドリア政権崩壊後も1960年代からホルヘ・チャベス国際空港や国立美術館や新市街のホテル郡など、インフラを含む多くのモダン建築が増設されていったが、長らくの経済的停滞によって1985年以降は建築自体が国家の主要行政の一環としての正当な予算配分を与えられなくなり、往時に建

設された無機質なユニヴァーサル・デザインの建造物が今もそのときの状態で掘っ立て小屋スラム街や行商人で賑わう市の横に残存すると言う、それこそペルー的な様相を呈している (Gunter Doering/Lohman Villena:1992, 289-292)。

ペルーの世紀初頭には、ホセ・マリア・エグレンのようにバランコというポスト・コロニアル建築の拠点を偏愛した詩人もいた。セサル・バジェホのように、新興リマの非歴史性を直観的に悟り故郷であるアンデス小都市への帰属意識を子宮という元型的イメージで表現した詩人も存在した。シュルレアリズムの詩人セサル・モロが『恐るべきリマ』 (*Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949.*) を書いたのは1950年代の夜明け前であった。そして、大規模の人口流入と国際規格の都市化が進んだこの1950年代以降も、小説家リベイロのサンタ・クルス地区や、同じく小説家エドガルド・リベラ・マルティネスのバリオス・アルトス地区など、小説家がそれぞれリマ市内に“お気に入りの旧市街”をもっているという事実がある。50年代から始まったクレオール音楽の中では今でも歌い継がれているチャブカ・グランダが思い浮かぶが、彼女の歌には『ニッケの花』 (*La flor de la canela.*) 『玄関ホール』 (*Zaguán.*) 『ため息の橋』 (*El puente de los suspiros.*) をはじめとして静穏なコロニアル建築のイメージの中にリマ大衆の様々な思いを歌詞化した作品が多い。リベイロやリベラ・マルティネスより一世代若い小説家オスカル・マルカによる『通りの突き当たりで』 (*Al final de la calle.* (1993)) も一見現代風のパンク小説を装ってはいるが、実はマグダレナ・デル・マルという滅び行く旧市街のひとつに捧げられた青春賛歌である。60年代以降に増設されたモダン建築が即80年代以降の国家的経済危機やテロリズムと結び付けて考えられるのに反して (公共機関や大学が多いというのもその理由のひとつであろうか)、それ以前に建てられた折衷様式の建造物やインフォーマルの市が立ち並び、新参のアンデス住民や経済的に周縁化された失業チョロたちが集まりやすい適当に古ぼけた地区が、呑気な小説家たちにとっては、よりたしかな歴史性や物語を提供してくれる源泉として映るのだろう。

建築物が土地のヴァナキュラーな意味づけや伝統とはまったく無関連な文脈でデザインされ、純粋な消費の対象として一種の遊戯的記号性を帯びていく、この都市のラスベガス化とも言うべき美学的現象は、ラテンアメリカに場所を移すと、そこにモニュメントという政治的、教化的な意味づ

けを有した建造物が加わり、さらには、そうした建造物に対する事後の政治的意味づけ〔変更〕であるポスターや落書きなどが加わることで、より一層記号的に複雑化してゆくことになる (García Canclini:1989)。広告の言説が形成する意味や、変化してゆく都市機能と、モニュメントが元来備えていた意味がアイロニカルに衝突するケースも多く、たとえばメキシコ市のパセオ・デ・ラ・レフォルマに立つギリエルモ・プリエトの銅像は今では「タクシーを呼ぶ男」と看做され、それが歴史上のどのような人物であったか気に留める歩行者はいない (*ibid.*)。1998年に行われたペルーの大統領選挙に白人寡頭支配層のイデオロギーを代表して再選を狙うアラン・ガルシアのポスターが貼られた際、写真の下の文句「Alán vuelve. (アランが戻ってくる)」という寒々しい文句にカンマと *de* が落書きされ、「Alán, devuelve. (アラン、(横領した金を)返せ)」と新たな意味づけがなされてリマ市民の失笑を買った事件もいまだ記憶に新しい。

ビアトリス・コロミーナは同じ時代に生まれた近代の発明品である写真と鉄道が、場所からその特性を奪い消費の対象に換える機能を持つという点において、似た性格を持つと論じている (コロミーナ:1996, 52-60)。フェルナンド・デル・パソの小説『ホセ・トリゴ』(*José Trigo*.(1997))の冒頭では、匿名の語り手がホセ・トリゴという得体の知れない謎の男を探してメキシコ市の中心部ノノアルコ・トラテトルコ間の鉄道作業員が寝起きする線路の間をさまよう。複数の地名が再三現れ、人物が歩く地帯の光景が克明に描写されていくにもかかわらず、この探求は一向に個別の場所へ収斂していかない。どこまで行っても同じ祖形的な光景と同じ人物像とが堂々巡りを繰り返すこの地獄的な探求を通し、読者は語り手と共に、打ち捨てられた車両と同様、無名の名もなき大衆がうごめくメキシコ市の下層社会に潜入することになる (Sáenz: 1994, 82)。時間的な奥行きをもたない祖形的人物のみが匿名の語り手によって描写されてゆくという『ホセ・トリゴ』の小説世界はただちにフアン・ルルフォの『ペドロ・パラモ』を想起させるものであるが、そのルルフォが写真家として切り取ったメキシコ市の情景も、実はノノアルコ・トラテトルコ間に広がる線路の東であった (Rulfo:2001)。フエンテスのように、ルルフォの鉄道の写真に歴史性を読み取ろうとする試みもあるが (Fuentes:2001)、むしろルルフォの写真には、鉄道が都市空間から歴史性を剥奪してきた足跡に対する彼の写真家としての鋭利な感覚を読み取ることができる。

鉄道は場所を非場所に变える。というのもそれはそれ自身を新たな境界として強制するからであり、こうした境界はかつては築かれた物体としてあったが、しかし、鉄道は流動的な境界ゆえ、それは実に、内部と外部の古い違いを無効にするのだ。鉄道の駅についてよく言われることだが、これはかつての都市門の代わりである。だがそれが実際になしていることは、<境界>という概念を置き換えることであり、都市の織物の縁の線を引くことに失敗しており、のみならず、それは都市をそうしたもの、つまり織物として見ていないということだ。鉄道はただ、出発点と到着点だけを持っており、都市を点に変え、ダイヤグラムの都市のネットワークに結び付け、そしてこれが今や領域となったのである。この都市概念は、アゴラによって古代ギリシアから受け継がれてきた概念、つまりははっきりした境界に囲われた空間概念とは何の関係もない。それはただ点と方向だけによって認識される空間で、空白でもそれを取り囲むものでもなく、境界がない代わりに関係がある空間なのである。(コロミーナ:1996, 53-54)

ルルフォの写真のイメージに喚起されたかのか、小説家として小説を書くかたわら新聞に膨大な数の美術批評を投稿、アヴァンギャルド以降の現代造形芸術に強い関心を寄せてきたパソは (Corral Peña:1999, 27-45)、この境界を失ったメキシコ市の鉄道というトポスを小説の中心的舞台として利用することで、文学でしかなし得ない都市の視覚化に成功しているのである。

ブエノスアイレスに話を戻すと、作家のメンボ・ジャルディネリは1946年以降急増したブエノスアイレスへの人口移動、差別主義者が「動物園の洪水」と称した大流入の結果生じた文化変容について、ポピュラー・タンゴと言う興味深い視点から述べる (Giardinelli:1998, 145-173)。この時期ブエノスアイレス大都市圏に流入した大量の中下層階級・ペロン主義者の地方労働者が、積極的にタンゴを自分たちの音楽として取り込み、都市近郊のバリオに数多くの“地方出身者御用達のタンゴ・クラブ”が乱立する。そこでは毎晩キッチュなコピー・タンゴに合わせて労働者がステップを踏み、北側先進国の首都圏生活やショッピングセンター中心の生活を志向する中上流階級市民の洗練とは程遠い娯楽の光景が展開していた。この「ポピュラーで地元根ざしたタンゴ」は旅行者が目にする輸出用の伝統タンゴとも異なるし、ピアソラと共に発展したとも言える今日の“聴かせる”モダン・タンゴとも異なる。ジャルディネリによれば、キッチュな安手の

ポピュラー・タンゴは高級文化の側から再三その滅亡が伝えられながら、現在でもブエノスアイレス近郊はもとより、地方都市近郊の労働者階級の居住区の間でもしぶとく生き延びていると言う (*ibid.*, 149)。

国内の移民という“人の流れ”が新たな欲望を生み出し、都市における新たな文化的変容を形成してゆく。それは歌などの言語表象だけにとどまるものではない。サルロは主として消費社会という視点から、ラテンアメリカの都市部における美学的な歴史性の排斥の過程を都市のロサンゼルス化 *angelinización* と称している (Sarlo: 1994, 13-23)。フエンテスは長編小説『ラウラ・ディアスとの日々』の冒頭でメキシコ人のテレビ製作者にデトロイトにあるディエゴ・リベラの壁画を取材に行かせる (Fuentes:2001, 11-20)。主人公は朝デトロイトの荒廃した中心街を散策しながら夢想する。「孤独の荒野、ひなびた丘…。学校のところに習った詩を思い出しながら私の手は再びカメラをつかんでいる。すると頭の中にかつて写し取った光景がインターネットの写真のようにそのキャッチフレーズとともに現れては消えてゆく。我が故郷メキシコ市、河がなければただのブエノスアイレス (よい空気)、海がなければただのリオ (河)、くそつたれ (カラホ) のカラカス、恐るべきリマ、信心 (サンタフェ) なきボゴタ、救われようのないサンティアゴ (Fuentes:1999, 13)。<sup>1</sup>」こうして荒廃してゆくかつての中心街のいっぽうでは、消費社会や電波やマス・メディアによって縦横無尽に均質な網の目を広げてゆく今日のラテンアメリカの郊外的な文化表象の現場、モノの流通の場が存在する。これについてサルロは以下のように述べている。

大衆はバリオや貧困地区や工場など日常の物理的空間に縛られて生きているわけではない。家々の頭上から、スラム街の泥の山の上から、貧困地区の通りを這う

1 各都市の名称に引っ掛けた言葉遊びが含まれている。川があって「せいぜい空気のいい」ブエノスアイレス。海があって「せいぜい景観のよい」リオデジャネイロ。カラカスはスペイン語の *carajo* (くそ) に引っ掛けている。「恐るべきリマ」は1964年に書かれたセバスティアン・サラサル・ボンディによる都市論 (その題はベルーの詩人セサル・モロの詩に寄る) に由来する。「信心なきボゴタ」とは、この首都のかつての名称をサンタフェ (スペイン語で信心) ・デ・ボゴタが簡略化され、現在単にボゴタと称されている事実と、コロンビア国内の (暴力のはびこる信心なき) 政情を引っ掛けている。救済 (*remedios*) なきサンティアゴとは、スペインの巡礼地サンティアゴ・デ・コンポステラに引っ掛けている。

ように、ボロボロの団地の中をウネウネと、至るところにテレビのアンテナが新たな文化の地図を画す見えない線を張り巡らしている。地方文化に存在した神秘、そして先住民コミュニティに存在した貧困や空間的孤立といったものまでもが、いまや丁寧破壊されてしまった。先住民は今、急速に学びつつある。自分たちの声を都市の人々に聞いてもらうためには、都市で行われていることを自分たちが知るために使っている道具と同じ道具を使う必要があるということ。ナイロンのシャツとジーンズで現代風にアレンジした伝統衣装に身を包み、スニーカーを履き、ビニールで覆ったソンプレロを被って、都市の広場で抗議行動を行う先住民たちの姿は、それだけですでにテレビ映りがよい。(Sarlo:1994, 109-110)

消費文化や視覚メディアの発達による中心の喪失という問題は、ラテンアメリカにおいて我々を一挙に北側先進国同様のポストモダンの文化状況に関する議論へ導くのではなく、むしろいまだ現実に存在する周縁的な文化が、かつて強固に存在したが今は失われた〔見失われがちな〕「中心」をめぐって〔に対して〕自己表象を提供する個別の模索の試みへと導く。サルロの指摘するように、テレビやインターネットというメディアを戦略的、政治的に利用する側に回っているのは経済的支配層だけではなく、かつて文化の周縁部にあった先住民でもある。観光という近代のシステムの中であって、最初から販売目的で、高級文化の文脈においてはその真性性に疑問符のつくはずの「インディヘナ芸術」を生産し始めているのは他ならぬ先住民自身であると言う(古谷:2001, 203-272)。ジャングルの中であってコンピュータと言うメディアを知り尽くし、逆にそれを利用することで中央政府を介さず全世界にメキシコ南部の現実を知らしめることで貧困そのものの意味を“グローバル”に対して主体的に再記号化することに成功したマルコスをはじめ、都市に住む無数のアノニマスな大衆もまたポスターにカンマと de を書き加えることで、あるいは作家の銅像をタクシーを呼ぶ男に読み替えてしまうことで、みな常に何らかの形でアクチュアルな意味づけの行為と現実世界の再記号化行為に参加している。たとえばビクトル・ビチの言うように、民主化、消費社会、マス・メディアへの有効なアクセスなどの近代的な発展のシステムにおいて、全ペルー人が均質な物理的利益を享受できるというわけでもなく、同質の苦難に直面しているというわけでもない(Vich:2001, 173-174)。マス・メディアや消費社会という現代的な情報発信のシステムに参加せず、活字と言う旧来の高級文化の武

器も利用せず、敢えて第三の言語交流の道を模索する人々がラテンアメリカには数多く存在するが、そのひとつがたとえば、常に発信者自身が自分の眼前に受容者をもつリマの大道芸人による街頭演説である。街頭演説には、受容者がコミュニケーションの過程で決して受身的な主体に限定されることなく、発信者の言説を中断し、内容に応じて反応し、時には発話の進行を妨げ、内容そのものの変更に意図的／無意識的に関わるなど、常に発話者による「独白を避ける (*Ibid*, 49)」機能、すなわち外部的な意味調整機能を有するという、大きな特徴がある。

多くのラテンアメリカの都市住民が経済的に劣悪な環境下に置かれ、全ての住民が等しく利益を享受しているわけでもないのであれば、同じくラテンアメリカの都市的な表象、都市の意味づけ、都市の再記号化をめぐることは無数の差異が発生していて当然である。そして、文学テキストは、都市の意味づけに関するメタ的な説明を省き、整合性を求めず、体系性を追求していない。たとえ事実に立脚してはいても、文学テキストの中には“書き手による個人的解釈”が必ず混じるのであり、その解釈はしばしばレトリック、隠喩、謎として文中に現れる。このような曖昧さと混沌、一元の意味体系の構築から常に逸脱してゆく柔軟さこそが逆に記述文学テキスト最大の戦略となるのだが、ではその戦略は都市の記述をめぐるどのように生かされているのであろうか。

## 5. ポニアトウスカ

### 5.1. 新聞のコラムからスタート

事実に基づくポニアトウスカの記録文書には、やはりポニアトウスカ独自の解釈が加えられ、純粋な報告文とは一線を画すものとなっている。その原点は1958年から日刊紙『ノベダデス』の日曜版に画家のアルベルト・ベルトランと組んで連載したメキシコ市周縁文化の風俗描写にある。これは現在一冊の書物『すべては日曜日に始まった』として読むことができる (Poniatowska:1997)。それを見ると、後年のポニアトウスカ作品のエッセンスとでも呼ぶべき要素がほとんど詰まっていることに気付く。チャプルテペック公園、チチェン・イツァー、アカプルコ、ガリバルディ広場といった名所の記述。ソチミルコの休日、映画館のマチネー、蠟人形館、ダンスホール、からくり人形師、ボクシング、ピンボールマシン、絵画市、フリーダ・カーロ美術館、紙飛行機、その他数多くのメキシコ市内で日曜

日に市民が行く場所の記述。結婚式や路上で昼食を取る労働者の描写。それらに混じって、ハイウェイのために作られた歩行者用の通路や、屋上からの光景、当時最高の高さを誇ったラテンアメリカタワーなど、変わり行くメキシコ市内の空間を描写する詩的センスが非常に優れている。こうした風俗描写主義は、スペイン語文学の伝統においては決して新しいものではない。しかし、これらの断章には、文学的記述が20世紀のポピュラー文化に対してなし得るひとつの解答が提示されているように思われる。それは徹底的な体系化の排除と、詩的レトリックと報告文体の混在である。ポニアトウスカのテーマの選び方は遊歩者のウィンドーショッピングに似ており、そこにはいわゆる作家の紀行文にありがちな伝統文学の需要の世界における諸々の約束事を踏まえた趣味性は一切見られず、またいっほうで体系的、分析的な一貫性も見られない。そこに感じられるのはポニアトウスカ自身が常に積極的に巻き込まれてゆこうとする“メキシコ市民の欲望”であり、それを記述するのは一メキシコ市民としての都市に対する解釈の言語である。当然、それは極めて個人的な印象を表現した言語に満ち溢れてゆくことになり、それらのレトリックは“名文”として扱われるに値する自律したコードを持たない。また新聞と言う媒体をもつからには、自然と新聞の購買層が総じて興味を持つと予測される公共性をもつ対象を中心に記述してゆくことになる。従って、記述の対象として選択された場所から汎用性のある“文学的価値”が検知される可能性も低い。ポニアトウスカの文体とは基本的にジャーナリズムの報告文、すなわちごく短い事実列挙、具体的な人名を挙げてその人物による台詞を実際に挿入するというものなので、基本的にこれらを見ている限り詩的レトリックが混在する余地はないように思われるが、時折そこに街中の人間の声や奇妙な隠喩や詩的言語が挿入される。各断章は短いものなので、その中であるトピックの描写を行う際に、単語の経済的効率という観点から、時にそうした声や文学的言説を交えることは非常に効果的な手段となる。それは文学的には読みにくい“悪文”であり、ジャーナリズムとしては“事実の曲解”かもしれないが、結果的にポピュラー文化の様々な表象を切り取り、都市の断面を描写するに当たっては有効な記述方法となり得ているのである。

こうした短いコラムはガルシア・マルケスのジャーナリズム時代の記事を思い出させるが、意外と難解なレトリックは少ないガルシア・マルケスの文体に比べると、唐突な隠喩に満ち溢れたポニアトウスカの文体はエッ

セイでも「分かりにくい」印象を与える。また、丹念な視覚的描写に具体的数値を織り交ぜつつ禁欲的にリアルな描写を連ねてゆくガルシア・マルケスの若き日の報告文に比べると、ポニアトウスカのそれは「人の声」があまりに多過ぎ、視覚的イメージの喚起以前にまず音声が立ち現れて来るようなテキストとなっている。それを補うかのようにアルベルト・ベルトランの挿絵が挿入されているわけだが、ガルシア・マルケスの報告文で挿絵や写真の挿入などまずあり得ないだろう。こうした文体は、今現在のこの二人の小説やエッセイにそのまま反映されているように思われる。

## 5.2. いつから小説家？

天文学者を主人公にした長編小説『天の肌』(Poniatowska:2001)ではとうとうアルファグアラ賞を受賞した彼女であるが、その文献リストをつぶさに観察すると小説家としての実績形成の過程は実に複雑である。少女を主人公にした童話とも言える中篇小説『リルス・キクス』(*Lilus Kikus*. (1954))が実質デビュー作ということになるが、彼女を小説家として有名にしたのは次作『さよなら、かみさま』(Poniatowska:1969)というノンフィクション・ノベルである。この作品にはポニアトウスカ作品における証言文学としての資質が初めて明瞭な形で表れている。オビエドもこの作品をノンフィクションと位置づける(Oviedo:2001, 374)が、20世紀を生きた一先住民女性の語りとして進行するその内容は単なる“報告”を超えたレベルの文学的想像の世界を提起している。これは果たして小説なのだろうか？

50年代に活動を開始した社会派小説家とえば、都市を舞台にしてリアリズム小説を書いたバルーの作家たちの名が思い浮かぶ。リバイロやエンリケ・コングライス・マルティンやオズワルド・レイノソなどを中心としたこれらの作家たちのテキストは、社会問題をありのままに描くというテーゼとフィクション創造の方法論を折衷できず、その後バルガス・リヨサなど革新的な小説の手法を編み出したブームの作家の陰に隠れてしまい、フォークナーの紹介者とアンデス文学の一翼を担っていると言うことでアカデミズムの研究対象になりやすいカルロス・エドゥアルド・サバレタなどを除けば、バルー国外における今日の文学史の評価は不当に低い。いっぽう、小説における技法革新という目標を持たなかったポニアトウスカは、この第二小説において現実のチアパス州に存在するヘスサ・パラカレスと

いう女性の証言というスタイルを採用し、そこに少々虚構の味付けを施すのみと言う突飛な戦術に出る。ポニアトウスカ自身は、この作品とほぼ同時期に出版されたガルシア・マルケスの『百年の孤独』との関連を訊かれ、次のように答えている。

そうね、そんなことは考えたこともなかったわ。『さよなら、かみさま』のことは、私はずっと証言文学のテキストだと思ってきた。でも、感謝しきれないくらい的好评を得てきたように思う。ちょっと過剰評価なんじゃないのって思うくらい。それほど読まれたの。それにガブリエル・ガルシア・マルケスの『百年の孤独』の成功って、ずっと思ってきて今もそう思うんだけど、結局あれが小説として並外れて優れているからこそなのよ。ラテンアメリカで生まれた偉大な文学テキストのひとつでしょ。(Pino-Ojeda:2000, 43)

ポニアトウスカは虚構としての完成度を評価基準とする文学的価値観に対して一定の敬意を払いつつも、同時にそうした小説優位の現代文学の評価基準で自分のテキストが判断されることに対しては極めて慎重な姿勢を見せている。伝統的な文学的創造のみに専心する同時代ラテンアメリカの女性作家たちが「自分のことを作家として看做してくれているかどうか自信がない (*ibid.*, 49)」ともらし、さらには「せいぜい大きな社会問題に関心をもてる善意の記述者、要するにジャーナリスト (*ibid.*, 50)」と彼女たちに思われている限りは「私など彼女らの足元にも及ばないのではないか (*ibid.*)」と自嘲する。そして“女性の”作家・ジャーナリストとして思想の文脈から評価されることを極端に嫌う。女性作家や女性批評家たちが自分のことを男性作家に比べて「より多く取り上げてくれるのは」たしかだが、そうした賞賛に心を動かされたことはないとまで述べ、対談時に執筆中であった『天の肌』に言及し、文学的創造の評価はあくまで文学的創造によって行われるべきという姿勢を見せている (*ibid.*)。このように虚構創造に対する、熱く、同時に複雑な思い入れを抱いている記述者としてのポニアトウスカは、文学史上の重要な女性作家として、ソル・ファナ・イネス・デ・ラ・クルス、フリア・デ・ブルゴス、マリア・ルイサ・ボンバル、クラリス・リスベクトール、ロサリオ・カステリャノスなど既に評価の固まっている古典的作家の名を挙げる。そのいっぽう、80年代以降に起こった女性作家の出版ブームについて、それが市場原理優先のライト文

学であるが故に極端な質の低下を招いているのではないかと対談者に訊かれると、次のように反論する。

それは、女性作家のブームが起こったのは特に女性を中心とする読者大衆がいたからこそでしょう。読書をする女性は山といえるわ。文化に介入し、ものを書く女性も山といえる。彼女たちの書いた本の多くが市場の成功も達成した。イサベル・アジェンデの本はそれこそあきれるほど売れているのよ。でも彼女の市場での成功は、批評界における成功と全然足並みが揃ってない。他にもまだいるわ。マルセラ・セラノ。あたしたちの国の小説家アンヘレス・マストレタの大的親友。この二人も売れまくっているけれど、彼女たちの小説がソル・フアナみたいな深みを持つとか、独自の世界を構築しているとか、クラリス・リスベクトール並みの独創性に溢れているとか何とか、そんなことは一度も批評で言われたことがない。要するに誰でも簡単に読める本を書いているから。でも、それって何か重大な欠点なの？ 男の批評家はきっこう考える。この女たちはベストセラー作家だ、長持ちはしないだろう、読者大衆を安易な読書に引き寄せただけだ、ラウラ・エスキベルの『赤い薔薇ソースの伝説』と同じだ、一発屋だ…。でも、そんな女性作家の一発屋的な本はある特殊な価値を備えてる。読者を惹きつけるという力よ。この価値は認めるべきでしょう。なのに、女性が書いているというだけで、その読者を惹きつけるという力までもが侮辱の口実になる。それで最終的に、ラテンアメリカにはまだマルグリッド・ユルスナールは出てきてないな、とか、真に輝きのあるビジョンを示してくれる深みのある女性作家はまだ現れてないとか、お決まりの結論になる。そりゃ、マルグリッド・ユルスナールはいないかもしれない。でも、女性のあいだにも、書きたい、自分の道を探したい、自分の声を見つけない、誰も言わなかったことを言いたい、そういう強い願いはあるのよ。ラウラ・エスキベルの『赤い…』の裏表紙コメントを書いたときのことを今でも覚えているわ。あれは彼女自身がここにわざわざ持ってきたのよ。ラウラがとても気持ちのよい、それは可愛らしい女性で、そこでニコニコしてたもんだから、私はあの本を読み出したわけ。こう、重たい原稿をめくる感じで。それが本当に楽しくて惹きつける、笑わせるストーリーだったので、一気に読んじゃったのよ。終始笑いながら。その場で喜んで裏表紙のコメントを書いてあげた。ところが、彼女は批評家から滅茶苦茶にやられちゃったわけ。たしかベルギーで開かれたラテンアメリカ文学の学会では、ただ彼女の悪口を言うためのパネルが設けられたのよ。(ibid., 51-53)

ライト文学批判は、支配的思想を発信する集団から除外された女性作家など言語的マイノリティの書く作品に対する理由なき構造的蔑視と混同されがちであると言う発言内容に、先のバルガス・リョサならどう答えるのだろうか。対話ではこの後、現在でも十分ヘヴィーと看做され得るウルグアイ出身のクリスティナ・ペリ・ロシやプエルトリコのアナ・リディア・ベガなど、出版ベースに乗らない高級文学の女性作家に丁寧と言及しつつ、それらとライトなベストセラー作家を同列に賞賛してゆく。そして「その姿勢は結局専門小説家に対するあなたの羨望ではないのか」と対談者から鋭い指摘を受けたポニアトウスカが最終的に共感を覚える相手として挙げる女性作家が、美術批評と小説執筆を同時進行させていたマルタ・トラバである。

日曜版のコラムなど事実性に立脚した証言文学から、完全に想像の中だけで完結する虚構の世界へいったいどのような文体を持って移行してゆけばよいのか。その模索の過程で生まれたフィクションが『さよなら…』であったのなら、これが「小説であるか否か」を問うのは非論理的であろう。同じ模索の過程でポニアトウスカは次々に風変わりなフィクションを発表してゆく。ディエゴ・リベラのパリ時代の愛人による書簡という形式を採用した中編小説『ディエゴへ、キエラより愛を込めて』（Poniatowska：2000. a）、ほぼ自伝とも言える長編『百合の紋章』（Poniatowska：1988）、そして写真家ティナ・モドッティの伝記という形式を採用した大部の長編『ティニシマ』（Poniatowska：1992）において、前2編における試みの総合が行われている。いっぽう中篇『レフォルマ大通り』（Poniatowska：1999. a）ではかなりライトな恋愛小説のスタイルを借りてメキシコの（作者自身はその頂点に位置している）超階層社会の一端を描写しているが、いわゆる小説的、物語的な立体を感じさせる奥行きはまるでない。一言で言えばテレノベラ、作者の分身と思しき魅力的な女主人公アマヤの造形など人物像は明快なのだが、活字を読む面白さには欠ける。ポニアトウスカはある時期以降「小説家になった」と言うより、虚構としての要素を残す文体を利用していまだに事実性に立脚した様々なスタイルの言説を発信し続けていると言ったほうがよい。その一環としての小説なのであろう。

ちなみにガルシア・マルケスは『百年の孤独』を書いた後、中篇小説『予告された殺人の記録』やノンフィクション・ノベル『ある遭難者の記録』などにおいて、逆にジャーナリズムへと逆行しているように見える。

またバルガス・リヨサも近作ではドミニカの独裁者トルヒヨやポール・ゴージャンとその母フロラ・トリスタンなど、それぞれ実在した歴史的人物を題材とする伝記的小説に着手してきた。世間一般がポニアトウスカをガルシア・マルケスやバルガス・リヨサと同じ専門小説家(＝文学者)と看做すかどうかはともかくとして、少なくとも前の二者に共通している「ジャーナリスト的フットワークのよさ(野谷:1989, 34)」は、その質こそ違えども、小説など虚構の創造行為におけるひとつの大きな力の源泉となっていることは間違いない。特にポニアトウスカは、本人も述べているように、天文学者のギリエルモ・アロを夫に持って以降、幼い頃に培った宗教的価値観に加えて、科学的言説と言うまた違う解釈コードを取り込むことで、さらに特殊な変化を遂げていくことになる。アデラ・サリナスがメキシコの複数の作家を相手に宗教問題を中心テーマに行った対談の中で、ポニアトウスカは次のように述べている。

「ではあなたはむしろ自分の目で見えるものを信じるのですか？」

「そうですね、私は手で触れられるもの、実際に目で確かめられるもの、私の理解の及ぶ範囲内にあるもの、私のこの乏しい頭脳の限度を超えないものを信じます。疑問の余地のないものを信じます。でも、神秘や空想の世界、魔術、詩などには心惹かれるものもあるのです。それらは生きていくのに欠かせない要素ですから」(Salinas:1997, 70-71)

### 5.3. 声を記述する

ポニアトウスカのテキストは、それが小説であってもエッセイであっても、常に声に満ち溢れている。ペルーの50年世代を代表する作家リベイロの短編集が全集にまとめられた時には『声なき者の言葉』(*La palabra del mudo.*)という作者の執筆姿勢を表す詩的な題名が付けられていたが、ポニアトウスカの証言はより具体的な「文字をもたない者たちの声を文字化したテキスト」である。ただし、ポニアトウスカの証言文学では、人類学におけるそれのように、導入部分のメタ的言説において厳密な“客観的背景説明”がなされているわけではないし、彼女自身にフィールドワークを行う研究者の言う「語る人間の主体的関与の尊重」といった体系化への強い意志があるわけでもない。ポニアトウスカの証言文学は、証言部分を解説する作者自身の言葉の中に「～は興味深い」「～は示唆的である」といっ

た分析用語が一切ないのをその特徴とする。証言は、本来、対話者を前にした記述者の様々なレベルでの“客観性”が問われるテキストであるはずだ。ところが、単なる証言ではない、証言“文学”であるポニアトウスカのテキストにおいては、むしろ彼女側の主体的関与、すなわち彼女と対話者との感情的な関係性が無防備なまでに明らかにされてゆくのである。

ポニアトウスカの証言文学としての実質のデビュー作は『さよなら…』ということになるが、証言としての明確なスタイルが確立されたのは1968年10月にメキシコ市で起きた政治的弾圧事件の顛末を被害者の側から報告した『トラテロルコの夜』(Poniatowska:1971)である。この書物には副題で“口述による証言” testimonios de historia oral と但し書きがあり、作者の方法論に対する明確な姿勢が打ち出されていると考えられる。ここで採用された“多数の当事者の声をその語り手に関する詳細な背景説明抜きに羅列してゆく”という独特の文体は、1985年にメキシコ市を襲った大地震による災害とその後の復興活動を題材にした同じ証言文学『何もない、誰もいない—地震の中の声』(Poniatowska:1988)に引き継がれてゆく。2年前に書かれた『さよなら…』がかなり虚構性を残したテキストとなっているのにくらべて、この『トラテロルコ…』以降の証言文学には明らかに事実性重視の姿勢、自己の解釈をテキストからできるだけ排除してまず声を読者に提示しようとする姿勢が見られる。単なる声の列挙(解説がない)を書物として提示すると言うのも、やはり一種の文学的な作戦とも見做せるだろうし、結局そうした様々な声の取捨選択、提示方法、再構成の過程において、記述者の主観が大きく関与するという意味では、まさにこの2テキストも証言“文学”であることに変わりはないし、それが大きな魅力ともなっているのだが、実際にはこの『トラテロルコ』以降と『さよなら…』との間には明らかに文体上の違いが見られる。それは何か。

ポニアトウスカは『さよなら…』の執筆経緯を「ヘスサの生と死」と題するエッセイで述べている(Poniatowska:1994, 37-75)。それを読むと、この本の執筆が、彼女にとって単なる記録文書や取材などで事足りる、いわゆる知的関心の満足や社会正義の遂行などの域を超えた、ある極めて個人的な意味をもつ体験であったことが分かる。ポニアトウスカはそのエッセイの中で、何かにつけ怒りっぽく、とてつもなく気難しく、肉声をテープレコーダーに録音されることを嫌い、いつも自分を「あんたはいったい何者か?」と罵りつつも、徐々に心を開き、メキシコ革命後の動乱時には銃

を担いで夫と共にアメリカまで戦いに行った数奇な過去を語り始める、この貧しい一老女との愛憎関係を回顧してゆく。注目すべきは、ようやく話が聞け始めたときのくだりである。

ヘスサが話していると、私の中にどんどんイメージが湧いてきて、無性に嬉しくなった。これまで生きてきた自分自身に自信を持つことができるようになった。家に帰って、家族に言ったものだ。「ねえ、聞いて、何か私の中で生まれ始める。今までになかった何か」みんなきょんとしていた。私が言いたかったのはこういうことだ。「どんどん自信がついてきたの。今度こそ大人になってきた気がする。本当の大人の女に」私の中で育ちつつあったもの、いや、もう何年も前から私の中にくすぶっていたもの、それは、メキシコの女であるということ、メキシコの女になるということ、つまりメキシコがヘスサの体の中にあるのと同じ姿で私のなかにもあるのを感じるということだった。後はただ蓋を一枚開けるだけでよかったのだ。私はもう難民船マルケス・デ・コミリヤスでこの国にやってきた八才の少女じゃない。大西洋横断船の船客の娘、大陸横断列車の客の娘、永遠の不在者の娘ではない。だって、今はメキシコが私のからだの中にある。メキシコが私の「体の中の怪物」（ヘスサがテープレコーダーをそう呼ぶ）になっている。強くて若々しくて、私のからだの全てを占めてしまうような動物に。それが分かったときは、この両手の中に真理をつかんだ気がした。明るいランプが目の中の地面に奇麗な円を描いてくれている気がした。以前は暗闇にチカチカするおぼろげな光しか見えなかった。転軸手がぶら下げているような石油ランプ。フラフラ闇に揺れて最後には消えて見えなくなる。でも今度のランプは錨のように動かない。煌々と光り輝く。かつて私の祖父母や曾祖父母は、一家の座右の銘としている言葉を日頃からよく繰り返して、どうやらそこに詩的センスさえ感じているらしかった。－私は根無し草 (I don't belong) －。大衆とは違う、他の連中とは違うと言うことを示すための彼らなりの表現だったのかもしれない。ある晩、夢が訪れるまえ、私は長い時間をかけて頭の中で自分をヘスサに重ね合わせてみた。ヘスサの語ったイメージをひとつひとつ反芻していった。そして静かに一言、こう言うことができた。－私には根がある (Yo sí pertenezco) －。  
(*ibid.*, 43)

『さよなら…』ではヘスサという一メキシコ女性の声を通して20世紀メキシコの歴史が語られていると言っても過言ではない。もちろんこれは歴史

小説ではないし、この小説を読んでメキシコの歴史の全体像が把握できるわけではない。しかし、メキシコと言う国とそこで生きる人間に対して一定の解釈のコードを持っている人間の目というフィルターを通すことで、ポニアトウスカはメキシコに対して新たな解釈を行うことができるようになったと述べている。ポニアトウスカはヘスサの語りをスペイン語として記述してゆくに際してメキシコ語辞典を必要としたと言う。ポーランド系フランス人の父親とメキシコ上流階級出身の母親を両親としてパリに生まれ、10歳のとき初めてメキシコへやってきた後も、英国系の学校に入れられ、2年間をアメリカで過ごすなど、幼少時の母国語が事実上フランス語と英語と言う環境にあったポニアトウスカにとって、メキシコとは消費の対象でも研究の対象でもない、まず言語的解釈の対象になっていたという点に注目すべきであろう (Jørgensen:1990, 500)。メキシコのスペイン語とはポニアトウスカにとっては辞書を要する外国語であった。そしてその解釈とは彼女自身にとっても克服すべき課題だったわけであり、それが純粋な取材活動から文学的な言説への移行を容易にしたと考えることもできる。英語で *I don't belong.* と言う世界観を表明する家系に育ったポニアトウスカは、ヘスサの声を通してはじめてスペイン語で *Pertenezco.* と言い、自らとメキシコとの間に、単なる新聞コラムのレベルを越えた新たな意味づけを行えるようになる。前章で述べた小説『レフォルマ…』には二人の男女が登場する。上流階級出身でありながら、怪我によって公立の病院に入院したことがきっかけになり、家政婦など大衆の生活に“生まれて初めて触れる”アシュビ、そして同じ上流階級に所属していながら、奇抜な言動と交流相手の幅の広さでアシュビを驚かせるアマヤ、実はこの二人は、ポニアトウスカの中に共存している性格なのではなからうか。アシュビが外の世界（とは言え実は同じメキシコ国内なのだが）と交流し、そしてアマヤと恋愛して変わって行く過程とは、ヘスサの声を通してメキシコ人としての視点を己の中に発見していったポニアトウスカの作家としての変化そのものを表しているように思われる。

病院から出たとき、アシュビの前でメキシコ市は別の町に変貌していた。そこは別の国、一度も見たことがない街だった。(Poniatowska:1999a, 25)

ヘスサの人生とはポニアトウスカにとってはメキシコ人としての自分の探

求であった以上に、本人も述べているようにメキシコという国において女性とものを持たぬ人間が生きていくひとつのあり方を発見する旅でもあった。そういう意味で、支配的階級の人間が従属文化の構成員にインタビューをする（しかも辞書を要する）というヘスサの物語は、オスカー・ルイスの人類学的調査に同行したポニアトウスカが“研究者としての方法論”を身につけた故に生まれたというより、むしろ16世紀の宣教師の時代に遡る対話の伝統の中から生まれた物語であると言えるだろう（ロウ／シェリング：1999, 328）。もっとも、ヘスサは16世紀の先住民とは異なり、20世紀をひとりで闘い抜いた女性としてポニアトウスカの前に現れる。彼女の物語は「ジェンダーと貧困の両方による周辺化の物語 (*ibid.*, 332)」であり、ヘスサの声は自立しているが故に一定の安定した支配的秩序とことごとく対立する。ヘスサの自立した生は社会的自立と言う類の平穏なものではなく、むしろ「彼女はいかなる典型的な女性のステレオタイプにも該当しない、気付かぬうちに色々な場所から様々な人格を吸収する (Fox-Lockert: 1979, 276)」が故の社会的“孤立”であり、最終的にオプス・デイの祭壇にいるキリストしかこの世の善として和解する対象をもち得ない“孤独”のうちにあるという、極めて文学的な生だったのである。

文学テキストとは、結局のところ、ある一人の人間が現実をいかに解釈したか、その言語的な足跡に過ぎないわけであるが、一見無秩序なモノの溢れるこの現実を個々の人間が何らかの解釈のコードに則って認識している以上、文学テキストの提出する物語もそれらの解釈コードと同等の、いや場合によっては、想像を喚起する能力に関しては、もっとも強い力を発揮する。ポニアトウスカの場合、自らの内面における他者性を克服するために、メキシコ人の視点、メキシコ人の語り、メキシコ人の解釈を言語的に利用するという方法を必然的に採用することになったわけであるが、その際に、単なる周縁化された先住民女性というよりは、むしろ極めて孤独な、ある意味で非常に文学的な生を送っていた一女性の声を借りることで、いわゆる普通の小説に劣らぬ虚構性、想像喚起力を持つテキストの創造に成功することができたのである。

#### 5.4. メキシコ市から

メキシコ市の風俗描写に始まったポニアトウスカの記述はその後も様々な変遷を経てその世界を広げてゆく。文学者によるメキシコ市の記述に関

しては、サルバドル・ノボなど先達がいることを忘れてはならないが、ポニアトウスカがもっとも傾倒するのは同じ新聞コラムにおける詩的な散文を得意としたリカルド・コルテス・タマヨである。そのコルテス・タマヨに捧げられたられたエッセイ「街の天使たち」は、メキシコ市に住むいわゆるストリート・チルドレンを写真を交えて記述したものである(Poniatowska:1980, 13-33)。これを読むと、純粋な証言でもない、そして純粋な虚構でもない、また『さよなら…』のようなノンフィクション・ノベルでもない、このようなエッセイにおいてこそ、ポニアトウスカのもとと持っていた“ジャーナリズムの中で自由にレトリックを駆使する”文体がもっともよく発揮されていると言うことに気付く。短いこのエッセイは、さらに1〜2ページごとの断章に分かれており、ポニアトウスカのエッセイ特有の“小見出し”がつけられているが、この小見出しがまるで詩の題名のような隠喩的効力を発揮する。そして事実性への手がかりは、実は写真というメディアが重要な役割を果たしている。このエッセイには22枚の写真が使用されており、それぞれの写真には身近な解説が付されている。レフォルマ大通り独立記念塔の天使像と、それが1957年の地震で落下して砕け散った様子の写真は、天使という記号の持つ複雑な社会性へと読者の注意を喚起する。鳥売りの写真の下には「鳥売り一詩的な商売も現実には不完全就業」の文句が、そしてラテンアメリカのどこにでも見られる停車した車に寄ってくるガム chicle 売りの子どもの写真の下には「ガム売りの子供たちが最初に学ぶのは車から身をかかわすこと」の文句が添えられる<sup>2</sup>。つまり、写真や資料的な報告など、事実性に立脚した部分をまず提示しつつ、そのすぐ脇に写真に関する解釈や、詩的な小見出しを挟んでゆく、すなわち一定の事実、自らの見てきたメキシコ市の細部に依拠しながらも、そこへ同時進行的に詩的な解釈を加えていくというのが、ポニアトウスカのメキシコ市を舞台としたエッセイにおけるスタイルなのである。

ポニアトウスカの証言文学は、近年メキシコ市から、メキシコ北部の国境地帯や南部チアパス州など、貧困や差別などメキシコ全土の構造的社会問題が集約されている場所へとその舞台を移し、いくつもの優れた作品を生み出している。メヒカリ市のマキラドーラ地帯で起きた未成年強姦事件

2 写真と詩的警句のセッティングはポニアトウスカがその写真集に文章を寄せているマヌエル・アルバレス・ブラボにも共通するものである。

と被害者の中絶をめぐってその後なされた人権侵害が国家的規模にまで発展してゆく様子を描いた証言文学『パウリナの傷』(Poniatowska:2000. b)などを読んでいると、近年は小説の執筆活動に余裕をもって時間を割ける分、事実報告と文学的レトリックの混在というかつてのスタイルは次第に薄れ、むしろエッセイにおいては本来のジャーナリズムの要素がいつそう強く現れてきているようだ。そんなポニアトウスカが興味を示すメディアが写真である。彼女はグラシエラ・イトウルビデなど優れた写真家との興味深いコラボレーションを残しており、むしろ文学的レトリックはそうしたより自由な文体を駆使できるテキストの方へ移動しているように思われるのだが、それはまた別稿で取扱いたい。

### 5.5. 対話テキスト

膨大な取材の積み重ねは、ポニアトウスカに「相手の声を引き出す」、すなわち対話という方法論の洗練を強いた。ポニアトウスカによる全7巻の会見録 *Todo México*. (『オール・メキシコ』)では、模造聖人像におけるアウラの喪失に苛立ちを見せる高級文化の文学者としての顔よりも、ジャーナリストとして様々な文化領域へ気軽に越境してゆく軽やかさが際立つ(Poniatowska:1990/1999b)。現代の多種多様なメディアの中で活躍するメキシコのな人物表象を、極めて古典的な文学的手法、すなわち対話というスタイルで巧みに引き出してゆくその手際は鮮やかである。ポニアトウスカ自身が「取材記者として賞賛されても、私にとってそれは余分の才能に過ぎない (Pino-Ojeda:2000, 28)」「インタビューのたびに思う、こんなことをしてはいけない、もうやめよう、こんなにたくさんの人と会っても仕方がない、だって、人によっては会う価値のある人もいるけれど、人によっては単に私を利用しているだけだから (ibid., 26-27)」と語ろうとも、やはりこの対話の能力はポニアトウスカの小説家としての素地を形成しているといっても過言ではないほど重要なものである。『オール・メキシコ』の面白さは、ボルヘスのような国際的に名を知られた作家、マリア・フェリクスのような国民的女優、ルイス・バラガンのような建築家、ブニエルのような異邦人、エル・サントのような伝説的プロレスラー、果てはグロリア・トレビといった電波のアイドルまで、ありとあらゆるラテンアメリカ・メキシコ文化の表象が横並びに整列させられ、無邪気な態度を装って(対話ではジェンダーによる武装も戦略のひとつとなる)狡猾に接近し

てくるポニアトウスカの盲目的な交流願望にさらされるというところにある。ノーベル賞作家は日常の素顔を暴露することになり、セクシー・タレントは思いもかけない言語運用能力を発揮する。

会見録を記述テキストとして読むこの『オール・メキシコ』にみなぎるパワーを理解するには、もともとラテンアメリカのポピュラー文化が19世紀から20世紀初頭にかけて全般的に非文字の分野において全盛であったという事実を思い起こす必要がある (Franco:1999, 99)。また対話を読ませるといふ文体そのものが、社会階層やジェンダーが異なると現実には満足のいく言語的交流が発生しにくいこの地域において極めて刺激的な言説となり得る点にも注目すべきである。エッセイにおける虚構の対話文体の導入については、それによって「エッセイが独我論的な自閉状態に陥ることを避け (グロード／ルエット:2003, 242)」るといふ効用が報告されており、またたとえばデイドロの対話篇においては「複数の側面的な声の産出は、体系の確立を延期するとともに、生氣論者の普遍的な決定論の認識、その遊戯的な自由を主張することで埋め合わせる方法として解釈されてきた (*ibid.*, 243)」と言う。ポニアトウスカのテキストでは虚構ではない現実の生の対話の過程がそのまま文字化されているわけであるが、そこに見られる大きな特徴は記述者とモノとの関係が構造化されていないことであり、要するに、私は何も知らない、知りたい、という書き手の感情と欲望が無防備に言語化されてゆく点にある。ポニアトウスカの文体は“ジャーナリズムにしては”語り手の感情に言及する文章が頻出する。対話における彼女の語り口には、当然ながらアカデミックな客観性や分析的言語はなく、思想的偏向こそあれ、政治的な一貫性はない。そこにあるのは、むしろ笑いや怒りや呆れや共感といった単純な反応であり、それがためらいもなく文章化されていることに気付く。しかしながら、それは眼前の相手のことばに対する決定的な結論提示をためらっているポーズでもあり、一元的体系化を逃れるためのもっとも戦略的な手段なのである。特に大衆の支持する現代ポピュラー文化の表象に関して「真理はまだ審議中であり、結局はまだ見出すべき状況に留まっている (*ibid.*, 243)」ということ、それをいとも簡単に読者に伝えるもっとも有効な方法は、対話を文字化してそのまま提示することであろう。下記のアイドル、グロリア・トレビとの対話にしても、一見したところではタレントの稚拙な政治観とやらが浮き彫りになっただけの形にも見えるが、グロリアがその後にとどった運命を考

えると、その行間にメキシコのような問題を二重三重に読解してゆくことが可能になる。政治的な話題にしても、そこで膠着していない。話の振り方がうまく、ポニアトウスカ自身が相手の言論に対して価値判断を下したり、議論を一定の方向へ誘導することを巧妙に避ける。相手の話を受け、話したいまで話させ、相手が乗ってくればその話でしばらく続け、膠着すれば、とりあえず結論を保留したまま、まるっきり異なる話題へと横断してゆく。質問しているのはポニアトウスカであるが、決して尋問調、調査者の口調にはなっていない。それは彼女が対話者の脱線にも根気よくついていって、それを修正したりしないからである。そうすることで相手から最大限の欲望の言語を引き出してゆく。タレントに自らをエレナと呼ばせる。彼らの言説へ、彼らの意味づけの現場へ参加する。

この他にも奇抜なオクタビオ・パス論、獄中にいたアルバロ・ムティスとの往復書簡、画家ファン・ソリアノの評伝など、この作家の記述範囲はまさに留まるところを知らない。言語を使う記述者であり、言語による虚構(小説)の構築に憧れながらも、その根底においては言語によるモノの体系化を徹底的に嫌っている。小説家として、ジャーナリストとして、インタビュアーとして、様々な記述者としての顔を持ちつつ、そのような曖昧な立場にいる「自分自身を笑うユーモア感覚 (Berger:1992)」を保ち続ける、これこそこの作家の力の源なのかもしれない。

「今までで一番セクシーに感じたときはいつですか？」 我が家のスケベ坊主が尋ねた。

「こちら、そんなこと言えないわよ。ママがいるでしょ」

「グロリア、ひょっとして、危ない発言は控えているの？」

「やめてよ！ もう検閲騒ぎはうんざりよ。あれってさ、言葉じゃなくって、私に対するあてつけみたいなんだもん。だって、ほら、あの“君の金魚鉢にボクの鼻を突っ込みたいよー”とかなんとか歌ってる奴がいるじゃない(訳者注：ファン・ルイス・ゲラと彼の歌 *Burbujas de amor* を指す)。あの金魚鉢ってどこよ！ 誰でも分かるじゃないの！ “俺のアソコに触れるなよ”とか歌ってるバカはなんで野放しなのよ！」

「あなた、どうして政治に興味があるの？」

「この国がいろいろ腐っているからよ。貧しい人も多い。分かっているよ。こうやってしゃべってるうちは気軽なもんだよ。アタシには権力なんてまだないからさ。」

でも、色々やりたいことは多いんだ。だからアタシに投票してよ。マジで」

「チアバスのことはどう見てる？」

「そうね。先住民の虐殺をやめるようになって抗議してるんだよね。それはいいと思うよ。でも、あの連中、軍隊ともめてるでしょ。私は、軍には特に逆らう理由はないんだよ。彼らも同じメキシコ人、みんな貧乏人、先住民系も多いんでしょ。家では待ってる奥さんやだんなさんがいるよ。ね。よく分かんないけどさ、どう言えばいいのかな、私がよくないと思うのは暴力だよ。先住民たちの苦しみは分かるよ。無視されてんだもんね。腹へって死にかけてんだもんね。そりゃもううんざりだと思ふ。でも、そういうことを世の中に知らせるためには、何も罪もない人間を傷つける必要はないと思うのよ。私はマーティン・ルーサー・キングとアドルフ・ヒトラーをいつも比べるの。キング牧師は血を流さずにあれだけのことを成し遂げたけど、ヒトラーなんてあれだけ殺して最後は結局惨めに挫折よ。なによりも私がむかつくのはさ、チアバスの人たちの飢えや苦しみや貧しさを利用するハゲタカみたいな奴らがいるってことだよ。そんなにチアバスの人たちの幸せを願うんなら、殺し合いの武器なんか渡す代わりに、現地で働けて言うのよ。あの人たちが生きるのに役立つことをしろって」

「でもチアバスの飢えは半端じゃないわ。あそこの貧困はメキシコの他のどの地域にも増して最低よ」

「だからそれをアタシも言ってんじゃないの。あの人たちがどれだけ辛イ思いをしているかは知ってるよ。でも、アタシはあのリーダーたちには反対だよ。武装蜂起をたくらんだ連中。だってあの武器、めちゃくちゃ高いわよね、あれを手にしたときだって、本当は絶対に要らなかったはずよ。それに飢えなんて今に始まったことじゃないでしょ？」

「グロリア、あなた、どうして舞台の上で破廉恥な動きをするの？」

「タフな動きと言ってよ。破廉恥ってなんなのさ。そうね、アタシがいきなり『処女の中の処女』って歌を歌い始めるでしょ。そしたら男の子がひとり舞台上に現れることになってるの。なんて言うか、レイプの真似事。私のとこまでやってきて、ぐいってつかんで引っ張りまわして、鎖で縛り上げて。そんで、鞭でピシッてやる真似して、服を破って、それをビリビリに引き裂いてさ。最後はアタシが客席に向かって“ギャー助けてー”って叫ぶのがクライマックス」

「なにをやってるのよ！」

「誓って言うけど、邪な考えがあってやってるんじゃないわよ。私たちの生きてるこの社会をちょっとからかってやろうかってなんもよ」

「からかうですって？」

「この国では道で誰かが困っていても誰も助けてくれやしない。だからだよ。ねえ、エレナ、あなた土星に行きたくない？」

「ええ、そうねえ。まず月にも行きたいわ」

「アタシは宇宙に行きたいよ。フワフワ浮かんでさ。何でも見たいよ。楽しいだろうなあ！ 宇宙服を着て月でコンサートやんのよ」

「地球に戻ってくるんでしょうね？」

「もちよ。でも、そんなことしようと思ったら、超大金持ちにならないとね。鳥でも買ってさ、何でも好き放題さ。そしたら映画の監督でもするよ。何本か撮って、オスカー取ったら、その後でメキシコの大統領でもやったるか！」

「ファンの男の子たちの話に戻らない？」

「最高よ。アタシが助けてって叫んだら、みんないっせいに反応するの」

「舞台上がってくる？」

「客席の中にサクラが潜んで、彼が途中で登場して私を助けてくれることになってるの。悪者は罰を受けるのよ」

「悪者って？」

「レイブ野郎よ。私の服を破く役の人」

「服ったって、あなた、いつもほとんど裸じゃない」

「とにかくそのとき体にくっついてるものよ」

(グロリア・トレビとの対談より：Poniatowska:1999b, 12-14)

## 参考文献

- Amícolá, José (2000); “Manuel Puig y la narración infinita” in Noé Jitrik, *Historia crítica de la literatura argentina. vol. 11. La narración gana partida*. Buenos Aires, Emecé.
- Aylett, Holly (1989); *Tales Beyond Solitude* (Interview with Gabriel García Márquez.) Luna Film.
- Balán, Jorge (1993); “La proyección cultural del psicoanálisis argentino” in *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519, pp.105-119.
- Baudrillard, Jean (1968); *Le système de objets*. Paris, Gallimard.  
— (1981); *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée.

- Berger, Beatriz (1993); “Elena Poniatowska <Rescato el México más humilde, más adolorido> in *Escritoras de América*. Santiago de Chile, El Mercurio., pp.261-269.
- Bernand, Carmen (1997); *Historia de Buenos Aires*. trad. por Víctor Goldstein, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bowden, Mark (2001); *Killing Pablo: the Hunt for the World's Greatest Outlaw*. New York, Atlantic Monthly Press.
- Clifford, James (1988); *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1998); “Colombia: cultura y violencia” in *Cuadernos Hispanoamericanos*. 582, pp.89-93.
- コロミーナ, ピアトリス (1996); 『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビジエ』松畑強訳、鹿島出版会
- Corral Peña, Elizabeth (1999); *Recuerdos verbales: imágenes sobre la narrativa de Fernando del Paso*. México, Conacultura.
- Cortázar, Julio (1994); “XXI. Algunos aspectos del cuento (1962-1963)” in *Obra crítica/2*. Alfaguara.
- ドブレ, レジス; 『一般メディアオロジー講義』西垣通監修、嶋崎正樹訳、NTT 出版
- Fish, Stanley (1980); *Is There A Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. President and Fellows of Harvard College.
- フィクス, ジョン (1998); 『抵抗の快楽—ポピュラーカルチャーの記号論』山本雄二訳、世界思想社
- フィスク, ジョン/ハートレー, ジョン (1991); 『テレビを<読む>』池村六朗訳、未来社
- Fox-Lockert, Lucía (1979); *Women novelists in Spain and Spanish America*. London, Scarecrow Press.
- Franco, Jean (1999); *Critical Passions*. Durham, Duke University Press.
- Fuentes, Carlos (1994); *Diana o la cazadora solitaria*. Madrid, Alfaguara.
- (1999); *Los años con Laura Díaz*. México, Alfaguara.
- (2001); “La mirada de Juan Rulfo” in *El País Semanal*. 15 de abril de 2001.
- 古谷嘉章 (2001); 『異種混淆の近代と人類学—ラテンアメリカのコンタク

ト・ゾーンから』人文書院

García Canclini, Néstor (1989); “Monuments, Buillbords, and Graffiti” in Helen Escobedo; *Mexican Monuments: Strange Encounters*. New York, Abbeville Press.

— (1993); *Transforming Modernity; Popular Culture in Mexico*. Austin, University of Texas Press.

— (1995); *Hybrid Cultures; Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

— (1995.2); “The Hybrid: A Conversation with Margarita Zires, Raimundo Mier and Mabel Piccini” in Beverley, J. *The Postmodern Debate in Latin Amrica*. Durham, Duke University Press, pp.77-92.

— (2001); *Consumers and Citizens; Globalization and Multicultural Conflicts*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

García Márquez, Gabriel (1995); *Cien años de soledad*. (5ta ed.) Buenos Aires, Sudamericana.

Giardinelli, Mempo (1998); *El país de las maravillas: los argentinos en el fin del milenio*. Buenos Aires, Planeta.

グロード, ピエール、ルエット, ジャン・フランソワ (2003); 『エッセイとは何か』下澤和義訳、法政大学出版局リブラリア選書

González Viaña, Eduardo (1990); *Sarita Colonia viene volando*. Lima, Mozca Azul.

Guerrero, Gustavo (2000); “La novela hispanoamericana de los noventa: apuntes para un paisaje inacabado” in *Cuadernos Hispanoamericanos*. 599. pp.71-88.

Gunther Doering, Juan/Lohman Villena, Guillermo (1992); *Lima: Colección Ciudades de Iberoamérica*. Madrid, Mapfre.

幡谷則子 (1999); 「アルゼンチンの都市化 (類型②典型的一極集中型)」(『ラテンアメリカの都市化と住民組織』古今書院、pp.61-69.)

Hebdige, Dick (1979); *Sub-culture: The Meaning of Style*. London, Methuen.

Herrán, Eduardo Adrianzén (2001); *Las telenovelas: cómo son, cómo se escriben*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

東琢磨 (2003); 「連結する路上—音楽／スタイルの脱場所とコミュニティの詩学」(杉浦勉、鈴木慎一郎、東琢磨編著『シンコペーション—

- ラティーノ／カリビアン<sup>1</sup>の文化実践』エディマン pp.221-247.)
- 細川周平 (2003); 「アメリカでは－カエターノ・ヴェローゾ『熱帯の真実』を読む」(『ユリイカ』2003年2月号、pp.158-169.)
- 井上充夫 (1984); 「II 建築」(今道友信編『講座美学4－芸術の諸相』東京大学出版会、pp.301-333.)
- Irvine, Dean J (2003); “Fables of the Plague Years: Postcolonialism, Postmodernism, and Magic Realism in *Cien años de soledad* [One Hundred Years of Solitude]” in Harold Bloom; *Gabriel García Márquez’s One Hundred Years of Solitude*. Philadelphia, Chelsea House.
- Jørgensen, Beth E. (1990); “Elena Poniatowska” in *Escritoras de Hispanoamérica*. México, Siglo Veintiuno.
- 神林恒道 (1991); 「芸術と大衆文化」(神林編『現代芸術論－モダンからポストモダンへ』昭和堂、131-150)
- 柏木博 (2002); 『20世紀はどのようにデザインされたか』晶文社
- Lodares, Juan Ramón (2001); *Gente de Cervantes: Historia humana del idioma aspañol*. Madrid, Taurus.
- ルイス, オスカー (2003); 『貧困の文化－メキシコの〈五つの家族〉』高山智博／染谷臣道／宮本勝訳、ちくま学芸文庫
- ルイテン, ジョゼフ・M. (1990); 『ブラジル民衆本の世界－コルデルにみる詩と歌の伝承』中牧弘允／荒井芳廣／河野彰／古谷嘉章／東明彦訳、御茶の水書房
- 松本健二 (2002); 「スペイン語の *verso libre* について－理論的考察」(『Estudios Hispánicos』26、大阪外国語大学スペインイスパノアメリカ研究室)
- McGuigan, Jim (1992); *Cultural Populism*. London, Routledge.
- 村田宏 (2002); 『トランスアトランティック・モダン－大西洋を横断する美術』みすず書房
- 野谷文昭 (1989); 『越境するラテンアメリカ』PARCO 出版
- Oviedo, José Miguel (2001); *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza.
- Pacheco, José Emilio (1969); *El viento distante*. México, Era.
- Paso, Fernando del (1997); *José Trigo*. Sigro Veintiuno.
- Paz, Octavio (1989); *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral. (2nd edition)

- Pérgolis, Juan Carlos (1998); *Bogotá fragmentada: cultura y espacio urbano a fines del siglo XX*. Bogotá, TM Editores y Universidad Piloto de Colombia.
- Pichon-Rivière, Marcelo (1993); “La irrealidad de una literatura y el despertar del mercado” in *Cuadernos Hispanoamericanos* 517/519, pp.511-513.
- Pino-Ojeda, Walescka (2000); *Sobre castas y puentes: conversaciones con Elena Poniatowska, Rosario Ferré y Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuatro Propio.
- Poniatowska, Elena (1969); *Hasta no verte Jesús mío*. México, Era.
- (1971); *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México, Era.
  - (1980); *Fuerte es el silencio*. México, Era.
  - (1988); *Nada, nadie: las voces del temblor*. México, Era.
  - (1988); *La flor de lis*. Madrid, Alianza.
  - (1990); *Todo México: Tomo 1*. México, Diana.
  - (1992); *Tintísima*. México, Era.
  - (1993); “El otro gran arte” in *Nexos* 183.(march, 1993). p.37.
  - (1994); *Luz y luna, lunitas*. con fotografías de Graciela Iturbide. México, Era.
  - (1997); *Todo empezó el domingo*. con dibujos de Alberto Beltrán. México, Océano.
  - (1999.a); *Paseo de la Reforma*. Barcelona, Lumen.
  - (1999.b); *Todo México: Tomo 5*. México, Diana.
  - (2000.a); *Querido Diego, te abraza Quiela*. Santiago de Chile, LOM.
  - (2000.b); *Las mil y una...(la herida de Paulina)*. México, Plaza & Janés.
  - (2001); *La piel del cielo*. Alfaguara.
- ポニアトウスカ, エレナ (1995); 「さよなら、ご主人様—チアパスの女性たち」唐澤秀子訳 (サパティスタ民族解放軍『もう、たくさんだ！メキシコ先住民蜂起の記録①』太田昌国／小林致広編訳、現代企画室
- Puig, Manuel (1972); *Boquitas pintadas*. Barcelona, Seix Barral.

- Rizk, Beatriz J. (2001); *Posmodernismo y teatro en America Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana.
- Rocchi, Fernando (1999); “Inventando la soberanía del consumidor: publicidad, privacidad y revolución del mercado en Argentina, 1860-1940” in Fernando Devoto & Marta Madero ed. *Historia de la vida privada en la Argentina.2. La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires, Taurus.
- ロウ, ウィリアム/シェリング, ヴィヴィアン(1999); 『記憶と近代—ラテンアメリカの民衆文化』澤田真治、向山恭一訳、現代企画室
- Rulfo, Juan (2001); *México: Juan Rulfo fotógrafo*. Barcelona, Lunwerg.
- Sáenz, Inés (1994); *Hacia la novela total: Fernando del Paso*. México, Editorial Pliegos.
- Salinas, Adela (1997); *Dios y los escritores mexicanos*. México, Nueva Imagen.
- Sarlo, Beatriz (1994); *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- Sebreli, Juan José (2000); “Ciudad en crisis” in *Cuadernos hispanoamericanos* 606.
- 立林良一 (1990); 「マリオ・バルガス＝ジョサの3つの戯曲作品について」(『福岡大学総合研究所報』第121号、pp.1-12.)
- Vargas Llosa, Mario (1971); *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Tusquets.
- (1977); *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral.
- Venturi, R., Brown, D., & Izenour, S. (1977); *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. The MIT Press.
- Vezzetti, Hugo (1999); “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas” in Fernando Devoto & Marta Madero ed. *Historia de la vida privada en la Argentina.3. La Argentina entre multitudes y sociedades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires, Taurus.
- Vich, Victor (2001); *El discurso de la calle; los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- 若林幹夫 (1999); 『都市のアレゴリー』INAX 出版  
—(2003); 『都市への／からの視線』青弓社

ウィリアムソン, ジュディス(1993); 『消費の欲望—大衆文化のダイナミズム』 半田結／松村美土／山本啓訳、大村書店

Yurkievich, Saúl (2000); El arte de una sociedad en transformación” in Damián Bayón ed. *América Latina en sus artes*. México, Siglo Veintiuno Editores.