

反転する X ロドリゴ・フレサン『マントラ』

仁平 ふくみ

メキシコは x で書く、そうあるべきだ、 x という文字で。
ギャラクシーの x でメキシコを書く。[……] x が中に入っ
ている単語には、瞬間的に人を惹きつけるものがある。
México ってこの世で一番 x な単語だよ。

『マントラ』

0. はじめに

ロドリゴ・フレサン (Rodrigo Fresán, 1963-) の『マントラ』(Mantra 2001、改訂増補版 2011¹⁾) の出版は、ミレニアムを記念して、出版社モンダドーリが 7 人のスペイン語圏作家に、様々な国の都市を舞台にした小説を依頼したことに端を発している。アルゼンチン出身の作家フレサンが選んだのは、メキシコシティである。

フレサンの友人であったロベルト・ボラーニョはこの作品について「深淵への散歩」という批評を書き、『マントラ』は、ときには行き過ぎの猙獰なユーモアによって踏破された万華鏡のような小説、奇怪な正確さを持った散文、その振れ幅は考古学的文書からある都市の明け方の熱狂まで描く、その都市とはメキシコシティ、自分自身を飲み込もうとする蛇のように地下の他の都市たちの上に積み重なった都市」と述べている[Bolaño: 307]。この作品は、詩とも小説ともつかない語りの饒舌さと質量で読者を圧倒する²。しかし、なぜこの作品はメキシコを舞台としなければならなかったのだろうか。

『マントラ』は三部構成になっている。「マントラ」という語は、この作品では曼荼羅ではなく、マルティン・マントラという少年を中心としたマントラ一族のことを示している³。言葉遊びや概念の転換を促すこの作品の遊戯性を象徴するかのように、少年の頭文字 MM は、2000 年というミレニアムを指し、彼の一番好きな映画はキューブリック『2001 年宇宙の旅』である。

「それ以前」と題されている第一部は、アルゼンチンに住む語り手が、小学校時代に転校生としてやってきたメキシコ人少年マルティン・マントラに魅了された過去を語る形式ですすめられる。マルティン・マントラは人気のテレノベラ (メロドラマ) 俳優の両親の仕事のためラテンアメリカ中を移動しており、彼の祖父はマントラビジョンという巨大な

映画会社を所有している。次第に、語り手は精神科に通っていることが明らかとなり、さらに脳腫瘍を宣告されるに到り、彼の思い出の真偽は不明となる。語り手がメキシコに到着し第一部は終わる。

マルティン・マントラの従姉妹、マリア=マリーというメキシコ系フランス人と結婚したフランス人男性が、自分がメキシコにやってきてプロレスラーとなり死んだいきさつを語り、またメキシコについての考察や自分の回想を語るのが第二部「その最中」である。作品の約四分の三を占める第二部は、アルファベット順に並べられた題名がついた事典形式ともいえる断片からなる。

第三部「それ以後」はとても短い。冒頭はメキシコの作家ファン・ルルフォの『ペドロ・パラモ』(Pedro Páramo, 1955) 冒頭のパロディとなっている。地震によって廃墟と化したメキシコシティのあとに建設された新しいメキシコシティ、地震の新テノチティトラン(Nueva Tenochtitlán del Temblor 略して N.T.T.) に、半分コンピューター、半分人間の青年が父を探しにやってくる。

各部のタイトル「それ/その」は、「地震」を指している。ボラーニョも言及していたように、メキシコシティはアステカ帝国の湖の上に建設された首都テノチティトランを埋め立ててつくられた。そのため地盤がゆるく地震に弱い。1985年のメキシコ大地震の被害は有名である。

実際の地震も、比喩的な地震も、この作品のトーンを決定する重要な要素となっている。地震とは、揺らすこと、ずらすことであり、その作業がこの作品では絶え間なく行われているからである。フレサンは、括弧やコンマの多用によって文章が中断されつつ続いてゆく『マントラ』の文体を、地震を模しているのだと語っている[Areco Morales: 50]。地震によって古い地層が新しい地層と同列の表面に現れ、ずれたことで本来とは異なる部分が隣り合う。このずらしをここではパロディと考えたい⁴。

本論におけるパロディの定義を確認しておこう。ジェラルド・ジュネットの定義は『パランプセスト』において以下の図で示されている。

体制 関係	遊戯的	風刺的	真面目
変形	パロディ	戯作	転移
模倣	パステイシュ	風刺	偽作

(点線の箇所は流動的 [ジュネット: 59])

これをふまえてリンダ・ハッチオンは「パロディは批評的距離を保った反復」[ハッチオン: 48]、「皮肉な『文脈横断』と転倒を用いた、差異を持った反復」[ハッチオン: 78]とし

ている。本論もこのふたつの定義にしたがい、遊戯的、かつ変形をともなう反復であり、なんらかの批評的な差異を伴うもの、という意味でパロディという語を用いる。

ボラーニョは、さきに引用した批評を「この小説は、ひそやかに、文学の方法について語ってもいる、それに気がつくものはほとんどいないのだが」[Bolaño: 310] としめくくっている。本論は、このボラーニョの指摘をふまえ、メキシコシティとフィクションの在り方がこの作品でどのように、そしてなぜ関係づけられているのかを考えてみたい。『マントラ』において、メキシコが積極的に、あるいは不可避免的に引き受けてきたイメージや有名な歴史上の出来事が語り直され、新しく解釈されることで、想像力／文学と歴史との関わりが問い直され、文学の位置を再度定めようとしていることを明らかにしたい。

1. よそものの想像力

この小説では、ふたつの差異によってパロディがうながされている。ひとつめは外国人がメキシコを新しく読み替える「場所の差異」、もうひとつは過去の文書や出来事を新しく解釈する「時間の差異」である。まずは「場所」の差異によるパロディを見てみよう。

三部ともに共通しているのは、よそものがなにかを求めてメキシコへやってくるという設定である。メキシコは、非常にナショナリズムの意識が強い国である。先住民文化、スペイン人による征服、革命などにより複数の人種やイデオロギーの層を持つメキシコ国家は、つねにアイデンティティの創出を必要としてきた。それは新しい伝統やメキシコ像の創出でもあった。「メキシコ人とはなにか」「メキシコとはなにか」という問いが知識人たちの中心的テーマとなった。それに答えを出そうとしたのが、例えばホセ・バスコンセロスの「宇宙的人種論」(*La raza cósmica*, 1925) であり、オクタビオ・パスの『孤独の迷宮』(*El laberinto de la soledad*, 1950) であろう。

『マントラ』にはメキシコについて連想される典型的なイメージとしての「地震」、「遺跡」、「ルチャ・リブレ」、「仮面」、「マリアッチ」、「死者の日」、「テレノベラ」などがちりばめられている。これについてエドムンド・パス＝ソルダン¹⁾は、西洋人が見たメキシコを語ることで、想像力のグローバル化について扱っていると指摘している[Paz Soldán: 101-102]。

しかし今回は、このようなメキシコイメージを外国人たちが自由に解釈し、架空のメキシコを作り上げる行為が、この作品を読む鍵となっていると考えてみたい。このメキシコをジャンプ台として、創作のひとつのあり方が提示されているからだ。外から与えられたメキシコ像を意識しつつ、自らもよそものであるこの作品の語り手たちは、別のメキシコ、新しい要素を加えた憧れのメキシコを創造する。

メキシコは特に欧米の作家からユートピアとして、避難場所として、無法地帯として、

まったく新しい世界を啓示するものとしてまなざされてきた。作品内で言及される『トワイライト・ゾーン』のエピソード「ギフト」のように、宇宙人という異世界のものとの邂逅が促される場ともみなされた。別世界をメキシコに見いだす登場人物は、フレサンが強い影響を受けた北米の文学と関係している⁵。フレサンはメキシコを選んだ理由のひとつとして、外国人がメキシコを描くというサブジャンルに興味があったからだと述べている[Areco Morales: 48]。この作品で言及される作家や作品はグレアム・グリーン、ウィリアム・バロウズ、ケルアック、マルカム・ラウリー、D・H・ロレンス、ブルトン、エイゼンシュタイン、アルトーなど、そしてさきにも挙げた『トワイライト・ゾーン』などのテレビシリーズである。作品の後に付属している「仮面の下（謝辞）」でフレサンは引用・参考・参照・インスピレーションを受けた作家・作品・映画・テレビ番組名などを挙げている。

『マントラ』は多くの作品のパロディとコラージュによって出来ている。文学作品はなんらかのかたちで、先に存在した作品の繰り返し・剽窃・解釈でもあることを『マントラ』は示している。フレサンは『マントラ』には、100%自分のアイデアによる「自分の」作品だったら思いきってやらなかったであろうことがつまっている」と述べている[Areco Morales: 48]。

『マントラ』の語り手たちは、自分がメキシコ人でないことにも、また自分が想像するメキシコシティがいびつであることにも自覚的だ。メキシコに赴く彼らは、メキシコのアイデンティティなど必要なく、また理解できない人間が想像したつぎはぎの新しいメキシコを作り上げる。

例えば第一部の語り手は脳腫瘍の宣告のあとメキシコを目指す。メキシコに到着するとすぐ彼は、パスポートや必要な書類を燃やしてしまう。ここでは外国からの「人が消える／死ぬ場所としての」メキシコへのまなざしが用いられている。例えば、アンブローズ・ビアスが失踪したメキシコ、マルカム・ラウリー『火山の下』のメキシコ、B・トラーパー⁶という正体不明の作家が執筆したメキシコである。失踪することを許容する国として、メキシコは描かれる。

しかし『マントラ』では、メキシコで消えた／死んだ人々は、実は消えたのではなく、存在し続けていることに重点が置かれている。第一部の語り手が消えるための場所としてメキシコを選ぶことは、第二部の語り手が、プロレスラーとなるためにメキシコにやってくることと重なり合う。なぜならメキシコプロレス、ルチャ・リブレはマスクをかぶるものであり、名前を変えて戦うこと、誰でもなくなりつつ存在することであるからだ。第二部の語り手は、プロレスラー、エル・エストレージト (El estrellito、星の子) となり、持病の喘息で試合中に死んだようだ。そして彼は地下世界の死者用テレビにうつる生者の世

界を見ながら第二部を語る。

語り手と同じ地下世界の死者の層「メキシコで死ぬはずではなかったのに偶然死んでしまった外国人の層」にはバロウズに射殺された妻ジョーン・バルマー⁷がいる。このように、実際にあった出来事がフィクションと組み合わせられるかたちで、メキシコとその地下世界は構築されている。

また、この作品において、死者は、存在するけれども存在しないものとして扱われるという点で、観光客、つまりよそものと重ねられている。二者の共通点を見いだすために用いられるのは、バロウズのカット・アップ⁸の手法である。

死者の世界共通言語は、旅行ガイドブックの世界共通言語によく似ているんだよ、マリア=マリー。またカット・アップだ。熱い幸福な機関銃から飛び出すような言葉の閃光。情報は肉体に食い込み、初心者のために連絡先、日付、アドバイス、暗号、ご褒美を刺青するんだ。

情報は空中を漂ってくる、まるで空中を漂う火山灰のように、気づかぬうちに吸い込んでしまうと、同じく気づかぬうちに、幻覚への扉を開くのだ。 [Fresán 2011: 195]

ここでも「火山灰」「幻覚」といったステレオタイプが用いられつつ、断片的な情報が、フィクション構築のために機能することが示される。第二部はアルファベット順の題名によって並べられた、死者によって語られる断片からなることを思い出しておこう。物語の有機的なつながりは分断されている。アルファベットという規則があるにせよ、各断片の思いがけない順序ゆえに、読者は自由にそれらの情報を連結させ、出来事の因果関係や解釈を独自に展開することができるのである⁹。

ガイドブックもそれと同様、観光客は組み合わせた観光地の情報に、自分の好きな世界を投影する。死者と観光客は、自由な情報の連結によって、別の世界という幻覚をみるのが可能なのである。よそもの、そしてこの作品ではそれと同義の死者によって、ありえたかもしれないパラレル世界としてのメキシコシティが呼び出されている。死者と語り手たちとの関係については、第三節で再度述べたい。

語り手たちにとって、自分が想像したメキシコは、とても大切な、生きる上での中心的な意味を持つまでになる。それは、彼らが自分の国においても、どのみちよそものであるという気持ちを捨てきれないからである。

例えば第一部の語り手は、アルゼンチンで反政府活動をする両親に共感できず、転校生マルティン・マントラの出身地に魅了される。第二部の語り手は、幼少時代から喘息を患い入院生活を余儀なくされていたが、隣のベッドにいたメキシコ人プロレスラーから、それは彼が宇宙からやってきて、地球の空気が合わないからだと説明されて納得する。

このように自分がいまいる場所に属していると感じられない人々は、メキシコを目指す。

第一部と第二部の語り手の名が明かされることがないのも象徴的である。居場所や名前を持つことはない彼らは、限りなく狂気に近い形で、現実のメキシコシティとパラレルな、架空の、自分のためだけのメキシコシティを創造していくのである。

2. 歴史とフィクション

さて、フォークナーがヨクナパトーフアを、ガルシア=マルケスがマコンドを、オネッティがサンタ・マリアをつくったように、『マントラ』だけでなくフレサンの複数の作品にカンシオネス・トリステス (Canciones Tristes) という町が登場する。しかしその町はアメリカにもフランスにも存在し、その場合には Sad Songs, Chansons Tristes と名を変える。場所が変わると言語が変わり、しかし同一でも有り得るような町なのである。

どの言語にも属していないが遍在する町というアイデア。これは想像上のメキシコがどこにも実現されないと同時に想像の中で確かに必要とされ、存在していることと並行関係にあるように思われる。それは暗に、国家や言語の意味の問い直し、歴史を自由に解釈することにも通じるのではないだろうか。この作品では、解釈の飛躍によって、メキシコの過去が新しく語られる。

軍政による失踪者やフォークランド戦争、反政府ゲリラが登場する第一作『アルゼンチンの歴史』(Historia Argentina, 1993) から『マントラ』の前作『ものの速度』(La velocidad de las cosas, 1998) にいたるまで、フレサンはつねに歴史とフィクションの関係性について考えてきたといえる。彼の作品に共通する特徴を、エミルセ・イダルゴは「読むことと書くことのプロセス、記憶、喪と敗北」だとする [Hidalgo 2007: 4]。

特にフレサンの初期からのテーマである、個人的な記憶と歴史との関係、それに伴う架空の記憶や架空の歴史への欲求、創作はどのようにそれらと関わることができるのかという問いなどが、『マントラ』にも執拗に書き込まれている。しかし、その模索は倫理的・哲学的・政治的に行われるのではなく、常に文学の独自性を生かしたかたちで行われており、それはこの作品にも顕著である。その作業は真剣な問いであると同時に遊戯性も保持している。

例えば第一部で、マルティン・マントラは、スペイン人に征服されたメキシコ先住民の記録を残したサアグン神父の著作をゴジラと結びつけて語る。

「[……] 思うに、本当は、あいつはメキシコ出身だ。ゴジラは太平洋を泳いで日本に渡ったに違いない。生まれたのはアカプルコだと思う。証拠を持っているんだ、読んであげよう……」
と言ってマルティン・マントラは部屋を出て行くと、数分で重い本を一冊持って戻ってきた、その表紙は『ヌエバ・エスパーニャ総覧 フランシスコ会士ベルナルディーノ・デ・サアグン著』。[……]

「ほらね。はっきりしている。異論をはさむ余地のないまでに告発的な証拠だ。今君に読んであげたところは、先コロンブス期の完全なゴジラの表象以外のなものでもない。実際、ゴジラの特徴というのは明白なまでにメキシコのだよ。[……] [Fresán 2011: 77-78]

ここでは先住民たちが目にしたものやメキシコ征服の記録が日本で生まれた怪獣ゴジラと結びつけられている。「時間の差異」を用いて、過去を全く別の文脈で解釈する作業がこの作品では頻繁に行われる。それは記録をフィクションとして、フィクションを歴史的事実として読むという転倒を示している。

さらに、ここでサアグン神父は新しい地にやってきたよそのものであったことに留意しておきたい。先住民について記したこの記録もまた、彼の選択と解釈が介入する恣意的なものである。よそのサアグンが書いた歴史はマントラ少年によって新しく解釈され、フィクションと渾然一体となるのである。

そしてフィクションと歴史が区別されないということは同時に、われわれが知覚している現在も SF めいたフィクションである可能性を孕んでいる。

僕たちは、ニュース番組のニュースも見ていた。何年か前から、僕たちは全員、SF 小説の中で生きていたんだ（携帯電話、オゾン層、狂牛病、ウランの枯渇、コンピューター、宇宙旅行、ゲノム）、でも僕たちはそれに気づかなかった、だって侵略はゆっくりと、そして秘密裏に行われたからだ [……] [Fresán 2011: 160]

というように。語り手たちのパラノイア的世界においては起こった出来事と起こりえた出来事、起こりえる出来事の境界は曖昧であり、なにが事実なのかは不明となる。

これは、マルティン・マントラが自分の人生全体を映画にしようとし、モビ・アイ (MoviEye) というカメラ付きヘルメットを常に着用していることから示される。映像と記録、記憶と実際の人生の境界が曖昧になるさまは、ボルヘスの「記憶の人、フネス」 (“Funes el memorioso”, 1944) やピオイ＝カサレスの『モレルの発明』 (*La invención de Morel*, 1940) との関わりもほのめかす。

そして歴史を録画として、フィクションとしてとらえることを確認するかのよう、ビデオのように歴史を巻き戻す操作もまた描かれる。メキシコにとって非常に重要な年である 1968 年、メキシコオリンピック直前のトラテロルコにおいて学生たちが虐殺された出来事から遡り、革命、フランスによる支配、コルテスの上陸などが逆向きに再生される。これによって歴史の因果関係や時間の流れが解体されようとしている。

それでは、巻き戻し。

まず、終わったところから始めると、ある空港と、ある地震。その後、その前、巻き戻していく、[……] その後、あるロックフェスティバル、その前、軍隊がトラテロコ、メキシコシティの北で学生たちを攻撃する、1968年だ。銃弾が300か400の体から（正確な数は不明、公的なデータはない）飛び出して銃口にはいつてゆく。[……] ハプスブルク家のマクシミリアンを赤い血で染まった黄色い壁の前で銃殺する。マクシミリアンは怒りに満ちた威厳を持って立ち上がり、壁はただ黄色くなり、ヨーロッパにいる狂ったカルロータは後ろ向きに歩いてメキシコへと帰り正気に戻る。[……] 死んで生きて生きて死ぬ。[……] 放送の最後にお決まりの中断の前に、東洋的な相貌の男を見る、逆向きの潮が満ち引きする白い砂浜で一人、xを書いている、Méxicoのx, *ocixèM*のx、棒切れと微笑みで書いている。

[Fresán 2011: 196-200]

この作業はアレホ・カルペンティエルの「種への旅」(“Viaje a la semilla”, 1958) やフィクションと歴史的事実が入り交じるフェルナンド・デル・パソの『帝国からの手紙』(*Noticias del imperio*, 1987) へのオマージュも含んでいるのだろう。歴史は時間的に逆の方向性で意味づけされ、「その後、その前」という言葉が繰り返される。

巻き戻しの映像において「その後」に起こる出来事は、実際には「その前」に起こった過去の出来事である。しかしこの言葉が繰り返され、逆向きに歴史が再生されることにより、「後」と「前」は、ほとんど区別がつかなくなるのである。

3. xのかたち

前節最後の引用は、xという文字にこの作品が特権的な意味を与えていることを示している。Méxicoという国名は、綴りにふくむ文字の形象によっても重要となる。巻き戻しの映像に現れたMéxicoという綴りの左右対称の反転によって、xという文字は単語の中で不動であることが明らかとなる。xは、左右上下に反転しても同様の形を保つことで、「あと」でもあり「前」でもある複数の意味を同時に保持することができる象徴となる。さらにこの作品では、「メキシコ」という名がナワ語で「月の臍」を意味していたことから、この文字は臍、中心としても解釈され、さらに宝探しの地図の×印とも重ねられる。

また、マルティン・マントラは、双子のマルティナ・マントラと体が癒着して生まれたが、彼女と切り離され、彼女は失踪したという挿話がある。マルティン・マントラはこう語る。「マルティナはまだ生きているって考えたいんだ、そして僕が持っているのと同じ傷を持っているってさ、同じxを」[Fresán 2011: 79]。xの傷跡は、現在の自分の肉体と不在の肉体、無と死とを結びつける結節点となっている。xは、そこにつながるはずの肉体の不在を感じ取らせるのだ。しかし、つねにそこにあるものとして意識される以上、肉体の不在は不在ではないのかもしれない。

意味の転倒と、相反するふたつの意味の併存は、この作品には多くみられる。例えば第二部の語り手は「いま僕はメキシコ連邦特別区地下に住んでいて、それはメキシコ連邦特別区表面のしつこい影だ」[Fresán 2011: 124]と言う。ここで死者は、メキシコシティの地下に住む「影」であり、いわば生者のネガである。

そして死者の側から見た世界が語られるのが第二部である。死者に語らせることはこの作品の重要なテーマのひとつであろう。第二部の語り手はすでに死んでいるのであり、自分がどのように死んだのかを説明していた。その構造は、マリオ・リージョも指摘していたように第三部冒頭でパロディされる『ペドロ・パラモ』が死者の声から形成されていたことを思い起こさせる [Lillo: 14]¹⁰。

とはいえ、この作品では、死者の世界は生者の世界と反転してつながっているだけではなく、二者は重ねられ、「生者」と「幽霊」は反転していると同時に同義となっている。それが示されているのが、以下の例である。第二部の語り手は、撞着語法を用いつつ、こう語る。

僕たちは忘れるために思い出し、憎むために愛し、死ぬために生き、消えるために現れる。僕たちの現実には常に幽霊となって終わる。初めは他の人にとって、そしてほとんど間をおかずに、自分自身にとって。これを避ける方法はないし、僕はどのようにして「現れたもの」が「幽霊」の同義語なのかがわからない。実際には「幽霊」は「消えたもの」であり、時空間の外を宣告されたさまよう魂であり、タイミングの悪い存在なのだから。「幽霊」は「現れたもの」というより「消えたもの」で、ということは、僕たちは最終的にはみな誰かの幽霊となるのだ。 [Fresán 2011: 82]

ここではスペイン語の言語表現を用いて、幽霊と生者を表現する語が反対になっていることが指摘され、生者もまた生きていながら幽霊となる可能性があることが記される。スペイン語での「aparecer」は「現れる」という意味だが、幽霊が「でる」という意味ともなり、その過去分詞形はまた「幽霊、亡霊」という意味を持つ名詞「aparecido」という語となる。直訳すると「現れるもの」となるのである。本来目に見えないはずの存在、いないとされたはずのものが「現れる」という動詞を用いて表現されるのだ。一方、「消える」は「現れる aparecer」に反対の意味を示す接頭辞をつけた「desaparecer」である。この動詞の過去分詞形「desaparecido」は名詞としてとらえると「姿を消したもの」という意味になる。これは軍政を経験したラテンアメリカ諸国では「軍政により強制的に行方不明になったもの」、「行方不明者」という意味を持つ。彼らは多くの場合、二度と現れることはなかった。ここには初期からの、アルゼンチン軍政下での死者について考えるフレサンの姿勢が現れている。幽霊を「現れるもの」と解釈するスペイン語表現に語り手は疑問をと

なえる。「現れる」と「消える」という語を用いて、幽霊と生者の関係が転倒されようとしているのである。

さらに、それは記憶と生者との関わりとも関係している。この作品において幼年期は、幽霊であることと同義となっている。小学校の集合写真を見ながら第一部の語り手はこう語る。

みな集まって、それぞれ目がくらむ真っ白な上っばりの中に入っていて、写真の灰色と黒とのコントラストによってさらに超自然的に見える。幽霊の集団の写真——小さくできたてのとき、僕たちは自分たち自身の幽霊以外のなにものでもないのだから—— [……]

[Fresán 2011: 27]

過去の自分は、現在の自分とは全く異なる存在であり、忘れられた存在である。幼年時代の時間は幽霊なのだ。思い出せない自分の過去は、幽霊のように、求められていない瞬間に不意に立ち上がってくるものである。その幽霊は過去の自分としていつでも自分のそばに在るものであり、同時に記憶の間違いによるフィクションでもありえる。フレサンは「記憶と幼少期、そして死は、僕がそこから創作する観点で、僕にとってそれらはほとんど同じだ」[Areco Morales: 50]と語っている。

記憶と記録と現実が起こったことの差異は判然としない。記憶というものの不確かさと自由さは、第二部の語り手の持病である喘息と、そして同じく喘息をわずらっていたブルースト（この小説では「喘息患者たちの守護聖人」と呼ばれる）と関係づけられて語られていた。記憶はささいな瞬間に小さなきっかけで蘇るものでもあり、自由に連結されるものでもある。記憶もまた切り貼りであること、想像によって、剽窃と改変によって、成り立っていることも思い出しておきたい。

上記引用の「小さくできたてのとき、僕たちは自分たち自身の幽霊以外のなにものでもない」という表現もまた、時間の転倒を示している。幼年時代より時間的にはあとの現在、幼年期から考えると未来の語り手が、生まれたての自分たちを現在の自己にてらして幽霊だとみなすという時間の逆行が起こっているのである。ここでふたたび、「まえ」と「あと」の差異は曖昧になる。メキシコシティは、あるものが意味するものが、同時に正反対のものをも意味する世界なのである。

4. 終わりに

なぜこの作品はメキシコを舞台にしなくてはならなかったのか。それはまず、外国人からまなざされた典型的なイメージを多く持っているからであろう。そのステレオタイプをもとにしながらも、それらをずらして新しい世界を提示するこの作品は、語り直しと書き

直しによって続いてきた文学、その豊饒さと可能性を示している。

本作におけるパロディは個々の作品に言及し、それを解釈し直すだけではなく、記録・記憶・歴史を考え直すものとして機能している。ここで疑われているのは歴史であり、われわれの記憶とそれに向かい合う態度である。

よそものの想像力、勝手に想像されたメキシコは、この作品において現実と等しいものとなる。個人的に想像されたフィクションは歴史と等しいものとなる。その相反するものどちらも許容する世界としてメキシコシティは描かれる。

また、「地震」と「死者」というモチーフと、X という反転しても形を変えず意味を保持する文字によってもメキシコは特別となる。この作品は反転した意味によって新しい考え方を提示する。例えばラテンアメリカ文学を表現するマジック・リアリズム (realismo mágico) の反対のものとしてロジック・イリアリズム (irrealismo lógico) なるものが提唱されている。整合性があるけれども現実ではないものは、魔術的現実と表裏一体なのであり、それが実践されているのが『マントラ』であろう。

この作品は、現実には現実でないものに反転することができ、逆もまたしかりであることを示している。よそものが、よそものゆえの創造力で現実のパラレル世界を描くことは、歴史的出来事をふまえたうえで、そこから独立したフィクションの在り方を示すことであるといえるだろう。

注

¹ 本論では、改訂増補版を用いて引用ページ数を表示する。引用における訳はすべて筆者による試訳。

² 本作は現在までフレサンの代表作のひとつであり、比較的多くの研究がある。Llarul はパロディとコラージュに注目しつつ、メキシコシティと病気、メキシコシティと『ユリシーズ』のダブリンの比較なども行っている。Paz Soldán、Lillo、Llarul みなコルタサル『石蹴り遊び』(Rayuela, 1963) に言及している。

³ フレサンはインタビューで、登場人物の名前は彼にとってとても重要であると述べている[Areco Morales: 56-57]。

⁴ フレサンの作品の中には、惑星 Urkh24、盲目の地図制作者たちなど、多くの作品にまたがって言及される事物がある。フレサンは発表した短編小説をのちに別の(ときには複数の)小説の一部に用いることを繰り返している。同じ断片がコンテクストによって読み替えられるさまを実験している様子は、自己の作品をパロディしているとも解釈できる。

⁵ フレサンの作品は英語圏の、とくに北米の文学と文化の影響を受けた新しいラテンアメリカ文学であるとして評価されてきた。Lillo はラテンアメリカ小説の道をあたらしく拓いたとしている。フレサンは自分のリアリズムと SF とが混在し、さらにメロドラマ風でもある作風は完全にカート・ヴォネガットの影響であるとしている[Areco Morales: 55]。

⁶ 複数のペンネームを持った作家。出生や経歴については謎が多いが、アメリカ合衆国生、メキシコ没とされる。多くの作品をドイツ語で発表した。

⁷ パロウズ (1914-1997) はメキシコが気に入り、1949 年から 1952 年まで滞在。1951 年、妻の Joan

Vollmer を銃殺。

⁸ 散文の行やページを切り取ってその断片を並べ替えて構成する小説技法。

⁹ これは本作品のエピグラフからも予想できる。全体のエピグラフはデニス・ジョンソン、グレアム・グリーン、そしてメキシコの電話会社 TELMEX の緊急の際の通話方法の説明書である。各部のエピグラフもそれぞれ第一部がエルナン・コルテス『報告書簡』とフィリップ・K・ディックの『アルベマス』、第二部はジム・クレイスの『死んでいる』とケルアックの『メキシコシティ・ブルース』、第三部はメキシコのプロレスラー、エル・サントとブルー・デーモンの著書からとられている。

¹⁰ 第一作『アルゼンチンの歴史』の中の「大衆の情熱」(“La pasión de multitudes”)や「教育システム」(“El sistema educativo”)で死者が語る設定がすでに用いられている。

参考文献

且敬介『ライティング・マシーン ウィリアム・S・バロウズ』インスクリプト、2010年。
ジュネット、ジェラルド『パランプセスト 第二次の文学』和泉涼一訳、水声社、1995年。

ハッチオン、リンダ『パロディの理論』辻麻子訳、未来社、1993年。

ラウリー、マルカム『火山の下』斎藤兆史監訳、渡辺暁・山崎暁子共訳、白水社、2010年。

Areco Morales, Macarena Luz y Rodrigo Fresán. “Entrevista”, *Hispanamérica*, año 36, núm. 106, abril de 2007, pp. 47-59.

Bauman, Michael L. B. *Traven*. Traducción de Juan José Utrilla. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Bolaño, Roberto. “Un paseo por el abismo”, *Entre paréntesis*. Edición de Ignacio Echevarría. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013, pp. 307-310. (初出 19 de mayo, 2002, *Reforma*.)

Candia, Alexis. “Mantra: el resplandor de la araña”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

(<http://www.wcm.es/info/especulo/numero32/mantraac.html>)

Fresán, Rodrigo. *Historia argentina*. Edición corregida y aumentada. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

---. *La velocidad de las cosas*. Edición aumentada y corregida por el autor. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

---. *Mantra*. Edición corregida y aumentada. Barcelona: Mondadori, 2011.

Gras, Dunia. “Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño”, *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Edición de Helena Usandizaga. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 73-97.

Hidalgo, Emilse Beatriz. “National/transnational negotiations: the renewal of the cultural languages in Latin America and Rodrigo Fresán’s *Argentine History*, *The Speed of the Things*, and *Kensington Gardens*”, *LL Journal*, Vol. 2, No. 1, 2007.

(<http://ojs.gc.cuny.edu/index.php/lljournal/article/view/259/215>)

---. “Textual and Cultural Hybridity on Ricardo Piglia’s *Artificial Respiration* and Rodrigo Fresán’s *Argentine History*”, *Journal of Intercultural Studies*, Vol. 29, No. 2, May 2008, pp. 171-188.

Kurlat Ares, Silvia G. “Rupturas y reposicionamientos: la innovación estética de Rodrigo Fresán”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIX, núm. 202, enero-marzo 2003, pp. 215-227.

Lillo, Mario. “Aspectos infrarrealistas en *Mantra*, de Rodrigo Fresán”, *Taller de Letras* 37 (2005), pp. 11-21.

- Llarul, Gustavo. "Technology, Mass-media, and the Legacy of the Modern Latin American Novel: Rodrigo Fresán's *Mantra*", *Chasqui* 40.1 (mayo 2011), pp. 48-65.
- Paz Soldán, Edmundo. "*Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán, y la novela de la multiplicidad de la información", *Chasqui* 32.1 (mayo 2003), pp. 98-109.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2007.
- Sahagún, Bernardino de. (fray.) *Historia general de las cosas de Nueva España*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 2006.

Reverse of X

—Rodrigo Fresán's *Mantra*—

NIHIRA Fukumi

Rodrigo Fresán's novel *Mantra* (2001, extended and revised version in 2011) has Mexico as its axis. This three-part novel was written on his publisher's request. Why did the writer choose Mexico? This paper analyzes that question by focusing on the two types of parody. First the one that parodies novels about Mexico written by foreign authors and the other is the parody of the history of Mexico.

In the first part of the novel, an Argentine man narrates his fond memories of a friend from Mexico called Martin Mantra that he met in his boyhood. The narrator of the second part is a dead French man living in underneath Mexico City. He explains why he died in Mexico. His tale is fragmented and each fragment has its own title and they are in alphabetical order. The third part starts with a parody of Juan Rulfo's novel *Pedro Páramo*. After a great earthquake, a half-human half-computer comes searching for his father.

It must be noted that all the narrators are foreigners. They interpret Mexico from their point of view and they discover salvation. That is because they cannot feel that they belong to their original place. This work represents the way in which one may construct one's memory by considering and criticizing the nation and its history.

Using stereotypical Mexican images like the earthquake and the dead as leitmotifs, plus the addition of Burroughs' cut-up technique of arranging the fragments in this work, Fresán's central theme of creation is expressed alongside his explorations of the relationship with the dead, memory and history and the nature of fiction. The shape of letter X, which is included in the word "Mexico" symbolizes the concept of the work. X has a completely symmetrical form. It shows the possibility of the simultaneous existence of two opposite things, such as reality/history and fiction.