

フェリスベルト・エルナンデス「ワニ」 あるいはイメージの無垢

浜田 和範

0. はじめに

ウルグアイのピアニスト兼作家であったフェリスベルト・エルナンデス¹ (Felisberto Hernández, 1902-1964) の短篇小説「ワニ」(*El cocodrilo*) は、1949年ウルグアイの週刊紙『マルチャ』(*Marcha*) に掲載され²、1960年にモンテビデオの出版社アルファ (Alfa) から刊行された短篇集『水に浮かんだ家』(*La casa inundada*) に収録された後、1962年にはブンタ・デル・エステにおいて限定75部の版画イラスト入り私家版として単行本化されたテキストである³。

10年以上の空白期間を挟み、二度にわたって異なる版で公刊を果たしたことは他のフェリスベルト作品にも例がなく、「ワニ」が少なくとも一部の読者にとって強い愛着を感じさせる作品であったことを物語っているだろう。さらにその初出が、1939年の創刊以来ウルグアイの文化シーンにおいて常に先導的な役割を果たしてきた重要な媒体である『マルチャ』に掲載されたという事実は、この短篇が発表当時かにはウルグアイ文学の最先端を示すものと見做されていたかを証立てる。この掲載は、1945年から同紙の文芸面を担当していたエミール・ロドリゲス＝モネガルが1948年にその任を離れ、アンヘル・ラマに交代した直後のことであった。前者のモダニズム的教養に裏打ちされた審美眼とは異なるシュルレアリスム等の新しい文学思潮に通暁し、自国の新たな文学を精力的に開拓していたラマの目を惹いたのが「ワニ」であった、と考えることは難しくない。

意外にも、このような比較的恵まれた出版状況と裏腹に「ワニ」の作品論はフェリスベルトの他の代表作に比して決して多くはない⁴。単行本の一部または論文の単位でフェリスベルト・エルナンデスの特定作品を分析した先行研究が対象としてきた作品のほとんどが、1940年代前半に書かれた自伝的中篇『クレメンテ・コリングのころ』(*Por los tiempos de Clemente Colling*, 1942) 『はぐれ馬』(*El caballo perdido*, 1943) 『記憶という大地』(*Tierras de la memoria*, 刊行1965)、あるいは1947年発表の短篇集『誰もランプをつけていなかった』(*Nadie encendía las lámparas*) 収録の諸短篇、さらに中篇『オルテンシア』(*Las Hortensias*, 1950)、および晩年の「水に浮かんだ家」に集中しているのである。現在入手可能なフェ

リスベルト作品集のほとんどの版に収録されている代表作でありながら、「ワニ」をめぐる研究面での相対的な沈黙は奇妙とすら言えよう。

「ワニ」読解の試みは、フェリスベルトが国際的なレベルで研究対象となる1970年代から始まった。疎外論に基づく初期のアレゴリー的解釈⁵から始まり、1980年代に入るとラカンの精神分析を取り入れた主体のアイデンティティ形成に関するもの⁶、幻想文学の立場からの研究が加わる⁷。またフェリスベルト自身がきわめて自伝的な側面の強い作家であったことから、自伝的観点からの研究も根強く続いている⁸。しかしながらテキストに散りばめられたあまりにも多様で複雑なイメージの塊は、依然として作品の全的な理解を拒んでいるように思われる。本稿は、上に挙げた先行研究を踏まえながら「ワニ」のテキスト読解を行う。特に先行研究が見落としてきたイメージを拾い上げながら作家の詩学と照らし合わせることで、作品の重心を示し、フェリスベルト作品におけるその位置を再確認したい。

1. 疎外と過剰なイメージ群

まず始めに、「ワニ」のあらすじを示しておこう。

語り手である主人公はある夏の晩、異国の街のカフェで自分の人生を振り返る。本来彼はしがないピアニストだったが、演奏旅行では満足な収入を得られないため女性用ストッキングのセールスマンとなり各地を旅して回る。ある時訪れた店先ではほんの遊び心から泣き真似をしてみたところ、彼は自分が不意に涙を流しているのに気づく。その涙に誘われて女性たちが彼の周りに集まり、あれこれと理由を詮索してはストッキングを購入してくれるのに味を占めた主人公は、その泣きの能力をストッキングのセールスに利用しだす。販売戦略は功を奏し、セールスマンの売り上げは急激に伸びていく。ある日本社に呼び出された主人公は、社の人間が見守る中泣きの実演を披露し、その販売方法の専売特許を獲得する。泣くことにプライドすら覚えつつ泣きながら行商を続けていたある年、彼はかつてコンサートで成功を取めたことのある街に着く。彼はその街で三度泣く。一度目はカフェで。二度目はコンサート中で、その際彼は観客の一人から「ワああニiiiiiii！」と野次を受ける。そして三度目は、歓迎会でのスピーチを終えてホテルの部屋に戻り、一人の若者からプレゼントされた自身のカリカチュアを手に鏡に映る自分の姿を見ながら、まったく予期せず独りでに。涙に濡れたまま主人公は眠りににつき、翌朝目覚めると、先日カフェで見かけた盲人のハープ奏者のように、目玉を回す。

要約からも明らかなように、「ワニ」の軸をなすテーマは外面と内面の分裂に遭遇した現代人の疎外であり、いち早くその点を指摘したフェルナンド・モレノ＝トゥルネルの分

析は明快にして要を得ている⁹。「ワニ」はしかし、疎外のドラマというにはあまりにも多様な細部を抱え込んだ作品でもある。回想という形式が時系列を攪乱し、突然気まぐれに訪れる多様なイメージ群を呼び寄せ、作者特有の連想や比喩に満ちた万華鏡的相貌を呈している。「ワニ」には何らかの組織化が見出されると主張するモレノ＝トゥルネルも、作品の構造を取り出すためには不可避とはいえ、その過程でいくつもの重要な細部を捨象しているのも確かである。

「ワニ」はその冒頭部より、主人公の不安に満ちた境遇、短篇の舞台を喚起しつつ、疎外の物語とは異なる読みの線を準備しているように思われる。

蒸し暑い秋の夜、ぼくはとあるほとんどなじみのない街に行った。[...] ぼくは幸福な時間を切り離し、そこに閉じこもる術を心得ていた。まず道端や家の中にあるぼんやりしたものならとにかく何でも目で盗み取り、それをあとで自分の孤独の中に持ち込むのだ。[...] あの数々の街には、以前ピアノのコンサートで行ったことがあった。コンサートの開催を許可してくれる人を集めなければという不安の中で生きていたから、幸せな時間なんてまずなかった。その人たちをまとめ上げ、互いを感化し、そこから積極的に動いてくれる人を探さなければならなかった。それはほとんどいつも、うすのろでぼんやりした酔っぱらいと戦うようなものだった。一人連れてきたと思ったら別の一人はどこかへ消えてしまう。その上、ぼくは演奏の練習と新聞記事の執筆もしなければならなかった¹⁰。

大した実入りも期待できない演奏旅行で各地を回るピアニストという姿はまず何よりも、ピアニストでもあった作者の自伝的要素の反映である。また行く先々の街が「ある街」(una ciudad) といったように不定冠詞によってぼかされた記述しかなされず、主人公の出身国も現在滞在中の「あの国」(aquel país) も特定されないという環境設定は、文化的近似性に富み、少数の大都市以外は似たり寄ったりというラプラタ地域の特色に基づくものであると言えよう。だが同時にこのような漠とした環境設定は、整然とした語りの進行を妨げ、思い出や連想の連なりを誘発する仕掛けでもある。このような全体の色調を踏まえた上で、以下、テキストに張り巡らされた重要なイメージを整理しながら検討していく。

2. 涙というフィクション

主人公が流す涙は、物語における主要なモチーフである。のちに彼のストッキング販売における最大の武器となる涙をめぐるエピソードは、あるとき訪れた店先にいた少年にチョコレートを取り上げられ、冗談で泣き真似をしてみせたところ本当に涙がこぼれていた

という出来事に始まる。

映画館でチョコレートを買ったのを思い出し、ポケットから取り出した。少年はぱっと駆け寄ると、ぼくからチョコレートを奪った。そこでぼくは顔に手を当て、すすり泣くふりをした。目を覆い、手のくぼみを作る暗闇のからすき間を作って少年を見た。彼はじっとぼくを観察し、ぼくはますます激しく泣きまねをするのだった。ついに彼はぼくの膝の上にチョコレートを置くことにした。ぼくはにっこり笑い、それを返してあげた。だが同時にぼくは、自分の顔が濡れているのに気づいた¹¹。

「ふりをする」(fingir) という動詞——虚構 (ficción) と同様、ラテン語の fingere (たくらむ、こねあげる、発明する) に由来する——が使われていることから明らかなように、当初主人公にとって涙は遊戯行為の結果であり、フィクションの思いがけない産物であった。自らの涙に驚いた主人公は、その後人目を避けて寂れた広場へと赴き、もう一度泣いてみようとしてみる。「雑巾を絞るみたいに泣こうとする」のではなく、「事実に対してもっと素直に心を開く」¹²いてまた涙を流してみようとする彼の姿は、「数時間前に何気なく動かしたおもちゃでまたこっそり遊ぼうとする」¹³ような稚気にあふれている。

だが純粋な遊戯として始まったこの涙の理由をめぐり、周囲の登場人物たちは次々に解釈を重ねていく。広場で一人泣く主人公の前に現れた女性は「話しておしまいなさい。私も子供がいたから心の痛みはわかります」「本当のことを話して御覧なさい、どんな女なの？」¹⁴と主人公の答えを先取りしようとする。ある重要な店舗を訪ねた主人公がほんの悪戯心から多くの客の前で泣いてみせると、居合わせた者たちは次々にその理由を詮索しだす。『この人、泣いてるじゃないの』。やがて辺りがざわつき出し、会話の端々にこんな声が飛び交った。『いい子だから近寄らないの』……『何か悪い報せでも届いたのかな』……『電車が着いたってのに、何の手紙も運んで来なかったんだよ』……『電報で悪い知らせでも届いたんだらう』指のすき間からのぞくと、一人の太った女がこう言うのが見えた。『人情ってのを考えてごらんよ。あたしだって子供が会ってくれなきゃ、こんな風に泣くさ！』¹⁵心配する客たちに慌てて主人公は「時々こうなるんです。思い出みたいなもので……」と涙の自発性を強調しながら弁解するが、一人の女が「ああ！ 思い出して泣いてるのね……」¹⁶と、思い出を原因として曲解する。主人公の中に「苦悩」を見ようとする者たちが彼を哀れみ、ストッキングを買い求める。のちに本社に赴いたときも、彼はその泣きの戦術を知った受付嬢に「苦悩を抱え込んでるのにご自分で気づかないのね」¹⁷と本人の与り知らない苦悩を付度されてしまう。

主人公が泣き落としを駆使してストッキングの販売を伸ばしていくのは、ここからである。ロサリオ・フェレが指摘したように、「ワニ」における主人公の行商の道のりは、主

人公のフィクションが他の登場人物＝観客によって見られ、読まれ、真実らしいものとして受け入れられていく過程である¹⁸。このフィクション＝芝居を各地で披露し、やがて本社での面接において管理責任者や他の同僚たちの前でも涙を実演してみせた主人公は、他の者がこの販売戦術を真似しないよう、念書を作成してまで涙を占有しようとする。やがて彼には「泣くことへのある種の自負心」¹⁹さえ芽生え、異国の地の人間たちを「だましてやったという悪意ある喜びを感じ」、自分は「不安のブルジョワだ」²⁰と考えるに至る。

だが奇妙なことに、上に述べたような涙による主人公の上昇に続いて起こる惰性化・ルーティン化した涙について、フェレは一言も触れていない。泣き落としによるストッキング販売法の専売特許化を成し遂げた主人公には、疎外と疲労の兆しが見えだすのだ。

販売を再開したとき、ぼくはある小さな街にいた。悲しい一日で、泣こうという気持ちになれなかった。一人で部屋に閉じこもり、雨音に耳を傾け、自分が水によって世界と分たれていると考えていたかった。ぼくは涙の仮面に隠れて旅をしていた。でも顔は疲れていた。

突然、誰かが近づいてきてこう尋ねられた気がした。

「どうしました？」

そしてぼくは、さぼっている所を見つけられてびっくりした従業員みたいに、自分の作業を再開しようと、顔に手を当てすすり泣きを始めたのだった²¹。

思い出のように自然に訪れていた涙は「作業」(tarea) と化し——ロベルト・エチャバレンの言葉を借りれば、不意の出来事から「墮落した慣行」²²へと成り下がり——、当初の遊戯性を失う。ストッキングの販売と言う目的に支配された存在は肥大した涙のフィクションによって世界と隔てられ、「水によって世界と分たれ」たいという思いは、かつて広場で感じたような原初の孤独を取り戻したいという願望の表れにほかならない。

3. フェティシズム

主人公がストッキングのセールスマンとして会社に雇われることになったきっかけは、あるストッキングのブランドのために彼が考案した広告文がコンクールの二位を獲得したことだった。その名も《イリュージョン》(Ilusión) というストッキングの売り文句、“¿Quién no acaricia hoy una media “Ilusión”?” は、「今日、ストッキング〈イリュージョン〉を撫で回さない者がいるだろうか？」と「幻想(イリュージョン) 相半ばするものを愛でない者がいるだろうか？」という二重の意味に解することができる。フランク・グラジャーノやエチャバレンがすでに的確に解釈しているように、欲望の対象は対象それ自体(スト

ッキング《イリュージョン》)とそれに対する自己の投影(半分の幻影)から成り立っているのだ²³。またエチャバレンが続けて指摘するように、ストッキングを履いた女の脚は女の姿を換喩的に指示すると同時に隠蔽している。

指示すると同時に隠蔽するこの働きこそ、フェティシズムのそれにほかならない²⁴。実際、女のイメージこそが、「ワニ」の至る所で不在の痕跡を示す幽霊の対象なのである。最初に訪れた店先にいた少女に主人公は、「ご主人はいらっしゃる？」と訊く。「ご主人なんていない。ここはうちのお母さんのお店」と答える彼女に再び「お母さんは今どこ？」と問うと、帰ってくる答えは「ビセンタさんのところ。もうすぐかえってくる」²⁵——つまり母親はいるが不在である。その後店先で自分が思いがけず涙を流したことに驚いた主人公は、人気のない広場に行き、試し泣きをしているところ、緑の壁に掛けられた梯子から「《イリュージョン》のストッキングを履いた、鈍色に輝く二本の女の脚」²⁶が降りてくるのを見る。女のスカートがやはり緑色であるために女ではなく足を認識してしまうこのフェティシズムに満ちた換喩的イメージもやはり、女の不在を印象づける。さらに、すでに引用したようにこの女が、涙を流す主人公に対し「本当のことを話して御覧なさい、どんな女ひとなの？」²⁷と答えを先取りするかのような問いを投げかける。女の喪失を予想したこの問いを受けた主人公は、かつての恋人——いま一人の不在の女——を思い出す。

フェティシズムのクライマックスは、歓迎会の前に現れる少女との出会いである。緑のカーテン(広場の壁と梯子の女のスカートと同じ隠蔽の色)から召使いとともに現れた少女は、自らの《イリュージョン》にサインを求める。ストッキングに直接は書けないとサイン入りのラベルをストッキングに貼り付けてやると、女は目の前で《イリュージョン》を履きだす。その仕草の換喩的描写は今一度、女それ自体を隠蔽するとともに、身体の一部によってまさに同時にその姿を指し示している。「彼女は髪を垂らしたままうつむいていた。その金髪のカーテンの下、手がまるで逃げるかのように動いていた。ぼくは黙り続けたが、彼女は決してやめようとはしなかった。ついに脚がダンスの動きを始め、つま先の伸びた足が靴を引っ掛けながら持ち上がった。手が髪をまとめ上げると、少女は静かに挨拶して立ち去った」²⁸。そのあと主人公は旧友である学園長のスピーチに列席し、コメントを求められるが、「途中何度も「浮き沈み」「必要」という言葉が挟まれる」²⁹学園長のスピーチに対し彼はノーコメントを通し、自身の辛い現実の生活を否認する。フェティシズム的瞬間が訪れるのはその直後である。

それから振り返って学園長を抱きしめると、その肩越しにストッキングの少女が見えた。彼女はぼくに微笑みかけてスカートの左側をまくと、ストッキングにプログラムから切り抜いたぼくの肖像を貼り付けてあるのを見せつけた。ぼくは嬉しさに一杯になった […] ³⁰

現実の生活を思い出させる学園長を抱擁しながら少女へと視線を注ぐ主人公は、まさに「半分だけ幻影を愛でている」と言えよう。さらに《イリュージョン》の履かれた片脚だけを露わにし、肖像によってそのイメージの創発者を指し示す姿を考慮すれば、まさにこの場面においてあの広告文“¿Quién no acaricia hoy una media "Ilusión?"”はその意味作用を全うするかのようと思われる。すなわち、少女と主人公それぞれの行為が、「片脚だけのストッキング《イリュージョン》」であり「相半ばする幻影」でもある光景を現出し、一つの劇 (espectáculo) を完成させたのだ。こうしてフェティシズムのテーマは、涙のテーマと「劇」という一点で合流する。

4. ワニという〈謎〉、盲目、涙

スペイン語(をはじめ多くの西欧言語)において、「ワニの涙」(西: *lágrimas de cocodrilo*)とは「嘘泣き」を意味する慣用表現にはかならない。ワニが目から分泌液を流しながら獲物を食べる姿、あるいは獲物の前で分泌液を流す姿が、餌食に対する哀れみや餌食をおびき寄せる行為として、偽善の象徴として扱われるに至ったのである³¹。

さて、フェリスベルト作品に動物が頻出するようになるのは、同郷のフランス語詩人ジュール・シュペルヴィエル (Jules Supervielles) の影響に依るところが大きい。ホセ・ペドロ・ディアスが指摘したように、『クレメンテ・コリングのころ』を読んで感銘を受けた詩人の知遇を得たフェリスベルトは彼を師と仰ぎ、以降 1946 年から 1947 年の自身のフランス滞在に至るまで、創作に関する助言を受け続けた。その際彼は確実にシュペルヴィエル作品を読んでいたはずであり、馬や牛、ロバ、ライオンといった動物の存在が氾濫するシュペルヴィエルの幻想的短篇から多くを得たことは疑いない³²。しかしながら「ワニ」においては動物としてのワニが直接登場するわけではない。シュペルヴィエルが触媒となったのは確かだとしても、この短篇内におけるワニはあくまでもシンボル、およびそこから派生するイメージなのであり、フェリスベルト特有の自立した機能を果たす。と言うのも、このシンボルあるいはイメージをめぐる紡がれる言説こそが、物語に幻想的な趣を与えているからである。

「ワニの涙」の句に関する説明が短篇中で直接行われることはないが、作者がこの成句の存在を踏まえていることは明らかである。まず故意に泣くことでストッキングの売り上げを伸ばすセールスマン (兼ピアニスト) という主人公の設定。さらに、演奏の制止が効かなくなってコンサート途中に泣き出した主人公に向かって投げつけられる次のような野次を見れば、もはや疑いの余地はない。

最初はみんな驚いてざわついていたが、どういうわけか誰かが拍手しようとした。するとシュッと行って制止する人たちが出てきた。ぼくは席を立った。片手で目を押さえ、もう一方でピアノを探り、舞台から立ち去ろうとしていた。何人かの女が、ぼくが平土間に落ちてしまうと思って悲鳴を上げていた。舞台装置の入り口を越えようとしていた時、天井桟敷からだれかがこう叫んだ。

「ワああ二いいいいい！」

笑い声が聞こえた。だがぼくは楽屋に戻り、顔を洗い、すぐに戻り、シャキッとした手で第一部を終えた³³。

観客が主人公の嘘泣きを茶化そうとして野次を飛ばしたことに關しては、言を俟たない。しかし公演終了後、楽屋に押し掛けた者たちに対して主人公はこうとぼけてみせる。

ぼくは、あれを叫んだ人はもっともだと思いますよ。実際、何で自分が泣くのかわからないんですから。涙が込み上げてきてどうしようもなくなるんです。おそらくワニと同じで、ぼくにとってもそれが自然なんでしょう。まあ、ワニが何で泣くのかもわかりませんが³⁴。

わざと煙にまいていいのか、それとも本当に成句を文字通り受け取って考え込んでいるのか？ 主人公の意図は明らかにされないものの、テキストは成句を異化することでその慣用的な意味をずらし、意味以前のイメージへと読者を引き戻す。そもそも、ワニはなぜ泣くのか？ 主人公がワニと同様自然に涙が込み上げるというのは一体どういうことなのか？ ここで主人公が引き受けるワニの形象は、その意味を探り、意味を展開すべき一個の謎 (misterio) として立ち現れる。主人公が受け取る自身の風刺画は、この謎が彼にまつわる他の様々な徴を呼び寄せた姿にほかならない。主人公を歓迎するレセプションの後、バーにいる彼に一人の少年が近づいて、贈物を差し出す。

すると彼 [少年——引用者註] は隠していた手を引き抜き、一枚の風刺画を取り出した。ぼくによく似た一匹の大ワニだ。小さな手を口に突っ込み、歯はピアノの鍵盤でできていた。もう片方の手でストッキングを握っていて、それで涙を拭いていた³⁵。

いかにもちぐはぐで、どこかユーモラスなこのコラージュにおいて、主人公のアイデンティティをなすイメージが一堂に会する。ワニ、ピアノ、ストッキング、涙という、何らの上位の観念に解消されそうもない異質物からなる鎖列は、主人公が上演してきた見世物、他者に受け入れられた彼のフィクションそのものと言える。だが物語はこれ以上このイメ

ージを展開させていくことはない。ワニのイメージは言わば「打ち捨てられた謎」³⁶として捨て置かれたまま、終結部に思いがけない形で回帰する。

だが部屋に着いて独りになると、思いもよらないことが起こった。まず鏡を見た。ぼくは風刺画片手に、ワニと自分の顔とを交互に見つめていた。突如、ワニをまねようとしたわけでもないのに、ぼくの顔が、勝手に、泣き始めたのだ。ぼくは自分の顔を、こちらにはうかがい知れぬ不幸を抱えた女きょうだいを見つめるかのように見つめていた。以前はなかったしわが増え、そこを涙が伝っていた。ぼくは明かりを消し、横になった。顔はあいかわらず泣き続けていた。涙は鼻の脇を抜け、枕へと落ちていた。そのままぼくは眠りに落ちた。目を覚ますと、涙の乾いたあとがひりひり痛んだ。起き上がって目を洗いたかった。だが顔がまた泣き出すのではないかと思うと怖くなった。ぼくはそのままじっと、あのハーブ弾きの盲人みたいに、暗闇で目をきよろきよろ回すのだった³⁷。

エチャバレンは、この「以前はなかった皺」がレストランで見かけた今にも泣き出しそうな老婆のイメージに重なると論じている。とするならば、鏡の前に立つ主人公は、黙したまま老婆の表情を重ね合わせ、その内に秘めていると思しき苦悩を我がものとして感じているのかもしれない。さらにエチャバレンが述べるように、ハーブ弾きの盲人が目目を回す身振りを受け継いだ主人公は、音楽家として生きることの惨めさをも背負い込んだことになるのだろうか³⁸。いずれにせよ、語り手＝主人公は何も明示的に語らない。

テキストの端々に姿を見せる盲目、あるいは眼球のイメージは、主人公に強い不安を掻き立てる。この一連のモチーフは、主人公がハーブを抱えた一人の盲人を目撃する場面から始まる。「ふと、ハーブを持った盲人がカフェに入って来たのに気づいた。[...]」ぼくは人生を謳歌する意欲が失せる前にここを出ようと決めた。だが近くを通った時、つばのきちんと折れていない帽子をかぶり、演奏しようとするあいだ空に向かって目をきよろきよろ回す老人の姿がまた目に入った。何本かの弦はあとから付け足されたもので、明るい色をした木製のハーブも男の全身も、かつて見たこともないほど垢にまみれていた。ぼくは自分自身のことを考え、落ち込んだ³⁹。眼球のイメージは部屋に帰った後にも続く。「また明かりをつけると電球が、暗いまぶたの下にある眼球のように、ランプシェードの下に姿を現した。[...]」それはまるでランプシェードの苦悩する魂とでもいった具合に脇に退いてゆき、暗がりへと溶け込んだ⁴⁰。それ以来主人公は、惨めさを感じずに済むよう、盲人の姿を見るたびに彼を避ける。盲人の目玉の運動はさらに眼球のイメージを呼び起こす。本社を訪れた際にカウンター越しに会話する少女は、「その目は内側から色を塗られたみたい」で、「その眼差しは、肩に手を置くようにして」主人公の上に注がれている⁴¹。

色によって隔たれた内部と外部、という見立ては、上に述べた「水によって世界と分た

れてしまいたい」という孤独への欲望に重なるとともに、他者の目の奥からの誘いとも言える。このように見てみると、惨めさの象徴としての盲目への道は敷き詰められていたようにも思える。

しかし、この終結部にこそ、疎外や孤独という主人公の結末とは別の線が走っている。先の引用で注目すべきは、泣き出したのが主人公の「顔」であり、主人公本人ではないという点である。すでに確認したように、元来彼において涙は思い出のように不意に訪れるものであり、主体の考えや意識を越えた自律的なものであった。「ぼくは自分の顔を、こちらにはうかがい知れぬ不幸を抱えた女きょうだいを見つめるかのように見つめていた」⁴²という一節は、慣れ親しんだもの＝女きょうだいとその窺い知れぬ不幸という点で、主人公の顔の自己性と他者性を辛うじてつなぎ止める蝶番なのだ。つまり顔、およびその涙は、自己に属していながら自律している、両義的存在なのである。

フェリスベルト自身がその創作活動の初期から生涯にわたり重視してきた概念に、自然さ (*espontaneidad*) がある。生前唯一発表された創作論「私の短篇に対する偽の説明」(*Explicación falsa de mis cuentos, 1955*) で彼は、自らの短篇を生長する木にたとえ、自分の仕事は意識の介入をできるだけ抑え、「それがあまりのさばりすぎないように、それが美しくなろうとか強くなろうなんて気を起こさないように気をつけ、それがあまがままでいられるよう手助けしなければならない」⁴³と述べている。「ワニ」の主人公＝フィクションの作者／涙＝フィクションという構図を、この作者／短篇＝木とパラレルに捉えたとき、先の引用は「ワニ」の図式にそのまま当てはまる。少年に手渡された風刺画が作者の意識を駆使したフィクションだとすれば、鏡を前にとめどなく流れる涙は、そのような意識的なフィクションに無関心のまま、あまがままに生長し続ける自律的なイメージなのである。主人公の意識に重点を置いて「ワニ」を読む限り、主体の疎外というタームから離れることは難しい。しかしひとたび氾濫する涙のイメージに目を転じれば、「ワニ」が、主体の疎外のアレゴリーでありながら、同時にその統御を逃れ、主の中にあって主体と無関係に生長する無垢のイメージを最後に解き放つテキストであることが了解されるだろう。

おわりに

従来「ワニ」が単体として作品分析の対象となつてこなかったのは、おそらく、そのあからさまに寓話的な結構のゆえに、他作品との断絶ばかりが目立って取り沙汰されてきたことに起因する。本稿では「ワニ」の中で進行するイメージの自発性の回復という過程を検討することにより、寓話的色彩の強いテキストの中に潜む、主体の意識を逃れるイメー

ジの運動を提示した。

奇しくもフェリスベルトの晩年の作品では、そのイメージの付置において似通った作品が少なくない。表立った文学活動のほとんど見られなかったこの時期に作家が残した二つの短篇「ルクレシア」(Lucrecia, 初出 1952)「水に浮かんだ家」(1960)は、「ワニ」と同様、金銭・水(あるいは涙)・家族という主要なイメージ群を駆使して独自の世界を築き上げている。冒頭でも触れたように、フェリスベルト・エルナンデス作品の時期的分類は、1920-30年代の初期、1940年代前半の中期、それ以降の後期と大きく分類されてきた。「ワニ」「ルクレシア」「水に浮かんだ家」の三作はいずれも後期に分類されるが、その中でこの三作に対しさらに別のカテゴリーを設けることで、1950年代前後におけるフェリスベルトの詩学を探究できるのではないか、という可能性を示して本稿を締めくくりたい。

注

¹ 以下本稿では、作家のことをそのファーストネームからフェリスベルトと呼ぶ。この慣習はスペイン語圏の読者・研究者の間では決して珍しくない。エルナンデスというスペイン語圏ではありふれた姓に比してフェリスベルトという名前が珍しいため、アルゼンチンの国民的詩人ホセ・エルナンデス(José Hernández, 1834-1886)や、メキシコの作家エフレン・エルナンデス(Efrén Hernández, 1904-1958)といった同姓の作家と区別しやすい、というのが採用される理由の一つである。作家の呼称をめぐる同様の事例は、アルゼンチンの作家マセドニオ・フェルナンデス(Macedonio Fernández, 1874-1952)などにも見受けられる。

² Rocca, 1992, p. 90.

³ Hernández, 1983, III, p. 226. なおローマ数字は巻数を示す。

⁴ 例えば、今日までにフェリスベルトをめぐる開催された3つの国際会議における発表の中で(Sicard 1977; Rama 1982; Girardi de Dei Cas 1997)、「ワニ」を論じたものは一つ(Moreno Turner 1977)しか含まれていない。

⁵ Moreno Turner, *op. cit.*

⁶ Echavarren, 1981, pp. 31-44.

⁷ Ferré, 1986.

⁸ Blengio Britto, 1981. Díaz, 2000, pp. 217-222.

⁹ Moreno Turner, *op. cit.*

¹⁰ Hernández, *op. cit.*, p. 90.

¹¹ *Id.*, p. 92.

¹² *Id.*, pp. 92-93.

¹³ *Id.*, p. 92.

¹⁴ *Id.*, p. 93.

¹⁵ *Id.*, pp. 94-95.

¹⁶ *Id.*, p. 95.

¹⁷ *Id.*, p. 97.

¹⁸ Ferré, *op. cit.*, pp. 72-75. だがフェレの分析はフィクションの勝利という段階に留まっており、後に述べるような涙の地位剥奪に触れていない点でまったく不十分と言わざるを得ない。

¹⁹ Hernández, *op.cit.*, p. 98.

²⁰ *Id.*, p. 101.

²¹ *Id.*, pp. 97-98.

²² Echavarren, *op. cit.*, p. 38.

²³ Graziano, 1997, p. 181.

²⁴ 例えばフェティシズムについて、ジョルジョ・アガンベンはフロイトを筆頭に様々な理論家や事象を涉猟しつつ、こう述べている。「実際、フェティシストの『否認』においては、ある記号表現が別の記号表現の代理をするのではなく、両者がお互いに否定し合うことで維持されている。しかもそればかりか、本来の意味で『抑圧』について語ることにできないのである。なぜなら、心理的内容は単に無意識の中に追いやられているのではなく、否認されるかぎりにおいて表明されている（もちろん意識的ということの意味するわけではないが）からである」（アガンベン、2008、290）

²⁵ Hernández, *op. cit.*, p. 92

²⁶ *Id.*, p. 93.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Id.*, p. 100.

²⁹ *Id.*, p. 101.

³⁰ *Ibid.*

³¹ ワニの流す涙を取り扱ったフィクションとしては、例えばショヴォ（2003）を参照。

³² Díaz, 1991, p. 155. ディアスが指摘するシュペルヴィエル作品は、ブエノスアイレスのロサダ社より刊行されたスペイン語版『セーナの名無し女』（*La desconocida del Sena*, 1930）および『ノアの方舟』原書（*L'arche de Noé*, Paris: NRF, 1938）である。

³³ Hernández, *op. cit.*, pp. 98-99.

³⁴ *Id.*, p. 99.

³⁵ *Id.*, p. 101.

³⁶ 「打ち捨てられた謎」は、『クレメンテ・コリングのころ』に登場する句である。作中、不意に訪れる一見無関係な思い出の渦の中でかつてのピアノの師クレメンテ・コリングの謎めいた生を回想してきた語り手は、終結部に至って、結局コリングの謎は、解かれぬまま増殖していきだけの「打ち捨てられた謎」（Hernández, 1983, I, p. 67）になってしまったと述べる。

³⁷ *Id.* pp.101-102.

³⁸ Echavarren, *op. cit.*, pp. 40-41.

³⁹ Hernández, *op.cit.*, p. 91. ディアスが指摘したように、この盲人には直接的なモデルが存在する。1936年8月25日アマリア・ニエト宛の書簡の中で作家は、喫茶店で遭遇した一人のハーブ弾きの老人に言及し、「多くの盲人の顔に浮かんでいるあの無表情と死の感覚」（Díaz, *op. cit.*, p. 221）をそなえ、顔を上に向けてハーブを弾く姿に心底ぞっとしたと述べている。と同時に、盲人は、フェリスベルト作品には馴染みの深いライトモチーフでもある。作者が幼年時代に師事した実在の盲目のピアノ教師クレメンテ・コリングの思い出を軸にした『クレメンテ・コリングのころ』には、クレメンテ・コリング、および語り手の親戚であるエル・ネネという二人の盲人の音楽家が登場する。盲人のハーブ奏者は、音楽の道への手ほどきをしてくれた彼ら二人の陰画でありながら、盲人という一点において様々な共通点を有している。

⁴⁰ Hernández, *op.cit.*, p. 91

⁴¹ *Id.*, p. 97.

⁴² *Id.*, p. 102.

⁴³ *Id.* p. 67.

参考文献

- Blengio Britto, Raúl. *Felisberto Hernández. El hombre y el narrador*. Montevideo: Ediciones de la Casa del Estudiante, 1981.
- Díaz, José Pedro. “La influencia de J. Supervielle sobre F. Hernández”. En *Felisberto Hernández. El espectáculo imaginario, I* (2ª edición). Montevideo: Arca, 1991, pp. 145-161.
- . *Felisberto Hernández. Su vida y su obra*. Montevideo: Planeta, 2000.
- Echavarren, Roberto. *El espacio de la verdad: La práctica textual de Felisberto Hernández*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.
- Ferré, Rosario. *El acomodador. Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Graziano, Frank. *The Lust of Seeing. Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.
- Hernández, Felisberto. *Obras completas* (3 tomos). Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz. Montevideo: Arca / Calicanto, 1981-1983.
- Moreno Turner, Fernando. “Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández”. En Alain Sicard (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977, pp. 187-208.
- Rama, Ángel (ed.). *Felisberto Hernández*. En *Escritura. Teoría y crítica literarias*. Año VII, nos. 13-14, 1982.
- Rocca, Pablo. *35 años en Marcha*. Montevideo: División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo, 1992.
- Sicard, Alain (ed.). *Felisberto Hernández ante la crítica actual*. Caracas: Monte Ávila, 1977
- アガンベン、ジョルジョ『スタンツェ 西洋文化における言葉とイメージ』岡田温司訳、ちくま学芸文庫、2008年。
- ショヴォ、レオポール『年を経た鱈の話』山本夏彦訳、文藝春秋、2003年。

“El cocodrilo” de Felisberto Hernández

o la inocencia de la imagen

HAMADA Kazunori

El cocodrilo, del escritor uruguayo Felisberto Hernández, ha sido estudiado menos que otras obras principales del autor. Hasta la fecha este cuento ha sido interpretado de acuerdo con cuatro ejes: alienación, psicoanálisis, género fantástico y autobiografía; sin embargo, la compleja red de imágenes ha obstaculizado una comprensión total del texto. El presente artículo intenta concentrarse en analizar los elementos que los estudios precedentes han dejado pasar inadvertidos, bajo la comparación con la poética del autor, para localizar de esta manera el centro de gravedad de la obra y confirmar su posición dentro de la obra felisbertiana.

Aunque la historia de la alienación del protagonista forma un eje central, la ambientación imprecisa plasmada en el comienzo del cuento prepara otras líneas de lectura. El llanto del protagonista, que le sucedió por las primeras veces, es aprovechado por él como ficción para su venta de medias, pero luego sufre cierta degradación. El tema del fetichismo convergen con el tema del llanto respecto al tema de espectáculo. La palabra “cocodrilo”, que deriva de la frase hecha “lágrimas de cocodrilo”, gracias al efecto de extrañamiento, se convierte en un “misterio”, pero un misterio abandonado. Aunque el final de la obra parece cerrar el texto como una historia de alienación, si se considera la cuentística del autor se nota que ahí mismo el llanto recupera su espontaneidad original, con la ayuda de la metáfora de “hermana” para la cara que llora.

En conclusión, el centro de gravedad de *El cocodrilo* estriba en la recuperación de la espontaneidad de la imagen del llanto, liberada de la conciencia organizadora del protagonista.