

博士学位論文

定位されざる逆説的遁走^{ペラドタサル・フーガ}

—ビルヒリオ・ピニェーラとレイナルド・アレナスの
長編小説における「弱い」身体^{カミヤ}の政治性—

山辺 弦

目次

凡例	1
序論	3
I. はじめに： 二つのアニヴァーサリーと「失われた文学史」	3
II. 先行研究の流れと本論文の目的	8
II-1. 先行研究の傾向と問題点	8
II-2. 本論文の目的、対象、方法	13
II-2-1. 目的と対象	13
II-2-2. 方法と分析過程	14
II-2-3. 各章の構成について	17
第一章 ピニェーラ、アレナスの生涯と作品	19
1-1. 革命以前のピニェーラとアレナス	19
1-1-1. ピニェーラ前史時代 (1912～1940 年頃)	19
1-1-2. 作家ピニェーラの確立 (1940 年代～1945 年頃)	20
1-1-3. ピニェーラのアルゼンチン滞在と雑誌『シクロン』(1946 年～1958 年頃)	22
1-1-4. アレナスの幼少期(1943 年～1958 年頃)	26
1-2. 革命の勃発と邂逅 (1959 年～1960 年代)	27
1-2-1. 歴史的状況	27
1-2-2. ピニェーラ	30
1-2-3. アレナス	32
1-3. 「パディージャ事件」、周縁化、ピニェーラの死とアレナスの亡命 (1970 年～1980 年頃)	35
1-3-1. 歴史的状況：「パディージャ事件」を中心に	35
1-3-2. ピニェーラ	39
1-3-3. アレナス	40

1-4. アレナスの亡命後とピニェーラの再評価 (1980年～1990年頃)	41
1-4-1. アレナス	41
1-4-2. 国内の文化的状況とピニェーラの再評価	44
1-5. 現在までの状況 (1990年～現在)	46
1-5-1. 国内の状況	46
1-5-2. ピニェーラの正典化	46
1-5-3. アレナス評価の二重性	49
第二章 怖れる身体：『レネーの肉』と『夜明け前のセレスティノー』 および『純白のスキャンクたちの宮殿』	51
2-1. 作品情報とあらすじ	51
2-1-1. 作品情報	51
2-1-2. 主体の教化 一権力の場合としての身体	53
2-2. 逃げ場なき逃走	57
2-2-1. 「逃げ場なし」の物語	57
2-2-2. 「怖れ」を抱く「弱い」身体の逃走	58
2-3. 怖れる身体の「他者性」と「両義性」	62
2-3-1. 身体の他者性 一分身のテーマを通して	62
2-3-2. 身体の両義性	68
2-4. おわりに	73
第三章 遁走する身体、語る身体：『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』	75
3-1. 作品情報とあらすじ	75
3-1-1. 作品情報	75
3-1-2. 『ちっぽけな演習』のあらすじ	78
3-1-3. 『ふたたび海』のあらすじ	80
3-1-4. 怖れと仮面	83

3-2. 仮面と他者の物語	88
3-2-1. 「顔」の発見	88
3-2-2. 周縁者たちの物語 = 歴史 <small>イストリアス</small> — 「目撃者 = 読み手」から「証言者 = 語り手」へ	93
(a) 『ちっぽけな演習』	93
(b) 『ふたたび海』	98
3-2-3. 逃走の物語、あるいは想像の場	104
3-3. 両義的身体の政治的批判性	110
3-3-1. 原理的批判性：教条と生の多様性	110
3-3-2. 認識論的批判性：矛盾と逆説	113
3-3-3. 自己言及的批判性：ユートピアとしての物語、あるいは、 <u>定位されざる逃走</u>	121
3-4. おわりに： 基層主題としての「 <u>定位されざる逆説的遁走</u> 」 <small>パラドクサル・フーガ</small>	126
第四章 裏返された身体：『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』	129
4-1. はじめに	129
4-2. 二つのディストピア小説	130
4-2-1. 両作品のあらすじと作品情報	130
4-2-1-1. 『圧力とダイヤモンド』のあらすじと作品情報	130
4-2-1-2. 『襲撃』のあらすじと作品情報	134
4-2-2. ディストピア小説的要素	135
4-2-2-1. 不可視な権力の遍在、および関係性の拒絶	135
4-2-2-2. 身体と言語の制限	139
4-2-2-3. 主体性の剥奪	143
4-2-3. 「退行するディストピア」と「動物化したディストピア」	147
4-3. 逆転の小説	150
4-3-1. 『圧力とダイヤモンド』	150
4-3-1-1. 逆行する主人公像 — 逆説的英雄性を通じて	150
4-3-1-2. 身体と言語の例外性 — 「人生」の擁護	152
4-3-1-3. 先行長編との主人公像比較 — 連続性と逆転	156

4-3-2. 『襲撃』	158
4-3-2-1. 先行長編との主人公像比較 一二重の逆転	158
(a) 逆転の第一の要素：主観性による逸脱	160
(b) 逆転の第二の要素：主客合一と自己再生産への嫌悪	162
4-3-2-2. テキスト自体の逆転：自らを『襲撃』する物語	168
4-3-2-3. 主人公像の再検討 ー「弱い」身体の回帰	171
4-4. おわりに： 裏返された物語	173
第五章 交わる身体、囓うテキスト：『夏の色』	175
5-1. 『夏の色』の作品情報とあらすじ ー「最期の」小説、最後のカーニヴァル	175
5-2. 議論の前提 ー分析手法の変更とその根拠	180
5-2-1. テキストの主体	180
5-2-2. 「性」と「笑い」 ー主題分析への限定	182
5-3. 規範を突き崩す「性」と「快楽」	184
5-3-1. 「快楽」を志向する集合的欲望	184
5-3-2. 他者性を媒介する「性」ー「無境界化」の原理	187
5-3-3. 無秩序な「快楽」と教条	191
5-4. 権威を囓うテキスト	195
5-4-1. 分析対象について ーテキストの効果としての「笑い」	195
5-4-2. 公式言説と正典のパロディ	197
5-4-3. 自己言及的パロディ	203
5-4-4. アイロニーと逆説	205
5-5. おわりに	207
結論	209
I. 各章の議論の総括	209

II. アレナスとピニェーラ自身の遁走	212
III. 先行分析概念と「定位されざる逆説的遁走」の位置づけ	213
引用文献	217

凡例

○外国語からの引用は本文中では拙訳に替え、インデントおよび前後一行ずつの改行を付け、直後の（ ）内に引用文献一覧に対応した文献名およびページ数を示した上で（例：Arenas 2004, p. 294）、原文を脚注のなかで“ ”に括り示す。なお、既訳がある場合にはこれを参照しつつ、あくまで最終的な訳文は拙訳としたことをお断りしておきたい。

○比較的短い引用を本文中に訳す場合は、インデントなしで「 」に括り、直後の（ ）内に文献名およびページ数を示す。原文や原綴りを示す場合は直後に（“ ”）で括る。ただし、引用が（ ）内で行われる場合には、訳文を「 」内に、原文を“ ”内に括った上で、直後に文献名とページ数を示し、全体を（ ）で括ることとする。

○上記いずれの場合も、繰り返し引用されるなど文脈から文献名が明らかな場合には、文献名を省略しページ数のみにて示した。逆に、比較分析の際など前後の文脈から言及されているテキストが紛らわしい場合には、本論文の主な分析対象となる8つの作品について、便宜的に次の略号を用いた場合もある。なお、これらの主要分析作品については、引用箇所
の典拠およびページ数はすべて引用文献一覧に示された版に準じている。

ピニェーラ作品（二文字）	アレナス作品（三文字）
CR : <i>La carne de René</i> 『レネーの肉』	CAA : <i>Celestino antes del alba</i> 『夜明け前のセレスティーノ』
PM : <i>Pequeñas maniobras</i> 『ちっぽけな演習』	PBM : <i>El palacio de las blanquísimas mofetas</i> 『純白のスカンクたちの宮殿』
PD : <i>Presiones y diamantes</i> 『圧力とダイヤモンド』	OVM : <i>Otra vez el mar</i> 『ふたたび海』
	CDV : <i>El color del verano</i> 『夏の色』
	ASA : <i>El asalto</i> 『襲撃』

○スペイン語のカタカナ表記に関しては原則として、ラテンアメリカでの一般的発音に沿った慣例的表記（例：「ll」を「ジャ」行にて表記）に従った。ただし、地名や人名など、一般に浸透している表記法がある場合には原則としてそちらを優先した（例：「キューバ」「ベネズエラ」）。また、人名における姓と名の間、あるいは父姓と母姓の間には中黒（・）を使用し、後者の場合にしばしば使用される＝の記号使用は排した。いずれの場合も引用文献などでの表記が上記原則と異なる場合には、例外的に文献中の表記を優先させている。

○一部の引用は、ラテンアメリカ作家の手紙や草稿を多数保有するプリンストン大学ファイヤーストーン図書館内の **Rare Books and Special Collections** にて参照されたものである。同アーカイヴからの引用は、“Princeton”と表記したのち、請求コード、分類番号、フォルダ番号の順に典拠を記す（例：Princeton, C0232, Box 19, folder 25）。資料の活用を許可していただいた同コレクション、ならびに調査を支援していただいた東京大学「グローバル・スタディーズ・プログラム」に記して感謝する。

【記号類】

- 「 」 : 本文中での引用、筆者による術語など
- “ ” : 原文引用
- [] : 引用文における筆者の捕捉
- [...] : 欧文における省略
- (中略) : 和文における中略
- 『 』 : 書籍、小説、戯曲、映画などの作品名、雑誌名
- / : 改行（引用文中のみ）、二項的概念の区分
- 太字 : 和訳中における原文が斜体強調の箇所

序論

I. はじめに： 二つのアニヴァーサリーと「失われた文学史」

フィデル・カストロは常に作家たちを憎んできたし、ギジェンやレタマルのような政府側の作家も例外ではなかった。でもビルヒリオの場合、その憎悪はなおさら激しいものだった。たぶん、ビルヒリオが同性愛者であり、また彼のアイロニーが辛辣なもの、反共産主義的、反カトリック的なものであったからかもしれない。ビルヒリオは永遠の反対者、常なる不服従者、絶え間ない反逆者を体現していた¹。(Arenas 2004, p. 294)

2012 年は、キューバ文学史上の事件として記憶されるべき年だった。この年、作家ビルヒリオ・ピニェーラ (Virgilio Piñera, 1912-1979) の生誕百周年がキューバ国内で盛大に祝われたのである。数々の記念式典やシンポジウムが百年祭に彩りを添えた。首都ハバナではキューバ文壇を代表する「キューバ作家・芸術家同盟」(以下 UNEAC と表記) 主催による記念シンポジウムが開催され、様々な作家や知識人たちがピニェーラ作品について熱い議論を交わした。さらに前年の 2011 年から国内で刊行が開始された、ピニェーラの戯曲や詩、小説や書簡集までを含む『全作品集』(*Obras completas*) の出来は、キューバの国民的大作家としてのビルヒリオ・ピニェーラ像を揺るぎなく確立させたのである。

この経緯を「事件」と呼び得る理由は他にもない。いまでこそ国民的大作家としての扱いを受けるピニェーラは、かつてキューバ革命の理念と相容れない「反革命的」な作家として弾圧を受け、1970 年代にはほとんど作品を出版できなくなったうえ、死後もキューバ文学史において不当な評価を受けた作家であったのだ。

周縁化される以前、ピニェーラはキューバ文学における確固たる地位を築いていた。そのイメージはまず何よりも『誤報』(*Falsa alarma*, 1949)、『結婚式』(*La boda*, 1957) などの戯曲によって、イヨネスコやベケットと同時期あるいはそれに先駆けて、ラテンアメリカに不条理劇を導入した先駆的な劇作家としてあったことは疑い得ない。しかし同時にピニェーラは劇作家としてだけでなく、有名な表題作を含む詩集『重圧の島』(*La isla en peso*,

¹ “Fidel Castro ha odiado siempre a los escritores, incluso a los que están de parte del Gobierno, como Guillén o Retamar, pero en el caso de Virgilio el odio era aún más enconado; quizá porque era homosexual y también porque su ironía era corrosiva y anticomunista y anticatólica. Representaba el eterno disidente, al inconforme constante, al rebelde incesante.”

1943)などに代表される詩人として、あるいは『冷たい物語集』(*Cuentos fríos*, 1956)などに収められた不条理とグロテスクとを特色とする独自の短編の書き手としても名を馳せていたのだ。さらには、長きにわたるアルゼンチン滞在のなかでラテンアメリカ文学の雄ホルヘ・ルイス・ボルヘスに高い評価を受けたり、ポーランドの作家ヴィトルド・ゴンブロヴィッチと親しく交遊し代表作『フェルディドゥルケ』の翻訳に携わるなど、国際的な活動の数々もまたキューバ文学を代表する作家としてのピニェーラ像形成に寄与していたことは想像に難くない。しかし、1959年に成就するキューバ革命は、この作家にとって決定的な運命の転機を意味することになる。

周知の通り、革命家フィデル・カストロおよびチェ・ゲバラに率いられたゲリラ戦の末、時の独裁者フルヘンシオ・バティスタを国外追放して成立したキューバ革命政府は、世界中の知識人・文化人たちの期待と理想を一身に負いながら共産主義の理想を追求し、教育や医療の向上をはじめとする多くの政治的成果をもたらした。その成果は、バティスタ独裁によって敷かれていた言論弾圧や表現の自由の規制を打破し、芸術活動の助成を促進した文化政策面にも当てはまるものだった。

しかしとりわけこの文化面においては、キューバ革命政権は輝かしい成果ばかりでなく、重苦しく刻印された負の遺産をもたらしてしまったこともまた事実である。共産主義的理念の実現を急ぎ、「新しい人間」(*El hombre nuevo*)というスローガンに集約される理想的な革命主体を称揚するあまり、革命政権の文化政策は時として、スターリン主義化とすら呼ぶべき抑圧的な性格を露わにもしてきたのだ。

この文化政策を基礎づけたのは、他ならぬ指導者フィデル・カストロ自身の言葉だった。とりわけ重要だったのは、1961年に宣言された「知識人たちへの言葉」(“*Palabras a los Intelectuales*”)中の、芸術や文学について「革命の内部にあるものはすべて許容し、革命に反抗するものはすべて許容しない」(“*dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.*”)という表現である。その後あらゆる文化活動が「革命」か「反革命」かという恣意的な評価を与えられていく契機となったこの二者択一的なレトリックは、曖昧なゆえにそれだけ恣意的かつ濃密に、革命政府の抑圧的な文化政策を強く方向付け規定し続けてきた。

なかでも、60年代および70年代を中心とする初期キューバ革命政権における抑圧的な文化政策が、現代キューバ文学における大きな断絶を生んだことは、すでに衆目の一致するところとなりつつある。第一章で詳述するように、国内での思想統制と「反革命的」な作家たちの弾圧・周縁化を生み出したこの文化政策は、1971年に表面化するパディーージャ事件によって極致に達し、キューバ革命を熱狂的に支持していたラテンアメリカおよび全世界の知識人を著しく幻滅させたばかりか、70年代前半にはいわゆる「灰色の五年」(“*Quinquenio Gris*”, 1971-1976)²を招来することにもなった。文化政策の硬直化と表現の自由に対する抑圧が最も強まった時期として知られ、検閲の存在もあって小説出版数が極端に低下したこの五年間は、その後のキューバ文学史にも大きな傷跡を残し続けた、きわめ

² キューバの批評家・作家であるアンブロシオ・フォルネ (*Ambrosio Fornet*) の発案になる造語。

て重大な空白期間として知られるものである。

こうした歴史の流れは、他の多くの作家たちと同様、いやそれ以上に、作家ピニェーラの人生と作品にも大きな影を落とすことになった。冒頭に掲げたエピグラフが示す通り、革命政府による激しい弾圧を受けた同性愛者であり、かつ諷刺や批判精神に満ちた作家でもあるピニェーラに対する当局の風当たりは強かった。その結果ピニェーラは、「灰色の五年」以降にはほとんど作品を発表することができず、その名を公に語ることもできない、いわば「存在しない作家」として囲い込まれてしまうことになる。

しかしながら、ピニェーラに対するこうした位置づけは、近年の再評価の潮流によって劇的な転換を迎えつつある。再評価の端緒となったのは、79年にピニェーラが文学的沈黙のうちに死去した後、80年代にスペインの出版社アルファグアラ社 (Alfaguara) から短編・長編小説が相次いで再出版されたことだった。この流れを受け、1986年にはようやく UNEAC においてピニェーラについての講演会が催され、死後初めてその作品が公の場で語られることとなった。冒頭で言及した 2012 年の生誕百周年における UNEAC の講演会は、それからおよそ十六年の歳月を経て、かつて革命政府によって周縁化された作家ピニェーラが、同じ政府の手によってカノン化され正統的な文学史のなかに定着しつつある事実を、まざまざと知らしめるものであったのだ。

*

ここで私たちが一度視点を転換させてみるならば、この 2012 年という年は、ピニェーラのそれよりもひっそりとした、もう一つ別のアニヴァーサリーでもあった。この年は、もう一人のキューバ人作家レイナルド・アレナス (Reinaldo Arenas, 1943-1990) の自伝で、本論冒頭のエピグラフに一節を引用した『夜になるまえに』 (*Antes que anochezca*, 1992) がアレナスの死後出版されてから、ちょうど二十年目に当たる年でもあるのだ。

先輩作家ピニェーラと同じく周縁化を余儀なくされ、亡命の果てにニューヨークで自殺したアレナスは、『夜になるまえに』のなかでカストロ革命政権下における過酷な弾圧と、まるでピカレスク小説のような自らの波瀾万丈な人生を赤裸々に描き出している。この自伝の出版と、ジュリアン・シュナーベル監督による同名の映画化 (2000)³ のヒットとは、相俟ってセンセーショナルな評判を呼び、革命政権初期の抑圧的な文化政策の実情を広く世界に知らしめる役割を果たすことになった。

レイナルド・アレナスの名もまた、かつては忘却の淵に沈んでいた。弱冠二十二歳にして初の長編『夜明け前のセレスティーノ』が UNEAC の賞を受け、次作となる小説『めくるめく世界』 (*El mundo alucinante*) のフランス語版 (1968) がメディシス賞を受賞するなど高い評価を受けたアレナスは、特に国外において、一躍将来を嘱望されたラテンアメリカ文学期待の新星となった。しかし、その実国内でのアレナスは、処女作の出版以降「反革命

³ Schnabel, Julian (dir.). *Before Night Falls*. 2000.

的」な作家とみなされ、出版を禁じられる周縁化された作家となっていったのだ。その原因はピニェーラの場合と同じく、幻想的かつ偶像破壊的なその作風や、カストロ政府の抑圧的な政策を嫌う政治的姿勢、あるいは「反革命的」な作家たちとの交友に加えて、彼が同性愛者だったことにもあった。

『夜になるまえに』で描かれるアレナスへの弾圧は凄惨をきわめるものだ。アレナスは同性愛者であることを理由に職を追われ、サトウキビ刈りの強制労働に駆り出された。知人や友人による密告に常に怯えて暮らした。身に覚えのない罪状で繰り返し逮捕や収監、尋問や拷問を受け、幾度となく当局に原稿を没収され、自己批判文に署名させられた。しかしこうした災厄のすべてをアレナスは生き延びた。記憶を頼りに何度も小説の原稿を書き直した。キューバを訪れる外国の友人に頼んで、極秘裏に原稿や告発文を国外へ持ち出させ出版させた。さらには監獄から逃走し、タイヤチューブに身を委ね潮の流れのままにアメリカへの脱出を図るものの、失敗して島へと戻り、ふたたび捕まるまで当局の目を逃れてレーニン公園に身を潜める逃亡生活を送っていた。

1980年、「マリエル港亡命事件」によってようやく亡命を果たし、キューバでの波乱に満ちた生活に終止符を打ったアレナスは、以後1990年エイズにより自殺するまでの十年間、二つのことに情熱を注いだ。すなわち、自身への迫害と弾圧を加えてきたキューバ政府に対する烈火のごとき糾弾と、幾度となく検閲や没収を受け、出版することが叶わなかった作品群の精力的な執筆および出版活動である。

アレナスの執筆活動の集大成となり、自殺の直前まで綴られた自伝『夜になるまえに』は、友人および読者に宛てた、次のような「別れの手紙」によって締めくくられている。

苦しい健康状態と、書き続けることもキューバの自由のために闘い続けることもできずに感じるひどい憂鬱さのために、ぼくは人生にけりをつける。(中略) ぼくの周囲の人間は誰一人としてこの決断に関わっていない。責任があるのはただ一人、フィデル・カストロに他ならない。(中略)

亡命中のキューバ人にも、また、島内のキューバ人にも、自由のために闘い続けるよう勧めよう。ぼくのメッセージは敗北のメッセージではなく、闘いと希望のメッセージなのだ。

キューバは自由になる。ぼくはもう自由だ。⁴ (Arenas 2004, p. 343)

この手紙が読者の目に触れてから二十年余りの歳月を経たいま、果たしてキューバは自由になったと言えるだろうか？ 2008年2月24日、四十九年という異例の長きにわたって

⁴ “debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. [...] Ninguna de las personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. [...] Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza. Cuba será libre. Yo ya lo soy.”

キューバを統治してきたフィデル・カストロ・ルス国家評議会議長／閣僚評議会議長は、健康上の理由からその職を辞した。しかし革命政府自体は、実弟のラウル・カストロを後継としていまなお存続し続けている。新世紀を迎え、一つの時代の終焉を迎えたキューバ革命が転換期にあることは誰の目にも明らかだが、いまだに上の問いへの確固たる答えを用意できる者は皆無だろう。

一つだけ言えることは、キューバ国内の正統的文学史のなかに取り込まれカノン化されつつあるピニェーラの場合とは対照的に、亡命後公然とカストロ政府を批判したアレナスはいまだに国内で黙殺され続け、組織的に文学史から排除され続けているという点だ。もちろん、ピニェーラについては生誕年を、アレナスについては自伝の出版年を基準として二人の作家を2012年という特定の年代に結びつけ、現状についての比較へと論を進めることは全く恣意的でしかありえないだろう。しかしそれでもなお、その恣意的な比較が気づかせてくれるのは、そもそもある文学史とはひとつの政治的構築物に他ならず、それ自体が恣意性を内包しているという根本的な事実である。この事実を目を向けるとき、過去の抑圧的文化政策とそれによって生じた歪みがいまだに修正されないまま残っている現代キューバ文学という事例の中には、公式の文学史のほかに見据えるべきもうひとつの「失われた文学史」の存在が浮かび上がってくる。

70年代に極大化する硬直化した文化政策および検閲制度の影響や、長期間にわたって生み出され続けてきた亡命者の存在などによって複雑に形成されてきたこのもうひとつの「失われた文学史」を再構築するためには、とりわけ革命初期において周縁化を被った作家たちの作品内容や、それらの連続性／非連続性を再検討していく作業が重要な意義を持つ。政治的および文献学的な困難を抱えるものであれ、この作業が現代キューバ文学研究にとってきわめて重要かつアクチュアルな課題であることは疑いを容れない。キューバ国内では80年代以降断続的に、革命初期の文化政策について一定の批判や見直しが許容され始めてきたことは確かだが、この動きにはかつて反革命的とみなし周縁化してきた国内の作家たちを一部のみ再評価し、公式の正統的文学史の中に再領有しようとする、それ自体抑圧的な政治のプロセスが見て取れることもまた事実だ。

また、キューバ政府主導の正典化の動きの一方で、例えば亡命キューバ人のメッカであるマイアミを中心に遍在する反カストロの立場に立つ勢力も、政治的バイアスのかかった再評価と正典化をおこなう危険性から無縁ではいられないだろう。様々な解釈主体によって文学史の領有／再領有の試みがなされる現在のキューバ文学については、上述の「失われた文学史」の再構築にまつわる諸問題について、いままさに真摯な議論が尽くされるべき時を迎えている。そして、当然ながらこうした再構築の作業の核となるべきなのは、それぞれの論者の政治的主張や社会的立場ではなく、作品そのものの文学的特質を客観的に分析する批評的努力でなければならないはずだ。

本論文はこのような問題意識から出発し、その具体的な試みの一つとして、ビルヒリオ・ピニェーラおよびレイナルド・アレナスの作品を比較分析する。現在のキューバ文学史に

において対照的な扱いを受ける両者の比較を通して、二人の作家の共通項と差異を記述し、上述の「失われた文学史」の再構築にささやかな寄与を成すことを目指したい。

II. 先行研究の流れと本論文の目的

II-1. 先行研究の傾向と問題点

本論文が分析対象とするビルヒリオ・ピニェーラとレイナルド・アレナスという二人の作家は、そもそも実人生において深い関わりを持つ友人同士だった。ある文学賞の応募者と審査員として出会って以来、二人は親しく関係を結び交流を深めていたのである。特に、年長の先輩作家であるピニェーラは、『夜になるまえに』でも触れられている通りアレナスに作品執筆の助言を与えてもおり、二人が文学的師弟関係にあるという漠としたイメージはかなり一般的に共有されている。二人の作家には、ともに同性愛者であり反体制的な思想を持つという共通点の他にも、伝記的な次元での様々な接触が見いだされることは確かだ⁵。

しかしその一方で、両者の作品を具体的に比較検討する研究はきわめて寡少であり、今日に至るまで未だ十分な批評が成されてきたとは言い難い状況にある。それどころか、きわめて断片的な記述を除けば、真摯な作品比較はほぼ皆無であると言っても差し支えない⁶。しばしば想定され言及される上述の曖昧な「師弟関係」は、両者の文学的特質よりも、むしろ二人がともに革命政権初期の文化政策によって周縁化を余儀なくされたという伝記的事実をこそ暗黙の論拠としてきた、いわば印象論に過ぎないのだ。

この問題点は、ピニェーラやアレナスそれぞれに対する他の作家たちとの比較研究の存在を引き合いに出すとき、より明確に感じられるかもしれない。試みにピニェーラについ

⁵ 久野 2001 は、ピニェーラが存在がアレナスの実人生における生き方の指針となったことを論じ、「〈革命の申し子〉として生まれたアレナスが〈反抗する作家〉に変貌するにはピニェーラ本人とその作品との出会いがなければ不可能だっただろう」（165 ページ）としているが、本論文での議論はこの指摘の妥当性を両者の文学的共通性にまで拡大する試みであると言えよう。

⁶ 作品分析を伴わない比較の典型例としては、Martín Sevillano, Ana Belén. “De Virgilio Piñera a Reinaldo Arenas: Homosexualidad o disidencia”. *Revista Hispano Cubana* 4 (1999): pp. 77-86.などを挙げることができるだろう。Soto 2001 は例外的に両者の作品を比較する単独の論文例として希少なものだが、主にアレナス唯一の戯曲『迫害』の側から、ピニェーラの戯曲とのインターテクスツ的モチーフのつながりのみを論じるものであり、その対象範疇は限定的である。

また、論文の一部において両者の作品が断片的に比較されることがある。例えば 2007 年の博士論文、『非政治的エクリチュール：オスバルド・ランボルギーニ、ビルヒリオ・ピニェーラおよびフアン・ロドルフォ・ウィルコックにおける共同体の反表象』（Miller, Karina. 2007. *Impolitical Writings: Anti-representations of the community in Osvaldo Lamborghini, Virgilio Piñera and Juan Rodolfo Wilcock*. Tesis doctoral. University of California, 2007.）では、一部で本論文と同じく『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』の比較がおこなわれているが、論文自体のタイトルからも判る通りこの比較は主となる議論の対象ではなく、あくまで断片的なものにとどまっている。

て代表的な比較対象を分類してみると、アルトナン・アルトー⁷およびキューバの Abelardo Estorino⁸／Matías Montes Huidobro⁹など劇作家との比較や、プエルトリコの Rosario Ferré¹⁰およびドミニカ共和国の Aída Cartagena Portalatín¹¹などカリブ作家たちとの比較を挙げることができる。さらに、Mario Vargas Llosa と Alejo Carpentier¹²／Julio Cortázar¹³／コロンビアの Héctor Rojas Herazo¹⁴／キューバの Calvert Casey¹⁵を含むラテンアメリカ作家たちとの比較や、ひいてはピニェーラのアルゼンチン時代と関わりの深いラプラタ地域の作家 (Felisberto Hernández、Juan Rodolfo Wilcock など¹⁶) およびゴンブロヴィッチとの比較¹⁷などが数えられるのだが、こうした広範なリストにあつて、同じ時代を生き「師弟関係」にすらあつたと目されるアレナスとの比較研究の不在は際立っている。

アレナス研究においてはどうか。アレナスとの比較対象としては、まず Luis Rafael Sanchez と Julia Alvarez¹⁸／Maryse Condé¹⁹／Rosario Ferré や Antonio Benítez Rojo²⁰その他に及ぶカリブ海地域の作家たちが目立っている。ここに加わるのが、Pedro Lemebel、Jaime

⁷ Falcón Paradí, Aristides. “Antonin Artaud y el teatro de la crueldad en Cuba”. *Latin American Theatre Review* 37. 1 (2003): pp. 95-103.

⁸ Muñoz, Elías Miguel. “Teatro cubano de transición (1958-1964): Piñera y Estorino”. *Latin American Theatre Review* 19. 2 (1986): pp. 39-44.

⁹ Corrales, José. “Los acosados, Tabo, Tota, Montes Huidobro y Piñera.” *Círculo: Revista de Cultura* 29 (2000): pp. 114-125.

¹⁰ Alexander, Amy Sarah. *Narrar la imagen: el cuerpo plástico en novelas de Rosario Ferré, Mario Vargas Llosa y Virgilio Piñera*. Tesis doctoral. State University of New York, 2002. 題名からもわかる通り、この論文では Mario Vargas Llosa も比較対象として扱われている。

¹¹ Fernández, Morbila. *En el vértice del huracán. Reescrituras oblicuas del caribe hispano en los discursos literarios de Virgilio Piñera y Aída Cartagena Portalatín*. Tesis doctoral. University of Arizona, 2010.

¹² L’Clerc, Lee. *Painting and Visual Imagery in Literature: Three Contemporary Latin American Novels*. Tesis doctoral. University of Toronto, 1999.

¹³ Fernández Ferrer, Antonio. “El “disparate claro” en Cortázar y Piñera.” *Revista Iberoamericana* 58. 159 (1992): pp. 423-436.

¹⁴ Gómez Ocampo, Gilberto. “Virgilio Piñera y Héctor Rojas Herazo: La modernidad del Caribe”. *Cuadernos de Literatura* (Bogotá) 8. 16 (2002): pp. 120-130.

¹⁵ Jiménez, Félix. “Carne en la sangre: Virgilio en Calvert, y viceversa”. *La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 317-322.

¹⁶ Laddaga, Reinaldo. *Literaturas indigentes y placeres bajos: Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock*. Tesis doctoral. New York University, 1999.

¹⁷ ピニェーラとゴンブロヴィッチの両者についての比較として、Balderston, Daniel. “Estética de la deformación en Gombrowicz y Piñera”. *Explicación de Textos Literarios*, 19. 2 (1990): pp. 1-7.が、さらに José Lezama Lima を比較対象に加えたものとして Gasparini 2002 が挙げられる。Lezama Lima については、ピニェーラの作風を反『起源』的あるいは反レサマ・リマ的な美学への反抗として捉える見方が広く共有されており、その意味でも具体的あるいは抽象的な側面の両方において比較の対象となることが多い。

¹⁸ Luis, William. “El desplazamiento de los orígenes en la narrativa caribeña de Reinaldo Arenas, Luis Rafael Sánchez y Julia Alvarez”. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 2. 3 (1997): pp. 39-71.

¹⁹ 次の文献の第四章を参照のこと。Pitt, Kristin E. *Embodied Land: Narratives of Nationhood in the Americas*. Tesis doctoral. University of Wisconsin, 2003.

²⁰ Manzari, H. J. *Histories in Conflict and the Crisis of Truth in the Contemporary Caribbean Novel*. Tesis doctoral. University of Virginia, 2001.

Manrique、Emma Pérez などの同性愛作家²¹や、Juan José Saer と Juan (Carlos) Martini²²／ Sergio Chejfec と Luisa Valenzuela²³といったアルゼンチンの作家、Julio Cortázar と Gabriel García Marquez²⁴といった他地域ラテンアメリカの作家、ひいてはロシアの作家 Sasha Sokolov²⁵などで、やはり比較対象は多岐に渡っていることが読み取れるだろう。だが本論文にとってとりわけ重要なのはキューバ作家たちとの比較である。Guillermo Cabrera Infante および Zoé Valdés²⁶などの亡命作家や、「ブーム」の大御所でもある Alejo Carpentier²⁷、さらにはピニェーラと並んでアレナスが敬愛し交流を結んだ José Lezama Lima²⁸との比較が研究史に名を連ねている状況からは、改めてピニェーラとアレナスの比較研究の相対的な寡少さが浮き彫りになるのではないだろうか。

比較研究がそもそも寡少である一方、ピニェーラとアレナスそれぞれの作品に対する研究もまた、いくつかの問題点を抱えてきた。ここで指摘しておきたい第一の問題点は、キューバ政府の硬直化した文化政策や、文学的空白期間としての 70 年代の存在によって、対象作品の年代ごとに研究数の多寡が大きく異なっている、という点である。

ピニェーラの場合、最も多く批評の対象となるのは劇作品や短編集、それも比較的初期の作品である²⁹。確かにこれらの作品群は、作家ピニェーラの最大の特徴とされる不条理的な世界観が広く認知されるのに大きな役割を果たしたものであり、ピニェーラの代表作と見なされることが多いのだが、しかしそれでも後続作品や長編作品との扱いの差はあまり

²¹ Negy, Alma Margarita Alarcón. *El texto narrativo homoerótico hispanoamericano en Arenas, Lemebel, Manrique y Pérez*. Tesis doctoral. University of Houston, 2002.

²² Solotorevsky, Myrna. “Connotadores de escrituralidad en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan (Carlos) Martini”. *Encuentros y desencuentros de culturas: Siglos XIX y XX. Actas Irvine-92, vol. 4*. Villegas, Juan (ed.), CA: Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 268-277.

²³ Yozell, Erica Miller. *On Mourning: Loss and Imagination in Contemporary Latin American Literature*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania, 2005.

²⁴ Habra, Hedy. “Acercamiento lúdico a lo fantástico en la narrativa breve de Arenas, García Márquez y Cortázar”. *Hispanic Journal* (Indiana University of Pennsylvania) 21. 2 (2000): pp. 395-408.

²⁵ Davies, Diana K. *Through Other Creatures: Modes of Identification in A School for Fools and Singing from the well*. Tesis doctoral. University of Rochester, 1995.

²⁶ Padrón Bermejo, Violeta. *Imaginando La Habana: Identidad nacional en Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas y Zoé Valdés*. Tesis doctoral. University of North Carolina, 2003.

²⁷ Barrientos, Juan José. “Reynaldo (sic.) Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana”. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Domínguez, Mignon (ed.), Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. pp. 49-67.

²⁸ アレナスとレサマ・リマにセベロ・サルドウイを比較対象に加えた Sánchez-García, Carlos. *Hacia una poética del neobarroco: La visión de la historia en José Lezama Lima, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy*. Tesis doctoral. Florida International University, 2006. や、モーリス・ブランショを比較対象に加えた Bush, Andrew Keith. *Portals of Discovery: Maurice Blanchot - José Lezama Lima - Reinaldo Arenas*. Tesis doctoral. Yale University, 1983 などを参照のこと。

²⁹ 「彼 [ピニェーラ] に関する論考や博士論文のほとんどは、短編や戯曲に集中している。ピニェーラの戯曲を分析する論考も基本的には、フランスの不条理演劇作家の影響を強調するものだ」(Rodríguez 1998)。“Most of the essays and doctoral dissertations concerning him concentrate on his short stories or plays; and the ones in which Piñera’s plays are analyzed basically emphasize the influence of the French authors of the Theatre of the Absurd.” Marcia Rodríguez によるこの 1998 年時点での記述は、ピニェーラ研究の現状においても該当するものと言える。

に大きいように感じられる³⁰。最大の要因は、1959年に革命が成立しピニェーラが周縁化され始めるようになって以降、検閲の存在によって作品自体の出版数が減ったり、批評行為が激減したりした政治的事実にあるだろう。生前残された三つの長編作品についても、圧倒的に言及が多いのは第一作『レネーの肉』(1952)であり、革命後のキューバで出版された『ちっぽけな演習』(1963)および『圧力とダイヤモンド』(1967)に関しては研究が寡少であるため、ここでも上記の歴史的経緯が大きく影を落としていることが見て取れる。

検閲および70年代の影響は、アレナスの場合にも似たような作用を引き起こしている。比較的多くのアレナス研究が対象とするのは、国際的な評価を得るきっかけとなった小説『夜明け前のセレスティーノ』や代表作『めくるめく世界』などの初期作品である。だが、アレナスが1980年の亡命まで国内で出版を禁じられた歴史的事実は、当然のことながら批評にも断絶を引き起こし、いまだに初期の作品に比して亡命後の作品への言及が少ないという不均衡の一因であり続けている。

特に問題となるのは、アレナスがほぼ三十年を費やしライフワークとして取り組んだ自伝的長編小説の五部作、「ペンタゴニア」(La *Pentagonía*)³¹についてである。「五部作」を意味するスペイン語 *pentalogía* をもじった造語で、「五つの苦悩」を意味する *Pentagonía* と題されたこの五部作では、名前は違うが同一人物とされる主人公が一作ごとに年齢を重ね、その個人的物語とキューバ革命前後の歴史双方の発展が並行して描かれていく³²。それぞれの主人公は分身となるキャラクターを備えつつ、次第に同性愛者および作家としての自覚を強めながら成長を遂げていくものの、同時にそれゆえに抑圧的な環境や国家権力との軋轢を深めることになる。抑圧への服従と抵抗とのジレンマに苛まれる主人公はやがて、(第五作を除き)各作品の最後で死に至り、次の物語でふたたび違う名前とともに転生するのである。小説形式における様々な手法を駆使した文学的実験の場でもあり³³、なにより

³⁰ ピニェーラの先行研究史を概観した論考としては、二十年以上前の資料ではあるが *García Chichester 1992* (「カオスを越えて:ビルヒリオ・ピニェーラの世界作品についての批評の現状」) がきわめて有益である。しかしこの論考においても、物語作品を扱いながらも主な言及の対象は劇作品や短編作品などに限られており、先行研究の少ない長編小説はほとんど除外されている。

³¹ 『夜明け前のセレスティーノ』 *Celestino antes del alba* (1967、脱稿 1964、1982 改訂版 *Cantando en el pozo*) / 『純白のスキャンクの宮殿』 *El palacio de las blanquísimas mofetas* (1980、脱稿 1969、仏版 1975) / 『ふたたび海』 *Otra vez el mar* (第三稿: 1982、脱稿 1974) / 『夏の色』 *El color del verano* (1991、脱稿 1990) / 『襲撃』 *El asalto* (1991、脱稿 1974、校訂 1988) から成る。

³² 各作品の舞台はそれぞれ、革命以前の地方農村 / バティスタ独裁からキューバ革命の勃発、地方都市オルギン / 革命のスターリン主義化、独裁化の時期、浜辺での一週間のバカンス / 1999 年前後、ハバナ / 近未来の絶対的全体主義国家となっている。主人公はこうした歴史の発展段階とともに幼児から成人までの個体史的発展をも遂げ、各世代の人物として各作品で生まれかわってくる。

³³ 各作品における形式上の実験性のうち、主要なものを簡単に図式化しておく次のようになる。文学的・非文学的引用による中断 / プロットの戯曲化 / 三つの結末の存在 (『夜明け前のセレスティーノ』)、エピローグとプロローグの一致 / 新聞記事や人物のセリフ等を本文に対しタイポグラフィ的に併置 / 戯曲化 / 百科事典的解説の挿入 (『純白のスキャンクの宮殿』)、タイポグ

キューバの歴史語りとしてのスケールをも備えた抑圧的政治体制への対抗言説としての性格が強いこの自伝的五部作「ペンタゴニア」は、アレナスの全作品の中でも最重要のテキスト群であることは疑い得ない。

しかし、このような重要性に反比例するかのようになり、第一作『夜明け前のセレスティーノ』以外のペンタゴニア作品に対する批評は相対的に乏しく、アレナスの代表作に対する適正な議論が尽くされていないという印象は否定しがたい。特に、アレナスの死後 1991 年に出版された最後の二作、『夏の色』(1991) および『襲撃』(1991) に対する批評の数は前三作に比べても極端に少ないが、この事実には第三作『ふたたび海』(1982) からの出版年代の開きが大きく影響していることは明白だろう³⁴。ペンタゴニアの全体像が明らかになったのが 1991 年以降であり、また初期の代表作や映画化もされた自伝『夜になるまえに』のインパクトの影に隠れていることもあって、ペンタゴニア研究はいまだ発展の途上にあると言える。

しかし、この後期作品に対する批評の少なさという問題点よりももっと深刻なのは、ピニェーラ研究およびアレナス研究の双方における、政治化／非政治化、あるいは文脈化／脱文脈化のバイアスである。一例として性的なテーマを扱う批評を挙げてみよう。自伝の記述からいわば過激なクイア・アクティビストのイメージを持たれやすいアレナスの作品は、当然のように同性愛文学の観点から語られることが多い。しかしその一方で、不条理的あるいは実存主義的な観点から論じられることの多いピニェーラの文学が、伝記的要素としての同性愛に引きつけられ解釈されるケースは限定的であると言える³⁵。ここには端的に、文脈化／脱文脈化という解釈バイアスの差が、伝記的作者のイメージに左右されながら、批評行為の中で慣習的に生産され続けてきたことが透けて見える。

さらに問題となるのは両者の作品の政治的意義を論ずる批評であり、これらの批評は多

ラフ的効果／散文（前半部）を詩篇（後半部）で語りなおすメタフィクション的構図／物語内物語の挿入（『ふたたび海』）、中間に置かれた序文をはじめ、時系列に沿わない断章形式での構成／早口言葉、手紙、講演、先行する断章の引用など様々なジャンルの言説の混交／戯曲化（『夏の色』）、各章題として他の書物の章題が引用されていること（『襲撃』）。こうした図式からも読み取れるように、ペンタゴニア各作品はアレナス全作品の中でも際立って、ポストモダンの、メタフィクション的と呼ばれ得る仕掛けを多彩に盛り込んでいる。

³⁴ その端的な現れとして、1991 年以前もしくはその数年後までの間に書かれた批評では、ペンタゴニアに関して『ふたたび海』までの三作のみを対象としているものも少なくない。例として以下の各論を参照のこと。Béjar 1987/Nodarse, María Margarita. *La obra de Reinaldo Arenas: Un intento de lectura abierta*. Tesis doctoral. University of Miami, 1987./Leonides Rodríguez, Alicia. *Literature and Society: Three Novels by Reinaldo Arenas, 'Celestino antes del alba', 'El palacio de las blanquísimas mofetas' y 'Otra vez el mar'*. Tesis doctoral. University of Florida, 1987./Solotorevsky 1993. 初めてペンタゴニアを総体として扱った単著として嚆矢となったのは Soto 1994 であり、その後の包括的研究としては Cardoso 1997 や Panichelli Teysen 2005 などが挙げられるが、その数は現在に至るまで決して十分であるとは言えない。

³⁵ 例外的にピニェーラ作品における同性愛の暗示を主な分析対象とする批評例として、Quiroga 1995 や L'Clerc 2001 などが挙げられる。

くの場合、作品内部に現れる体制批判の有無というメッセージの次元に焦点を当てているために、亡命後公然とカストロ革命政府批判をおこなったアレナスに対しては数が多い一方で、内的亡命ともいべき状況のなかで検閲を受けつつ執筆せざるを得なかったピニェーラの作品に対しては少ない。これらのバイアスは作品における主題の可視性という内在的な要素だけでなく、解釈者の思惑や政治的立場といった外在的な受容の問題にも大きく左右されている。そのことが公式のキューバ文学史において、脱政治化されたピニェーラ像を取り込み、逆に政治化された解釈によってアレナス作品を排除するプロセスに加担していることはすでに述べた通りである。

だがそもそも、文学テキストにおける政治的批判性とは、ただテキスト表層に明示的に現れ、特定の政治的立場に結び付けられるメッセージの次元ばかりに限定されるべきものではないだろう。むしろ私たちは、ある時代状況や政治体制の批判を越えた形で、文学作品が教条的政治機構一般に対してさえ含み持つ潜在的次元での批判性をも、文学研究の分析対象としなければならないのではないだろうか。

II-2. 本論文の目的、対象、方法

II-2-1. 目的と対象

以上のような先行研究における問題点を踏まえたうえで、本稿ではこれを是正すべく、ピニェーラとアレナス両者の作品比較によって、単に表層のメッセージの次元にとどまらない政治的含意を考察することを試みる。潜在的な政治性をも分析の対象とすることで、過度に非政治化されるピニェーラと、過度に政治的に読まれるアレナスとを、「失われた文学史」において接合し得る視点を探っていきたい。

ただし、本論文の比較分析が目指すのは単純な影響関係の解明ではなく、また両者の作品に共通する主題だけを取り出し、厳密にその対応関係を指摘していく作業でもない。本論文が目指すのは、地道なテキスト分析を主たる手法としながら、虚心にテキストそのものを読み解く受容の地平において両者の作品を併置し、いわば一方をもう一方への補助線としながら、それぞれの作品の解釈にさらなる豊かさを与えるような読みである。その際、個々の先行研究を参照しながら、共通項のみに囚われることなく両者の差異を明確化することにも留意し、あくまでそれぞれの作品が持つ特質に照らした解釈を実践していくことを狙いとした。

本稿の分析対象は、長編小説ジャンルに限ることとする。具体的には、とりわけピニェーラが生前に残した全三作の長編小説、『レネーの肉』(*La carne de René*, 1952)、『ちっぽけな演習』(*Pequeñas maniobras*, 1963)、『圧力とダイヤモンド』(*Presiones y diamantes*, 1967)の各作品、およびアレナスの「ペンタゴニア」を成す『夜明け前のセレスティーノ』(*Celestino antes del alba*, 1967)、『純白のスキャンクたちの宮殿』(*El palacio de las blanquísimas mofetas*, 1980)、『ふたたび海』(*Otra vez el mar*, 1982)、『夏の色』(*El color del verano*, 1991)、『襲撃』

(*El asalto*, 1991) である。

分析対象に限定を付す理由は、立論の具体性あるいは紙幅の制限という実際的な観点以上に、これらの長編小説に共通する文学的特質、とりわけその主人公像の類似性に求められる。上記の長編作品は執筆時期も執筆背景もまちまちであり、それぞれ両作家独自の作風を備えながらも、まず何よりも社会の中で周縁化していく主人公を描くという明確な共通構造を有している。そしてこの共通項こそ、政治化／脱政治化という恣意的な解釈のバイアスを超えた、潜在的あるいは普遍的な形での政治的批判性を考察する糸口となるものだ。本論文の最大の目標は、具体的なテキストの比較分析によりこの考察を深めていくことにある。またそのことにより、ピニェーラ研究、アレナス研究それぞれにおいて見られる初期作品偏重の傾向や、長編小説ジャンルへの言及の不足を補うことが、副次的な目標として期待される。

II-2-2. 方法と分析過程

両者の政治的批判性を解明するという上記の大目標は、分析にあたり具体的に細分化された方法論を採る必要がある。本論文においてその具体的方法論とは、ピニェーラとアレナス双方の小説作品において、以下 A、B、C の形で示された三つの分析過程を具体的に立証・考察していくことに他ならない。

【分析過程 A】 両者の作品においては、様々な二項対立（「迫害者」／「被迫害者」、「苦痛」／「快樂」、「異性愛」／「同性愛」など）を基礎とする「教条主義」的体制が描かれ、それが上述のキューバ革命政府の教条主義を象徴するものとして読み解き得ることを示す。

【分析過程 B】 主人公の造形、あるいは彼らが教条主義的抑圧に対して取る行動に、共通する類型と（作品ごとに重点を変える）その変奏が認められることを示す。

【分析過程 C】 それらの主題的類型と変奏からは、教条主義に対して文学作品が持つ、明示的あるいは潜在的な政治的批判性を抽出できることを示す。

以上 A、B、C の分析過程を辿るための足掛かりとして、本論文は両者の作品を読み解く鍵である「身体」という概念を出発点としている。以下、主たる議論に先んじて、これらの理論的前提を前もって説明しておくこととしたい。

ピニェーラ、アレナス作品の政治的批判性を読み取る上で重要になるのは、その明示的なメッセージのみならず、政治論あるいは権力論の土台となる個人と社会との関係性でもある。両者の長編小説では、社会は個の上位にあり、個を覆うようにして力を発動する抑圧的なものとして描かれる。この抑圧的環境は、個が社会と関係する際の基本的な単位で

あり媒介となる「身体」（ここではその定義の中に、身体性を備えたものとして描写される「言葉」を含むものとする）の統制と管理を通して、主体を規範へと従わせる。そしてその抑圧的な性質が最も強まるのは、「あれか、これか」という二項対立的概念 A/B の一方のみが正の価値を与えられ、特権的規範と化した「真実」とされる場合、そして主体がこの規範に一義的に同化することが強要され、そこから逸脱する者たちが無反省に断罪されるような場合である。

私たちは、数々の価値や意見 (doxa) のなかから選び出され、正統なもの (orto-doxa) としての価値を与えられることで抑圧的な規範と化したこの概念を「教条」(dogma) として、あるいはそれを策定し強要する思考法や政治体制を「教条主義」(dogmatismo) として定義することにしよう。それはキューバ革命の具体的な歴史的コンテクストに即した場合、ただちに革命政府初期、特に 70 年代の硬直化した文化政策を想起させるものである。「新しい人間」という曖昧な理想的主体像を標榜しつつ、カストロ個人の発言（「革命の内部にあるものはすべて許容し、革命に反抗するものはすべて許容しない」）に拠る「革命（新しい人間）／反革命」という恣意的な二項対立に基づいて文化的弾圧が実行されたこの時期が、キューバにとってある種の教条主義に陥っていた事実は否定しがたいからだ³⁶。

確かに、ピニェーラとアレナスの作品中では、教条主義の描写は必ずしも具体的な政治体制やカストロ政権を明示する形で現れてくるわけではない。むしろそれは必ずしも国家の形態を取ることすらなく、より普遍的な二項対立的概念（「迫害者」／「被迫害者」、「苦痛」／「快楽」、「異性愛」／「同性愛」など）の一方を規範化し、個の身体の統制を通じて服従を強要する思考法もしくは社会体制として描かれている。しかし本論文はまず出発点として、そうした描写がカストロ政権下での抑圧的体制の象徴として解釈し得る、あるいは少なくともそれとの原理的共通項を持つという立場から、作品中の「教条主義」の在り方を解釈していくことになる（【分析過程 A】）。

翻って、今度は社会に対する個の側、つまりピニェーラおよびアレナスの長編小説に一貫して見られる典型的主人公像に目を向けてみよう。周囲の環境によって自らの個が圧迫されることを感じている彼らは、日常に潜む抑圧を人一倍敏感に感知する人物として描かれている。抑圧を察知する基礎となるのは、主人公たちの属性として強調されている、彼らが身体の内奥に秘めた強い「怖れ」の存在だ。しかし、「怖れ」を抱くこと自体が抑圧的な社会のなかではネガティブに捉えられるために、自らの怖れを消去することのできない

³⁶ 「70 年代には革命の神話的物語は教条へと変貌し、有無を言わさぬ形で押し付けられることになった。その当時、権力の側から発せられる革命の言説には自信がにじみ出ており、これまでになく強固なものとなった革命の教条は、作家の大部分にも共通の認識としてあった。この教条によれば、国家の物語は実質的に革命の必要性そのものとなるのだった」(Del Risco 2007, p. 237) “En la década del 70 el relato mítico de la revolución, convertido en dogma, parecía imponerse de una manera definitiva. En aquellos días el discurso revolucionarista enunciado desde el poder rezumaba confianza en sí mismo y el dogma de la revolución, más sólido que nunca, era compartido por buena parte de los escritores. Según este dogma la historia de la nación se igualaría prácticamente con la necesidad de revolución”

主人公は次第に周縁化されてしまう。その事態に際し主人公たちが取る行動は、「怖れ」を消去してしまうことではなく、抑圧的に映る環境そのものから刹那的な「逃走」を繰り返すことなのだが、その結果彼らはさらなる周縁化を迫られ、どこにも逃げ場を見いだすことのできないジレンマに陥ってしまうことになる。抑圧へのセンサーであると同時にさらなる周縁化の原因ともなる複雑なこの「怖れ」の存在と、それによって引き起こされる主人公たちの「逃走」の行動に、共通する類型と変奏を見いだすことに、【分析過程 B】の主眼が置かれることになる。

最後の【分析過程 C】において考察されるのは、こうした主人公の「身体」の在り方や、彼らを取る逃走の行動には、教条主義に対するなんらかの批判性が見いだせるのか、という論点である。本論文では特に、主人公の主体性という観点から考察を進める。

教条主義によって二項対立的価値の一方を規範として強制される主体は、行動における新たな二項対立を迫られることになるだろう。それは、当該の規範に対して服従するのか、それとも反発し抵抗するのかという二項対立である。「服従する主体」と「抵抗する主体」の対立は極端な場合には、規範に全面的に従う主体となって教条主義の中で利益を得るか、規範を受け入れることを拒絶し、究極的に教条主義自体の打倒を目指すような抵抗を試みるか、という対立となって現れてくるだろう。

しかし、互いに対立するように見える「服従する主体」と「抵抗する主体」の在り方は、ともに「二項対立のどちらかに疑問無く同化し行動できる」ような、強靱で一義的な、いわば「強い」主体性においては同一であるとも言えるものだ。これとは対照的に、アレナスやピニェーラに典型的な主人公像は、「服従する主体」と「抵抗する主体」という二項対立のいずれにも全面的に同化することができない。常に抑圧に対する「怖れ」を抱き、そこから逃走することでさらなる周縁化へと追いやられる彼らは、上に述べた一義的な主体性とは対極にあるという意味での「弱い」主体性を有している。

こうした「弱い」主体性を生み出す要因は、彼らの「怖れ」を抱く身体が、「他者性」と「両義性」という相互に結びついた特質を保持し続ける身体でもあることに求められる。ここで言う身体の「他者性」とは端的に言うならば、彼らの身体が「自分自身でありながら異なる他者でもある性質」、あるいは「自分以外のものとして客観化・対象化され得る性質」である。この身体の「他者性」はさらに、各主人公たちが「異なる他者でもある」自らの身体を媒介として、被抑圧者・周縁者としての自分と同じような他者たちの存在を発見するようにも機能する。その結果、主人公が感じる抑圧の描写はより大きく集合的な抑圧と重ね合わされ、その政治的批判性を増大させるのである。

一方、「他者性」を秘めた主人公たちの身体は、必然的に複数の異質で相矛盾する要素を兼ね備えている身体でもある。それゆえ、彼らは様々な二項対立的分類を課せられた際、そのどちらとも決定不可能な両義的な存在として立ち現れてくることになる。この、「互いに相矛盾する異質な要素を含み持ち、しばしば二項対立的分類に対して決定不可能性を示す性質」、すなわち身体の「両義性」は、上記の「他者性」と表裏一体の概念であり、結果

として二項対立的発想に基礎を置く抑圧的体制や教条主義へのアンチテーゼとして、その批判的性質を発現させることになる。

上記に示した通り、ピニェーラおよびアレナスの長編小説の主人公たちは、二項的規範から外れる主体を疎外する抑圧的社会に対して身体的な「怖れ」を抱き続け、身体に内在する「他者性」や「両義性」を切り捨てることができないがゆえに、さらに抑圧を受け周縁化される。こうした「弱い」身体としての彼らはしかし、その身体性を保持し続けることによって二項対立的規範への同化を常に妨げられ続け、結果として彼らの行動は抑圧からの絶えざる「逃走」となる。何度も繰り返されるこの「逃走」は、ピニェーラ、アレナスの長編それぞれにおいて、より後続の作品になるにつれ主題としての発展を遂げ、次第に主人公にとって意識的な戦略として様式化されていく。その逃走の過程の中で、上記に記したような身体の「他者性」と「両義性」に導かれる政治的批判性も、様々な面での主題的進展（あるいは逆転）を生み出すに至るのである。本論文は、具体的なテキスト分析によってこれらの論点を検証し、それを通じて、ピニェーラ作品とアレナス作品が持つ政治的批判性を潜在的な次元をも対象としつつ比較するという、前述の目標への接近を目指す試みとしてある。

II-2-3. 各章の構成について

このような目的および方法を踏まえ、本論文の各章は以下のように構成される。序論となる本章に続く第一章では、作品分析の前提情報を提供するため、ピニェーラとアレナスの生涯および作品についての概観をおこなう。特に、革命政府の文化政策との関わりや両者の関係性を中心に記述することで、それぞれの作者および作品を取り巻く歴史的な文脈を理解する一助となることを目指したい。

第二章では、ピニェーラ初の長編小説『レネーの肉』と、アレナス初の長編にして「ペントゴニア」の第一作『夜明け前のセレスティーン』および第二作『純白のスキャンクたちの宮殿』の比較分析をおこなう。この章の主眼は、各主人公における「弱い」身体の特質を「他者性」と「両義性」という概念として抽出することで、次章以降においてこれらの概念をめぐる問題系の発展を追い、主人公像が示す政治的批判性を考察するための前提を形成することにある。

続く第三章では、ピニェーラの長編第二作『ちっぽけな演習』と「ペントゴニア」第三作の『ふたたび海』を比較する。それぞれの先行作品よりもさらに教条化の度合いを増した社会を舞台とするこれらの作品では、前章で検討された「身体」の特質はさらに推し進められ、意識的な戦略としての逃走を目指す主人公像のなかに結実している。第三章ではこれらの点を確認するとともに、主人公たちの逃走が含意する政治的批判性を、それぞれ特に「他者性」と「両義性」に関連づけられた「周縁者の物語 = 歴史への接続」および「両義的身体」という観点から考察する。それと同時に結論部では、第三章までにおいて見られた逃走の運動を、ピニェーラ・アレナス作品における基層主題であり、テキスト生成の

原理でもある「定位されざる逆説的遁走」として定義したい。この概念化は、第四章および第五章で扱われる作品群において、この原理的テーマがそれぞれ特殊な形で発現していることを理解可能にするものとしても意図されている。

第四章で比較の対象とするのは、ピニェーラの長編最終作『圧力とダイヤモンド』および「ペンタゴニア」の第五作『襲撃』である。両作品はともに、教条主義の末路としての全体主義的社会や国家を舞台とし、いわゆる「ディストピア小説」との近親性を持つという点で一致している。まずその意味において両作品は比較対象としての好例を成すのだが、より重要なのはそれぞれが異なる方法において、それまでのピニェーラ、アレナスの長編の特徴を裏返し逆転させているという視点である。こうした共通点と差違を精査しながら、それぞれの逆転が象徴する政治的批判性を、「定位されざる逆説的遁走」のアイロニカルな現れである自己の転覆という観点から考察することが、この章における課題となる。

第五章では、これまでの比較分析の成果を応用することで、例外的に「ペンタゴニア」第四作『夏の色』のみを分析の対象に据える。実験的形式によりスラップスティックな滑稽さと猥雑さに満ちたエピソードが乱発される『夏の色』は、アレナス文学の特色がかつてなく過激な形で現れてくる独自の作品であり、その意味において直接ピニェーラのテキストを具体的な比較対象に置き、両者の共通項から出発することは、かえって本作の特異性の理解を妨げることになりかねない。こうした発想に基づき、この章では並行的なテキスト比較の手法を離れ、先行する章において考察された主題を通しての比較に力点を置く方法を採用する。この選択により、ピニェーラの長編作品においては論じられることが少ないが、『夏の色』においては独自性と差異の核となっている「性」と「笑い」という主題にさえも、前章までで明確になったピニェーラ的・アレナス的な政治的批判性、特に「定位されざる逆説的遁走」という主題との連続性を見いだすことが可能になるのである。

結論部では、以上の議論を総括するとともに、ピニェーラやアレナスの作品に一貫する性質とその政治的批判性について、先行研究との関連を踏まえてさらなる考察を進めてみたい。以上のように構成される各章において、ひとつの時代を共有した二人のキューバ作家の比較を通じ、「失われた文学史」の再構成という困難きわまる作業にささやかな寄与を成すとともに、文学作品が持ち得る政治的批判性の一端を具体的に考察することが、本論文全体の狙いである。

第一章 ピニェーラ、アレナスの生涯と作品

1-1. 革命以前のピニェーラとアレナス

1-1-1. ピニェーラ前史時代 (1912年～1940年頃)

1912年8月4日、ビルヒリオ・ピニェーラは六人兄弟の三人目として、マタンサス州カルデナスに生まれた。失職を繰り返していた父親は、ピニェーラが五歳のときにも測量技師としての職を失い、一家の経済は教師であった母親の収入に頼らざるを得ない逼迫したものであったという。

貧困のなか、幼少時から読書を好んだピニェーラは、十三歳で移り住んだカマグエイの学校で、早くも小さな雑誌の発行に関わっている。しかし同時に、自身の育った家庭環境、文学の愛好、そして性への目覚めは、早い時期からピニェーラの身体に周縁者としての自覚を刻んでいた。断片的にのみ公表されている自伝『ありのままの人生』(“La vida tal cual”)のなかで、ピニェーラは幼い頃のことを次のように回想している。

よだれを垂らしたり腕を振り回すよりもましなことを考えるべき年齢に差し掛かるが早いか、私は三つの、拭うことのできないほど身に染みついた事実気がついた。私は自分が貧乏で、同性愛者で、芸術を好んでいることを理解したのだ。³⁷ (VV. AA. 1990, p. 35)

貧困に苦しむ一家は、その後経済的な理由からラ・サンブラーナという地域へふたたび引っ越すことになるのだが、この地で1927年に、作家ピニェーラにとって重要な意味を持ったある事件が起きる。カマグエイのマカグアという農場で農場主を射殺し金を奪った若い農夫が逮捕され、時の大統領ヘラルド・マチャードへの免責運動にもかかわらず、処刑が執行されたのだ。この場面を目撃し恐怖のあまり失神してしまった十五歳のピニェーラの心には、1924年から1933年まで圧政を敷いていたマチャード独裁の冷酷さが、キューバ島に潜む抑圧的なものの象徴として深い影を落とすことになる。

牢獄のような制度について何か書きたいという当時からのピニェーラの思いは、さらに二十歳の時反マチャードのパンフレットを配布し拘留された体験を経て、後述する「監獄の嘆き」(“Clamor en el Penal”)という最初の劇作品に結実する。監獄としての祖国という主題はただちに、この戯曲を原点としピニェーラの代表作ともなった長編詩「重圧の島」

³⁷ “No bien tuve la edad exigida para que el pensamiento se traduzca en algo más que soltar la baba y agitar los bracitos, me enteré de tres cosas lo bastante sucias como para no poderme lavar jamás de las mismas. Aprendí que era pobre, que era homosexual y que me gustaba el Arte.”

冒頭の有名な一節、「至る所水に囲まれた忌まわしい環境」³⁸ (Piñera 2000b, p. 37) を想起させるものでもあるだろう。本論文の議論の前提でありピニェーラ文学の基調を成す、周縁者としての自己意識、そして周囲の抑圧的な環境に対して抱く違和感が、作家の実人生においても早い段階から自覚されていたことに留意しておきたい。

1934年、二十二歳にしてようやく中等教育(中学・高校に相当)を終えたピニェーラは、資金の不足により測量技師としての就職の道を絶たれた。さらには当時、進学先であるハバナ大学は後に独裁者として権勢を振るう軍人フルヘンシオ・バティスタによる封鎖を受けており、ピニェーラは学生としての立場をも保留されてしまう。

だがこの時期は一方で、作家ピニェーラにとって本格的な修行時代の開始を意味する時期でもあった。詩人エミリオ・バジャーガス (Emilio Ballagas) との交遊や、詩の朗読会および劇の上演などをおこなう『キューバ青年友愛会』(La Hermandad de Jóvenes Cubanos)での活動を通じて、ピニェーラは演劇および文学の世界に入り込み、自らも戯曲を書きたいと願うようになる。

作家になることを決意し、戯曲や詩の創作を始めたピニェーラにとって、大きな追い風となる出来事が1936年に起きた。この年に勃発した内戦の戦禍を逃れ亡命していたスペインの詩人で、のちにノーベル文学賞受賞者となるフアン・ラモン・ヒメネス (Juan Ramón Jiménez) が当時キューバに滞在しており、彼が編纂したキューバ詩のアンソロジー『キューバ詩1936』(La poesía cubana en 1936)に、ピニェーラの詩「沈黙の叫び」(“El grito mudo”)が選ばれたのである。初の出版作によって、ピニェーラは名実ともに作家としてのキャリアをスタートさせることになった。

1937年、経済的窮乏による学費免除を受け、ようやく封鎖を解除されたハバナ大学哲文学部への入学を果たしたピニェーラは、心に抱いていた作劇への思いを、雑誌『バラグア』(Baraguá)に一部を掲載した処女戯曲「監獄の嘆き」に結実させる。著名な劇作家アントニオ・ホセ・ポルトゥオンド (Antonio José Portuondo) の推薦を受けたこの戯曲によって、ピニェーラは劇作家としても順調にその歩みを開始した。大学を満期退学したピニェーラは以降、二十世紀キューバを代表するバロック詩人ホセ・レサマ・リマ (José Lezama Lima) 率いる文学誌『銀の拍車』(Espuela de plata, 1939-1941)を中心として多くの詩作品を発表するとともに、評論や講演活動によって極貧生活を支えながら、短編「衝突」(“El conflicto”, 1941)、処女詩集『憤怒』(Las furias, 1941)など、多岐にわたる作家活動を精力的に押し進めていくのである。

1-1-2. 作家ピニェーラの確立 (1940年代～1945年頃)

マチャード独裁期に続く1930年代の不安定な政治状況は、やがて新たな独裁者を生み出すことになる。この独裁者フルヘンシオ・バティスタは、1940年に第一期目の大統領職に就くも、1944年の選挙で敗北しアメリカ合衆国フロリダに亡命していた。しかし1948年に

³⁸ “La maldita circunstancia del agua por todas partes”

再度キューバ政界への復帰を果たしたバティスタは、1952年の大統領選で支持を得られなかったことを受け、軍事クーデターにより強行的に第二期大統領の座に就く。これをもって、アメリカ資本に牛耳られた傀儡政権という性格を併せ持つバティスタ独裁期が開始され、腐敗や汚職にまみれた強権的政治によって、キューバ国民は厳しい抑圧を被ることになったのである。

このバティスタ独裁の初期から、キューバ革命の運動は萌芽していた。1953年、カストロらによってサンティアゴ・デ・クーバのモンカダ兵営が襲撃された事件は、その端緒としてあまりにも有名だ。周知の通り、出獄したカストロは「7月26日運動」を組織してメキシコに亡命すると、エルネスト・「チェ」・ゲバラの助力を得て1956年ヨット「グランマ号」にてキューバに戻り、シエラ・マエストラ山中におけるゲリラ戦を展開することになる。1940年代から1958年にかけて、キューバは政治的混乱期から独裁制、そして未曾有の改革をもたらす世界史的事件としてのキューバ革命へと至る、大きな歴史のうねりに突入しつつあったのである。

ピニェーラにとって1940年代前半は、作家としての成長を遂げ、次第に認知を受けていく時期にあたる。劇作の分野においては、1943年に発表された古典劇を題材にした戯曲『エレクトラ・ガリゴー』(*Electra Garrigó*)が、後に実存主義的演劇の国際的先駆として劇作家ピニェーラを位置づける代表作となった。また、1944年には八編の詩と十四編の短編が収録された『詩と散文』(*Poesía y prosa*)が公刊され賞賛を勝ち取ったが、特に短編群は一編を除いて(“*La gata*”)後にピニェーラの代表的短編集『冷たい物語集』(*Cuentos fríos*)に収められる良質なものであり、短編の分野でもピニェーラの文学的地歩は着実に固められつつあった³⁹。

だが同時にピニェーラに対するイメージは、作家自身においてもその作品においても、毀誉褒貶と論争を巻き起こす挑発的なものとして形成されていく。1943年、ピニェーラは上述の長編詩「重圧の島」(“*La isla en peso*”)を発表する。後に二十世紀キューバ詩を代表

³⁹ 不条理演劇との関連におけるこれらの作品の先駆性については、以下の記述を参照されたい。「ピニェーラが1942年に書いた作品『エレクトラ・ガリゴー』は、アンドレ・ジイドとジャン・ルイ・パローによるカフカの『審判』の翻案が1947年10月1日にマリニー劇場で初演される何年も前に発表されたものだが、イスマノアメリカにおける最初の不条理演劇の現れとしてはあまり知られていない。件の翻案をマーティン・エスリンは、「不条理演劇が20世紀中葉的な形式において十全に表現された最初の戯曲」と考えている。この重要な研究においてエスリンはピニェーラに言及していないが、ピニェーラは1944年にはすでに『詩と散文』において、リード・G・ギルゲンが指摘するようにヨーロッパの不条理演劇の誕生に先駆ける不条理的な短編を出版していた」(García Chichester 1992, p. 132)。“Poco reconocida como la primera manifestación en Hispanoamérica del teatro del absurdo, *Electra Garrigó*, pieza escrita por Piñera en 1942, aparece varios años antes de la adaptación de André Gide y Jean-Louis Barrault de *El proceso* de Franz Kafka, estrenada en el Teatro de Marigny el 10 de octubre de 1947. Martin Esslin la considera “the first play that fully represented the Theater of the Absurd in its mid-twentieth-century form”. Esslin no menciona a Piñera en este importante estudio, a pesar de que ya en 1944 éste había publicado en su *Poesía y prosa*, cuentos absurdistas que anticiparon la aparición del absurdo en el teatro europeo, como señala Read G. Gilgen”

する作品となり、その後のピニェーラ作品における基調の世界観を表明したこの詩はしかし、当時の批評家たちから大きな反発を受けたのだった。伝統的な叙事詩のスタイルから離反し、現実の不条理さや無意味さを卑俗な言葉を交えつつ強烈なドラマ性とともに描くその作風は、例えば当時代表的な詩人であったレサマ・リマやシンティオ・ビティエル、エリセオ・ディエゴなどが描くキューバ像とは異なる、不穏で挑発的な島の姿を描き出していたからだ。

詩の発表直後の批判は同年の1943年、ガストン・バケーロ (Gastón Baquero) が『キューバ文化年報』 (*Anuario cultural cubano*) 誌上で展開したものに一例を見いだせるが、その後も長くこの詩は議論的であり続けた。とりわけ代表的なものは詩人のシンティオ・ビティエル (Cintio Vitier) による批判で、彼は1948年のアンソロジー『十人のキューバ詩人1937-1947』 (*Diez poetas cubanos. 1937-1947*) において、さらには1957年の講演「詩におけるキューバ性」 (“Lo cubano en la poesía”) および翌年に発表された同名の書において、「重圧の島」の暗い厭世的な雰囲気や猥雑な言葉遣いを、キューバ詩の時代精神にそぐわないものとして糾弾し続けている。一連の出来事に象徴されているように、当時のキューバ文学界に支配的な高踏的美学とは異なる文学的資質を見せていたピニェーラは、文壇との対立姿勢を露わにし始めていたのである。

この時期のピニェーラの私生活については伝記的事実があまり知られていないが、確かなのは作家としてのピニェーラがその存在感を増し、それと同時に何かと物議を醸す人物として認知されてきたということだ。1944年にピニェーラは、「詩人の日」を祝賀する催しへの出席を拒否しているが、そのことは端的にこうしたイメージを傍証していると言えるだろう。

1-1-3. ピニェーラのアルゼンチン滞在と雑誌『シクロン』 (1946年～1958年頃)

文壇との確執を強めていたピニェーラにとって、長期にわたるアルゼンチンへの滞在が大きな転機となった。1946年、ピニェーラはアルゼンチン政府 (Comisión Nacional de Cultura de Buenos Aires) からの奨学金を得て、1946年2月24日 —ポピュリストの独裁者として後のアルゼンチン史に名を残すフアン・ドミンゴ・ペロンが大統領に就任した日— に、ブエノスアイレスの土地を踏んだ。これが計三度、約九年間に渡るアルゼンチン滞在時代 (1946年2月24日-1947年12月; 1950年4月～1954年5月; 1955年1月～1958年9月⁴⁰)。期間中にも幾度もキューバとの往還を挟んでいる) の幕開けである。自国の政治的・文学的状況に対して大きな不満を抱いていたピニェーラにとって、いわばこの時期は自主亡命とも言える積極的な意味合いを持つものだった。

ブエノスアイレスで校正者、翻訳者、領事館職員として働きながら、ピニェーラはアルゼンチンの先進的な文化に触れ、ホルヘ・ルイス・ボルヘス、マセドニオ・フェルナンデ

⁴⁰ 三度目の滞在について、ピニェーラは帰国の時期を11月としているが、Anderson 2006 はこれを否定している (p. 45)。

ス、エドゥアルド・マジエア、ビオイ・カサーレス、エルネスト・サバトラ著名な作家たちと知り合うことになる。ボルヘスが主導していた雑誌『ブエノスアイレス年報』(*Anales de Buenos Aires*)をはじめとする媒体において作品を発表したり、初の長編小説『レネーの肉』(*La carne de René*, 1952)を出版したり、イヨネスコの『禿の女歌手』(1950)にも先駆けて、ラテンアメリカ初の十全な不条理演劇と見なされる『誤報』(*Falsa alarma*, 1949)⁴¹を発表したりしたこのアルゼンチン滞在期は、ピニェーラがその作家としての資質を十全に開花させた時期に当たるのだ⁴²。

数多い作家との交流のなかでも特に重要な出会いとなったのは、大戦の戦禍を逃れ彼の地に亡命していたポーランド作家ヴィトルド・ゴンブロヴィッチとの出会いだった。その後親交を深めることになる二人の作家は、すでに述べた通りゴンブロヴィッチの代表作『フェルディドゥルケ』をともにスペイン語に翻訳したばかりか、フランス文化にかぶれた当時のアルゼンチン文壇、特にその主導的地位を占めていた雑誌『南』(*Sur*)を批判するため、『アウローラ』(*Aurora*)と『ビクトローラ』(*Victrola*)という一対の風刺的パンフレットを発行してもいる⁴³。その挑発的、偶像破壊的な態度や、作品の内容自体にも多くの共通点が見いだせる二人の作家の出会い⁴⁴、アレナスが自伝で言及している通り、ピニェーラの文学的形成にも大きな影響を与えたと考えられる。

この友情は、はっきりとビルヒリオの無遠慮と不遜さに影響したと思う。あるいはお互いが影響を与えあったのかもしれない。二人とも根無し草的な戦慄の人生を生きていたし、二人とも制度化した文化も、あまりに糞真面目に捉えられた文化も信用して

⁴¹ 「のちに「不条理」の名で呼ばれるものを十全に扱った最初のピニェーラの劇作品が、1949年に発表された『誤報』であるということは強調しておく必要がある。ホセ・ロドリゲス・フェオが明らかにしているように、この戯曲はウジェーヌ・イヨネスコ、アルチュール・アダモフ、サミュエル・ベケットらの作品に先駆けるものであり、ピニェーラとヨーロッパの作家たちの間に存在する不条理性の共鳴は、必然的に影響関係としてではなく、むしろ「文学的一致」として考えられるべきものであろう。」(García Chichester 1992, p. 132) “es preciso destacar que la primera obra teatral de Piñera que abarca de lleno lo que luego vino a llamarse el “absurdo” fue *Falsa alarma*, que aparece en 1949. Según aclara José Rodríguez Feo, este drama se anticipa a la obra de Eugène Ionesco, Arthur Adamov y Samuel Beckett, por lo que toda resonancia absurdista entre Piñera y los autores europeos tendría que considerarse forzosamente más bien como ‘coincidencias literarias’, y no como influencias.”

⁴² 「今日目にすることができる(かつ最も重要な)ピニェーラ作品の大部分が、キューバ内外で革命以前に書かれている」(Valerio Holguín 1997, p. 78)。“Una gran parte de la obra visible (y la más importante) de Piñera fue escrita y publicada dentro y fuera de Cuba antes de la Revolución.”

⁴³ これらの事情、およびピニェーラのアルゼンチン滞在についての日本語文献としては、久野2011が整理された情報を提供している。

⁴⁴ 筆者山辺は、ピニェーラとゴンブロヴィッチの作品や気質の共通点について、主に『フェルディドゥルケ』、『レネーの肉』、『ちっぽけな演習』を題材としつつ比較する試論を2013年に口頭で発表している。“Poison and Fuga – Piñera and Gombrowicz in Exile”, in an international conference ‘World Literature and Japanese Literature in the Era of Globalization: In Search of a New Canon’. Tokyo: the University of Tokyo, March 3-4, 2013.

いなかった。⁴⁵ (Arenas 2004, p. 106)

権威づけられ硬直化した文化を嫌うピニェーラの偶像破壊的な態度は、アルゼンチンの文壇だけでなく、自国の文化にも引き続き向けられていた。その一例としてここでは、戯曲『エレクトラ・ガリゴー』についてのエピソードを挙げておこう。ピニェーラの出世作となったこの戯曲は、文壇との確執も災いしてか、ハバナでの初演は初版から五年後の1948年まで延期されており、初演当時は批評家からの批判を受けたばかりか、演劇・映画制作者組合 (la Agrupación de Redactores Teatrales y Cinematográficos) による言及禁止の措置を受けてしまう。この組織的な排除に対してピニェーラは、雑誌『プロメテウス』 (*Prometeo*) に発表した「批評家にご注意！」 (“¡Ojo con el crítico...!”)⁴⁶ というエッセイで批評家たちを三流の俗物と批判して反論し、大きな論争を巻き起こしたのである。

論争的で挑戦的なピニェーラの文学活動は、彼にとって重要な意味を成した文学雑誌への参加からも読み取ることができるものだ。すでに1942年、ピニェーラは自ら詩の雑誌『詩人』 (*Poeta*, 1942-1943) を立ち上げていたが、経済的理由によりこのプロジェクトはたった二号で挫折してしまっていた。そこでピニェーラは1944年、詩人レサマ・リマらが中心となり創刊された文学誌『起源』 (*Orígenes*) への寄稿を始める。

1956年まで続くこの文学誌の誕生は、「起源派」と呼ばれる文学潮流を生み出し、二十世紀のキューバ文学史のみならずイスマノアメリカ文学史を語る上でも欠くべからざる重要性を持つことになる、ひとつの文学史的な事件だった。当初、キューバ文学界を主導するこの雑誌に参画し「起源派」の一員として活動していたピニェーラは、次第にこの一派が持つ道徳性や美意識に嫌気を覚え、「起源派」との確執を生じていく⁴⁷。

三回目のアルゼンチン滞在期と重なる1955年、ピニェーラは同じく『起源』から離反した友人の詩人ホセ・ロドリゲス・フェオ (José Rodríguez Feo) の資金援助を受け、新雑誌『シクロン』 (*Ciclón*) を共同創刊する。第一号の巻頭言ではきわめて挑戦的なトーンで、キューバ文壇を支配する「起源派」への挑戦状が叩きつけられている。

読者よ、これが新しい雑誌『シクロン』だ。この雑誌とともにきれいさっぱり、『起源』を消去してしまおう。皆さんご存じの通り、十年間にわたりキューバ文化に奉仕し役に立ってきた『起源』は、いまやただの死せる重荷でしかない…⁴⁸ (Rodríguez Feo y Piñera 1955, sin paginación.)

⁴⁵ “Yo creo que esta amistad influyó, notablemente, en Virgilio, en su desenfado, en su irreverencia. O tal vez se influyeron mutuamente. Vivían una misma vida de desarraigo y espanto y no creían en la cultura institucionalizada, ni en la cultura tomada demasiado en serio [...]”

⁴⁶ Piñera, Virgilio. “¡Ojo con el Crítico...!”. *Prometeo* (Noviembre 1948): pp. 2-4.

⁴⁷ アルゼンチン滞在時代には、ピニェーラは「特派員」として『起源』にも文章を送っていたが、結局十二年間でピニェーラが寄稿したのはたったの五号だけにとどまった。

⁴⁸ “Lector, he aquí a *Ciclón*, la nueva revista. Con él, borramos a *Orígenes* de un golpe. A *Orígenes* que como todo el mundo sabe tras diez años de eficaces servicios a la cultura en Cuba, es actualmente sólo peso muerto...”

こうした挑発的言辞や、あるいはバティスタ独裁下での検閲や言論弾圧にもかかわらず、最初の二号でサドの『ソドム百二十日』の翻訳を掲載し、あからさまに同性愛的な作品を扱った事実からも、『シクロン』という雑誌が有していた偶像破壊性や前衛性は一目瞭然だった。我が意を得たとばかりに、ピニェーラはこの新しい雑誌のなかで、宿敵シンティオ・ビティエルが編んだエミリオ・バジャーガスの注釈版詩集に対して、「素顔のバジャーガス」(“Ballagas en persona”)というエッセイを発表し、バジャーガスの詩を同性愛的観点から捉えるべきとの批判を展開するなど、偶像破壊的な言論を繰り広げ続けていた。

第一回のアルゼンチン滞在の初期に書かれ、1956年『シクロン』に掲載された短編「人形」(“El muñeco”)などのように、いわく付きとなった作品もあった。アルゼンチンのペロン独裁への風刺を含んだこの短編は、同地で出版不可となったばかりか、『シクロン』に掲載された際にはバティスタへの風刺と受け取られ、また革命後の1964年にはその風刺が共産党への批判と解釈されて、短編集から除外されたのだ⁴⁹。また、「鹿たち」(“Los ciervos”)という短編も、「全体主義的政体への猛烈な批判」⁵⁰ (Espinosa 2002, p. 133)を含んでいるため、革命前に『シクロン』に送られたものであるにもかかわらず、革命政府下でたびたび発禁処分を受けている。これらの例は、文学作品の持つ政治的批判性は、よしんばそれが明確に特定の体制への批判を含意しているとしても、潜在的にその範疇を超えて他の政治的抑圧への批判性を持ち得ることを、改めて私たちに教えてくれるものだ。

キューバ革命軍のバティスタ独裁に対する戦いが進むにつれ、文学誌という現実の政治と遊離した営為に資金援助し続けることにロドリゲス・フェオが疑問を感じたため、結局1957年『シクロン』は二年ほどで廃刊に至ってしまう。だがAnderson 2006が述べているように、「『シクロン』誌が刊行されていた年月は、ビルヒリオ・ピニェーラの長い文学的キャリアの中でも最も多産で成功を収めた時期だった」⁵¹ (p. 81)。この期間を含む三回目のアルゼンチン滞在は多くの成果を生み、『シクロン』を通じて発表する短編および批評などの他にも、かつて攻撃した『南』にも複数の短編を載せたり、1956年にはアルゼンチンのロサダ社 (Losada) から代表的な短編集『冷たい物語集』を出版したりしている。『シクロン』が廃刊となった1957年にも、パリの雑誌『ル・タン・モデルヌ』(Les Temps Modernes)に三編の短編を掲載したり、戯曲『結婚式』(La boda)を執筆したりするなど⁵²、ピニェーラの精力的な創作活動は続いていた。1955年にボルヘスが編纂するアンソロジー『短く非

⁴⁹ Marcia Rodríguez が述べているように、これがピニェーラがカストロ政権下で受けた初めての発禁処分となった (Rodríguez 1998, p. 35)。別の明白な検閲の例は、1945年『起源』誌上に発表されていた「馬の散歩」“Paseo del caballo”という詩に見いだせる。1969年に詩集 *La vida entera* が出版された際にこの一編が除外されているが、その理由はフィデル・カストロを形容するあだ名の一つが「馬」であったためだという。

⁵⁰ “un feroz alegato contra los regímenes totalitarios”

⁵¹ “The Ciclón years were among the most productive and fulfilling of Virgilio Piñeras long literary career.”

⁵² 結婚制度への批判を込めたこの作品は、若いカトリック信者たちからのボイコットを受けることになった (Quiroga 2002, p. 163)。

凡なる短編集』(*Cuentos breves y extraordinarios*)に「不眠のとき」(“En el insomnio”)が収録されたことは、アルゼンチンの大作家がピニェーラの文学的美点を認めたことの証左でもあるだろう。

しかしながら、アルゼンチンを離れる前の時期、ピニェーラは長い滞在のあとでも思っていたような文学的評価を得られていないことに失望していたという(Anderson 2006, pp. 84-85)。おそらくは領事館での職を1956年に失い、経済的に困窮していたこともあって神経炎を病んでもいたピニェーラは、失意のうちに帰国の決意を固める。三度にわたるアルゼンチン滞在を終え、祖国キューバに帰国したのは1958年のことだった。しかし当時のピニェーラは、1943年の詩「重圧の島」において「至る所水に囲まれた忌まわしい環境」と呪詛し、独裁者マチャードおよびバティスタ政権下で牢獄と化していた祖国キューバが、帰国直後にカストロ革命政府という名のもう一つの牢獄となり、やがて自身を閉じ込めてしまうことを知る由もなかったのである。

1-1-4. アレナスの幼少期 (1943年～1958年頃)

ピニェーラが「重圧の島」を出版した1943年の7月16日、そこで描かれる同じ牢獄に閉じ込められることになるもう一人の作家、レイナルド・アレナスが誕生した。出生地はキューバ東部オリエンテ州北部の寒村で、父親はアレナスが生まれた直後に出奔したため、以降アレナスは農業を営む母オネイダの実家で、極度の貧困のもとに育てられることになる。のちに処女長編『夜明け前のセレスティーノ』(*Celestino antes del alba*)で作品化されることになるこの幼少期は、作家レイナルド・アレナスの形成に深い影響をもたらした。のちにアレナスはことあるごとに自分がいち農民(*guajiro*)に過ぎないという発言を繰り返すことになるし、同時に彼の作品のなかには、女手一つで自分を育て、読み書きを教えてくれた母親を愛し畏れる、複雑な愛憎関係が定数として頻出することになるからだ。そしてこの母親との関係は、彼が早い時期から持つに至った同性愛者としての意識、そして作家になりたいという意識が強まっていくにつれて、自分が社会に必要とされず、母親が望む息子像からも逸脱していくという罪の意識をアレナスのうちに育てていくことになる。かつてのピニェーラが覚えていたような、貧困、同性愛、文学の愛好という条件から生まれる周縁者としての自己意識をアレナスもまた幼少期から共有していたことは、きわめて重要な事実である。

1955年、家族は農場を売って地方都市オルギンに転居し、アレナスはそこで中等教育を受けることになる。都市生活はアレナスの一家にさらなる経済的困窮をもたらし、退屈なオルギンはアレナスにとって「巨大な墓地」(“una inmensa tumba”, Arenas 2004, p. 56)としか映らなかったが、同時にバティスタ独裁による弾圧が日増しに強まっていくこの時期にはアレナスが最も早い段階で書いた小説や詩の習作が残され、作家の早熟な創作意欲を跡づけてもいる。「人生はこんなにも辛い!」(*¡Qué dura es la vida!*)、「残酷な世界よさらば!」(*¡Adiós mundo cruel!*)、「野蛮人」(*El salvaje*)と名付けられたこれらの小説の題名からは、

すでに人生を重荷として捉え、閉塞感を感じる周縁者アレナスの姿が透けて見えるかのようだ⁵³。

閉塞感を打破するため、1958年、当時十四歳だったアレナスはフィデル・カストロとエルネスト・「チェ」・ゲバラの指揮のもと、シエラ・マエストラで闘いを続けるキューバ革命軍に加わろうとして家を出た。小説『純白のスキャンクたちの宮殿』(*El palacio de las blanquísimas mofetas*)でも語られている通り、武器を持たなかったために戦闘への参加は叶わなかったものの、アレナスが反逆者たちのグループと行動をしているうちに、1958年12月31日、アメリカの経済援助を打ち切られたバティスタは突然革命軍への抵抗を放棄して国外へ逃亡してしまう。こうして独裁との闘いはあまりにもあっけない幕切れを迎え、1959年、マイノリティの転覆運動としてのキューバ革命は、思いがけないほど唐突に権力の座を手中にすることになったのである。

1-2. 革命の勃発と邂逅 (1959年～1960年代)

1-2-1. 歴史的状況

少数精鋭によって独裁制を打破したキューバ革命政府を、世界中の左派知識人たちは自由と平等の勝利を証したてる歴史的偉業として熱狂的に支持した。特に印象的だったのは、その文化政策における躍進だった。成立したばかりのカストロ政権は、バティスタ独裁政権化での言論弾圧や検閲の風潮を排除し、文化・芸術を促進することをモットーのひとつとして掲げたのである。その結果革命直後には、文化政策の拠点となる機関「カサ・デ・ラス・アメリカス (Casa de las Américas)」と、同名の文芸誌とが立ち上げられ、小説や戯曲の出版および海外の作品の紹介なども倍増することになる。文化政策の先進性は、独裁制による検閲から解放されたキューバ国内の作家や芸術家はもちろん、国外の知識人たちによる革命への賛美をもいっそう強めることになった。

イスパノアメリカ文学史にとっても、キューバ革命は空前絶後の地殻変動をもたらした。1960年代、文学的後進地域とみなされていたスペイン語圏ラテンアメリカ諸国から次々に現れた良質な文学作品の数々が、行き詰まりを見せていた西洋文学をふたたび大きく活性化させたことは周知の通りである。当時の狂騒を刻印するような蜂の羽音を模した「イスパノアメリカ文学のブーム」という呼び名で呼ばれるこの現象は、当該地域の文学を世界文学の内部に一挙に編入させるような、二十世紀後半における世界文学の地図作製法^{カルトグラフィック}を一変させるに足る出来事だった。

そして、キューバ革命への熱こそは、「ブーム」の最大の要因ともなったものだったのだ。「ブーム」以前、イスパノアメリカの作家たちは、自国の文学が抱える伝統や課題、文学

⁵³ この三つの小説は、現在ではプリンストン大学ファイヤーストーン図書館内の Rare Books and Special Collections にて閲覧が可能である。

そのものの地位の低さと苦闘するあまり、国境の枠を超えて交流したり、相互に作品を参照することはきわめて稀だった。しかし1960年代には、キューバ革命の熱狂およびその他の要因に導かれるようにして、重要な文学会議が続々と開催されていく⁵⁴。上述の文芸誌『カサ・デ・ラス・アメリカス』も文学的議論と実践の場として当時重要な位置を占め、「ブーム」の名だたる作家たちが審査員を務めるその文学賞は最も権威あるもののひとつとなった。各国の枠に縛られていた複数の文学実践は、キューバ革命の余波として突如現れた「イスマノアメリカ文学」という夢の地図上に位置づけられたのである。

しかし、こうした輝かしいイメージとは裏腹に、キューバ国内では革命直後から政治面・文化面両面における抑圧的な雰囲気が増え、顔を覗かせてくる。政治面についていえば、革命政府がすぐさま実施した反体制派に対する粛正が、大きくその雰囲気を醸し出していった。

粛正の対象となったのは、バティスタ軍の将校や政府関係者だけではなく、シエラ・マエストラ時代からのカストロの支持者・協力者であった者たちのなかにも、革命後の権力闘争の中で投獄・処刑される者が数多くいたのである。反対派の粛清を糾弾した革命運動の指導的人物カミロ・シエンフエゴスもまた、あるとき飛行機に乗ったまま謎の失踪を遂げた。Anderson 2006は、歴史学における先行研究を引きながら、非常に過酷なものだった当時の粛正の実情を簡潔に要約している。

トーマスとロゴジンスキーの両者がともに示唆しているのは、1961年の初めにはすでに約二千人の反カストロ派が処刑されていたということだ。それからわずか三年のあいだに、政治犯のための刑務所やキャンプに拘留されている者はキューバ政府が公表した数で一万五千人近くになり、1965年にはカストロがリー・ロックウッドとのインタビューで、キューバにおける政治犯の数が二万人に達しようとしていることを認めている。同じインタビューのなかでカストロは、彼独特の見方によって、拘留者が多数存在する理由を部分的に説明している。1959年以来何度もそうしてきたように、カストロは「革命のプロセスにおいては、中立というのは存在しない。ただ、革命に参加する者か、革命の敵かのどちらかだけが存在するのだ」と述べたのだ。(Anderson 2006, p. 99)⁵⁵

⁵⁴ 1962年1月のチリのコンセプション大学での会議、1965年のコロンビアヌン会議、1966年の国際ペンクラブ第三十四回大会など。

⁵⁵ “Both Thomas and Rogozinski have suggested that by early 1961 some 2,000 of Castro’s opponents had been executed. Just over three years later, the official number of Cubans who were in jails and camps for political crimes was nearly 15,000, and in 1965 Castro admitted in an interview with Lee Lockwood that the number of political prisoners in his country was approaching 20,000. In the same interview Castro partially explained the reasons for the high number of prisoners with a characteristic observation. He noted, as he had many times since 1959, that “In a revolutionary process, there are no neutrals; there are only partisans of the revolution or enemies of it.”

この引用部から垣間見えるのは、キューバ革命政府による反動的な抑圧の実態ばかりでなく、「革命か反革命か」を強調する革命政府特有のレトリックでもある。革命直後のカストロの発言には、革命直後から政府のスローガンとなった「キューバとともにあるか、キューバに反対するか」(“con Cuba o contra Cuba”)、もしくは「祖国か死か、我々は打ち克つだろう」(“Patria o muerte, venceremos”)と同様に、すでに本論が議論の前提とする教条主義的な二分法が見て取れるのだ。

さらに、同じ六〇年代初頭にはすでに言論弾圧の風潮も強まり、政府に反対する新聞社や出版社などが閉鎖され、政府公式の新聞となった『革命』(Revolución)や『グランマ』(Granma)、『革命』の文芸付録版である『革命の月曜日』(Lunes de Revolución)といった媒体や、R出版社(Ediciones R)などの公式に認められた出版機関へと出版活動が集約されていくことになる。

キューバ革命にとっての分水嶺となったのは1961年だった。この年の4月、コチーノス(ピッグス/プラヤ・ヒロン)湾事件によりアメリカの侵攻を受けたキューバ政府は、それまで友好関係を結ぶとしていたアメリカとの対決姿勢を明確に打ち出し、ソ連や東欧諸国への接近を図るようになる。1962年のキューバ危機にもつながっていく対立構図のなか、5月1日のメーデーでの演説で、カストロがキューバ革命をマルクス＝レーニン主義に基づく共産主義革命として宣言し、公式にキューバ革命の性格が転換されたことは、独裁者に対する自由の闘いとして革命を支持していた内外の知識人たちにも、深い失望を引き起こす原因となった。

国内の文化政策にも大きな転換が訪れた。1961年以降には、あらゆる文化的活動は社会主義建設のために奉仕すべきとする風潮が強まっていく。特に記憶されるべきは、同じ1961年に起こった、映画『P.M.』の上映禁止処分を端緒とする一連の出来事だった。新進の映画作家オルランド・ヒメネス・リアルおよびサバ・カブレラ・インファンテ制作の、ハバナのボヘミアンのナイトライフを記録したこの短編ドキュメンタリーは、政府批判的な内容ではなかったにもかかわらず、ブルジョワ的享楽性を批判されキューバ映画芸術産業庁(ICAIC)による発禁を受けてしまう。6月11日、約二百名の芸術家たちが処分に抗議し、『革命の月曜日』に反対署名を掲載した。これを受け、6月16日から三度にわたって政府と知識人との「対話」が持たれたが、その内実は作家たちの自己批判や同僚たちの告発が繰り返される、きわめて不穏な集会だった。結局発禁処分は解けず、さらにその直後、二人の映画製作者と近い作家ギジェルモ・カブレラ・インファンテが編集長を務め、内外の前衛的な文化を紹介することで革命政府の方針と齟齬をきたしていた『革命の月曜日』⁵⁶が、紙不足という不可解な理由で廃刊に追い込まれた。二つの事件の関連性は誰にも明ら

⁵⁶ Raymond D. Souza はカブレラ・インファンテについての評伝の中で、この雑誌の革新性を次のように述べている。「『革命の月曜日』は、キューバにおいて最も革新的で、最も広く題材をとり、最も包括的な雑誌だった。知的な文化版のなかでこれに比類するものはなかったし、廃刊後も現れなかった」(Souza 1996, p. 37)。“Lunes de Revolución was the most innovative, broadly based, and integrative journal in Cuba. There wasn't another intellectual supplement like it and there never was

かなものだった。

会議を閉じるにあたり、フィデル・カストロは芸術と政治の関わりに言及し、「知識人への言葉」(Palabras a los Intelectuales)として永く記憶されることになる演説をおこなった。そのなかで最も知られた、「革命の内部にあるものはすべて許容し、革命に反抗するものはすべて許容しない」という曖昧な一節は、以後さらに抑圧的傾向を強めていくキューバの文化政策を、長年にわたり恣意的かつ濃密に規定し続ける規範となる。芸術作品の形式については自由を認めるが、内容についてはそうではない、と限定的ながら表現の自由を示唆するこの演説は、皮肉なことに、結果的には検閲や言論弾圧という負の遺産を導いてしまったのである。

さらに1965年には、エルネスト・「チェ」・ゲバラによって論考「キューバにおける社会主義と人間」(“El socialismo y el hombre en Cuba”)が発表される。この論考は、芸術や文学における「社会主義リアリズム」を時代遅れの形式として拒否し、資本主義社会の墮落を暴く独自の形式を捜し求めるべきと主張する点では説得力のあるものだったが、同時に多くの知識人や芸術家たちは真に革命的ではないという「原罪」を背負っている、という批判を含んでおり⁵⁷、上記の「革命／反革命」という曖昧な二分法をさらに強く意識させる発言として記憶された。これら政治指導者による発言に大きな影響を受け、さらには政治状況や経済状況とも密接に連動しながら、60年代におけるキューバの文化政策は段階的に抑圧的傾向を強めていったのである。

1-2-2. ピニェーラ

革命後ほとんどすべての作家がそうしたように、バティスタ政権下での言論弾圧や検閲に反発してきたビルヒリオ・ピニェーラもまた、キューバへの帰国直後に成就した革命を熱心に支持していた。この時期のピニェーラの文筆活動は、新政府の出版システムを中心として進められることになる。政府公式の新聞となった『革命』ではしばしば「書記」(El Escriba)というペンネームを用いて批評・エッセイ欄を担当し、その文化版『革命の月曜日』にも、『冷たい空気』(Aire frío)、『ひよろとでぶ』(El flaco y el gordo、ともに1959)などの戯曲や、自伝の一部「我が自伝より：ありのままの人生」(“De mi autobiografía: La vida tal cual”)などをはじめとする作品を寄稿していた。1961年からはR出版社⁵⁸の編集長ともなったピニェーラは、これらの媒体を通じて、たびたび革命の文化政策に対する支持と賛美を活字にしてもいる。

another after its demise.”

⁵⁷ 「我らが多くの知識人や芸術家たちの罪は、真に革命的でないという彼らの原罪に存する」(Che Guevara 1979, p.14). “la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios.”

⁵⁸ この時期のR出版社からは、後に亡命を果たし反革命的作家として等閑視される作家たち、例えばカブレラ・インファンテの『二十世紀的商売』*Un oficio del siglo XX* (1963) や、カルバー・カセイ (Calvert Casey) による『帰還』*El regreso* (1962)、『ある島の記憶』*Memoria de una isla* (1964) をはじめとして、多様な作家の作品が出版されていた。

例えば、1960年R出版社より上梓された『演劇全集』(*Teatro completo*)の序文「劇作家ピニェーラ」(“Piñera teatral”)はカストロを称えるようなトーンで書かれているし、さらに1959年『シクロン』に掲載された「氾濫」(“La inundación”)という論考では、独裁制が倒れ言論の自由が得られた反面、ただの文筆屋に過ぎないような作家たちが溢れかえっていることに警鐘を鳴らし、良い文学作品を生むことの重要性を強調して以下のように述べている。「良い作家は、少なくとも戦士や労働者や農民たちと同じくらい、革命にとって有益なものなのだ」⁵⁹ (Piñera 1959, p. 14)。このレトリックが、文化政策ではなく作家の側の質を批判しており、文学が革命に奉仕すべきとも読めるものであることを考えると、少なくとも表面的には、当時のピニェーラにとって革命と文学との結びつきはまだまだ大きな齟齬のない友好的なものだったことが窺える。革命の成果を実感したピニェーラの筆致は政府を讃える色を帯び、またピニェーラ自身、革命政府の文化的領域において重要な地位を占めているとの自覚も強まっていった。この時期のピニェーラは、間違いなく革命の恩寵を享受している作家の一人であったと言えるだろう。

しかし、革命直後から兆していた抑圧的な空気への警戒は、ピニェーラにも強い警戒心を覚えさせるものだった。1961年のピッグス湾事件の際は、騒動に紛れ多くの無実の人が反革命的として断罪される事態に対して、私信において危惧の念を綴っているし⁶⁰、直後の映画『P. M.』の公開をめぐる会議では、後述するように文化政策の抑圧的傾向に「怖れ」を表明する発言をおこない、警鐘を鳴らしてもいる。そしてこの会議の直後、ピニェーラが感じていた危惧は現実となって作家自身の身に降りかかることになる。

1961年10月11日は、悪名高い「三つのPの夜」(*La noche de tres Pees*)としてキューバ史に汚点を残している。この夜、風紀を乱す「男色家」*pederasta*、「売春婦」*prostituta*、「ポン引き」*proxenetas*を一掃するという名目で、革命後初となる規模で一般市民に対する摘発が実施されたのである。かねてより同性愛者として知られていたピニェーラはその翌朝、グアナボの自宅近くのバーで突然の逮捕・拘留を受けた。友人たちの尽力によりすぐに釈放されたものの、帰り着いたピニェーラが見たものは、すでに当局の捜査を受け封鎖された自宅だった。この苦い経験と、ふたたび逮捕されるのではないかと危惧は、ピニェーラに大きな精神的ダメージを与え、それ以降革命政府に対する不信と怖れを強める契機となるに十分なものだった。

傍目にもこの事件の影響は明らかだった。ピニェーラはそれまでの『革命』および『革命の月曜日』への寄稿者という立場から、国立出版局 (*Editorial Nacional*) という機関での

⁵⁹ “El buen escritor es, por lo menos, tan eficaz para la Revolución como el soldado, el obrero o el campesino”

⁶⁰ ピニェーラは私信のなかで以下のように記述している。「侵略が続くここ最近の恐怖を、どう言い表していいのかわからない。(中略) 政府は何千人もの、反革命的と疑われる人たちを投獄するという思い切った手段に出ざるを得なかった。フィデル自身が語ったように、多くの無実の人たちが検挙されたのだ」(Anderson 2006, p. 100)。“No puedo contarte de la angustia de estos días de invasión [...] El gobierno se vio obligado a una medida drástica: encerrar a miles de personas sospechosas de contrarrevolución. Como dijo el propio Fidel, en la redada cayó mucha gente inocente...”

編集・翻訳職へと左遷された。それ以降ピニェーラは寄稿の場を UNEAC の機関誌『ユニオン』(*Unión*) や、『ラ・ガセータ・デ・クーバ』(*La Gaceta de Cuba*) といった雑誌に移すのだが、革命政府の文化的中枢で果たしていると自負していた役割や、政府の庇護下にある立場を失ってしまったことは明白だった。ピニェーラにとっての恩寵の時期は、ほどなくして終わりを告げてしまったのである。

その後、ますます周縁化された立場に置かれながらも、この時期のピニェーラはかろうじて出版活動を続けることができていた。例えば、1962 年には戯曲『冷たい空気』の初演で成功をおさめ、1963 年には第二長編小説『ちっぽけな演習』(*Pequeñas maniobras*)、次いで 1967 年には、三つ目にして最後の長編『圧力とダイヤモンド』(*Presiones y diamantes*) を出版するなど、旺盛な創作欲は衰えてはいなかった⁶¹。1968 年、作家や芸術家、知識人たちが集まる重要な催し「ハバナ文化会議」(*Congreso Cultural de La Habana*) にて戯曲『誤報』(*Falsa alarma*) が上演されたり、1968 年、戯曲『パニックになった二人の老人』(*Dos viejos pánicos*) がカサ・デ・ラス・アメリカス賞を受賞し、同年の出版および翌年のコロンビアでの上演を経ていることから、劇作家としてのピニェーラが特に国際的な舞台での評価を得て、重要な文化人と見なされてもいたという、60 年代の複雑な二重性が見て取れる。

しかし、後述するようにカストロへの個人攻撃と解釈され得る要素を含んだ『圧力とダイヤモンド』や、怖れに取り憑かれた老人二人の対話から成る『パニックになった二人の老人』などの作品は、革命政権に対する批判として読まれ得る性質を秘めるものであり、特に後者はピニェーラが存命中にキューバで出版できた最後の作品となってしまった。このような作品の内容が作家個人への弾圧をさらに強め、ピニェーラは 70 年代に迎える完全なる周縁化の時期へと確実に近づいていくことになる。そして、ピニェーラが自身と同じような境遇を辿ることになるもう一人の作家、レイナルド・アレナスと出会うのは、まさにこの完全なる周縁化の直前のことだった。

1-2-3. アレナス

キューバ革命がもたらした全国規模での教育機会の拡大という政治的達成は、レイナルド・アレナスの人生に決定的な影響を及ぼした。1959 年、十六歳のアレナスはキューバ政府の奨学金を受けることで、農業会計士になるための学校で寄宿生活を開始することができたからだ。作家アレナスはその初期において、革命によって可能になった政府主導の共産主義的な高等教育を受けながら知的形成を果たすことになる。

1960 年、初めて訪れた首都ハバナでカストロの演説を聴いた若きアレナスは、当然のご

⁶¹ しかし革命後のピニェーラの作品には革命以前からの変化を読み取ることができる。Valerio Holguín 1997 は第六章において、短編集『わたしを救いに来た者』(*El que vino a salvarme*) を中心にこの変化について分析し、しばしば妻の存在に言及するような異性愛的カモフラージュがおこなわれたり、一時期はリアリズムの設定が多用されたりすること、晩年は暗い虚無主義へと移っていくことなどを指摘しているが、これらは革命政府の文化政策やピニェーラ自身の置かれた状況と密接に関係していることが明らかだろう。

とく革命への熱狂的な共感を覚えた。改革への希望に満ち、いつの日か「ハバナに帰ってきたいと思った」(Arenas 2004, p. 76) アレナスの願いは、農業会計士の勉強を終えて一年間ほど農場で働いたあと、1962年に二度目の奨学金を得てハバナ大学農業計画(Planificación Agraria)課程への入学を認められることによって現実となった。しかしそれも東の間、アレナスは間もなくイデオロギー的・道徳的に問題があるという不可解な理由で、大学を退学させられてしまう。

こうした苦境にもかかわらず、作家アレナスのキャリアは思わぬ形で拓かれることになった。1963年、アレナスは農地改革局での仕事のかたわら、ホセ・マルティ国立図書館で催された児童文学コンクールに応募する。各応募者は自分で選んだ作品の暗唱を課せられていたが、気に入る作品が見つからなかったアレナスは自作の短編「からっぽの靴」(“Los zapatos vacíos”)を暗唱した。この作品が審査員であった詩人エリセオ・ディエゴやシンティオ・ビティエルらの目にとまり、アレナスは同図書館での職を斡旋されることになった。地方出身の一農民として大都市ハバナでの生活を始めたアレナスが、貪るように本を読み、簡単な業務のあいだに執筆活動の時間を得て本格的に文学の世界への扉を開いたのは、まさにこの図書館でのことだったのだ⁶²。

こうして書き上げられた長編第一作『夜明け前のセレスティーノ』は、1965年、アレナスが二十二歳のときに、アレホ・カルペンティエールが審査員長を務めるUNEAC主催の「国営シリロ・ビジャベルデ小説コンクール」に応募された。しかし、当時の革命政権下では現実参加型の文学、特に「証言文学」(testimonio)というジャンルに代表される、それまでの独裁制の圧政と弾圧を告発し、革命の成果を言祝ぐような文学作品が公式の文学として支配的であり、農村での幼少期を幻想的な作風で描いた『夜明け前のセレスティーノ』は最優秀賞を逃し次点(la primera mención)の評価にとどまった⁶³。結局、同作は二年後の1967年に出版されるに至ったのだが、皮肉なことにこの小説は、結果的にアレナスがキューバ国内で出版できた唯一の作品となってしまった。

1966年、アレナスがふたたび文学賞に応募した長編小説『めくるめく世界』は、実在のメキシコの修道士レイ・セルバンド・テレサ・デ・ミエルを、異端の説を唱え続け波乱の人生を送る主人公とした歴史改変小説だった。のちにアレナスの代表作と目されるこの作品は、このときもまた『夜明け前のセレスティーノ』と同じく受賞を逃した。

だが当のコンクールは、アレナスがピニューラと直接出会うきっかけとなった運命的な出来事だった。この出会いをアレナスは、自伝のなかで次のように振り返っている。

⁶² この時期から、アレナスはUNEACの機関誌である『ユニオン』や『ラ・ガセータ・デ・クーバ』(La gaceta de Cuba)などで記事や書評を書き始め、1965年には『ユニオン』誌に「虹の端」「孤独」「落日」という三つの短編を載せて小説家としてのデビューを飾っている。

⁶³ Francisco Sotoは『夜明け前のセレスティーノ』に始まる五部作ペンタゴニアを証言文学との対比において論じている(Soto 1994)。Sotoによれば、革命以前に周辺化されていた人々に声を与えるという意図を標榜する証言文学に対し、ペンタゴニアはこうした語り主体になることができない、二重に周辺化された人々の恐怖を語ることを意図としてもち、文学的手法の面からも典型的な証言文学の手法を逆転、パロディ化しているとされる。

ぼくは授賞式でビルヒリオ・ピニェーラと知り合い、次の言葉通りのことを言われた。
「君は賞を剥奪された。ポルトゥオンドとアレホ・カルペンティエールのせいだ。私は君の本が受賞するよう一票を投じた。これが私の電話番号だ、かけてくれ。私たちはあの小説に手を入れなくてはならない。まるでたった一晩で清書したみたいだからね。」⁶⁴ (Arenas 2004, p. 101)

こうして始まった、二人の作家の長年にわたる友情関係は、特に駆け出しの頃のアレナスにとって大きな意味を持つものだった。彼にとってピニェーラは友人であるだけでなく、作家としての指南役でもあったからだ。それは、「彼は常に仕事をしている人間だった」⁶⁵ (Arenas 2004, p. 105) とアレナスが評する、勤勉に執筆に取り組む姿勢のみならず、『めくるめく世界』の書き直し作業を通じた、実際的な技術の指導でもあった。

ビルヒリオは、ぼくと向かい合わせに座ると、小説の原稿を読み、ここはコンマを振らなくてはならないとか、別の言葉に替えたほうがいいという箇所にはさしかかると、それを教えてくれた。そのレッスンをしてくれたビルヒリオにはこれからもずっと感謝し続けることだろう。それは文学的なレッスンというよりも、編集作業のレッスンだった。ぼくがそうだったように、取り憑かれたように書くけれど、まともな大学教育を受けていない作家にはとても大事なことだった。ビルヒリオはぼくの友人であり、同時にぼくにとって大学教授でもあったのだ。⁶⁶ (Arenas 2004, p. 105)

校正作業自体が大きな意味を持った『めくるめく世界』だが、書き直された原稿が国内での出版を許可されることはなかった。その最大の理由は、個人の自由に対する抑圧と闘い続けた異端の修道士を描く小説の内容にあっただろう。すでに体制から睨まれていたピニェーラと同様、アレナス自身もこの頃から次第に反革命的な作家として目を付けられるようになり、彼の人生はまさにテレサ・デ・ミエルの物語をなぞるかのような波瀾万丈なものへと変貌していくことになる。

ピニェーラと同じく、アレナスが「反革命的」と見なされた最大の要因は、体制におもねらない作家であることと同時に、同性愛者であることにもあった。当時は同性愛が道徳

⁶⁴ “En la entrega del premio conocí a Virgilio Piñera y me dijo textualmente: «Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Alejo Carpentier. Yo voté por que tu libro fuera premiado. Toma mi teléfono y llámame; tenemos que trabajar en esa novela; parece como si la hubieras mecanografiado en una sola noche.»”

⁶⁵ “Era un hombre de una laboriosidad incesante.”

⁶⁶ “Virgilio, sentado frente a mí, leía una copia de la novela y donde consideraba que había que añadir una coma o cambiar una palabra por otra, así me lo decía. Siempre le estaré agradecido a Virgilio por aquella lección; era una lección, más que literaria, de redacción. Fue muy importante para un escritor delirante, como lo he sido yo, pero que carecía de una buena formación universitaria. Fue mi profesor universitario, además de mi amigo.”

に反するブルジョワ的墮落の兆候、もしくは病理学上の欠陥とみなされており、革命初期から存在した同性愛者に対する弾圧は 1965 年を境にさらに強まっていた。政府はこの年、同性愛者、浮浪者、反体制派、作家や芸術家などに対する実質的強制労働キャンプである UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) を設立しており、三年間で約二万五千人を収容したこの施設の存在は、同性愛者や作家たちに大きな恐怖心を抱かせるものとなっていたのだ。当時のキューバの状況については、アレナス他の知識人たちが証言者として出演したドキュメンタリー映画『不適切な行為』(Improper Conduct) が、貴重な証言を提出している⁶⁷。

ますます抑圧的性格を強める自国の文化状況に危機感を覚え、『めくるめく世界』が自国で出版され得ないことを悟ったアレナスは、なんとか原稿を国外に持ち出して出版する道を模索した。その役目を担ったのが、1967 年にキューバで開かれた美術展「サロン・ド・マー」で知り合い、アレナスにとって生涯の庇護者となるマルガリータとホルヘのカマチョ夫妻だった。フランス在住のこの画家夫妻の協力を得て、『めくるめく世界』の原稿はヨーロッパへと持ち出され、1968 年フランスで仏語版として、次いで 1969 年にメキシコで西語版として出版されると、すぐさま評判を呼び、フランスではメディシス賞ならびに *Le monde* 誌が選ぶ最優秀小説賞を受賞するに至った。海外での非公式な出版は、ラテンアメリカ文学の旗手としてのアレナスの名声を一躍高めたのだが、その一方で国内では政府との軋轢をさらに深める原因ともなり、キューバにおけるアレナスの立場はますます周縁化されていったのである。しかしそれでもなお、ピニェーラやアレナスをはじめとする作家や知識人たちにとって、こうした 60 年代の抑圧的な政治状況は、より一層厳格さを増す 70 年代の時代への、単なる序曲に過ぎなかった。

1-3. 「パディージャ事件」、周縁化、ピニェーラの死とアレナスの亡命

(1970 年～1980 年代)

1-3-1. 歴史的状況：「パディージャ事件」を中心に

きわめて重要な 70 年代の文化政策をやや詳細に振り返る前に、その前提としてまず、60 年代後半に内外で起こった二つの大きな歴史的イベントを回想しておきたい。一つ目は、1968 年のチェコ侵攻である。8 月 20 日、チェコスロヴァキアにおける共産党内の民主化改革「プラハの春」を挫折させるべく、ソ連率いるワルシャワ条約機構軍は二千三百台の戦車、七百機の戦闘機、六十万人の兵士とともに同国へ侵攻を開始した。この暴挙によって力でねじ伏せられたドプチェクがラジオで悲痛な政策転換を表明すると、世界各国の知識人はこ

⁶⁷ この映画では例えば、キューバを訪問したサルトルによる「キューバにはユダヤ人の代わりにホモセクシャルがいる」との発言も紹介されている。Almendros, Néstor y Orlando Jiménez Leal (dirs.). *Improper Conduct*. 1984.

ぞって非難の声をあげた。だがもうひとつの衝撃は、「理念の人」カストロが留保付きとはいえソ連を支持したことだった。この出来事はキューバ革命の支持者に著しい驚きと失望を与え、その絶大な信頼を初めて大きく動揺させるに足るものだった。この事件で国際的な非難を浴びたキューバ政府は知識人層に対する不信を深め、経済不況にも後押しされる形で以降文化政策の硬直化の度合いを深めることになる。

二つ目の、国内での象徴的な転機となったのは1969年、翌年に砂糖を一千万トン「収穫」(“Zafra”)するという国家的目標が掲げられたことだった。目標達成は失敗に終わったものの、多数の国民がサトウキビ農園での過酷な強制労働に狩り出された事態は、彼らに強圧的な政治体制の在り方と抵抗の不可能性を、何よりも身体を通じた苦痛として了解させたからである。当時の状況については、チリの作家でありハバナへ赴任した外交官でもあったホルヘ・エドワーズの回想録、『ペルソナ・ノン・グラータ』(*Persona non grata*)に詳しい。

こうした状況のなか、1971年、知識人たちにとって真の衝撃が訪れた。3月20日、挑発的な言動と反革命的な態度で知られていたキューバの詩人エベルト・パディーージャが逮捕され、数週間にわたり拘留されたのである。4月27日未明に釈放されたパディーージャがその夜におこない、二日後公衆の前で繰り返された、自発的とは思えない自己批判および内外の文化人への批判は、共産主義の模範だったキューバ革命の文化政策が、言論や思想を統制するスターリン主義の悪夢をなぞっていると感じさせるに足るものだった。いわゆる「パディーージャ事件」として名高いこの出来事は、当時強まっていたソ連型共産主義への失望と相俟って、多くの知識人がキューバ革命に背を向ける要因となった。

しかし、1971年にスキャンダル化するこの「パディーージャ事件」は、むしろ数年前から続く一連の事件として捉える方が正しい。パディーージャに逆風が吹き始めるのは、チェコ侵攻と同じ1968年、雑誌『髭もじゃワニ』(*El caimán barbudo*)への寄稿がきっかけだった。記事のなかで彼は、ブレベ図書賞を受賞したギジェルモ・カブレラ・インファンテの小説『TTT』(*Tres tristes tigres*, 1967)を高く評価する一方で、同賞を争ったリサンドロ・オテロの小説『ウルビーノの情熱』(*Pasión de Urbino*, 1967)の凡庸さを強く批判していた。

問題はパディーージャの批判が文学的な次元にとどまらなかったということだ。すでに国外亡命の道を選び作品が黙殺されていたカブレラ・インファンテとは対照的に、オテロは当時国家文化審議会の副会長を務めており、その作品は高い評価を得ていた。フアン・ゴイティソロの回想によれば、そうした状況に不満を抱いていたパディーージャは、キューバの全作家が所属するUNEACをも「気どった抜け殻」(“cascarón de figurones”)呼ばわりし、キューバでは「単なる作家が副会長である小説家を批判すれば、編集長の短編作家や編集部員の詩人たちが<編集>とかいう言葉に隠れておこなう攻撃を受けずはいられないのだ」⁶⁸と放言した(Goytisolo 1987, p. 16)。この記事によりパディーージャは失職したばかりか、

⁶⁸ “se da el caso de que un simple escritor no puede criticar a un novelista vicepresidente sin sufrir los ataques del cuentista-director y los poetas-redactores parapetados detrás de esa genérica, la redacción.”

公費乱用の疑いをかけられ、軍の雑誌『オリーブグリーン』(*Verde Olivo*)誌は彼の作品を、「反革命的」な「ゴミ」として断罪した(Casal 1971, p. 29)。明らかに、パディージャと政府との間には大きな軋轢が生まれてしまっていた。

象徴的だったのは、同じ1968年の10月28日、パディージャの詩集『ゲームの外で』(*Fuera del juego*, 1968)がアントン・アルファの戯曲『テーベ攻めの七将』(*Los siete contra Tebas*, 1968)とともにカサ・デ・ラス・アメリカス賞を獲ったとき起きた出来事だった。UNEACはこれらの作品を反革命的であるとし、出版に際して次のような序文を付したのだ。「明らかに革命思想に敵対するイデオロギー的要素から成る作品が賞を与えられてしまった。(中略)UNEAC執行部は、受賞作である詩集と戯曲の内容に見られるイデオロギーを拒否するものである」⁶⁹(Casal 1971, pp. 58-63)。

パディージャの逮捕はこうした背景のもと起きた。逮捕に抗議して、五十人以上の西洋およびラテンアメリカの知識人たちは「フィデル・カストロへの最初の手紙」と呼ばれる文書を送り、革命への連帯を確認しながらも遺憾の意を伝えた。しかし事態は加速する一方だった。UNEACで開かれた公開自己批判では、パディージャはこの会議を要求したのは自分だと告げつつ、これまでの作品や思想において犯した数々の「実に許しがたい過ち、まさしく非難されるべき、言語道断な過ち」⁷⁰(VV. AA. 1971, p. 97)を認め、更生を誓った。

私は実のところ、反逆の作家という見せかけの裏に、革命への不実さを隠していただけだったのです。(中略)私は自分のしたことに、ちょうどお似合いの罵倒の言葉を山ほど浴びせてやりたい。私の態度が革命に対しあまりに否定的で有害なものとならないように、幾度となく親身にしてくれた数多くの革命的友人たちに、限りない感謝をささげたく思っています。友人たちの言葉に耳を貸さなかった過去の自分を、私は断じて、絶対に許せません。絶対にです。⁷¹(VV. AA. 1971, pp.97-98)

痛々しいまでに過剰で演劇的な自己批判は、さらにこのあと最も醜悪な一幕を迎えることになる。パディージャは自分だけでなく、最も近い友人であったノルベルト・フエンテス、マヌエル・ディアス・マルティネス、ホセ・レサマ・リマ、ビルヒリオ・ピニェーラといった作家たち、そしてついには、妻の詩人ベルキス・クサ・マレまでをも引き合いに出して、その反革命な振る舞いを告発したのだ。

⁶⁹ “los premios habían recaído en obras construidas sobre elementos ideológicos francamente opuestas al pensamiento de la Revolución. [...] la dirección de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba rechaza el contenido ideológico del libro de poemas y de la obra teatral premiados.”

⁷⁰ “errores realmente imperdonables, realmente censurables, realmente incalificables”

⁷¹ “Yo, bajo el disfraz de un escritor rebelde, lo único que hacía era ocultar mi desafecto a la revolución. [...] A mí me gustaría encontrar un montón de palabras agresivas que pudiera definir perfectamente mi conducta. A mí me gustaría poder agradecer infinitamente las veces que muchísimos de mis amigos revolucionarios se me acercaron previniéndome de que mis actitudes eran muy negativas y actitudes que dañaban a la revolución. Y yo realmente no me perdonaré nunca el que los desoyese. Yo nunca lo perdonaré.”

見世物じみた一連の騒動を締めくくったのは、またもやフィデル・カストロその人だった。4月30日、第一回文化教育会議の閉会にあたり、カストロは演説のなかで「主義主張の観点から、ある種の本はただの一冊、ただの一章、ただの一頁、ただの一文字さえも出版されるべきではない」⁷² (Casal 1971, p. 115) ことを明言し、革命にふさわしい作家が受けるべき賞を、帝国主義的思想に毒された「ゴミのような作家連中がことあるごとに受賞しているとは何事か？」⁷³ (Casal 1971, p. 119) と牽制した。西洋知識人たちへの非難の言葉を交えつつ、「我々の下す評価は政治的な評価である。人道的な内容なしに美学的価値などありえない。(中略) 他の判断基準などありえないのだ」⁷⁴ (Casal 1971, pp. 119-120) と語るカストロの言葉は、約一ヶ月に渡るかつてない騒動に戦々恐々としていた作家たちにとって、決定的な宣告と響いたに違いない。

激動の幕を閉じたパディージャ事件とカストロによる非難に対して、5月20日、知識人たちはふたたび「フィデル・カストロへの第二の手紙」を公表した。その文面は書き出しから、一通目よりはるかに辛辣な調子に満ちていた。

フィデル・カストロ司令官・
キューバ政府首相殿

貴殿に我々の感じる恥と怒りをお伝えすることが務めと存じます。エベルト・パディージャが署名した嘆かわしい告白文は、革命の合法性と正義を否定する手段によって作成されたと思えません。馬鹿げた告発と正気とは思えぬ言明を含む告白文の内容と形式、ならびに UNEAC にて執りおこなわれた儀式は、(中略) 結果ありきの裁判や魔女狩りといった、スターリン時代の最も醜悪な瞬間を想起させるものです。⁷⁵ (Casal 1971, p. 123)

結部こそキューバ革命が本来の姿に戻ることを望む、と結ばれているものの、批判的な内容にキューバ政府は激怒し、革命と文化人たちとの蜜月関係はここに終わりを迎えた。そしてこれ以降、キューバ国内での思想統制や検閲、ならびに「反革命」という曖昧な基準を怖れる作家たちの自己検閲はより一層激しさを増していく。とりわけ、1971年から1976

⁷² “Por cuestión de principios hay algunos libros de los cuales no se debe publicar ni un ejemplar, ni un capítulo, ni una página, ¡ni una letra!”

⁷³ “Cómo han estado recibiendo premios esos señores, escritores de basura en muchas ocasiones.”

⁷⁴ “Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano. [...] no puede haber otras valoraciones.”

⁷⁵ “Comandante Fidel Castro / Primer Ministro del Gobierno Cubano / Creemos un deber comunicarle nuestra vergüenza y nuestra cólera. El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla sólo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias. El contenido y la forma de dicha confesión, con sus acusaciones absurdas y afirmaciones delirantes, [...] recuerda los momentos más sórdidos de la época stalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas.”

年の五年間は、キューバ文学史上最も抑圧的であり、文学作品の出版数が大幅に落ち込んだ重大な空白期間「灰色の五年」として深い傷跡を残した。そしてこの空白期としての 70 年代は、ビルヒリオ・ピニェーラおよびレイナルド・アレナスの作家としての経歴にも、深刻な欠落をもたらすことになるのである⁷⁶。

1-3-2. ピニェーラ

『オリーブグリーン』上で、反革命的な作家としてパディージャを批判していた Leopoldo Ávila という筆名の（アントニオ・ホセ・ポルトゥオンドと目される）ライターの舌鋒は、他の作家たちにも向けられていたものだった。その対象となっていたリストのなかに、アントン・アルファ、ホセ・レサマ・リマ⁷⁷、そしてビルヒリオ・ピニェーラの名前があった。体制の理念に沿うような政治参加の文学を書かない「逃避的」(escapista) な作風や、同性愛者であることを主な理由に断罪するその筆致は、革命の敵としてのピニェーラ像を目に見えて浮き立たせるものだった。こうした経緯を受け、特に 1970 年を境に、キューバでピニェーラ作品に対する言及は極端に少なくなっていく。

1971 年のパディージャの自己批判のなかで、ピニェーラが反革命的作家として名前を挙げられた当日の状況を、アレナスは次のように振り返っている。「パディージャが《反革命的な》作家たちの名を挙げ続けている一方で、ビルヒリオ・ピニェーラは椅子から身をすべらせ、見つからないように床に座った」⁷⁸ (Arenas 2004, p. 163)。パディージャによる名指しの批判は、公の場で作家ピニェーラがはっきりと死を宣告されたのにも等しかった。以降ピニェーラ作品はますます厳しい検閲に晒され、出版を禁じられたうえに、自身国外への出国も禁じられることになるからだ。こうして 70 年代、ピニェーラはさらなる周縁化と沈黙に追いやられ、いわば国内における「内的亡命」の状況に置かれることになる。作家としての彼の活動は、ひたすら出版のあてがない原稿を書き続けては、1970 年代半ば頃から秘密裏に開いていた朗読会で、ごく近い仲間だけにその作品を聞かせることだけに限られてしまった。

そうして書いた原稿も、例えば 1976 年と 1978 年に尋問を受けた際には当局に没収されるなど、晩年のピニェーラがかこった不遇はあまりにも大きいものだった。ほとんど家から出ることもなく怯え暮らした晩年の暗い影は、短編などをはじめとする後期の作品にもその跡を見て取ることが出来る⁷⁹。1979 年 5 月、あるフランス人女性が空港で検査を受け、

⁷⁶ キューバ革命との関わりが、他の数々のラテンアメリカ作家たちにとっても大きな転機をもたらした経緯については、拙論 (山辺 2013b) を参照されたい。

⁷⁷ 1966 年に出版された小説『パラディーツ』はレサマ・リマの代表作となり、二十世紀キューバ文学の金字塔として国際的な評価を受けたが、その一方で小説に読み取れる同性愛的主題がキューバ政府による批判的となっていた。

⁷⁸ “Mientras Padilla seguía mencionando a los escritores «contrarrevolucionarios», Virgilio Piñera se fue deslizado de su silla y se sentó en el piso para hacerse invisible.”

⁷⁹ 「重要なこととして指摘しておきたいのは、この時期 [晩年] のピニェーラの手紙や一部の作品には、抑圧的社会において破滅を宣告されたと痛感している人間の陰鬱な気分が表れている

その荷物のなかからピニェーラ原稿が発見されたというエピソードからは、なんとか国外に原稿を持ち出そうとした晩年の絶望が伝わってくるが、結局計画が露見したことでピニェーラは当局に警告を受け、さらに大きな恐怖に苛まれることになった。

そうした絶望と怖れの最中、1979年10月19日、ビルヒリオ・ピニェーラは自宅で六十七年間の生涯を終えた。死因は心臓麻痺の発作と公表された。通夜が行われた直後にも、自宅は当局による家宅捜索を受け、没収された原稿のうちいくつかは戻ってこなかった。しかし、家族や作家仲間に残された十八箱にも及ぶ原稿やメモ類の類は、沈黙と周縁化のなかでもピニェーラが絶えず作品を書き続けていたことを物語っている。

皮肉なのは、Enrico Mario Santíが指摘しているように、70年代は一方ではピニェーラ作品が国外において評価をさらに高めていった時期にも当たるという事実だ（Mario Santí 1994, p. 58）。彼の作品は、演劇を中心にブエノスアイレス、ニューヨーク、メキシコ、マドリード、ロンドンやフランクフルトなどで評判を呼んでいった。国内での周縁化と逆行するように、国外での評価が高まっていった事実には、改めて70年代の文化政策の複雑さが看取されると言えるだろう。

1-3-3. アレナス

作家アレナスにとってもまた、1970年代は国内での周縁化および沈黙と同時に、国外での認知の高まりを意味する時期だった。アレナスが自伝『夜になるまえに』で語る70年代の迫害は、作家活動にとどまらず生命そのものをも脅かす、きわめて過酷なものとして記録されている。

1970年は、前年のサトウキビ一千万トン収穫計画をうけ、多くの者たちが強制労働に狩り出された年だった。アレナスも例外ではなく、ピナル・デル・リオのマヌエル・サンギリー製糖工場に派遣され、サトウキビ刈りの強制労働を課せられる。のちに詩集『製糖工場』（*El Central*, 1981）に作品化されるこの過酷な体験は、アレナスにとって革命への完全な不信と、キューバからの亡命を強く意識させるに至った。

1973年秋、アレナスは海辺で知り合った少年たちによる虚偽の告発を受け、「未成年を墮落させた罪」という実質的な同性愛容疑によって告発され、逮捕・再逮捕を受けた。隙を見て監獄から逃走したアレナスはなんとか出国するため、タイヤチューブにしがみつき潮の流れに任せて漂流したり、グアンタナモのアメリカ海軍の基地に入ろうと画策したりする。しかし亡命の試みはことごとく失敗に終わり、アレナスは結局四ヶ月に渡る逃亡生活を続けることになった。

1974年1月、ハバナのレーニン公園にて発見されたアレナスはふたたび刑務所に収監された。苛烈な尋問や拷問、服役生活を余儀なくされる過程で、アレナスは公安により自己

ということだ」（Anderson 2006, p. 115）。“[...] it is important to point out that Piñera’s correspondence and certain works from the period reveal the somber mood of a man who felt a deep sense of doom in a repressive society.”

批判書にサインさせられ、今後政府の意図に沿うもののみ書くように誓約させられる。引き続き拘留と強制労働を課せられ、1976年に釈放されたときには、アレナスはすでに原稿を没収され出版を禁じられた「存在しない作家」になっていた。自身にとっての1970年代を、アレナスは Enrico Mario Santí とのインタビューで「真に政治的迫害を受けていた」(Santí 1980, p. 21)⁸⁰とし、次のように語っている。「1970年から、ぼくは完全に周縁化されていることを自覚していた、一冊も出版が許可されなかったし、事実上どんな職にも就けなかった。ぼくだけじゃなく、あの名高いグループはみんなそうだった」⁸¹ (Santí 1980, p. 22)。

国内で活動を禁じられていながらも、アレナスは一方で非公式に原稿を海外に持ち出し、70年代にも自作の出版を実現している。著名な批評家アンヘル・ラマの助力を得てウルグアイで出版された短編集『目を閉じて』(Con los ojos cerrados, 1972)や、フランス語に翻訳されて出版された『純白のスカンクたちの宮殿』(El palacio de las blanquísimas mofetas, 仏語版 1975)などがその例だ。国外の読者は、作家の謎めいた実像に関してほとんど知り得ず、ただ時折発表される作品を通してしかアレナスという作家に触れることが出来なかった。彼らが確かめることができたのは、断続的に発表される作品のうち、キューバで出版されたのは最初の本だけだということくらいだった。

しかし、周縁化と沈黙の時期にも、アレナスは絶えず作品の執筆と構想を続けていた。特に、自らの人生をモデルとしながら、カストロ政権下での人々の苦悩を証言する自伝的五部作「ペンタゴニア」はすでにこの時期に構想され、後述するようにそのいくつかの作品はほとんど原型を成していた。中には第三作『ふたたび海』(Otra vez el mar)のように、何度も原稿の消失や没収を受け、そのたびに凄まじい執念とともに書き直された作品もあった。生命を脅かされながら、隙を見てはそれらの原稿を国外に持ち出そうとするアレナスの願いはただ一つ、牢獄のような島から脱出し、自由に作品を執筆し発表することだった。そしてその願いは、ピニェーラの死の翌年に、突如として叶えられることになるのである。

1-4. アレナスの亡命後とピニェーラの再評価 (1980年～1990年頃)

1-4-1. アレナス

1980年4月、あるニュースがキューバのメディアを騒がせた。一人のバスの運転手が、乗客もろともペルー大使館へ突入し、国外への亡命を訴えたのである。この突飛な行動にも増して意外だったのは、他の人々が同じようにペルー大使館に集まり、その数が一万人超に及んだことだった。革命政府下での生活が、いかに窮状と抑圧に満ちたものかを物語るこのニュースはたちまち大々的に報道され、逆上したフィデル・カストロはこの機会を

⁸⁰ “una situación de verdadera persecución política”

⁸¹ “A partir de 1970 yo me sentía sumamente marginado, no se me publica nada, prácticamente no se me da ningún trabajo, ni a mí ni a nadie de este famoso grupo [...]”

逆手にとって利用することにした。すなわち、マリエル港を解放し、反体制派や政治犯、同性愛者や精神病患者など、革命の実現に不適格とみなされた「反革命」者たちにアメリカ合衆国への亡命を許可したのだ。革命の立て直しを図るとともに、敵国アメリカにおける混乱を画策したこの政策は「マリエル港亡命事件」と呼ばれ、結果的にわずか三ヶ月のあいだに約十二万五千人もの亡命者を生むことになった。そしてその中に、監視の目をかいくぐってボートに乗り込んだレイナルド・アレナスの姿があったのである。

長年亡命を夢見た、わずか九十マイルの海を隔てた「自由の国」にようやく辿り着いたアレナスはしかし、最初に到着したマイアミの亡命キューバ人コミュニティの閉鎖性を嫌って、早くも12月末にはニューヨークに移り住むことになる。以降断続的に奨学金や大学教員としての職を得ながら、アレナスは失った時間をとり戻すかのように精力的に数多くの作品を発表していった。ジャンルとしても多岐にわたるこれらの作品は、『パレードが終わる』(*Termina el desfile*, 1981)、『天使の丘』(*La Loma del Ángel*, 1987)、『ドアマン』(*El portero*, 1989)、『ハバナへの旅』(*Viaje a La Habana*, 1990)、『さよなら、ママ』(*Adiós a mamá*, 1995)などの小説および短編集、『製糖工場』(*El central*, 1981)や『意思表明をしながら生きる』(*Voluntad de vivir manifestándose*, 1989)などの詩作品、1986年の戯曲『迫害』(*Persecución*)など、単純にリストアップしてみるだけでも亡命後のアレナスの多産さを雄弁に物語っていると言えよう。

特に、第一作『夜明け前のセレスティーノ』を除いてはキューバ国内で出版されなかった自伝的五部作「ペンタゴニア」の出版は、アレナスにとって待望の出来事だった。1982年には、何度も書き直してきた第三作『ふたたび海』をついに出版するだけでなく、1983年には、1980年にベネズエラで出された版を不服とし、自ら改訂を施し公認した第二作『純白のスカンクたちの宮殿』の新版を、スペインのアルゴス・ベルガラ社 (*Argos Vergara*) から出版している。さらにアレナスは1983年から、自らと同じくマリエル港事件によって亡命した「マリエル世代」の作家たち⁸²とともに雑誌『マリエル』(*Mariel*, 1983-1985)を立ち上げ、計八号においてキューバ文化や文学の紹介に務める活動も精力的におこなっていた⁸³。

⁸² この「マリエル世代」の代表的な作家と作品の具体例としては、Carlos Victoria: *Puente en la oscuridad* (1994), *La travesía secreta* (1994), *La ruta del mago* (1997); Roberto Valero: *Este viento de cuaresma* (1994); Miguel Correa: *Al Norte del Infierno* (1984); Carlos A. Díaz Barrios: *El jardín del Tiempo* (1985), *Balada gregoriana* (1986); Luis de la Paz: *Un verano incesante* (1996); *El otro lado* (1999)などが挙げられる。Lilian Bertot による『マリエル世代の文学的想像力』は、これらの作家に焦点を当てた著作として代表的なものだ (Bertot, Lillian. *La imaginación literaria de la generación del Mariel*. Miami, FL: Fondo de Estudios Cubanos / J. M. C. Freedom Foundation, 2000.)。また、カルロス・ビクトリアについては、その短編「ポルノグラフィー」とアレナスの中編「ハバナへの旅」を対比しつつ論じた拙論がある (山辺 2013 a)。なお、パディージャ事件の中心人物となった詩人エベルト・パディージャも、このマリエル事件により亡命を果たしている。

⁸³ 2013年4月には、『マリエル』創刊から三十周年を記念したウェブサイトが公開された

文学活動とともにアレナスが活発に実践したのは、カストロ政権の不正を糾弾する政治的言論活動だった。この種の活動は、エッセイ集『自由の必要性』(*Necesidad de libertad*, 1986)などの著作や、亡命直後の6月1日、すでにマイアミ国際大学でおこなっていた「海はぼくたちのジャングル、ぼくたちの希望」⁸⁴を端緒とし、ヨーロッパやアメリカなど世界各地で実施された各種講演によって代表されるものである。1988年にはホルヘ・カマーチョとカストロへの国民投票を求めた公開質問状を各国の新聞紙上に掲載し、これに賛同する内外の知識人たちの手紙や記事を『フィデル・カストロへの国民投票』(*Un plebiscito a Fidel Castro*, 1990)として出版することでも、大きな反響を呼んでいる⁸⁵。

しかし、自由を獲得したアレナスの旺盛な創作および言論活動は、作者自身の死によって終わりを告げることになってしまう。1987年末、HIVに感染し、余命わずかであることを知らされたアレナスは、それ以降死ぬ間際まで、自身の人生をライフワークである五部作ペンタゴニアと、カストロ政権下で過ごした人生を語る自伝の完成に捧げることとなった。

癌の全身転移などによって著しく低下する健康状態と、精神的な鬱屈に苛まれながらの創作活動は、まさに生命を賭した闘いだっただろう。友人たちによる校訂や筆記、録音作業などの助けを借りながら、アレナスはペンタゴニアを完結させる第四作『夏の色』(*El color del verano*, 1991)と第五作『襲撃』(*El asalto*, 1991)、そして自伝『夜になるまえに』(*Antes que anochezca*)の脱稿へとこぎつけた。そして、すべてを書き終えたアレナスは1990年12月7日、マンハッタンの自宅アパートで鎮痛剤を大量に摂取し自殺を遂げたのである。

死後出版された自伝『夜になるまえに』を紐解けば、読者は最後に脱稿されたであろう序文が、他ならぬビルヒリオ・ピニェーラその人への献辞で閉じられているのを目にするだろう。

病院からアパートに戻ったとき、1979年に死んだビルヒリオ・ピニェーラの写真が貼ってある壁まで這うようにして行き、こう話しかけた。「ぼくの頼みを聞いてくれ、作品を仕上げるのにあと三年生きてなきやならないんだ、これはほぼすべての人類に対するぼくの復讐なんだ」。ビルヒリオの顔が、それは無茶な願いだと言わんばかりに、曇ったように見えた。絶望に駆られてあの願いを立ててから、もうすぐ三年になる。ぼくの最期はすぐそこにある。最期の瞬間まで平静を保ちたい。

ありがとう、ビルヒリオ。⁸⁶ (Arenas 2004, p. 16)

(<http://www.revista-mariel.com>)。このサイトでは希少な『マリエル』全号がPDFフォーマットでダウンロードできるようになっている(最終閲覧日2014年1月14日)。

⁸⁴ この講演は邦訳されている。アレナス、レイナルド。「海はぼくたちのジャングル、ぼくたちの希望」。『ユリイカ』2001年9月号所収、坂田幸子訳、青土社、2001年。

⁸⁵ 署名者の中には、とりわけプロツキー、ブランショ、デリダ、ドノソ、エドワーズ、フェリーニ、ギンズバーグ、ゴイティソロ、パス、ピカソ、プイグ、サバト、ソントグ、バルガス・ジョサ、サイド、カブレラ・インファンテなどの名が見出せる。

⁸⁶ Cuando Yo llegué del hospital a mi apartamento, me arrastré hasta una foto que tengo en la pared de

アレナスが最期の時まで執筆を続けたのは、自分と同じ境遇を辿りつつ、自分とは違って内的亡命のうちに死んだピニェーラへの祈りに支えられてのことだった。本論文が対象とする二人のキューバ作家の生は、こうして強い紐帯を保ったまま終わりを告げることになる。しかし、作家の生が閉じた後もなお、彼らの作品はさらなる紆余曲折に満ちた死後の生アフターライフを迎えることになるのである。

1-4-2. 国内の文化的状況とピニェーラの再評価

ここで、1980年代のキューバ国内の状況に話を戻しておこう。80年代は文化政策が緩和化の兆しを見せ始めた時代だった。例えばこの時期にはミゲル・バルネー、パブロ・アルマンド・フェルナンデス、エリセオ・ディエゴ、シンティオ・ビティエルなど、多くの作家がキューバ国外へ旅行する権利を与えられ、アントニオ・ベニテス・ロホやエドムンド・デスエノス、リサンドロ・オテロのように、欧米の大学で客員教授の職を得る者もいた。こうした作家の中には、奨学金によりベルリンのちにマドリードへと滞在し、キューバ文化の多様性を紹介する雑誌『キューバ文化発見』(*Encuentro de la cultura cubana*)を創刊したヘスス・ディアスのような例も見られる。80年を境に広まるこうした新しい移動や亡命の波は、次第にキューバ国内に限定されない複雑で多様なキューバ文学の像を形成していったのである。また国内でも、以前は出版されなかったギュンター・グラスやハインリヒ・ベルなどの海外文学が出版を許可されるようになった⁸⁷。文学界に生まれつつある新たな評価基準の中で、ピニェーラ作品もまた作者の死後、再評価のプロセスを歩んでいくことになる。

しかし、再評価のプロセスはあくまで漸次的なものだった。特に1980年代前半には、作品分析をおこなう批評的努力はほとんどが北米の研究機関に属する研究者たちによって成され、国内と国外でのピニェーラ研究にはなお大きな格差が生じていた。

こうした状況に転機をもたらしたのは、スペインの大手出版社アルファグアラから、『短編集』(1983)、『レネーの肉』(1985)、『ちっぽけな演習／圧力とダイヤモンド』(1986)などが再版され、新たな読者層が広がったことだった。一方、反カストロの中心地マイアミでも、Ediciones UniversalからLuis F. González Cruzによる注釈版戯曲『からっぽの靴箱』(*Una caja de zapatos vacía*, 1986)が出版され、国外からのピニェーラ再評価に寄与したのである。

国外での再評価の流れを受けて、キューバ国内ではようやく1986年に、UNEACにてピニェーラについての講演会が催された。Enrico Mario Santíが指摘するように、このシンポジ

Virgilio Piñera, muerto en 1979, y le hablé de este modo: «Oyeme lo que te voy a decir, necesito tres años más de vida para terminar mi obra, que es mi venganza contra casi todo el género humano». Creo que el rostro de Virgilio se ensombreció como si lo que le pedí hubiera sido algo desmesurado. Han pasado ya casi tres años de aquella petición desesperada. Mi fin es inminente. Espero mantener la ecuanimidad hasta el último instante. / Gracias, Virgilio.

⁸⁷ こうした状況に関しては Michi Strausfeld が簡潔な見取り図を提示している (Strausfeld 2000, pp. 14-15)。

ウムはキューバ国内でピニェーラ作品への公式な言及がなされた最初の試みであり、それまではピニェーラの存在は国内で実質無視されていたのである (Santí 2002, p. 81)。だが先述のように、このシンポジウムの内容が UNEAC の機関誌『ユニオン』に活字化されるのはシンポジウムから四年後、ピニェーラの死から数えて十一年後の 1990 年まで待たなければならず、国内でのピニェーラ評価はいわば恐る恐る開始されたと見る方が適切だろう⁸⁸。

『ユニオン』のピニェーラ特集緒言に見られる、「忘れられた大作家ビルヒリオ・ピニェーラは、おそらく我々の中で最も知られていない作家であるといえるだろう」⁸⁹との言葉は、ピニェーラ作品がそれまでに受けてきた処遇を推察させて余りあるものだ。イヨネスコやベケットと時を同じくしてラテンアメリカにおける不条理劇を発明した先駆的劇作家としての名声、幻想的でグロテスクな独自の世界を持つ短編小説への賞賛、確固として築きあげられていた詩人としての地歩にもかかわらず、むしろ恐らくはその影響の強さのために、反比例的にピニェーラに対する (意図的な) 忘却の度合いは高いものだったのだ。

しかし、1987 年ごろから国内でのピニェーラ作品の再出版の流れが一挙に押し寄せた。短編集『閃光』(Un fogonazo, 1987)、『文学の偽善者』(Un jesuita de la literatura, 1987)、『書記どもに洗面を』(Muecas para escribientes, 1987)、詩集『途方もない冗談』(Una broma colosal, 1988) など、生前最後の出版からほぼ二十年ぶりに、未発表の短編や詩、書簡、断片的な自伝を含む作品の出版が相次いだのだ。演劇作品についても上演や翻案の機会の増加が見られたこの 80 年代後半は、文化的領域にふたたびピニェーラが取り込まれる下地が急速に形成されていった時期であると言えるだろう⁹⁰。

⁸⁸ Enrico Mario Santí はこのオマージュにおける具体的な発言を引きながら、政府によるピニェーラの周縁化を正当化するような意見もあったことを報告している (Santí 2002, p. 81)。さらに Santí は、このオマージュの潜在的問題をもっと明白なものにした事態として、数か月後に *La gaceta de Cuba* 誌および *Casa de las Américas* 誌上での Alberto Garrandés と Roberto Urías のやり取りを挙げている。死後出版された詩集『途方もない冗談』について、ピニェーラが十年來書いてきたメランコリーや不満を許しがたいものとして批判する Garrandés に対して、以下のように反論した Urías の意見を、Santí は (自身の論考が初出となった) 1994 年時点までにキューバ国内で成された、最も明白なピニェーラ迫害に対する批判と評している。「明明白白だが、Garrandés がこのような一節を書いたということこそ許しがたいものだ。(中略) 我々の社会は過ちを犯したのだ。(中略) 私たちが〈生み出した〉あのような〈従順な雇われ人たち〉に、他の何にもまして芸術家に対する〈掟〉を布告させ、芸術家は機械的に歴史的・政治的目標や目的に従属すべきであり、すべての創作者はオプティミストで、大衆を動員し与えられた使命を広めなくてはならない、とした、文化的生活における過ちを」(Santí 2002, p. 82)。“lo que a todas luces sí que es imperdonable es que Garrandés haya escrito este párrafo... Nuestra sociedad se equivocó... en la vida cultural cuando se permitía que aquellos ‘asalariados dóciles’ que ‘creamos’ decretaran, entre otras ‘leyes’, la de que el artista debía estar mecánicamente subordinado a los propósitos y metas históricas y políticas; la de que todo creador debía ser optimista, un gran movilizador de masas y un divulgador de las misiones asignadas.”

⁸⁹ “Virgilio Piñera tal vez sea entre nosotros el autor más ignorado, célebre y olvidado.” VV. AA. 1990, p. 21.

⁹⁰ 2005 年の時点で、Jambrina 2005 は次のように述べている。「一般的には、ビルヒリオ・ピニェーラは過去十五年間において、最もたびたび言及されるキューバ文化のアイコンの一人だった」“En general, puede decirse que Virgilio Piñera ha sido unos (sic.) de los iconos culturales cubanos más recurrentes de los últimos quince años [...]” (p. 2)

1-5. 現在までの状況（1990年～現在）

1-5-1. 国内の状況

1989年のマルタ会談による冷戦構造の終結やベルリンの壁の崩壊、1991年のソ連崩壊を受け、東側諸国からの経済的援助や友好協定を失ったキューバは1990年代初頭、深刻な経済危機に陥った。いわゆる「平和時の特別期間」（“Período Especial en Tiempos de Paz”）として知られるこの時期、緊縮財政と二重経済による食料や薬、衛生用品や紙の不足によって、キューバ国民はきわめて深刻な困窮状態に置かれることになる。このような経済危機の結果、1994年には粗末なゴムボートやゴムタイヤで対岸のマイアミへ亡命を図る「ボートピープル」（balseros）難民の数が異様な増加を見せ（約三万五千人）、キューバ革命はさらに新たな局面へと足を踏み入れることになった。

国家の苦境は、新たな政治的・文化的抑圧を生み出す原因ともなった。特に1989年、軍の英雄であるオチョア将軍が政府内の権力争いによって処刑された「オチョア事件」は、キューバ革命の支持者に新たな幻滅を与える出来事だった。さらに、思想や言論の弾圧に関しても、言論統制によって知識人の投獄や亡命などを結果した「十人の書簡」（Carta de los diez）事件（1994年）や、政府と意見を違えた政策広報機関アメリカ大陸研究センター（Centro de Estudios sobre América）の閉鎖（1996年）、あるいは七十人余りの反体制派が投獄され、永く革命を支持し続けてきたポルトガルのノーベル賞作家ジョゼ・サラマーゴの離反をも招いた「黒い春」（Primavera Negra）事件（2003年）などが、繰り返し生起している。これらの事件は、反体制的な思想や言論を封殺する革命政府の方針が近年に至るまで根強く残っていることの証左として、たびたび国際的な批判を惹起してきた。

しかし、90年代以降の革命政府の政策は、政治面における新たな言論統制を引き起こすと同時に、こと芸術面においては表面上の緩和を進める複雑さを呈してもいた。文化政策に関して言えば、一般に1990年代は東欧諸国の変化や国内の世代交代を受け、革命政府による過去の政治的・イデオロギイ的過ちを正そうとする修正主義が取られた時期として知られている。そのため、創作活動においても多くのテーマが解禁され、また知識人や芸術家などの海外渡航もますます容易になるなど、目に見える変化が多く起こり始めたのである。

1-5-2. ピニェーラの正典化

このような状況は、これまで反革命的として言及を控えられていた作家たち、例えばドゥルセ・マリア・ロイナス（Dulce María Loy naz）やホセ・レサマ・リマといった作家たちに対する再評価の気運をも高めることになった。80年代に段階的に開始された国内でのピニェーラ作品の出版と評価もまた、1990年代以降にさらなる活況を呈するようになる。

国外では例えば、1994年に親しい友人で弟子的存在でもあった劇作家アントン・アルファの選による『詩と批評』(*Poesía y crítica*)⁹¹がメキシコで出版されたりもしていたのだが、国内におけるピニェーラ評価の変遷を考えるとより大きな意義を持つのは、例えば1995年ウニオンから再版された処女長編『レネーの肉』などであろう。この新版は、アルゼンチンでの初版から実に四十三年後、スペインで第二版が出てから十年後に、ようやくピニェーラの処女作であり、かつ最も多くの批評を集める長編『レネーの肉』が、初めてキューバ国内で出版されたことを意味していたからだ。

国内での出版は戯曲や短編の分野にも波及した。戯曲に関しては、代表的な演劇評論家で、ピニェーラ作品を評価し続けたリネ・レアル(Rine Leal)の選により、1990年に『未完演劇集』(*Teatro inconcluso*)⁹²が、そして2002年には、十三年前から刊行を予告されていた『全戯曲集』(*Teatro completo*)⁹³が出版されている。1993年に出版された『未公刊演劇集』(*Teatro inédito*)⁹⁴と合わせ、ピニェーラ演劇は相当の紹介が進むことになったのである。また短編の分野でも2004年、アルファの編になる『全短編集』(*Cuentos completos*)⁹⁵がハバナのレトラス・クバーナス(Letras Cubanas)から出版されている。

しかしながら、例えば『全戯曲集』と銘打たれた上記の版からも三つの作品が除外されて出版されている(Boudet 2005, p. 142)ことには注意を払う必要があるだろう。こうした事態は、ピニェーラの文学史的復権が政府の主導によって権威づけられたものであり、文学作品への理解やアクセス権が常に政治権力の影響下にある事実を、改めて考えさせるものだ。

1990年代以降は、評論言説においても国内でのピニェーラ批評が活発化し、作品の再評価が始まった時期だった。すでに1993年にはピニェーラ作品を単独で論じたアルベルト・ガランデス(Alberto Garrandés)の著作『境界の詩学：ビルヒリオ・ピニェーラの短編について』(*La poética del límite: Sobre la cuentística de Virgilio Piñera*)が出版されている。さらに1998年アルファの回想録『ビルヒリオ・ピニェーラ：彼と私について』(*Virgilio Piñera: Entre él y yo*)⁹⁶の出来をも受け、2000年代に入ってこの流れは一層加速していく。

特に2000年、アルベルト・アブレウ(Alberto Abreu)の評論『ビルヒリオ・ピニェーラ：ある男、ある島』(*Virgilio Piñera: Un hombre, una isla*)⁹⁷がUNEACの賞を受賞し二年後に出版されたことは、新世代の研究者たちにとってピニェーラを語る行為がもはや禁忌ではな

⁹¹ Piñera, Virgilio. *Poesía y Crítica*. Selección y prólogo de Antón Arrufat. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

⁹² Piñera, Virgilio. *Teatro inconcluso*. Selección, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana: Ediciones Unión, 1990.

⁹³ Piñera, Virgilio. *Teatro completo*. Compilación, ordenamiento y prólogo de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2002.

⁹⁴ Piñera, Virgilio. *Teatro inédito*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

⁹⁵ Piñera, Virgilio. *Cuentos completos*. Compilación y prólogo de Antón Arrufat. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

⁹⁶ Arrufat, Antón. *Virgilio Piñera: Entre él y yo*. La Habana: Ediciones Unión / Editorial Letras Cubanas, 2002.

⁹⁷ Abreu, Alberto. *Un hombre, una isla*. La Habana: Ediciones Unión, 2002.

いことをはっきりと示していた。揺り戻しを経てピニェーラ批評は一種の流行となり、2001年にはピニェーラの詩作品について論ジアレホ・カルペンティエール評論賞を受賞したエンリケ・サインス (Enrique Saínz) の『ビルヒリオ・ピニェーラの詩: 試論』(*La poesía de Virgilio Piñera: un ensayo de aproximación*)⁹⁸、2003年にはピニェーラをよく知る友人や親近者たち取材したカルロス・エスピノーサ (Carlos Espinosa) の評伝『ビルヒリオ・ピニェーラの素顔』(*Virgilio Piñera en persona*)⁹⁹といった成果を次々と生み出していくのである。

序論で触れた2012年の生誕百周年は、このような潮流のいわば頂点として訪れた機会だった。すでに直前の2010年には、1981年生まれの手ピニェーラ研究者ダビ・レイバ・ゴンサレス (David Leyva González) による評論『ビルヒリオ・ピニェーラ、あるいはグロテスクなるものの自由』(*Virgilio Piñera, o, La libertad de lo grotesco*)¹⁰⁰がアレホ・カルペンティエール評論賞を受けて出版されていた。このような準備期間を経て、満を持して2011年から刊行され始めた百周年記念版『ピニェーラ全集』では、本論が対象とする三つの長編小説や詩集『重圧の島』が再録され、さらには1932年から1978年の手紙を選定した『ビルヒリオ・ピニェーラ往復書簡』(*Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta*)¹⁰¹や、前述のレイバ・ゴンザレスが選定・序文・注を担当した作品集『ビルヒリオ・ピニェーラの軌道』(*Órbita de Virgilio Piñera*)¹⁰²などが、新たに日の目を見ることになる。

2012年に入ると、ピニェーラを題材とした各種講演やパネル討論なども盛んに行われるようになった。2月9日から19日にかけて開催されたキューバ国際書籍祭でのプレゼンテーションや、6月19日から22日にかけてハバナのColegio San Gerónimo del Centro Históricoで開催され、四十人あまりの作家、研究者たちが集まった国際シンポジウム「ありのままのピニェーラ」“Piñera tal cual”はその代表例である。ピニェーラ戯曲の再演・翻案も相次ぐなど、キューバ国内における再評価ブームは、国外におけるそれ以上に空前の絶頂期を迎えたばかりである¹⁰³。

⁹⁸ Saínz, Enrique. *La poesía de Virgilio Piñera: Un ensayo de aproximación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

⁹⁹ Espinosa, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.

¹⁰⁰ Leyva González, David. *Virgilio Piñera, o, la libertad de lo grotesco*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2010.

¹⁰¹ Piñera, Virgilio. *Virgilio Piñera, de vuelta y vuelta: Correspondencia 1932-1978*. Obras Completas. Edición del Centenario. La Habana: Ediciones Unión, 2011.

¹⁰² Piñera, Virgilio. *Órbita de Virgilio Piñera*. Obras completas. Edición del Centenario. Selección y prólogo de David Leyva González. La Habana: Ediciones Unión, 2011.

¹⁰³ 国外でもピニェーラ研究は1990年以降増加傾向にあるが、特に2000年代から複数の研究者が関わる論文集という形式が出来していることは、関心の高まりを表す事例として注目に値する。2002年にRita Molineroが編纂しプエルトリコで出版された*Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.はその好例であるが、とりわけ生誕百周年を記念した以下のような論文集が国外で複数編まれていることには、批評の現場においても国内外での作品の領有・再領有をめぐる綱引きが透けて見え非常に興味深い。Fuentes Vázquez, Manuel (ed). *Insular corazón: Virgilio Piñera, 1912-2012*. Tarragona, España: Universidad Rívira i Virgili, 2013.; Izquierdo, Yolanda (ed.). *Pequeñas maniobras: Memorias del Centenario de Virgilio Piñera*. San Juan: Fundación Puertorriqueña de las Humanidades, 2013.; López Cruz, Humberto (ed.). *Virgilio Piñera: El artificio del miedo*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2012.

1-5-3. アレナス評価の二重性

1990年代以降、かつて周縁化された「反革命的」作家ピニェーラの作品がキューバ国内で革命政府による輝かしい称揚を受け、一挙に正典の座に据えられた一方で、レイナルド・アレナスの作品はむしろキューバ国外において革命の暗部を告発し続け、広範な影響を及ぼしていった。

作品の出版については、小説『夏の色』『襲撃』(1991)、自伝『夜になるまえに』(1992)、短編集『さよなら、ママ』(*Adiós a Mamá*, 1995)などの遺稿が死後出版によって新たに読者に届けられた。さらに、1990年代からバルセロナの出版社トゥスケツ社(*Tusquets Editores*)がアレナスの小説作品を網羅するコレクションを出版し始めたことは、アレナス作品の普及に大きな役割を果たすことになる。当時ヨーロッパではスペインの出版社が主導する「キューバ文学のプチ・ブーム」が起こっており、ソエ・バルデス(*Zoé Valdés*)やペドロ・ファン・グティエレス(*Pedro Juan Gutiérrez*)といった後続世代の作家たちの作品とともに、アレナスへの関心も高まりを見せていたのである。

研究の分野でも、作品が出そろったことを受け、1990年代初頭からアレナス作品についての論文集や資料集が編まれ始めた。例えば1992年ドイツで発行された『記憶のエクリチュール:レイナルド・アレナス:作品・研究・資料』(*La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*)¹⁰⁴や、マイアミでレイナルド・サンチェス(*Reinaldo Sánchez*)の編纂により刊行された『レイナルド・アレナス:記憶と存在』(*Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*)¹⁰⁵、1999年に再度サンチェスが編者として関わりスペインで出版された『イデオロギーと転覆:ふたたびアレナス』(*Ideología y subversión: Otra vez Arenas*)¹⁰⁶などは、その代表例である。

しかし、やはりより大きな転機は2000年、アレナスの自伝がジュリアン・シュナーベル(*Julian Schnabel*)のフィルム『夜になるまえに』(*Before Night Falls*)として映画化され、国際的なヒットとなったことによって訪れた。これを機に、キューバ革命の闇を激越に批判し、実験的で過激な作品を残した戦闘的作家としてのレイナルド・アレナスのイメージは世界各国でも広く認知されるようになったからである。こうしたアレナスのイメージとキューバ革命に対する告発は、2004年アレナスを題材にハバナで秘密裏に撮影されたマヌエル・サジャス(*Manuel Zayas*)のドキュメンタリー映画『逸脱者たち』(*Seres extravagantes*)¹⁰⁷や、2010年に出版されたアレナスの書簡集『マルガリータとホルヘへの手紙』(*Cartas a Margarita y Jorge Camacho*)¹⁰⁸といった媒体によって、さらに流布していくことになる。

¹⁰⁴ Ette, Ottmar (ed.). *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.

¹⁰⁵ Sánchez, Reinaldo (ed.). *Reinaldo Arenas: Recuerdo y presencia*. Miami, FL: Universal, 1994.

¹⁰⁶ Sánchez, Reinaldo y Humberto López Cruz (eds.). *Ideología y subversión: Otra vez Arenas*. Salamanca: Centro de Estudios Ibéricos y Americanos de Salamanca, 1999.

¹⁰⁷ Zayas, Manuel (dir.). *Seres extravagantes*. 2004.

¹⁰⁸ Arenas, Reinaldo. *Cartas a Margarita y Jorge Camacho (1967-1990)*. Sevilla: Editorial Point de

アレナス研究の数も、この2000年以降にさらに大きな増加を見た。とりわけ多数の執筆者が参加する論集として、2001年にはアレナスをめぐるエッセイや創作、証言などを加えた『レイナルド・アレナス、夜になっても：テキストと資料』¹⁰⁹が出版され、2008年にも論文集『暁から夜明けへ：レイナルド・アレナスにおけるエクリチュール』¹¹⁰が出来していることは特筆に値する。その他、多岐に渡る単独の雑誌論文・博士論文や著作を網羅的に列挙することはここでは控えるが、本論文にとって確認しておきたい重要な点は次の二つである。すなわち第一点目は、ピニェーラの場合とは異なり、アレナスの受容と研究はほぼキューバ国外に限定されており¹¹¹、国内ではいまだにアレナスは「存在しない作家」、あるいは公の文学史から排除された作家であり続けている、ということ。そして二点目は、「反革命」的な作家としての受容から、脱政治化された読みによる正典化への変化を被ったピニェーラ作品およびその研究とは対照的に、作家の自伝的情報と政治的アクティヴィストとしてのイメージとを出発点とするアレナス研究は、つねにすでに政治化された読みを前提としており、それゆえに過度にバイアスのかかった政治的解釈をおこなう傾向がある、という事実である。

これらの非対称性はふたたび私たちに、現代キューバ文学史をめぐる複雑な（再）領有と排除のシステム、ならびにその裏に隠された「失われた文学史」の存在を強く意識させるものだ。正典化／発禁、国外／国内、政治化／脱政治化、歴史化／脱歴史化といったいくつもの対立は、ピニェーラとアレナスの作品に対する正当な受容や、それに基づく比較研究にとっての大きな障壁であり続けている。しかし、たとえすべての解釈者はこうした対立に対し公正で中立な立場に立ち得ないことは当然であるとしても、なおこうした障壁を越えていくために文学研究が取り得る唯一の手段は、あくまでも虚心坦懐にテキストに向き合うことでしかないだろう。本論もまた次章以降において、「失われた文学史」を再考する試みのひとつとして、具体的な分析を展開していくこととしたい。

Lunettes, 2010.

¹⁰⁹ De la Paz, Luis (ed.). *Reinaldo Arenas, aunque anochezca: Textos y documentos*. Miami, FL: Ediciones Universal, 2001.

¹¹⁰ Miaja de la Peña, María Teresa (ed.). *Del alba al anochecer: La escritura en Reinaldo Arenas*. México, D. F.: UNAM / Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2008.

¹¹¹ 例外としては、2001年にハバナ在住の評論家 Lourdes Arencibia Rodríguez がコロンビアのボゴタでアレナスについての研究書を出版していることが挙げられる (Arencibia Rodríguez, Lourdes. *Reinaldo Arenas entre Eros y Tánatos*. Bogotá: Soporte Editorial, 2001.)。キューバ国内で出版されていないとは言え、キューバの評論家がアレナスの作品を論じるという事態はきわめて異例である。

第二章

怖れる身体：『レネーの肉』と『夜明け前のセレスティーノ』および『純白のスキャンクたちの宮殿』

2-1. 作品情報とあらすじ

2-1-1. 作品情報

ピニェーラの長編処女作『レネーの肉』は、1949年から1951年のあいだに執筆され、二度目のアルゼンチン滞在時代の1952年、ブエノスアイレスの出版社シグロ・ベインテ (Siglo XX) から初版が発行されている。しかし、ピニェーラの自信作であったこの小説は出版当時批評界からほとんど黙殺され、『起源』にも『南』にも批評が掲載されることはなかった。マドリードの出版社アルファグアラからの改訂版が広く流通するようになるのは、それから実に三十三年後、ピニェーラ死後の1985年のことだ。しかしさらに驚くべきは、この作品がアルファグアラ版に基づきつつ祖国キューバで最初に出版されるのが、さらにその十年後の1995年であった、という事実だ。キューバ国内の一般読者は、実に初版から四十三年を経て初めてこの小説に触れる機会を持ち得たことになる。

その後も、2000年にはバルセロナの出版社トゥスケッツから1995年のキューバ版をさらに大きく改訂した版が出るなど、この小説の受容はごく最近までヨーロッパの出版界・読書界に牽引される形で進められてきた。こうした経緯からは、『レネーの肉』が『ちっぽけな演習』や『圧力とダイヤモンド』といった他の長編とともに、2012年の生誕百周年を機に『ピニェーラ全集』の一環としてハバナで出版されたことが示す、大きな意義と問題点とが改めて浮き彫りになる。

一方、アレナスの長編処女作でありペンタゴニアの第一作目を成す小説である『夜明け前のセレスティーノ』は、国立図書館に勤務していた弱冠二十歳のとき、1965年に一度脱稿されている。同作はこの年にシリロ・ビジャベルデ文学賞に応募されたものの受賞を逃し、二年後の1967年にハバナのユニオン社から出版されている。

『めくるめく世界』の審査時と同じく、ビルヒリオ・ピニェーラはこのときにも審査員の一人として加わっており、『夜明け前のセレスティーノ』に最優秀賞を与えるよう意見を述べていた。1985年のインタビューのなかで、アレナスは当時を回想している。

振り返って見ると、審査員の一人だったカミラ・エンリケス・ウレーニャ、それにビルヒリオ・ピニェーラによって、その小説は受賞作に推されていました。しかし、ホセ・アントニオ・ポルトゥオンドとアレホ・カルペンティエールは、政治と無関係な

作品に賞を与えるとは言語道断、最優秀賞は英雄的なテーマやキューバ革命の政治を強調した賞でなければならない、と述べて、実際にその賞は「—なんという名前だったかな?— エセキエル・ビエタの『カンドンガに生きる』という作品が獲得したのです。その時ぼくは、自分がこういう賞に思い描いていたのとは、ずいぶん違う状況に置かれていることに気付いたのです。¹¹² (Hasson 1991, p. 42)

こうした回想からは、革命を賛美する文学が称揚された初期の革命政府にあって、文化政策の核であった文学賞もまた強いイデオロギー的評価基準の支配下にあったことが透けて見える。後に詳述するように、農村での飢餓・貧困や少年詩人への暴力、抑圧を描く『夜明け前のセレスティーノ』は、バティスタ政権下を暗黙の舞台としているにもかかわらず、いまだ地方に残る飢餓や、検閲制度をはじめとする文化的抑圧などの暗部を抱える革命政府に対する批判的内容を持つと捉えられたのである。加えて、抑圧的な現実から逃れるために空想にふけり、「役立たず」として家族に罵られる主人公像もまた政治的コミットメントの薄い逃避的な要素と捉えられ、さらには主人公といこのセレスティーノのあいだに同性愛的な関係が示唆されているのではないかとの疑いも、UMAP の設立（1965）など同性愛弾圧が強まる当時の状況下で「反革命的」な側面として解釈されることになった。

結局、次点を与えられたにもかかわらず副賞としての出版を実現するまでに二年もの歳月を要した『夜明け前のセレスティーノ』は、発行部数もわずか二千部だけにとどまり、その後も再版されることはなかった。しかし、すぐに売り切れてしまうほど好評を博した本作は、国外で出版された『めくるめく世界』とともに、ラテンアメリカ文学の若き新星としてのアレナスの名を国際的に広く認知させることになった。その一方で国内ではその後、同作は組織的に市場や図書館から回収され、読書界において実質存在しない本となってしまう。そして、前章で述べたとおり 1960～1970 年代を通じて、作家アレナス自身も「存在しない作家」として黙殺され周縁化を余儀なくされていくのである。

1980 年の亡命によってようやく自由を手にしたアレナスは、『夜明け前のセレスティーノ』の粗悪な海賊版が数多く出回っていることに気付き、再度の校正と新たな序文を付した上で、1982 年にスペインのアルゴス・ベルガラ社から再出版した。しかし、権利上の問題から、この版の題名はアレナスの意に反して『夜明け前のセレスティーノ』ではなく『井戸の中で歌ってる』(*Cantando en el pozo*) と改題され、一時期のアレナス研究にも混乱を生じせしめている。

¹¹² “me entero por Camila Hernández Ureña, que era uno de los jurados, y Virgilio Piñera, que la novela, ellos la habían propuesto para el premio, pero que José Antonio Portuondo y Alejo Carpentier dijeron que cómo era posible que se fuera a premiar una novela que no tenía nada que ver con lo político, y que el primer premio tenía que ser un premio donde destacara la cosa heroica, la política de la revolución cubana, y efectivamente ganó el premio una novela que se llama *Vivir en Candonga* de —¿cómo se llama?— Ezequiel Vieta. Entonces me doy cuenta de que la situación era muy diferente de lo que yo pensaba que era el sistema.”

ペンタゴニア二作目にあたる『純白のスカンクたちの宮殿』も、執筆自体はほぼ1966年から1969年の間におこなわれていたものの、国内で出版されることはなかった。しかしこの作品は、小説『めくるめく世界』や短編集『目を閉じて』¹¹³と同じく非公式に国外へと持ち出され、アレナスの亡命前の1975年、スペイン語版よりも先にフランス語へと翻訳されて出版されている。スペイン語版は1980年、マリエル事件の直前にベネズエラのモンテ・アビラ社 (Monte Ávila Editores) から出版されているのだが、すでに述べた通りアレナスは多くの校正ミスを含むこの版を嫌い、1983年アルゴス・ベルガラ社から改訂版を出版した。この版を公認版として考えると、その出版は1967年の『夜明け前のセレスティーノ』の出版から約十六年を数えることになり、こうした出版プロセスの遅滞と混乱はペンタゴニア研究の遅れをも招いてしまったのである¹¹⁴。

以上、簡単に来歴を振り返ってきた三つの作品は、執筆状況も年代も大きく異なるものでありながら、特に主人公の造形において文学的共通性を有している。こうした本章での議論を展開するに先だって、まずは『レネーの肉』、『夜明け前のセレスティーノ』、『純白のスカンクたちの宮殿』それぞれのあらすじを、ごく簡単に整理しておこう。

2-1-2. 主体の教化 一権力の場としての身体

『レネーの肉』の主人公レネーは、二十歳の誕生日を迎えるやいなや、父親ラモンから「迫害者」(perseguidores) / 「被迫害者」(perseguidos) の二つの対立陣営が争う、「肉による戦い」(la batalla por la carne) の存在を知らされる。この戦いの具体的な内容は、小説中で必ずしも詳らかにされない謎めいたものなのだが、そのなかで現在迫害されている勢力の指導者であるラモンは、レネーを自らの後継者として指名する。

お前がわしの後継者となり、わしの持つ迫害者と被迫害者両方の素質を受け継ぐべきだというのが党の意志なのだ。その二つは全く両極端であり、それぞれが異なる戦術を必要とする。お前はその両方を学ぶのだ。¹¹⁵ (CR, p. 34)

¹¹³ ウルグアイの著名な批評家エミール・ロドリゲス・モネガルは、この短編集に含まれる作品と、ベネズエラ版が出たばかりの『純白のスカンクたちの宮殿』との関連性を指摘している。「この小説は『夜明け前のセレスティーノ』に続く一フィデルの勝利の時点で思春期を迎える主人公を描いた一作品というだけでなく、短編集『目を閉じて』としてすでに出版されていたテクスト群の発展形でもある。八つの短編のうち六つか七つは、のちに『純白のスカンクたちの宮殿』でより深められる題材を含んでいる。」(Rodríguez Monegal 1980, p. 130) “This novel is not only a continuation of *Celestino*—it covers his adolescence and coming to age at the time of Fidel’s victory—but a development of texts already published as short stories in *Con los ojos cerrados*. Six if not seven of the eight stories contain material which will be re-elaborated in *El palacio*.”

¹¹⁴ アレナス自身が、唯一公認されたスペイン語版との注記を付けたこのアルゴス・ベルガラ社版も、先に第三作目『ふたたび海』を出版する手違いによって、アレナスの作品像の理解に混乱を生じさせている。アレナスはこの措置に不満を覚え、出版社に抗議の手紙を送っている (Panichelli Teysen 2005, p. 304)。

¹¹⁵ “—Es la voluntad del partido que seas mi sucesor, tanto en lo que tengo de perseguido como de

しかし、自分の後を継ぎ「肉による戦い」を勝ち抜くべき存在でありながら、「肉」そのものに対して極端な怖れを抱く息子レネーに、ラモンは強い不満を抱いている。自分のように無数の傷を負い、戦いによる苦痛に耐え得る身体を持たせるべく、ラモンはレネーをある学校へと入学させる。

しかしこの学校は普通の学校ではなく、様々な方法で生徒たちの身体を痛めつけ、強制的に「黙して苦しむ」(“*Sufrir en silencio*”, p. 57) ことに順応させるための施設だった。奇妙な「教育」の一環として、五十人の生徒たちが猿ぐつわをはめられ電気椅子にかけられる場面を引用しておこう。

するとそれら五十の身体は、座ったまま聖ビトの踊り [てんかん] のようなものを始めた。尻と頭とが動きの軸となっていた。全体重が尻にかかり、一方頭はリズムを、どんなメトロノームでも測れないリズムを刻んでいた。どの胸も痙攣しながら前へと突き出され、背中は荒々しく椅子の背もたれを打ちつけていた。¹¹⁶ (p. 78)

このような教育方針に対して、苦痛への恐怖心を消せないレネーはどうしても順応することができず、強く苦悩することになる。そしてついには、生徒たちに焼きごてをあてて耐えさせるイニシエーションの最中に、学校からの逃亡を果たすのである。しかし街中に出たレネーは、路上で子供が平然と父親を殺す場面に遭遇し、街もまた暴力に満ちていることを悟る。パニックに陥ったレネーはさらにそこから逃げ出し、ダリア夫人という女性のもとに駆け込む。

物語の冒頭から登場するこの夫人は、レネーの身体を苦痛に馴化させようとするラモンと対立し、繊細なレネーの肉体は苦痛のためでなく快楽のための身体である、と主張していた人物である(「その肉に苦痛は不要です。(中略)それは快楽のための身体なのです」¹¹⁷、p. 24)。だがダリアがレネーに与える束の間の庇護も、レネーにとって安息の場とはならない。ダリアは「教師」として性的快楽を教え込むためにレネーを誘惑しようとし(「もし私の友情を受け入れてくれるなら、私がどんなに素晴らしい肉の教師か分かるわよ。あなたの肉は熱を求めて叫んでいるわ」¹¹⁸、p. 140)、これに拒否反応を示したレネーは、彼女のもとからも逃げだしてしまうからだ。

逃走の試みにもかかわらず、その後もレネーは絶えず「被害者」の勢力によって「肉

perseguidor. Son dos funciones diametralmente opuestas. Cada una exige una táctica diferente. Aprenderás ambas.”

¹¹⁶ “Entonces los cincuenta cuerpos empezaron una suerte de baile de san Vito sentado. Los puntos ejes del movimiento lo eran las nalgas y la cabeza. Todo el peso del cuerpo gravitaba sobre las primeras, en tanto que las cabezas llevaban el compás, un compás inmediate por ningún metrónomo. Cada tórax iba convulsivamente hacia delante y las espaldas se pegaban violentamente en el respaldar de las sillas.”

¹¹⁷ “ningún dolor para esa carne. [...] Es un cuerpo hecho para el placer.”

¹¹⁸ “Si cultiva mi amistad verá qué excelente maestra soy de la carne. La suya está pidiendo a gritos calor.”

による戦い」に巻き込まれそうになる。物語の最終部では、レネーはついに生きている人間との接触自体を断つべく墓地で働き始めるが、ここにも「被被害者」たちの追及の手が伸びてくる。結果小説の結末は、自分が「肉」以外の存在ではありえず、したがって逃げる術はないのだ、と絶望とともに悟るレネーの姿と、ますます苦痛と快樂の両方に適したものとして成長を続ける彼の身体の描写とともに幕を閉じることになる。

以上の要約からも確認されるように、この小説は迫害者／被被害者、苦痛／快樂といった対立する陣営のそれぞれが、自らの規範に従うことを強要する教条的システムとしてレネーを取り込もうとする一方、彼がそこから逃走を続け、次第に周縁化していく過程を描きだしている。さらに重要なのは、主体を規範に服従させようとする様々な教条的システムが、上記複数の引用部にも見られるように身体を統制することでその目的を達成しようとしていることだろう。この点を端的に表現した評言として、Valerio Holguínの「権力が放射されるのは（中略）身体のコントロールを通してである」¹¹⁹という指摘をまずは確認しておきたい（Valerio Holguín 1997, p. 61）。

『レネーの肉』において確認した、教条的規範が身体を統制を通じて作動している事態は、他でもなくレイナルド・アレナスの小説五部作「ペンタゴニア」の第一作および第二作にあたる二つの小説、『夜明け前のセレスティーノ』および『純白のスキャンクたちの宮殿』に共通する構造でもある。

時代や地域が明示されない地方寒村での貧しく殺伐とした生活を、幼い主人公による幻想的な視点から語る五部作の第一作『夜明け前のセレスティーノ』では、Dinora Caridad Cardosoが指摘するように、抑圧的な社会規範を集約する場として機能しているのは、ほかならぬ主人公の家族である¹²⁰。次第に困窮を深め互いに敵愾心に満ちた家族は、詩的な空想に遊び、いところで「詩人」のセレスティーノと遊んでばかりいる主人公を労働に不適格な「役立たず」あるいは「おかま」として蔑み、社会通念として根付いた労働規範や男性性規範に従属させようとする。

ここでも身体を統制する規範を守るための重要な手段としてある。母親が主人公に投げかける、「一水を探しに行くか、それとも今日は家に入らないか！ あのかそつたれのセレスティーノが来てから、おまえはしょっちゅうあの子とあっちこっち歩き回って、水一杯も運んできやしない！ ああ、おふざけはもうおしまい。水を運ぶか家で寝ないか！ 聞こえた？」¹²¹（CAA, p. 77）、あるいは「おまえは勉強するのよ。聞こえたわね！ 勉強するのよ、さもなきゃ頭を開いて言葉を詰め込んでやる」¹²²（p. 39）といった脅迫は、特定

¹¹⁹ “Creo que el poder emana directamente de los aparatos del estado a través del control del cuerpo.”

¹²⁰ Cardoso 2004 は、農村共同体におけるマチスモ的な規範を主人公の家族自体が内面化し代表することで、主人公およびセレスティーノを抑圧する構造を論じている。

¹²¹ “-¡O vas a buscar el agua o no entras hoy en la casa! ¡Que desde que llegó el comiemierda de Celestino te pasas la vida con él para arriba y para abajo y no cargas ni una lata de agua! ¡Ah, pero ya se acabó el relajo, o cargas agua o no duermes en la casa! ¡¡Me oíste!?”

¹²² “Pero tú vas a estudiar. ¡Me oíste!, a estudiar o te abro la cabeza y te meto las letras adentro.”

の規範に従うか身体的な罰を受けるかという、抑圧的な二者択一によって主体を教化しようとする端的な例だ。

一方で、第二作『純白のスカンクたちの宮殿』が舞台とするのは、キューバ革命に先立つバティスタ独裁政権下、前作よりもさらに逼迫の度合いを増す地方都市オルギンでの生活である。この第二作に至って「ペンタゴニア」は、幻想的で神話的ですからある『夜明け前のセレスティーノ』の農村社会と主人公の幼少期を離れ、キューバにおける特定の歴史的段階と、主人公の自己形成の過程を並行して語る歴史語りの性格を浮き彫りにする。

主人公フォルトゥナートの家族一人一人が自らの不幸 一夫に捨てられた、娘を亡くした、困窮に喘いでいるなど一 を語る断片的なモノローグで構成されたこの物語でも、『夜明け前のセレスティーノ』と同様に、規範は身体を通じた統制を通じて作動する。青年期を迎えたフォルトゥナートは、家族の中で最も弱い立場に立たされつつ、経済的・社会的情勢の不安定さを反映した抑圧的社会によって強要される労働規範や男性性規範に、身体を通して参与していくからだ。家計の逼迫のために、フォルトゥナートが工場での慣れない肉体労働に奴隷のように参加させられる場面を引いておこう。

わかってる、ぼくが釘を親指に打ち付け、何度も金槌で手を叩いてしまうってこと、暑さで窒息し、馬みたいに汗をかくってことが。箱をうまく作れなくてお菓子がこぼれ、トマシーコに叱られるってわかってる。(中略) ぼくはお菓子を入れる箱をつくるケダモノ。朝の四時から午後四時まで釘を打つ。千箱で二ペソ。ひたすら釘を打つケダモノ。¹²³ (PBM, pp. 332-333)

また、規範はただ外部から主体へ強要されるばかりではなく、主体自身が身体を通して内面化するものでもある。それは思春期を迎えた主人公が「男らしく」あろうとするために、自らの身体を統制しようとする姿にも見てとれるだろう。以下の引用からも、抑圧的な家父長制社会におけるマチスモ的規範が、身体という場を通じて主体を教化していることを再度確認しておきたい。

(誰にも明かさなかったが) フォルトゥナートがお風呂で運動をしたり、家の裏手で重いものを持ち上げ始めたのはその時だった。声変わりを心待ちにし、あのとつても男らしい、きざなしわがれ声をマスターしたのはその時だった¹²⁴ (p. 114)。

¹²³ “Sé que me voy a clavar un clavo en el dedo gordo y que me voy a dar varios martillazos, y que me voy a ahogar del calor, y que voy a sudar como un caballo. Y sé que Tomasico me va a regañar porque deyo las cajas mal hechas y el dulce se desparrama. [...] Yo soy una bestia que hace cajas para que echen en ellas el dulce. Clavo de cuatro de la mañana a cuatro de la tarde. Mil cajas son dos pesos. La bestia clava y clava.”

¹²⁴ “Fue entonces cuando comenzó a hacer ejercicios en el baño, y a levantar pesas detrás de la casa(cosa que a nadie confesó). Fue entonces cuando se prometió cambiar de voz, y se apoderó de ese tono ronco, afectado, tan varonil.”

2-2. 逃げ場なき逃走

2-2-1. 「逃げ場なし」の物語

さて、それぞれの物語をさらに読み進めていくと、抑圧的社会の中で主人公が経験するジレンマは、プロット上では決して解消されず、それどころかますます増大していくという共通の過程が浮き彫りになる。

『レネーの肉』のレネーを例に取ってみよう。学校から脱出した後でも、路上での父親殺しに出くわしたレネーは世界が「遍在する肉のダンス」(“la danza universal de la carne”, CR, p. 133) から成り立っていることを発見し、袋小路に陥いる。「迫害が歩みを止めることはできない。迫害は無限、死さえもその歩みを止めることはできない」¹²⁵ (p. 30) という父親ラモンの言葉通り、『レネーの肉』においては墓場へと逃げ込んだレネーの元にさえも追手がやってくる結末部に至るまで「肉による戦い」が止むことはなく、プロットの進展とともにレネーの逃走はますます不可能なものとして現れてくるのである。

一方の『夜明け前のセレスティーノ』がクライマックスを迎えるのは、主人公が抑圧から脱するため、家族の中でも最も抑圧的な家長＝祖父を殺そうとする場面である。だが結局主人公は祖父にナイフを突き立てることが出来ず、抑圧からは逃れられないまま死に至るのだ。『純白のスキャンクたちの宮殿』の結末では、強圧的なバティスタ独裁体制への不満からキューバ革命軍の蜂起が起こり、フォルトゥナートは家庭での閉塞感から脱するためこれに参加しようとする。しかしここでも、革命軍に加わるためバティスタの兵隊から武器を奪うことに怖気づいた主人公は、失敗して捕えられ、逆に拷問を受けてしまう。主人公が激しい罵倒や殴打を受け、火傷を負わされたり性器を潰されたりするこの拷問のシーン、および本編の最後に置かれた、拷問の苦痛に耐えかね逃亡して銃殺されたフォルトゥナートの身体イメージ(「幾度も連れ回され、侮辱され、虐待された、迫害された傷だらけの身体」¹²⁶、PBM, p. 363) には、独裁制という抑圧的規範に背いた懲罰の標的としての身体像を確認できよう。

『レネーの肉』、『夜明け前のセレスティーノ』、『純白のスキャンクたちの宮殿』それぞれの結末が表すように、身体を通して作動する教条的抑圧に取り込まれた主人公たちが、ここからの脱出を目指す試みはすべて挫折に終わっている。それを象徴するのが、三作に共通して頻出する「逃げ場はない」(“no hay escapatoria”) という感覚だ¹²⁷。

だがここで私たちは一つの問いを立てる必要があるだろう。一すなわち、これらの主人公が抱く逃走の意志は、テキスト内現実においての(つまりプロット上の) 解決をもたら

¹²⁵ “La persecución nunca se detendrá, es infinita, ni aun la muerte la detendría”

¹²⁶ “el cuerpo acribillado, perseguido, tantas veces transportado, vejado, maltratado”

¹²⁷ この言葉が出てくる箇所の一例として、例えば『レネーの肉』 p. 200、『夜明け前のセレスティーノ』 p. 104、『純白のスキャンクたちの宮殿』 p. 164などを参照のこと。

さないがゆえに無力なのだろうか？ この問いは、必ずしも現実世界における実効的かつ即効性の効果を生み出すとは限らない文学作品が、それにもかかわらず現実への政治的批判性というものをもち得るとすれば、それは一体いかにしてなのかという、文学研究にとって本質的な問いとも深く関係するものだ。

この問いを立てたうえで、ふたたび虚心にテキストそのものに向き合ってみると、プロット上に散りばめられた「逃げ場がない」というメッセージにもかかわらず、それと同じくらい強烈に、主人公たちのオブセッションな逃走と抵抗の意志が読者に印象付けられることが再確認されるだろう。「レネーは敗北を認めるわけにはいかなかった」¹²⁸ (CR, p. 215)、「逃げ場はない…でもきみは書き続ける！」¹²⁹ (CAA, p. 104)、「続けなければいけなかった。彼は続けた。すべてのエネルギーを使い果たさなくてはならなかった。完全にばらばらになってしまうまで」¹³⁰ (PBM, p. 361)。こうした主人公たちの姿には、挫折を深めると同時に、逃げ場のない抑圧に直面してなお果敢に反抗を試みる主体像すら見て取れるかのようだ。

そして、そうした主人公たちの反抗は、ある瞬間には無力とばかりも言えない特殊な性質を帯びてもある。続く論ではそうした性質を、権力の標的であった身体そのものに由来する性質である「他者性」と「両義性」という概念を軸にして定義し、作品の細部から読み取れる潜在的な政治的批判性を理解する手掛かりとしたい。

2-2-2. 「怖れ」を抱く「弱い」身体の逃走

まずは各主人公の身体が持つ特性を考えてみよう。身体が描写される際に目につく表現は、それぞれの作品で頻出する「怖れ」「恐怖」(miedoあるいはterror)という語である。彼を取り巻く社会を抑圧的なものとみなし、時に極端なまでにこれを怖れる主人公は、まさにそれゆえに周囲から劣等なる弱い存在と見なされる。「肉」への不可解なまでの恐怖を感じるレネーも、亡霊を見るのを怖れて夜便所に行けず、寝小便をして叱責される『夜明け前のセレスティーノ』の主人公 (CAA, p. 55) も、なぜか月の光を過剰なまでに怖れ (PBM, p. 16)、死や神を巡る想念に取り憑かれて「日常の些細な不幸の上に、大きな恐怖が 一確固として、冷淡に一 存在し続けるという絶対的な確信」¹³¹ (PBM, p. 240)を抱くフォルトゥナートも、それらの怖れを周囲に理解されないがゆえに、結果として社会的な周縁化を余儀なくされるのである。

だが同時に、三人の主人公がともに持つ「怖れ」を抱く「弱い」身体は、周囲の人間よりも敏感に抑圧を察知する身体でもある。入ったばかりの学校にすでに異様さを感知しているレネーが、他の新生と交わす会話を見てみよう。

¹²⁸ “[René] No podía admitir su derrota.”

¹²⁹ “No hay escapatorias... ¡Y todavía tú sigues escribiendo!”

¹³⁰ “Había que seguir. Siguió. Había que agotar todas las energías. Hasta dispersarse totalmente.”

¹³¹ “La absoluta certeza de que el gran terror se mantendría por encima –fijo e indiferente– de las pequeñas calamidades diarias.”

学校が気に入っているかと、レネーはある男の子に尋ねたのだった。気に入るかどうかはわからないけど、見たところいまは満足だよ、と彼は答えた。(中略) 事態がいかに異常か、レネーは思うところを長々と述べた。フアンという名のその新入生は、レネーの説明を突然遮って、マルモロさんが説明してくれるのを待つのが一番賢明だと思うよ、僕はそんなに心配してないな、と言った。¹³² (CR, p. 66)

学校の教育方針に対してまだ疑問を抱いていない新入生とは対照的に、レネーの方はすでにこの後に続く拷問や懲罰にも似た抑圧的な「教育」の数々を予見しているかのようだ。「怖れ」を感じやすいレネーであるからこそ、来るべき自らへの抑圧に対しても人一倍敏感であり得ることを、この場面は明瞭に示している。だからこそレネーは路上での殺人の場面でも、平然としている群衆とは対照的に「まるで自分が殺される順番を待っているかのよう」¹³³ (p. 131) その場に凍りつくことになる。

「—いまあのものすごい斧の音が聞こえる？—うん、聞こえる。—今夜は怖いな。／ぼくも。／とつても？／きみよりもね」¹³⁴ (CAA, p. 97)。『夜明け前のセレスティーノ』の主人公たちが祖父の斧の音を怖れるのも、セレスティーノが詩を書きつけた木を切り倒すその音に、周囲の社会による抑圧全体を象徴する響きを敏感に聞きとっているからに他ならない。祖父の斧がその家父長的権力を象徴していると主張する Cardoso 2004 は (p. 167)、別の箇所では子供たちがセレスティーノと主人公をいじめる場面を引きつつ次のように述べ、詩作を排除する祖父の行為が共同体全体の抑圧を代表することを論じている。

こうした暴力の様式は、共同体の代理としての役割を反映した家庭において反復される。祖父がセレスティーノを殴り叱りつけるのは、二人が学校の子供たちに嘲笑されるのと同じく、セレスティーノが表現しなくてはならない詩を原因としている¹³⁵ (Cardoso 2004, p. 160)

この社会全体を通して作動する抑圧が、永遠に続くことを危惧させるからこそ、主人公の怖れは次のような予言的な夢想へと向かうのだ。

¹³² “René había preguntado a un muchacho si le gustaba la escuela. Le contestó que ignoraba si llegaría a gustarle o no, pero que por lo visto hasta el momento se sentía complacido[...]. René se extendió en consideraciones sobre lo insólito del caso. Juan, que así se llamaba el neófito, cortó en seco las explicaciones de René, diciendo que lo más prudente sería esperar que el señor Mármolo las diera; que él mismo no se preocupaba mayormente.”

¹³³ “como si esperara el turno de ser asesinado”

¹³⁴ “—¿Oyes ahora el escándalo de las hachas?— Sí que lo oigo./ —Esta noche tengo miedo./ —Y yo./ —¿Mucho?— Más que tú.”

¹³⁵ “This pattern of violence is repeated within the family as a reflection of its role as an agent of the community. The grandfather beats and berates Celestino for the same reason that the boys suffered the derision of the schoolboys: the poetry that Celestino must express.”

斧の音がいま、もっとはっきり聞こえる。大きな木の幹と幹の間にまぎれて、休むことなく書き続けている年老いたセレスティーノの姿がときどき見える。¹³⁶ (CAA, p.187)

怖れゆえに周縁化される主人公像は、『純白のスカンクたちの宮殿』のフォルトゥナートにも受け継がれる。しかしこの作品で特に興味深いのは、周縁化される存在が実はそれゆえに抑圧に敏感に感応できもするという当の主題が、一風変わった形で提示されている点だ。三部構成を取る本作各部の最後には、本編の筋からは一見脈絡のないハエの生態についての偽科学的な説明文が置かれ、その一つには次のような記述が見られる。

何百万年も追い回されて、ハエはこちらの意図をたいてい予感してしまう抜け目なさを身に付けた。まさにその仕草をしようとするその前に、飛び立ってしまうのだ。¹³⁷ (PBM, p. 317)

この一文には、「ハエ」というメタ的形象を通して変奏された上記の主題が読み取れる。唐突に置かれて各部を区切る文章の存在は、抑圧の存在を敏感に感受する「怖れる」主体という主題の重要性を、象徴的にはあるが印象深く強調するものであると言えるだろう。

以上見てきたとおり、『レネーの肉』『夜明け前のセレスティーノ』『純白のスカンクたちの宮殿』の各作品において、「怖れ」はそれぞれの主人公が抑圧から逃走しようとする試みを支える土台として機能している。ここで自伝的要素を想起することが許されるならば、私たちは例えば「怖れ」が作家ピニェーラ自身にとっても、抑圧的な未来を予見する役割を果たすものであった事実留意しておくべきだろう。

第一章で述べた通り、1961年、映画『P. M.』が上映禁止となったことを受け政府と芸術家たちとの間で持たれた会議は、カストロの「知識人たちへの言葉」が宣言された重大な出来事であった。芸術や文学について「革命の内部にあるものはすべて許容し、革命に反対するものはすべて許容しない」(“dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.”)という標語を打ち出したこの宣言は、二項対立的な規範と化してその後の抑圧的な文化政策を強く方向付け、規定し続けたからである。

『TTT』(*Tres trites tigres*)や『亡き王子のためのハバーナ』(*La Habana para un infante difunto*)などの作品によって、ラテンアメリカ文学を代表するキューバ作家として知られるカブレラ・インファンテは、この重苦しい会議の席上で異議を申し立てたのが他ならぬピニェーラであったことを明かし、その発言を次のように伝えている。

¹³⁶ “Los hachazos se oyen ahora más claros. La figura del anciano Celestino se deja ver de vez en cuando, confundido entre los grandes troncos, escribiendo y escribiendo sin cesar.”

¹³⁷ “Millones de años-acoso la han hecho astuta; presiente generalmente nuestras intenciones. Antes de que hagamos el gesto preciso, alza el vuelo.”

突然、最も意外な、最も臆病で萎縮した人物が席から立ち上がり、そのまま遁走するかと思いきや、発言用マイクのところへ進み出てこう宣言した。「言いたいことは、私は非常に恐れているということだ。なぜ恐れているかは分からない、でも言わなければならないことはそれに尽きる」。その人こそもちろん、ビルヒリオ・ピニェーラだった。彼は会場にいる多くの者が感じていたこと、しかしその威圧的な面々の前で、武器に身を固めた恐るべきフィデル・カストロの御前で公に口にする勇気がなかったことを言葉にしたのだ。¹³⁸ (Cabrera Infante 1992, pp. 331-332)。

すでに兆し始めていた文化政策の抑圧化傾向に対して、作家ピニェーラもまた自らの「恐れ」によってこれを察知し警鐘を鳴らしていたことが、この描写からは読み取れる。怖れこそは、生涯を通して教条的思考に反発し続けた反骨の作家ピニェーラ自身が重要な判断基準としていたものだったのだ。

『レネーの肉』に話を戻そう。レネーの逃走の原動力として「怖れ」があるという見方は、すでにピニェーラの親しい友人でもあり、弟子のような存在でもあった劇作家アントン・アルファによっても指摘されていたものだ。

第一章から最終章まで、彼 [レネー] の全行動はただ逃走のみで成り立っている。悲壮で、形而上学的な賭けにも似た逃走。なぜならそれが不可能な闘いであることを、彼は少しずつ、恐怖とともに理解するからだ。自身の身体から逃げることはできない。(中略) 彼の人格的特徴のうち最も顕著なものである、この満たされぬ熱意の背後には、原動力としての怖れがあることに読者は気づく。それは自身の身体に対する怖れ。快楽と苦痛に運命づけられた肉として自身を受け入れることへの怖れだ。¹³⁹ (Arrufat 1990, pp. 44-45)

『レネーの肉』を絶えざる逃走の物語として読み解き、その原動力としての恐怖の存在を強調する点で、アルファの指摘はきわめて的確なものである。本論ではさらに、彼の評言はほとんどそのまま、(苦痛／快楽という具体的な二項対立を別にすれば)『夜明け前のセレスティーノ』および『純白のスキャンクたちの宮殿』の主人公に対しても当てはまるということを付け加えておきたい。

¹³⁸ “[...]de pronto la persona más improbable, toda tímida y encogida, se levantó de su asiento y parecía que iba a darse a la fuga pero fue hasta el micrófono de las intervenciones y declaró: «Yo quiero decir que tengo mucho miedo. No sé por qué tengo ese miedo pero es eso todo lo que tengo que decir.» Era por supuesto Virgilio Piñera que había expresado lo que muchos en el salón sentían y no tenían valor de decir públicamente, ante aquel panel imponente, frente a la presencia temible y armada de Fidel Castro”

¹³⁹ “Toda su acción, desde el primer capítulo hasta el último, consiste solamente en huir. Huida patética, y semejante a una apuesta metafísica, pues paso a paso comprende con horror que su lucha es imposible: nunca podrá escapar de su propio cuerpo. [...] El lector percibe que detrás de este afán imposible, característica más sobresaliente de su personalidad, está el miedo como móvil impulsor. Miedo a su propio cuerpo humano. Miedo de aceptarse como carne destinada al placer y al dolor.”

しかしながら、アルファの引用部に関しては、L'Clerc 2001 がすでに次のような反論を提出していた。「アルファの見方とは逆に、レネーは『自身の身体から逃げ』ようとしているのではなく、彼の存在と身体を絶えず脅かし疑問に付す環境から逃れようとしているのだ」¹⁴⁰ (L'Clerc 2001, p. 233)。

互いに対立するよう見えるアルファと L'Clerc の意見のいずれにも、本論文としては完全に同意することはできない。まず、一方の L'Clerc の主張が不十分に映るのは、「肉」の存在自体を恐れつつ、自分自身が肉以外の何者でもないという認識に至り絶望するレネーは、確かに自分の身体から逃れたいとも感じているからだ。

一方、レネーの逃走を身体「からの」逃走、とするアルファの表現にも、やや単純化のきらいがある。本論文が明確にしたい論点は他でもなく、レネーの（そして、『夜明け前のセレスティーノ』の主人公やフォルトゥナートの）逃走は、身体「からの」逃走であると同時に、「弱い」「怖れを抱く」身体「による」逃走でもある、という二重性であるからだ。ともに説得力のある議論でありながら、結論としてアルファと L'Clerc の見方が対立するのは、両者がこの二重性を十分に捉え切れていないことによると考えられる。この複雑な二重性を確認することなくしては、本論が目標とする政治的批判性の考察も、正しい道筋を得ることができない。

以下ではこの認識を出発点としつつ、特に「怖れ」を抱く身体が含み持つ「他者性」と「両義性」とに注目することで、各作品における逃走が一体何を意味するのかを探っていくこととしたい。

2-3. 怖れる身体の「他者性」と「両義性」

2-3-1. 身体の他者性 一分身のテーマを通して

一つ目の論点である身体の「他者性」を考察するために、ここでは三作品におけるもう一つの興味深い共通点に着目してみよう。すなわち、それぞれの作品には主人公の「分身」(doble) と呼べる存在が登場しているという事実だ。

『レネーの肉』の前半部で「分身」として現れるのは、父ラモンによって用意された、それぞれ幾つもの矢を突き立てられ、かつレネー自身の顔を持つ殉教者聖セバスチアンの絵 (p. 28) である。これに加えて、解剖学の本に記載された男性像 (pp. 50-51)、さらに、レネーが初めて学校に行った時自分の部屋で目撃する、キリストを模しながらも満足げな表情を浮かべる自分の磔刑像 (p. 61) も、やはり「分身」の主題を増幅させるモチーフとして機能している。

これらの像は、身体を「苦痛」へと慣れさせようとする父親の意向や、「黙して苦しむ」

¹⁴⁰ “contrary to Arrufat’s point of view, René does not try to “escape from his own flesh,” but from an environment that perpetually questions and threatens his being and his body.”

という学校のモットーを体現するものとしてあり、レネーにはこの被迫害者を規範としながら「苦しむ肉」へと化していくことが要請されているのだ。しかしレネーは前述の通り、これらの「分身」の発見によってむしろ強要された規範への恐怖をいや増し、服従を拒否して学校を逃げ出してしまふ。

レネーをかくまい、今度は彼の身体に快樂という別種の規範を教え込もうとするダリア宅でも、レネーは彼自身を模し、ダリアが愛撫するために使っている人形を「分身」として発見し、強い恐怖を覚えてこの家を出て行くことになる (p. 145)。磔刑された自分の像と同じくこの「分身」もまた、もともとレネーによって追従されるべき規範（「快樂」によって従順にダリアに馴致される主体像）を具現化した存在としてある¹⁴¹。しかし、極度の怖れを抱えるレネーはむしろこれらの分身に被迫害者となることへの危険性を看取し、逆に規範からの逃走へと向かっていくのである。

さらに問題となるのはここからだ。ダリアに対し「あなたもぼくの分身をもっている。(中略) じゃあみんなが、僕の分身を持っているんだ」¹⁴² (pp. 145-146) と驚愕したレネーは、直後にエレベーターに乗り合わせた四人の男女を「四体の人形、彼自身の分身として見」¹⁴³ つけ出すことになるからだ (p. 149)。この奇妙な場面では、主人公の前に再三現れる「分身」のモチーフに、主題的發展が見て取れるように思われる。すなわちここでのレネーは、もともと模倣されるべき規範としてあった被迫害者を外界に投射し、至る所に見出される被迫害者＝自分自身の似姿として見いだしているように感じられるのだ¹⁴⁴。

この後の箇所でもさらに、レネーは生身の分身に出会ったり（“La batalla por la carne”の章を参照）、最後に逃げこんだ墓場で棺に収まった「自分自身」の死体を目にしたり (p. 213) と、次々に「分身」を見いだしていくことになる。後に、この生身の分身が実は自身の影武者として雇われた男だったと知らされるにもかかわらず、レネーは安心するどころかこれらの出来事が起こるたびに恐慌をきたし、「逃げ場はないのだ」という認識を強めていく。

¹⁴¹ ピニェーラ作品における分身を論じた Gabriella Ibieta は、伝統的な分身文学において社会の抑圧から自己を守る機能を果たすような分身とは対照的なものとして『レネーの肉』における分身を規定し、次のように述べている。「ピニェーラのテキストでは、レネーの《分身》は《社会》の価値を象徴し、社会によって作りだされる。一方で次第に分身が増殖していくことにより、レネーのアイデンティティーは抹消されるに至り、《私》の方は組織的に抹殺される」(Ibieta 1990, p. 988)。“En el texto de Piñera, el «doble» de René representa los valores de «la sociedad», y es creado por ella, mientras que el «yo» ha sido sistemáticamente aniquilado: la progresiva multiplicación de los dobles ha logrado borrar la identidad de René.” このようなネガティブな解釈はやや一面的であり、分身が他者への回路ともなり抑圧からの逃走をも促すとする本論文の主張は、これを補完するものとしてある。

¹⁴² “También usted tiene mi doble. [...] Entonces todos tienen mi doble.”

¹⁴³ “[René] los vio como cuatro maniqués, dobles de su propia persona.”

¹⁴⁴ Valerio Holguín 1997 はこの場面について、「レネーは(中略) 自己をキリストの肉と同一化することを拒否し、この隠喩を逆転させて、彼の分身の分身へと変化させる」(p. 62) がゆえに四人を分身として見る、としている(“René, [...] niega la identificación con la carne de Cristo e invierte la metáfora al convertirse en el doble de su doble.”)。この記述は、規範としての分身が比喩＝像(フィギュール)として転用され、外界への回路となり得ているという点において、本論文での主張と合致している。

「分身」は被迫害者としての自己像となって遍在し、学校からの逃走を果たしかつ抑圧的な父ラモンも亡くなった時点においても、なおしつこくレネーにつきまとうことで、そうした自己像を客観的に認識させ周縁化された存在としての自己意識を強めさせているように読むことができる。

この謎めいた分身の役割の変化を解釈する手掛かりとして、私たちはピニェーラ自身が身体を語ったものとして重要なテキスト「我が身体への辞」(discurso a mi cuerpo)を想起しておこう¹⁴⁵。1990年、『ウニオン』誌のピニェーラ特集号に掲載されたこの短文では、身体は語り手が他者として呼び掛ける対象、つまり、他なるものとして描写されていた。

実に私は長年にわたり、結局のところ震えながらお前を、お前を、この至上の瞬間を常に逃れていく身体を追い求めてきたのだった。(中略)お前以上に他なるもの、奇妙で耐え難いものは誰もいないと私は感じていた。¹⁴⁶ (Piñera 1990, p. 35)

この記述に見られるような、「自分自身でありながら、客観化・対象化され得るものとしての身体の性質」を、私たちはひとまず「身体の他者性」として定義しておこう。これまでの議論に沿って考えると、上記のような「分身」の役割は、身体自体が持つこの「他者性」が周縁化された存在としての主人公の意識を反映し、外界に投射されたものとして解釈し得る¹⁴⁷。

そして、この外界に投射された被迫害者なる自己像としての分身もまた、ピニェーラのみならずアレナスの作品にも共通して登場するものである。例えば『夜明け前のセレスティノー』については、実在性が曖昧ないとこのセレスティノーが主人公の分身としてあるという指摘は、ほとんどすべての先行研究が共通して主張してきたものだ¹⁴⁸。

¹⁴⁵ María Dolores Adsuar Fernández は「おそらく「我が身体への辞」というテキストにおいて(中略)ピニェーラ文学の体感的な次元が最も明確に抽出されている”(“tal vez sea en el texto “Discurso a mi cuerpo”, [...] el que de modo más evidente eviscere la dimensión cenestésica de la literatura de Piñera.”)と評し、このテキストが身体という主題との関わりにおいて持つ重要性を強調している(Adsuar Fernández 2009, p. 104)

¹⁴⁶ “en verdad el discurso de mis años ha resultado ser una persecución estremecida de ti, de ti, cuerpo que escapabas siempre a este momento supremo. [...] sentía que nadie me era más ajeno, extraño e insoportable que tú”

¹⁴⁷ Antón Arrufat は1999年にアルファグアラから出されたピニェーラの『全短編集』の序文で、次のように述べていた。「[ピニェーラは]自分が身体を持ちながらその身体と不一致を見るとき、実に逆説的な状況に囚われていた。この事実は、反骨の芸術家としての精神に導かれ、作品のなかで四肢欠損や食人、分身などの存在へと転化することになるだろう」(Arrufat 1999, p. 26)。“[Piñera] Se encontraba preso en una situación realmente paradójica: tener un cuerpo y estar inconforme con él. Esto, dada su mentalidad de artista reactivo, será transformado en la escritura en mutilaciones, antropofagas, dobles...”

¹⁴⁸ その一例として次の記述を参照のこと。「唯一名前を与えられているにもかかわらず、セレスティノーは小説の語り手である少年の分身として映る(セレスティノーの実在性に疑問を投げかける批評家もいる)」(Cardoso 1997, p. 55)。“Although Celestino is the only one who is given a name, he seems to be a double for the little boy who is narrating the novel (some critics have even questioned the existence of Celestino)”.

主人公と同じく「役立たず」で、加えて詩人として周囲から侮蔑を受けもするセレスティノーは、被迫害者としての主人公の性質を映し出す似姿としてあると同時に、時に主人公とは別の人物としても現れ、彼に成り代わり身体的暴力を受けたりする。

—ばーか！ 叩いてるのはぼくじゃなくてセレスティノーだ！

ママはもっとかんかんになる。

—間抜け！ いまいましい！

そしてセレスティノーを叩き続ける。もう何て言えばいいのかもわからない。ベルトを取りあげようとするけど、ママはラバより力が強くてそう簡単に奪われはしない。だからぼくはセレスティノーに覆いかぶさり、ベルトが背中を打つにまかせる。

—ここから出て行こう！ —そのときセレスティノーがぼくに言う—。走って逃げよう！（中略）ぼくらは戻らない。走りに走り続ける¹⁴⁹。（CAA, pp. 80-81）

外界に投射された抑圧される自己像としてのセレスティノーは、同時に他者でもあるがために主人公がその抑圧を客観視し、身を挺してかばうことのできる対象となる。この箇所における分身の存在が、抑圧を可視化し対象化するばかりではなく、そこからの逃走を図るための契機ともなっていること自体は『レネーの肉』にも共通する構造だが、『レネーの肉』では総じてネガティブなものだった分身のイメージがアレナス作品においては共感の対象となっている点には、それぞれの相違点までもが同時に示されていて興味深い。いずれにせよ、主人公とセレスティノーが同一人物とも異なる人物とも見なされるような不思議な未分化状態は、単に主客の区別が曖昧な幼少期特有の主体観としてあるのではなく、むしろ「自分自身でありながら客観化・対象化され得るものとしての身体の性質」としての身体の他者性が、ピニェーラのみならずアレナスの作品中にも観察し得ることの証左として捉えるほうが的確である。

そのことを裏付けるように、青年期を舞台とする『純白のスキャンクたちの宮殿』では、分身は姿を消すどころかさらに複数化して複雑な役割を与えられている。ある箇所で主人公フォルトゥナートは、中庭から聞こえる家族の何気ない会話を耳にした瞬間、ある啓示を受ける。

ああした言葉たちの背後に、彼だけが理解できる何かがある。言葉の一つ一つ、音の一つ一つが、挑戦へと、怖れへと、優しさの可能性へと、謎へ、彼だけが解読することを許された彼自身の謎へと変化していく。（中略）いまやもう彼こそが呪われた者、

¹⁴⁹ “—¡Guanaja!, le estás pegando a Celestino y no a mí. / Mamá se pone más furiosa todavía. / — ¡Zoque! ¡Maldito! / Y sigue pegándole a Celestino. Ya no sé ni qué decirle. Trato de quitarle el cinto, pero ella tiene más fuerza que un mulo y no se lo deja arrebatar tan fácil. Entonces me tiro sobre Celestino, y dejo que los cintazos me estallen en el lomo. / — ¡Vámonos de aquí! — me dice entonces Celestino—. ¡Vámonos corriendo! / [...] no volvemos. Seguimos corriendo y corriendo.”

もう彼こそが選ばれた者、適合することのできない者、つまり、日常の不幸という窮屈な境界に合致しない恐怖の主人なのだ。¹⁵⁰ (PBM, p. 152)

自身「恐怖」*espanto*を抱く存在である主人公は、まさにそれゆえに恐怖を外界へと投射し、現実の裏側に潜む他者の「怖れ」*terror*を解読することができる。それゆえに別の箇所ではフォルトゥナートは、「彼はすべての恐怖の受け手のような存在であり、それゆえにそれらを最も苦しむことのできる者だった」¹⁵¹ (p. 360)とまで描写されることになるのである。こうした特性は、文字通り家族のそれぞれに「成り代わる」ことで、彼らが持つ苦悩や恐怖を語りたいたいという強い欲求へとフォルトゥナートをいざなっていく。

そう、確かなのは、何度も、これまでいつも、彼は家族のひとりひとりであったのだ。彼は家族のために苦しみ、おそらくは—彼が最も想像力豊かで、彼が最も向こう側に行けたから—彼らになりかわりながら、家族のそれぞれが持つ確固たる本物の恐怖に彼ら自身よりも苦しんでいたのだ。そうしてフォルトゥナートは家族に声を、驚きを表現する方法を、おそらく、絶対に、彼ら自身が決して知るにも苦しむにも至らないであろう恐怖の次元を与えたのだ。¹⁵² (PBM, p. 242)

この作品については、性的な欲求不満を抱え物語の後半でフォルトゥナートと同じように家を出るお婆のアドルフィーナという人物が、主人公の分身としてまずは際立っている。しかし先の引用を見ても、彼が自己を投射し同化している対象、つまり被害者像としての分身はただアドルフィーナ一人だけに限定されるものではなく、むしろ家族全員に拡大していることは明白だろう¹⁵³。身体の他者性に基づく「分身」というテーマは、ここでは他者の苦悩を理解し引き受けるための媒体としても機能していることになる。

振り返ってみれば、『レネーの肉』にある「身体のうちには、ある人間が『別の人間の肉へと道を拓く』ために必要なすべてが含まれていた」¹⁵⁴ (CR, p. 68)という一節は、断片としてではあれ、すでに身体がその他者性を通して他者の理解へとつながることを示唆して

¹⁵⁰ “hay algo detrás de aquellas palabras que sólo él comprende; y cada palabra, cada sonido se va convirtiendo en un reto, en un terror, en una posibilidad de ternura, en un enigma, su enigma, que sólo a él le está permitido descifrar. [...] Ahora ya es el condenado, ya es el elegido, el que no puede conformarse; el dueño de un espanto que no se ajusta a los estrechos límites de las desdichas diarias.”

¹⁵¹ “él era como el receptor de todos los terrores y, por lo tanto quien mejor podía padecerlos.”

¹⁵² “Muchas veces, siempre, seguramente, sí, había sido todos ellos, y había padecido por ellos y quizá — porque él tenía más imaginación, porque él iba más allá— al ser ellos había sufrido más que ellos mismos dentro de su autenticidad, dentro de su propio terror, invariable, y les había otorgado una voz, un modo de expresar el estupor, una dimensión del espanto que, quizá, seguramente, ellos mismos jamás llegarían a conocer ni a padecer.”

¹⁵³ この立場を採っている先行研究として、例えば Ette 1992, p. 102 を参照のこと。

¹⁵⁴ “En el cuerpo estaba contenido todo cuanto un hombre necesitaba para «abrirse paso en la carne de otro hombre...».”

いた。あるいはここに、「わたしが他者を理解するのは、わたしの身体によってである」¹⁵⁵と述べたメルロ＝ポンティをはじめ、現代思想の分野における身体論との関連を考察することも非常に興味深く思われるが、残念ながらこの広大な領域との関わりを詳細に検討することは、本論文の及ぶ範疇にはない¹⁵⁶。

本論文の議論にとって重要なのは、身体を通して作動する抑圧的権力に対して、これらの「弱い」身体たちは立ち向かうよりもむしろ「怖れ」に基づいた逃走を選択し、その過程で身体そのものの他者性が外界に投射されたものとしての自己像＝分身を発見する、という共通項である。それはある時点では、主体が他の抑圧された他者を見出し、理解し、さらには表象＝代弁しようとする動機にすら拡大している。その結果フォルトゥナートが、「彼自身の地獄」(“propio infierno”)を「みんなの地獄」(“infierno de todos”)として捉え、彼自身の「苦悩」(agonía)をみんなの「苦悩」に昇華させ代弁しようとする局面においては、個の苦悩の物語は複数化され、より広範で集合的な抑圧の存在を暴きたてることで、抑圧的体制への批判力を増すことになるのである。

さらに言えばこの構造は、人々の集合的な「恐怖」の物語を語るというアレナスの五部作「ペンタゴニア」の基本的性格をも可能にするものであった。五部作の目的は、1982年スペインで『井戸の中で歌ってる』という改題とともに出版された『夜明け前のセレスティノー』新版で、初めて読者に説明されている。

怒り狂った、記念碑的で独自のものであるこのサイクルすべてが、一人の作者＝証人によって語られる。そこでは主人公は一つの作品ごとに死ぬのだが、次の作品において違う名前のもとに、しかし人々の恐怖と生を歌い上げると同じ目的と抵抗を備えてふたたび生まれかわる。(中略)詩人は死んでも、彼が書き残す証言は、抑圧と犯罪的悪行に対する彼の勝利を証し立てる。この勝利こそが、人類を尊いものとし、そ

¹⁵⁵ メルロ＝ポンティ 1999、31 ページ。

¹⁵⁶ 代わりにここではピニエーラ研究内部における参照枠を提示しておきたい。ピニエーラ作品における身体と宇宙秩序との関係を論じた Marta Morello Frosch による次の指摘は、レナーが自らの身体を通して外界や他者を理解し、そこに自分自身のイメージを見出しているという本稿の観察と軌を一にしている。「人は『モデル』として機能する身体の助けによって、感じられ、体験されそれゆえに最もよく知られたその自分自身という存在と、半ば不可解なゆえに怖い、自らが従うべき遠い宇宙との関係を確立する。(中略) そうして、身体のイメージを用意する精神の思考は、外界を文字通り自分自身のイメージと化すことによって、外界に接近し、理解し、有形化するよう作用するのだ」(Morello Frosch 1979, pp. 19-20)。“el cuerpo, en función de ‘modelo’ le ayuda a establecer relaciones entre ese yo sentido, experimentado y por tanto más conocido, y ese cosmos remoto a medias comprensible, y por ende atemorizador, al cual se ve sujeto. [...] la meditación mental que provee la imagen corporal, sirve entonces para acercar al mundo externo, al aprehenderlo, al corporeizarlo, haciéndolo, literalmente, a su propia imagen.”

の遺産となるものなのだ。¹⁵⁷ (Arenas 2000, p. 14)

四作目『夏の色』の序文では「人々の恐怖と生を歌い語ること」(Arenas 1999, p. 263)とも表現されているこのペンタゴニアの目的は、身体性を媒介しない機械的な記録や、文学的であるよりも政治的であるようなプロパガンダ、あるいは抑圧に真っ向から抵抗する主人公の物語を通して目指されているのでは決してない。むしろその具体的な実現は、上に述べたような「怖れる」身体が存在と、その身体が含み持つ「他者性」の存在によって、個人の恐怖が同じような境遇に置かれた人々の恐怖の物語に昇華されることで達成への道を拓かれているのだ。そして後の議論で見ると、この集合的性格は『ふたたび海』や『夏の色』といった後続のペンタゴニア作品、またはピニェーラの次作『ちっぽけな演習』において、さらなる主題的発展を遂げて行くことになるのである。

2-3-2. 身体の両義性

さて、ここで私たちは、これまで「逃げ場なし」として概観されてきた『レネーの肉』『夜明け前のセレスティーノ』および『純白のスキャンクたちの宮殿』の物語が、その実主人公たちにある「逃げ場」を提示してもいたことに目を向けておかねばならないだろう。すなわち、ある規範への服従を迫る抑圧的体制からの解放は、対立する規範へ加担することによって前者を転覆し、逆転を目指すヴィジョンとしてすでに作品の中に示されていたのだ。

『レネーの肉』において主人公を取り込もうとする「被迫害者」の勢力と、これに対立する「迫害者」の勢力は、ある箇所で「迫害する者と迫害される者。ゲームのルールに従って、迫害する者は迫害される者に成り得るし、その逆もまた然り」¹⁵⁸ (p. 225) と述べられている通り、実は相互排他的な二項対立であるというよりは、むしろ相互に逆転可能な区分であると言える。さらにある人物がレネーに告げる次の台詞では、この構図がより明確に語られている。

我々は、偉大なる迫害者へと変わることを待ち望んでいる、偉大なる被迫害者であることをはっきり申し上げねばなりません。そうなったら我々は、現在の迫害者たちに被迫害者の規則と掟のすべてを引き渡し、彼らは迫害者の資料を我らが手に渡すことになります。そうして何世紀にも渡り、肉による戦いは休むことなく続いていくのです。¹⁵⁹ (CR, p. 206)

¹⁵⁷ “En todo este ciclo furioso, monumental y único, narrado por un autor-testigo, aunque el protagonista perece en cada obra, vuelve a renacer en la siguiente con distinto nombre pero con igual objetivo y rebeldía: cantar el horror y la vida de la gente. [...] Aunque el poeta perezca, el testimonio de la escritura que deja es testimonio de su triunfo ante la represión y el crimen. Triunfo que ennoblece y a la vez es patrimonio del género humano.”

¹⁵⁸ “Perseguidores y perseguidos. De acuerdo con las reglas del juego, los perseguidores pueden cambiarse en perseguidos y viceversa.”

¹⁵⁹ “debo aclarar que somos los grandes perseguidos, a la espera de tornarnos en los grandes perseguidores. Cuando esto se produzca, entregaremos a nuestros actuales perseguidores el conjunto de

こうして、迫害者と被被害者が入れ替わることは、無限のゲームにも似た「肉による戦い」の連鎖が続いていくために不可欠な要素となるのだ。仮に父ラモンが望むように、「弱い」存在であるレネーが一義的に「偉大なる被被害者」と同化する「強い」身体へと転じ、結果として「迫害者」への逆転を達成したところで、迫害は止むことなくむしろ無限に続いていく。だが、この「迫害」のプロセス自体を「遍在する肉のダンス」と表現して怖れるレネーは、すでに見たように決して「逃げ場はない」にもかかわらず、迫害者／被被害者、および苦痛／快樂といった二項対立自体からの逃走を目指し、結果として特定の規範に加担することを免れている。そしてそれは、元来規範への従属と抵抗、苦痛と快樂の両方に開かれている身体自体の両義的性質によるものなのだ。小説の最終章で、苦痛や快樂から逃げようとしていながらも、これまでにないほどその両方に適したものとして成長を続けているレネーの身体が、そうした両義性を象徴している。

この「両義性」という観点を念頭に置きつつ、『夜明け前のセレスティーノ』の結末近くの場面を見てみよう。抑圧を象徴する祖父に殺されたいとこたちに対して、自身虐げられた被抑圧者である主人公は祖父の殺害を宣言する。

じいちゃんは、セレスティーノを殴りながら台所まで引きずり、そこで蹴り始める。
昨日ぼくに**間抜け**と言ったところが近づいてきて、ふたたびその言葉を繰り返す。
—ちがう—、とそのときぼくは言う。
—どうしてちがうんだ？—死んだいとこみんながぼくに言う。
—だってじいちゃんを殺したいから。
いとこたちはみんな食べるのをやめ、あつと言う間に素焼きの大皿をつかむとそれをぼくの頭に載せた。
—おまえは冠を授けられた—、かれらはそう言って天井から逃げて行く。—今夜会おう—。¹⁶⁰ (CAA, pp. 151-152. 強調原著者)

しかし戯曲として語られる当の場面で、いとこたちの合唱隊が主人公に歌いかけ鼓舞する中でも、主人公はこの宣言を実行することができない。

じいちゃんはさっと振り返りきみを見る。きみはまだナイフをかざしている。じいちゃんの顔にナイフを突き刺そうとする。じいちゃんはきみに微笑みかける。ナイフが

normas y preceptos del perseguido; a su vez, ellos pondrán en nuestras manos los archivos del perseguidor, y la batalla por la carne proseguirá sin descanso por los siglos de los siglos.”

¹⁶⁰ “Abuelo arrastra, golpeando, a Celestino hasta la cocina, y allí le empieza a dar patadas. / El primo que ayer me dijo *verraco* se me acerca y me lo vuelve a repetir. / -No -digo entonces yo. / -¿Por qué no? -me dicen todos mis primos muertos. / -Porque quiero matar al abuelo. / Todos mis primos dejan de comer, y de un salto cogen la gran fuente de barro y me la ponen en la cabeza. / -Coronado estás -dicen, y salen huyendo por el techo-. Esta noche nos veremos.”

床に落ちる。(中略)

きみ (腕を宙にかざしたまま) : きみを助けることができなくてごめん。ごめんね、でも顔にナイフを突き刺そうとしたとき、じいちゃんがぼくを見て、微笑んだんだ… (中略)

死んだいとこたちの合唱隊 : ぼくを見て微笑んだんだ。尻を蹴飛ばされたり、背中に斧を食らうことにしか慣れてないこのぼくに。¹⁶¹ (p. 210. 強調原著者)

被迫害者たちを代表する者として戴冠を受け、服従と抵抗との二項対立の逆転を目指す主人公が失敗するのは他でもなく、憎しみと愛情、苦痛と快楽、規範への順応と逸脱の両方に開かれてある主人公の身体が、二項対立の一方へと一義的に同化することを許さないからに相違ない。

『純白のスカンクたちの宮殿』の主人公もまた、抑圧的独裁体制を転覆することで逆転を目指す被迫害者たちの運動、すなわちキューバ革命に参加することで「逃げ場」を得ようと試みる。小説内でも語られている通りフォルトゥナートにとって (例として p. 356 などを参照のこと)、革命軍への参加は確固たる政治的信条によるものというより、増大する家庭での閉塞感から脱出しようとする企てに他ならないのだが、その閉塞感はただ逼迫する家庭の経済状況のみを原因とするのではない。むしろその要因は、彼の身体自体が持つ両義性にあると言えるだろう。

思春期の成長段階で性的な目覚めを迎えるフォルトゥナートは、前述の通り社会の中で優位を占めるマチスモ的規範に迎合するかのように男性性を纏おうとする。だが一方で、彼の身体には否定しがたい同性愛の衝動が目覚め始めている。彼が女性を思い浮かべた自慰に満足できず、男友達を夢想することで欲望を遂げるのはその端的な現れだ。

背が高く、痩せて、細身のズボンを履いているアビの姿が浮かんだ時だけ、(中略) 摩擦のリズムは早まり、(中略) フォルトゥナートはついに目的を達して気持ちを静めた¹⁶²。(PBM, p. 269)

一方で、ほとんど身体的な衝動としてある、家族の苦悩を語る語り手としての欲求も¹⁶³、

¹⁶¹ “(El abuelo se vuelve rápido y te mira. Tú aún estás con el cuchillo en alto. Tú vas a clavarle el cuchillo en la cara. El abuelo te sonrío. El cuchillo cae al suelo. [...]) / TÚ (con un brazo levantado en el aire): Perdóname que no te haya podido salvar. Perdóname, pero cuando le iba a clavar el cuchillo en la cara, me miró, y me sonrío... [...] / CORO DE PRIMOS MUERTOS: Me miró y me sonrío: a mí, que estoy acostumbrado a que nada más me den patadas por las nalgas y hachazos por la espalda.”

¹⁶² “Sólo cuando apareció Avi, alto, flaco, en sus pantalones estrechos, [...] se estimuló el ritmo de sus frotaciones, y[...] Fortunato logró finalmente el tranquilizador objetivo.”

¹⁶³ 「汗をかき、咳をし、蚊を追い払いながら、ぼくは書く。咳き込みに咳き込み、汗をかきにかき、空中で手をばん、と叩きながら、書く。どうやってタイプライターを手に入れたのかわからないけど、何百枚もあったじいちゃんの店の紙を使いきってしまった。(中略) ばあちゃんと

作家という存在を無益と見なし侮蔑する社会通念とフォルトゥナートとを対立させる。フォルトゥナートが革命への参加に失敗するのは偶然ではない。異性愛と同性愛、労働規範と語り手としての欲望、個としての意識と他者との同化といった様々な対立に引き裂かれてある両義的な身体が存在がいわば必然的に、その両義性からくる閉塞を抜け出すことの象徴である革命への参加を妨げているのだ¹⁶⁴。

これまで論じてきたように、各作品における身体は、苦痛と快楽、暴力と愛情、規範への適応と逸脱、自己と他者のどちら側にも一義的に吸収されないままに引き裂かれた両義的な存在であり、それゆえに作品が提示する「逃げ場」へと向かっていくことを妨げられたまま、出口のない逃走を繰り返しているかのようである。この両義性はふたたび、ピニエーラの「我が身体への辞」に示された身体観と相通じるものがある。他者なる身体に「お前」と呼びかける語り手は、次第に自己と身体との関係性について思いを巡らせていく。

お前こそは導き得ない存在、翻訳不可能な存在、反逆する存在なのだ。(中略)問題は敵対関係にあるのではなかった、私たちが友好関係を築いたことなどかつて一度もなかったのだから。分離も問題ではなかった。私たちは互いに反対し合わざるを得ない矛盾そのものなのだと思う。疑問となるのは以下の点だった。どの地点、どの境や境界まで、私という存在は広がりをもつのだろうか？ お前からは調和が生じていたのか、それともお前こそが不調和だったのか？ 私自身はそのどちらかだったのか？ (中略)身体という言葉。(中略)私という言葉。(中略)ここに悲劇が生じる。お前は一つの言葉で私はもう一つの言葉、そして私たちの婚姻から生まれるのは、ただ矛盾という名の呪われし息子だけ。人生の第三の言葉である矛盾という名の。¹⁶⁵ (Piñera 1990, p.

けんかしながら、書きに書きまくる。眠らないで。ものも食べないで。」(PBM, pp.19-20) “Mientras sudo, toso y espanto a los mosquitos, escribo. Mientras toso y toso, mientras sudo y sudo y palmateo en el aire, escribo. No sé cómo me he hecho de una máquina de escribir y ya le he acabado al viejo todas las resmas de papel de la venduta. [...] Mientras la vieja me pelea yo escribo y escribo. Y no duermo. Yo no como.”

¹⁶⁴ 性の次元に議論を限定しているものの、Solotarevsky 1993 はフォルトゥナートが兵士にナイフを突き立てることが出来ない場面と、売春宿での初体験に失敗する場面を並べて「フォルトゥナートが突き刺すことのないナイフは、男根的性格を帯びたものとして作用する隠喩的提喩法としてある」(Solotarevsky 1993, p. 110, n. 35) “El cuchillo que Fortunato no clava asume un carácter fálico y funciona así como una sinécdoque metafórica.”と述べ、異性愛規範への参入の失敗とキューバ革命への参加の失敗が並行関係にあることを論じている。私たちはそもそも、革命への参加自体が男性性と結び付けられていたことにも注意しなければならないだろう。様々な声が混在する章からの、次の引用を見よう。「お前は通りに出て、反乱軍に加るべきだ。(中略)今頃になって、まだベッドに横になって何をしてるんだ。女みたいに閉じこもってる愚か者。間抜けめ、とんま、オカマ野郎。他の者達が命を賭けているっていうのに、お前ときたらそこで、危険にさらすことなく命を無駄にしているなんて。」“Debes salir a la calle y alzarte. [...] Qué haces acostado a estas alturas. Zanaco, encerrado como una mujer. So babiencia (sic.), so faino, so marica. Mientras otros se juegan la vida, tú, ahí, perdiéndola sin jugártela.” (PBM, p. 23)

¹⁶⁵ “Eres tú el inguiable, el intraducible, el refractario [...] Y el problema no lo era de enemistad, porque nunca antes hubiéramos participado de amistad; tampoco desligamiento. Sí creo que seamos la contradicción que necesita contradecirse. La pregunta era: ¿Hasta qué punto, límite o frontera me

自分自身でありながら客観化・対象化される「他者性」を持つ身体は、主体と分離し得ない存在でありながら、自己意識とは相反する異質な性質を併せ持っている。引用部から読み取れることは、この後者の性質が、「主体」と「身体」という言葉による分節化に対してその分節を混乱させ（「どの地点、どの境や境界まで、私という存在は広がりをもつのだろうか?」）、「他者性」から導かれる「矛盾」を露わにする、という点である。私／身体、調和／不調和という認識論的な二項対立によって言語化・分節化されたとき、身体が含み持つ異質な要素の存在は、そのどちらとも決定不可能な両義性を示すことになるのだ。「身体の他者性」と深く結びつき、表裏一体であるこのような性質、すなわち「互いに相矛盾する異質な要素を含み持ち、しばしば二項対立的分類に対して決定不可能性を示す性質」を、私たちは「身体の両義性」として定義しておこう。

本節で確認した主人公たちの在り方は、こうした「身体の両義性」から多くを説明することができる。苦痛／快樂、暴力／愛情、規範への適応／逸脱、自己／他者といった二項のどちらとも決定不可能な身体の両義性を備えているからこそ、主人公は二項対立の逆転を目指すことができず、あるいは目指したとしても失敗する。それは確かに抑圧からのひとつの「逃げ場」が閉ざされることを意味し、その結果それぞれの小説は少なくともプロット上において、「逃げ場なし」の物語を完結させることになるだろう。だがここでふたたび、彼らの試みにプロット上の成否を越えて政治的批判性を見いだすことはできないのか、という問いが立ち現れてくる。

『レネーの肉』がすでに示唆していたように、被迫害者が迫害者を打倒し逆転を達成することは、必ずしも抑圧の終焉を意味しない。それは一面では、被迫害者が迫害者へと転じ、もうひとつの教条的規範へと転化していく危険性を常に秘めている。もともとマイノリティの転覆運動であったのにもかかわらず、教条的な文化政策へと傾いていったキューバ革命が想起される時、この危険性はより一層はっきり意識されるだろう。

これに対して、各主人公の逃走の試みはそれぞれ挫折するが、一方で「身体の両義性」は主体が一義的教条に加担することを許さず、二項対立そのものから絶えず逃走する動力ともなっている。Goldman 2003 がピニェーラについて述べた以下の文章は、アレナスの作品にも共通する上記の性質を説明するものとしても的確だ。

著者の小説や詩における様々な二項対立は、明らかに肉や身体、欲望やセクシュアリティに結び付いている。だからそれらは、身体の境界を定め、これらの絶対的で普遍的な境界に従って欲望を定義しようとする、あらゆる規範的システムに対する抵抗を示すの

extendía yo? ¿De ti provenía la armonía o eras el desconcierto? ¿Era yo alguna de ellas? [...] la palabra Cuerpo. [...] la palabra Yo. [...] Es en este punto donde se produce la hecatombe; tú eres una palabra y yo soy otra palabra, y así de nuestro matrimonio, sólo engendramos un hijo maldito que se llama la Contradicción: tercera palabra de la vida.”

だ。¹⁶⁶ (Goldman 2003, p. 1014)

Gasparini 2002 がレネーについて述べた評言を借りるならば、これらの主人公たちの逃走は「あらゆる種類の定義づけに対する抵抗」¹⁶⁷であり、「最終的な統一や超越性を目指すことはない」¹⁶⁸ (引用はともに Gasparini 2002, p. 303)。二項対立の逆転を目指さず、二項のどちらにも与しないままに、むしろあらゆる規範への身体を通した抵抗と化し得ること。彼らの「失敗」の物語の中には、そうした潜在的な批判力の兆しを読み取れるのである。

2-4. おわりに

本章では、ピニェーラとアレナスの初期小説にすでに萌芽し、その後の作品群にも共通してみられる主人公像、すなわちある規範に従属することも、その規範を転覆することも叶わず、ただひたすらにさらなる周縁へと追いやられていく主人公の姿を確認してきた。その意味で、いくつかの先行研究の指摘にならってこれらの小説を、主人公の精神的な自己形成と社会的上昇を描く文学的類型としての「教養小説」と対比し、社会の周縁に追いやられつつ「マイノリティ」として自己認識していく主人公による一種の逆ビルドゥングスロマンとして読むことは、至極妥当であると言える¹⁶⁹。

しかし、「教養小説」との対比においてより重要なのは、主人公たちが社会的上昇を遂げるか周縁化されるかという目に見える運動ベクトルの相違ではなく、その原因となる主体形成過程の相違である。すでに確認したように、抑圧的な社会や国家制度は身体の統制を通して規範化された主体を形成し、そこから外れる主体を疎外しようとする。しかし、規範化された主体像（典型的な「ビルドゥングスロマン」の主人公像）に対してピニェーラやアレナス作品の主人公たちが対置するのは、正確に言えば主体形成そのものに先立つような抑圧への身体的な「怖れ」なのであり、その「怖れ」によって担保される身体の「他者性」と「両義性」なのだ。彼らがときに規範化に抗する主体像として映るとすれば、それはあくまでこのような身体性を保持し続けた結果としてあることには、細心の注意を払わなければならない。

「怖れ」が人間存在にとって根源的なものとしてある、という見方については、アレナ

¹⁶⁶ “[...] las oposiciones binarias en la narrativa y la poesía del autor se vinculan claramente con la carne, el cuerpo, el deseo y la sexualidad. Articulan, pues, una resistencia ante cualquier sistema normativo que demarca los límites de la carne y que define el deseo de acuerdo con estos límites absolutos y universales.”

¹⁶⁷ “una resistencia a cualquier tipo de definición”

¹⁶⁸ “sin las pretensiones de ninguna unidad final o trascendencia”

¹⁶⁹ 例えば、Molinero 2002 (pp. 324-325) や Gasparini 2002 (pp. 290-291) では、通常のビルドゥングスロマンと異なるものあるいはそのパロディとして『レネーの肉』が捉えられていた。また、Soto 1998 は、ペンタゴニア五部作を同性愛者のビルドゥングスロマンとして概観している。第二章、特に p. 36 を参照のこと。

スが未公開となったエッセイ「恐怖の謎についての序論」(“Prólogo al misterio del miedo”, 1987) のなかで、きわめて有益な示唆を与えている。

人類が苦しんできた最も古く最も不変の感覚のひとつ、それが怖れだ。微笑むよりも先に、人は叫ぶ。母親の子宮(あの生暖かい安全な場所)から出れば僕らはパニックに襲われる。僕らは叫びながらこの世界へやってくるのだ。その後の人生の道程とは、錯綜した恐怖の抜け道を経巡る冒険のことであり、そのすべては死という最大の恐怖によって頂点に達する、死は絶対的な破壊、あるいは絶対的な謎を意味するからだ。だから怖れとは、ぼくらが抑えることのできない、暗く逼迫したあの脅威となるのだ。

¹⁷⁰ (Princeton, C0232, Box 19, folder 25)

誕生の瞬間から死の瞬間まで、人は常に「怖れ」を抱え続けている。主体形成過程のはるか前にあるからこそ、それは身体のうちには内在する根源的な性質として、主体化によって抑え込まれることを拒み続ける。だからこそ「怖れ」の存在は、主人公たちが身体の統制による規範的主体化の過程をある地点で逃れていき、その身体に二項対立的規範をはみ出すような「他者性」と「両義性」を保持し続ける事態を招来するのである。

本章で検討してきた「怖れ」を抱く身体の「他者性」と「両義性」、およびそれが示唆する政治的批判性の兆しは、『レネーの肉』に続くピニェーラの長編『ちっぽけな演習』、あるいは『夜明け前のセレスティーノ』と『純白のスカンクたちの宮殿』に続くアレナスのペンタゴニア第三作『ふたたび海』においても、それぞれ独自の変奏を交えながら、一貫した主題として通奏低音を響かせている。のみならずそこには、主題としての発展をも読み取ることができるだろう。続く章ではこの点を明らかにするため、上記二つの作品の比較を試みよう。

¹⁷⁰ “Una de las sensaciones más antiguas y constantes padecidas por el hombre es el miedo. Antes de sonreír el hombre gritó. La salida del vientre materno (aquel lugar tibio y seguro) nos llena de pánico. Entramos al mundo gritando. Luego, el tránsito por la vida es una aventura por los intrincados pasadizos del miedo, y todo esto culmina con la muerte, el miedo mayor, pues representa la destrucción absoluta o el absoluto misterio. El miedo es pues esa amenaza oscura e inminente que no podemos controlar.”

第三章

遁走する身体、語る身体：『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』

3-1. 作品情報とあらすじ

3-1-1. 作品情報

ピニェーラの長編第二作『ちっぽけな演習』の初版は、1963年、前作『レネーの肉』からおよそ十一年後に出版されている。二つの出版の間には、年代的隔たりだけでなく、地理的な隔たりも存在していることを思い出しておきたい。つまり、前作『レネーの肉』が滞在先のアルゼンチンの出版社から出ているのに対し、『ちっぽけな演習』は革命後のキューバでR出版社から出版されているのである。

しかし、二つの作品が主に執筆されたのはともにアルゼンチンにおいてであり、その執筆年代も『ちっぽけな演習』が1956-1957年のあいだ、『レネーの肉』が1949-1951年のあいだとなっているため、出版年ほどの開きは見られない。二つの作品はともに、アルゼンチン滞在時期に着想され、そこで大部分の執筆を終えられていたと見ていいだろう。

しかし、後に指摘するように『ちっぽけな演習』には、革命前に出版された『レネーの肉』には見られなかったような、キューバ革命後の状況を指していると思われる言及が少なからず登場することも事実である。もちろん出版時の校正作業においてピニェーラが加筆した可能性は十分に考えられるわけだが、しかし仮にこれらの言及が無かったとしても、1963年の時点ですでに硬直化の兆しを見せ始める文化政策を目の当たりにした読者が、この作品に（抽象的・潜在的な形であれ）革命に対する批判性を読み取り得た、とする受容論的観点からの解釈は、いささかも妥当性を失うことはない。

実際、こうした解釈の可能性を予期したためであろう、出版の翌年に『カサ・デ・ラス・アメリカス』誌に掲載された Rogelio Llopis の書評も慎重な調子を貫き、「読者はこの小説の筋がバティスタ独裁の只中で経過することを忘れてはならない」¹⁷¹という警告を発している（Llopis 1964, p. 107）。国内で好意的に受容されなかったことを受けて、その後も Carolyn Wolfenzon が2006年の時点で指摘しているように、「『ちっぽけな演習』に対する」研究はきわめて寡少である。本作が受けたわずかな批評的注意は、ただその形式的達成についてのみ強調するものだった」¹⁷²（Wolfenzon 2006, p. 70, n. 3）。

ちなみにこの小説はその後、多く長編第三作『圧力とダイヤモンド』とともに収録される形で出版されてきた。1986年アルファグアラ社から出た版や、本論で底本として使用している、ウニオンがメキシコの Lectrum と共同出版している2002年の版でも、二編をとも

¹⁷¹ “No olvide el lector que la acción de la novela discurre en plena dictadura batistiana”

¹⁷² “[Pequeñas maniobras] ha sido muy poco estudiada. La escasa atención crítica que ha recibido sólo ha enfatizado sus logros formales”

に収録している。革命政権樹立後に書かれた二つの作品に対する受容の前提条件を理解する上でも、この事実には留意しておいてよいだろう。

一方、アレナスのペンタゴニア三作目『ふたたび海』の初版は1982年にアルゴス・ベルガラ社から出版されているが、この小説の来歴はかなり複雑なものだ。小説の最後に記された日付によっても、そうした事情が垣間見える。

第一版（消失）、ハバナ、1966-1970年。／第二版（消失）、ハバナ、1970-1972年。／第三版（本作）、ハバナ、1972-1974年。／第三版の編纂、改訂およびタイプ打ち、ニューヨーク、1980-1982年。¹⁷³（OVM, p. 375）

この記述からは、『ふたたび海』という小説が何度も消失を被り、第三稿に至って現在私たちが目にしている形となったことが読み取れる。以下ではその経緯を、自伝『夜になるまえに』の記述をもとにやや詳しく振り返ってみることとしたい。

『ふたたび海』は、すでに1966年に構想を得て、1969年には最初の版の大半が書き終えられていた作品である。当時のアレナスは、すでに国家公安局（Departamento de Seguridad del Estado）による厳しい迫害と監視の対象となっていたため、原稿をセメント袋に入れ、当局の目から隠そうとした。しかし、最初に原稿を預かった人物ネリー・フェリペ（Nelly Felipe）は内容を読み、公安局に勤める夫への発覚を怖れて突き返してしまう。

そこでアレナスは一時自宅に保管した原稿を、ふたたび友人のアウレリオ・コルテス（Aurelio Cortés）に、国外に持ち出すまでという約束で預かってもらう。だが、コルテスは作品中で自分がパロディ化され登場することに激怒して原稿を破棄し、苦心して書いた作品は失われてしまったのだ。大きなショックを受けながらも、アレナスは『ふたたび海』をもう一度書き直すことを決意する。

数日のあいだは完全にパニックだった。あの作品、ぼくの最大の復讐のひとつであり、最も靈感を得たものの一つであるあの作品を終えるのに、すでに何年もの歳月を費やしていた。あの作品は海が贈ってくれたものであり、フィデル・カストロ政権下で過ごした幻滅の十年間の産物だった。ぼくの怒りはすべてあの本のなかに注いだのだ。

自分の子供を、なかでも一番愛していた子供を亡くしたみたいに感じていたある日、海岸で失われたその本のことを想いながら、ぼくは突如として、家に帰らなきやいけ、タイプライターの前に座ってまた新たに始めなければ、と決意した。それよりほかに方法はなかった。それはぼくの人生の小説であり、ペンタゴニアの一部を成し

¹⁷³ “Primera versión (desaparecida), La Habana, 1966-1970. / Segunda versión (desaparecida), La Habana, 1970-1972. / Tercera versión (la actual), La Habana, 1972-1974. / Compilación, revisión y mecanografía de la tercera versión, Nueva York, 1980-1982.”

かつその中心となる作品だった。その小説なしにペンタゴニアを続けることなどできなかった。だからまた書き始めた。¹⁷⁴ (Arenas 2004, pp. 145-146)

記憶を頼りにふたたび執筆活動に取りかかったアレナスは、二年後の1972年に第二稿を完成させる。この原稿は当時住んでいたお婆の家の屋根裏に隠されていたのだが、1973年にアレナスが逮捕され拘留を受けたあと、家に戻ってみるとすでに原稿は当局によって押収された後だった。小説はふたたび失われてしまったのである。

しかし、アレナスは再度同作の執筆に取りかかった。当時間借りしていた革命軍司令官の妻エリア・カルボ (Elia Calvo) の家で、彼女の回想録を清書するかたわら『ふたたび海』の第三稿をタイプしていたという。こうして完成した第三稿は、友人であるカマチョ夫妻を通じて、1974年ようやく国外に持ち出された。

しかし、『ふたたび海』は亡命以前に国外で出版されることはなく、1980年の亡命後にアレナスが第三稿を取り戻したあとで校訂作業が開始され、1982年に初めて初版の出来を見る。もっと早くに国外で出版されなかった背景としては、革命勃発までの歴史状況を描いた『純白のスカンクたちの宮殿』以前のペンタゴニア作品と異なり、『ふたたび海』は1970年前後のキューバを舞台とし、革命政府下での弾圧や苦悩が克明に記録された告発的な内容を持つために、キューバ国内にいたアレナスの安全に配慮したということが考えられるだろう¹⁷⁵。初版の出版後、実験的な作風や政治的内容が評判を呼び、本作は1986年の英訳、1987年の仏語訳をはじめ、多くの言語に訳されることになっていく¹⁷⁶。

1983年、ニューヨークの書店における本作のプレゼンテーションの場で、アレナスはこう述べている。「何が僕に、三度もこの小説を書き直させたのでしょうか？ それは怒りです。復讐の必要、説明の必要、表現を通しての僕自身と僕の時代に対する解放の必要です。たとえその解放の産物が、屋根裏部屋や、あるいは名も無き不吉な場所に行き着くことにな

¹⁷⁴ “Por unos días el desasosiego fue total; yo había empleado muchos años en terminar aquella obra, que era una de mis grandes venganzas y era una de mis obras más inspiradas. Aquella obra me la había regalado el mar y era el resultado de diez años de desengaños vividos bajo el régimen de Fidel Castro. En ella ponía toda mi furia. / Un día en que me sentía como cuando se ha perdido a un hijo, el más querido de todos los hijos, estaba en la playa pensando en mi libro perdido y decidí, de pronto, que tenía que regresar a mi casa, sentarme de nuevo en la máquina y comenzar de nuevo. No había más remedio; era la novela de mi vida y formaba parte de una pentagonía el la cual era ella el centro. Era imposible continuar en aquella pentagonía sin esa novela. Y comencé de nuevo.”

¹⁷⁵ 「『ふたたび海』は、カストロ暴政下のキューバ知識人たちの状況と暗黙に結びついたイメージを投射することになるが、このことは以前のアレナスのテキストにおいてはいずれも見られなかったことである」(Correa 2002, p. 178) “Ningún texto previo de Arenas había proyectado una imagen implícita vinculada a la situación del intelectual cubano bajo la tiranía castrista: *Otra vez el mar lo hará.*”

¹⁷⁶ この作品について最も有名な評言の一つが、ロベルト・バレーロがキューバ作家セベロ・サルドウイの言葉として紹介している以下の寸評である。「『ふたたび海』は『パラディーズ』とともに、我が国が生んだ最良の小説のひとつであり、最も批判的で最もキューバ的な小説のひとつでもある。」(Valero 1988, p. 138) “*Otra vez el mar es, con Paradiso, una de las mejores novelas que nuestro país ha producido, también una de las más críticas y más cubanas.*”

っても…」¹⁷⁷ (Arenas 1992, p. 13)。だが、復讐の念と執念に支えられた『ふたたび海』の執筆過程は、読者に周知されることで作品の告発的内容を過度に強調し過ぎてしまったのかも知れない。本作に対する政治的批評は、カストロ革命政府という特定の政治体制への批判、特に作品表層に現れてくる明示的なメッセージといった側面にのみ注目してきたきらいがあるからである。

以下の論では、革命前に書かれた作品でありながら『ふたたび海』との共通項を持つ『ちっぽけな演習』を比較対象に置くことで、こうした作家論あるいは内在的批評を今一度相対化してみたい。この比較は、過度に政治化されて解釈される『ふたたび海』に対しては、その潜在的な次元での政治的批判性について、また過度に抽象化された解釈を受けがちな『ちっぽけな演習』に対しては、革命政府にも当てはまるような教条主義一般に対する政治的批判性について、ともに再考することを狙いとするものである。

3-1-2. 『ちっぽけな演習』のあらすじ

『ちっぽけな演習』の主人公であるセバスティアンは、人生における様々な面倒事に巻き込まれないことを行動原理として生きている男である。そのため彼にとっては、結婚や貯蓄、愛情関係、仕事での昇進、神父が強要を迫る告解などは人生を複雑にする要素であり、激しい怖れと反発の対象でしかない。しかし、常日頃目立たぬ平凡な社会生活を営むことを指針とするセバスティアンは、そうした反発心や怖れを隠し社会的規範に従順な人間として暮らしている。だがひとたび厄介なことに巻き込まれてしまいそうになると、彼はそのことを敏感に察知し、なんとしてでも面倒事を回避しようと試みるのだ。その結果として彼が様々な職業を転々とし、次第に社会の周縁へと追いやられていく過程そのものが、小説の筋立てを成すことになる。

学校の教員であったセバスティアンは、ある知人が死亡した際に殺人の嫌疑をかけられ拘留されたことがきっかけで、学校長の屋敷の使用人として働き始めることになる。卑屈なほどの恭順をもって使用人としての立場を受け入れつつも、やがてセバスティアンはその家からも逃げ出すことになる。その原因は、他の職に就いて社会的昇進を目指すことをしつこく勧めてくる、校長の義弟オルランドとの間に起こったいざこざである。

セバスティアンはその後も面倒事を避け、恋人テレサに結婚話をもちかけるも当日に取りやめてしまったり、会計士や本のセールスマン、路上写真家などの職を渡り歩いたりしていく。それでもやはり、その都度新たに直面する社会的慣習や周囲の人間たちの反応を抑圧的なものとして怖れるセバスティアンは、結局常に遁走するに至るのだ。結末では、流転の末に「平和と和解」という名の霊媒会で下働きの職を得て、ようやく聖域に逃げ込んだと安堵を感じているセバスティアンの姿とともに、物語が幕を閉じる。

¹⁷⁷ “¿Qué me hizo reescribir tres veces la novela? yo diría que las furias: la necesidad de venganza, de cuentas a rendir, de una liberación para conmigo mismo y con mi tiempo a través de la expresión, aún cuando el producto de esa liberación fuera a parar al tejado o a sitios anónimos y siniestros...” f

こうして物語を要約してみれば、『ちっぽけな演習』にはプロットの構成において、ピネーラの長編第一作である『レネーの肉』との共通項が見出せる。レネーとセバスティアンはともに、抑圧的と感じられる周囲の環境に対して極度なまでの怖れを抱き、そこからひたすら逃亡することを図る人物であり、両作品の筋は次第に社会の周縁へと向かっていく彼らの逃走の過程自体によって構成されているからだ。もちろん、両作が全く別の作風と特色を備えていることは言うまでもないが、それでもなおこうした共通点は看過しがたく、例えば Morinero2002 は『ちっぽけな演習』が『レネーの肉』の続編とみなせることははっきりと主張している¹⁷⁸。また、Anderson2006 も両作品の作風ががらりと違っていることは認めつつも、人間存在の孤独さという主題や、周縁化され規範に染まらない主人公像、主人公の外見的特徴（どちらも美男子で外見的魅力を持っている）という共通点を指摘し、連続性を示唆している（Anderson 2006, p. 199）¹⁷⁹。

ここでは『レネーの肉』と『ちっぽけな演習』との共通項と同時に、両作品間における主題の深度の差にも言及しておきたい。つまり、抑圧的状况からの逃走という主題は、『レネーの肉』においてはひたすら強迫観念的で恐慌を伴うものであったのに比べ、『ちっぽけな演習』における逃走はすでに、意識的に仮面を被り、周囲と折り合いをつけることを含意しているのだ¹⁸⁰。たとえその結果、セバスティアンがさらなる周縁へと追い込まれていくのであっても、この仮面に紛れた逃走が主人公にとってすでに一種の「戦略」として目指されるものであることは、セバスティアンがこれまでの出来事や職業の遍歴を回想する最終章での独白にも明確に見て取れる。

どれもくだらないことばかり、ちっぽけな軍事演習を繰り返すこの《戦略家》にはお似合いだ。

おれはちっぽけな演習の名も無き兵士、その現場は街の街路、そしてその材料は、おれの血の一滴一滴、おれの理想、人目につかずにやり過ぎたいという不安に満ちた欲求だ。（中略）おれの墓碑銘はもう決めた、《ここに、まだおれは隠れ続けている》だ。¹⁸¹（PM, p. 323）

¹⁷⁸ Molinero は以下のように述べている。「この論考では『ちっぽけな演習』を『レネーの肉』の続編として読むことを提案する。この観点から見ると、両作品はともに教養小説あるいはビルドゥングスロマンのパロディとなっている」（Molinero 2002, p. 324）。“Proponemos en este ensayo una lectura de *Pequeñas maniobras* como una continuación de *La carne de René*. Vistas de esta manera, ambas novelas constituyen una parodia de las novelas de iniciación o “bildungsroman”.”

¹⁷⁹ しかし Anderson は両作を政治的作品ではないとしており、その点で本論文の姿勢とは異なる立場に立っている。

¹⁸⁰ 両作品の連続性を認めつつ、Molinero 2002 は以下のような限定を付してもいる。「一方、『ちっぽけな演習』の主人公はこの困難な遁走^{フーガ}の技法に[レネーよりも]はるかに熟達した男である」（Molinero 2002, p. 325）。“Por otro lado, el protagonista de *Pequeñas maniobras* es un hombre mucho más experimentado en el difícil arte de la fuga.”

¹⁸¹ “Todo bien chato, como corresponde a un «estratega» de pequeñas maniobras. / Soy el soldado desconocido de unas pequeñas maniobras, cuyo escenario son las calles de mi ciudad; su materia, mi sangre gota a gota, y mi ideal, el deseo angustioso de pasar inadvertido. [...] Adelanto mi propio epitafio:

3-1-3. 『ふたたび海』のあらすじ

興味深いことに、アレナスのペンタゴニア第三作『ふたたび海』のあらすじもまた、こうした周縁者の戦略としての仮面と逃走という観点から要約することが可能だ。第一作『夜明け前のセレスティーノ』の主人公である、架空とおぼしき従兄弟を唯一の友とする名もない幼児、そして第二作『純白のスカンクたちの宮殿』の、家族の皆になりかわって物語を語ろうとするフォルトゥナートは、第三作『ふたたび海』においても一度、エクトルという新たな名前とともに生まれ変わることになる。

『ふたたび海』の中心人物となるのは、キューバ革命から十年を経た1969年のハバナで、政府のために働いて暮らしている主人公エクトルとその妻であり、彼らが赤ん坊を連れて過ごすビーチでの一週間の休暇が小説の舞台となる。同作はほぼ同分量に分割された二部構成を採る。第一部では、幼いころ一緒に育ったいこでもある妻が語り手となる散文形式が採られ、主に一人称の内的独白によって、諦念の漂う気だるいトーンの描写が進行していく。章分けはなく、代わりに本文の余白に小さく挿入される「一日目」から「六日目」までのインデックスだけが、まるで思い出したかのように時折物語を区切るのみである¹⁸²。この区切りが示す通り、第一部は基本的に直線的な時間進行を伴う語りによって進行するのだが、同時にこの語りには至る所で過去を回想するフラッシュバックや、一日の終わりに妻が見る悪夢、滞在を終えハバナへ戻る車中の描写などがシームレスに挿入され、絶えず直線的な読みを妨害することで読者による再構成を要求する複雑な時間軸が構築されている。

第一部で妻の視点から繰り返し語られるのは、一見良好な夫婦関係の裏に潜むエクトルの妻への無関心と、妻自身が感じるキューバ革命への幻滅をめぐる、二つの大きな絶望感である。かつて詩人であったがいまは書くことをやめているエクトルは、良き夫として振る舞い、勤勉な労働者として働いている。しかし、家ではひたすら一人で読書をしながら何かを呟いている彼の姿に、妻はもはや自分への関心を抱いていないのだという確信を抱

«Aquí, aún me sigo escondiendo.»

¹⁸² このインデックスを根拠に、小説内で経過する時間に言及した先行研究は例外なくその日数を「六日間」としている。だが実際には、初めて宿泊小屋で迎える朝の描写によって始まる「一日目」のインデックス (p. 39) 以前には、ビーチへ到着した日の描写が含まれており、夫妻がビーチを後にする「六日目」を数えるならば必然的に「零日目」を想定する必要性が生じる。本論文が「一週間の休暇」という表記を使用しているのはそのためである。

この指摘は些細なようだが、多くの先行研究が第一部の各日程冒頭で妻が目覚める記述を取り上げ、それらが『創世記』における天地創造の六日間で描写される事物のパロディであると指摘していることを考え合わせると(ちなみにアレナス自身も Soto 1990, pp. 46-47 などにおいてそれを認めている)、事はそれほど単純ではない。それによって例えば、上記先行研究の一例である Roberto Valero の次のような解釈が、少なくとも日数の起算方法という論点において再考を要するものとなるからだ。「『創世記』では神は七日目に休まれた、『ふたたび海』では七日目は存在しない。何も創造されてなどいないのだから、休むことも喜びを味わう可能性も存在しないのだ」(Valero 1988, p. 146)。 “En el “Génesis” Dios descansó el séptimo día, en la obra [Otra vez el mar] no hay séptimo día. No hay descanso ni posibilidades de alegrarse puesto que no se ha creado nada.”

いている。

かつて妻とエクトルの二人はともに、バティスタの独裁制に終止符を打った革命を熱狂的に支持し、自分たちの生活をこれに奉仕すべく捧げていた。だが、彼らがその理想に共感した革命は、政権を奪取すると同時に旧体制派を次々に処刑し、さらには「新しい人間」という革命の理念から除外された同性愛者や体制批判的な芸術家たちへの弾圧を強め、教条的性格を露わにしていくなかで、政府に対する批判的（と見なされる）言動や行動が「反革命」として断罪され、監視や検閲、不当な暴力などが常態化するに至っている。エクトル夫妻がかつて抱いた革命への熱狂はいまや深い失望に変わり、二人は体制への不満を心中に隠しながら日常を過ごしている。

確認しておけば、「第五の詩編」中で流れるラジオ放送によって特定される物語の時代設定は（「こちら公営ラジオ時計、1969年9月25日火曜日。正確には正午まで1時間47分。サマータイムです」¹⁸³、p. 308）、史実としての1970年のサトウキビ一千万トン収穫計画、さらには71年のパディージャ事件を控え、革命政府の抑圧的傾向が極大化しつつあった歴史的時期と一致している¹⁸⁴。疑いなく、『ふたたび海』はこの特殊な時代の雰囲気の色濃く反映しているのである。

あるとき、夫妻は政府のために働いてきた報奨として一週間の休暇を与えられ、ビーチ沿いにある政府公営の宿泊小屋へと車を走らせる。到着後、夫妻は隣の小屋にやってきた母親と少年の親子二人連れと知り合い、ときおり会話を交わす仲になる。

しかし、最初に少年の姿を見たときから、妻は「すぐさまいわれのない恐れを感じ」とっていた¹⁸⁵（p. 40）。それは彼女がかねてから、エクトルに同性愛の気配を疑っていたからに他ならない。確証のないまま妻は日増しに不安を募らせていくが、その状況は六日目の朝、崖下に転落した少年の死体が発見されることによって、思わぬ形で唐突に終結することになる。原因不明の事故をめぐる憶測と混乱が入り乱れる中、妻は驚きと同時にある種の安らぎを感じてしまう。

周囲の混乱をよそに、休暇を終えた夫妻は早々にビーチを後にし、車でふたたびハバナへと戻る。しかしその途上、夫妻と赤ん坊を乗せた車は市街の壁に激突してしまう。最期を迎える直前、妻の目にはほんの一瞬だけ、しばらく松林の陰になっていた海の光景がふたたび飛び込んでくる。

上記の物語を妻の「意識の流れ」に織り込みながら語る第一部に対して、章題の代わり

¹⁸³ “Radio Reloj Nacional, martes 25 de septiembre de 1969. Exactamente: 1 y 47 minutos ante meridiano. Hora de verano.”

¹⁸⁴ すでに冒頭近くでは街路に掲げられた様々な革命の標語の中に「一千万トンのために総力を！」（“¡TODO POR LOS DIEZ MILLONES!”）という言説が見受けられ、物語の背景とともにその年代設定をも示唆している（p. 32）。

¹⁸⁵ “Siento de pronto un temor que no puedo justificar.”

に第一から第六までの「詩篇」(Canto)によって区切られる第二部では、文体は基調として自由詩の形式を取る。しかしそれらの「詩篇」は実際には、しばしば散文化しつつ、時には会話体や様々な人物の発話、政府の言説や法令の条文をも模し、挙句には短編小説やナンセンス劇と思しき要素までもを取り込む、雑多で混淆的な文体を備えている。

六つの「詩篇」では、第一部では外面からしか描写されることのなかったエクトルが語り手となり、第一部の物語を彼の視点から語り直す。だが物語の筋以上に前景化するの、抑圧的な日常において隠匿された、エクトルの苛烈な不満と体制批判の言葉、そして彼自身が抱える苦悩や怖れの吐露である。弾圧の対象となる同性愛者であり、かつ革命への失望と反感を抱いている詩人でもあるエクトルは、革命政権下で本当の自分を偽って生きることを余儀なくされてきた。彼が政府のために働き続け、結婚して良き夫そして父親として家庭生活を続けているのも、実はそれを隠れ蓑としながら生きのびるためなのだ。

しかしエクトルは、隣の小屋にやってきた少年に次第に恋心を抱き、葛藤を抱えながらも彼との距離を縮めようと試みる。第二部の後半で断片的に語られるこの密会を通して、エクトルは少年自身も同性愛者として目覚め始めているとの確信を深め、両者は次第に惹かれあっていく。

だが、二人がついに肉体関係を持つようとするその瞬間、エクトルは少年が密告屋であり、政府に自分の同性愛行為を告発するつもりなのかもしれないという怖れから、少年に厳しい非難の言葉を投げかけ、彼を殴打する。驚きとショックを受けた少年を残し、エクトルは小屋へと戻る。すなわちこの場面によって、読者には第一部で起こった少年の転落死が事故ではなく、この行動に衝撃を受けたがゆえの自殺だったという事実が示唆されるのだ。

この可能性を知るエクトル自身もまた、少年の自殺によって癒やしがたい衝撃を受ける。その結果、物語のラスト、ビーチを後にしハバナへ戻る車中で、エクトルは自ら、壁に向かってアクセルを踏み込むのだ。

急げ、急げ！ 着くな、着くな、戻ることは彼らそのものになることでもあるんだから… ぼくたちは光の中へ出る。ぼくは速度を上げる。四分後。三分後…。(中略) —ああ、到着することは、出発することは、なんと困難だったことか—。あちら側へぼくたちは行く…。(中略) ぼくにはまだ振り向いて、隣の空いた席を見る時間がある。ぼくは車に乗って —いつもと同じように— 一人で行く。最後の時まで冷静さとリズム、空想… エクトル、エクトル、ぼくは急いでそう口にする。囚われ、解き放たれ、怒り狂い砕け散りながら、まるで海のように。¹⁸⁶ (OVM, p. 375)

¹⁸⁶ “¡Rápido, rápido! No llegues, no llegues, porque regresar es ser también ellos mismos... Salimos a la claridad. Aumento la velocidad. Dentro de cuatro minutos. Dentro de tres minutos... [...] —Ah, qué difícil fue llegar, partir—. Allá vamos...[...] Aún tengo tiempo de volverme para mirar el asiento vacío, a mi lado. Allá voy yo sólo —como siempre— en el auto. Hasta última hora la ecuanimidad y el ritmo: la fantasía... Héctor, Héctor, me digo precipitándome. Cautivo, desatado, furioso y estallando, como el mar.”

この場面では、エクトルたちの事故が自殺であったことが明らかになるのみならず、第一部の結末と同じ場面に「隣の空いた席」「独りで行く」という描写が付け足されることによって、エクトルの妻と子供が実在せず、彼の想像の産物であった可能性が示されることになる¹⁸⁷。こうして、第一部と第二部の物語は、語り手が同一人物であるとの示唆により、円環あるいはメビウスの環¹⁸⁸のような構造を成し、出口の無い苦悩の物語を完成させるのである。

以上見てきたように、本章の前提となるのは、大卒のあらすじにおいて『ちっぽけな演習』も『ふたたび海』もともに、抑圧を怖れながらも意識的に仮面を被って規範への従属を演じ、同時にそこからの逃走を試みる周縁者の物語として、看過しがたい共通項を持っているということだ。以下の議論では、「怖れ」と「仮面」というモチーフに力点を置きながらこの前提を改めて精査したのち、こうした周縁者の戦略をプロット上の偶然の一致であるよりもむしろ、前章でも指摘した弱い身体が内在させる「他者性」と「両義性」が推し進められた必然的要素として捉え、その主題的発展を分析していくことにしたい。

3-1-4. 怖れと仮面

『ふたたび海』のエクトルはペンタゴニアの前二作の主人公たちと同じく、その身体に怖れを宿している存在だ。しかし、共通点の存在にもかかわらず、その怖れの様態はこれまでとは一線を画している。すなわち以前にも増して、彼の恐怖は身体の内奥に隠蔽されているのだ。その理由は他でもなく、『ふたたび海』で描かれる革命政権下の社会が、恐怖を表明することそのものを厳しく禁じているためである。

この禁止は、すでに革命成就の直後から象徴的な形でエクトルと妻の脳裏に刷り込まれていた。小説の序盤、妻は回想の中で、独裁者バティスタに対して蜂起した反乱軍に加わるためエクトルが突然家を出たときのことを思い返す。革命が成就したのちにエクトルが戻ってきたとき、二人は連れ立って熱気に沸くお祭り騒ぎの町へと出かけていく。他の子供たちと違いいつも寡黙で一人ぼっちだったエクトルに惹かれていた彼女は喜び浮かれるのだが、その高揚は二人が町の中心地に着いたとき一気に冷や水を浴びせられてしまう。二人が目撃したのは、群衆によってリンチされかけていたある旧体制派の男を反乱軍が連行し、衆人環視のなか射殺する場面だった。

撃て！ まるですごく遠くからみたい、その言葉が聞こえてきた。銃弾が男の頭部

¹⁸⁷ 事実、アレナス自身が多くインタビューのなかで妻はエクトルの想像の産物であると明かしており（例として Soto 1990, p. 46 など）、先行研究はほぼ例外なく妻や子供を虚構の存在として扱ってきたが、後述するように本論文での立場はこれらとはやや趣を異にする。

¹⁸⁸ 仮に私たちが、冒頭と結末とに連続性があることを「小説の円環構造」として規定するならば、『ふたたび海』において特筆されるべきは、第一部と第二部の結末において海が垣間見えるほぼ同一の場面が描かれているだけでなく、第一部の冒頭および第二部の冒頭もまた海の描写によって構築されているという、さらに多重的な円環構造である。

にめり込んだ。したたる血が壁に染みついた。男の身体は、おそらく銃撃にはね飛ばされてだろう、起き上がって、ぴたりと動かなくなった、腕が動き、胸にも一杯に穴が空いて、血が溢れ、シャツを濡らし、それからとうとう男はゆっくりと前へと倒れ崩れ落ちた… 革命万歳！ 群衆のなかからそう叫ぶ声が上がった。急にみんなが（わたしたちも含めて）叫びだした、革命万歳！ 革命万歳…！¹⁸⁹ (p. 51)

暴力の標的となった身体を目の当たりにし大きなショックを受けた二人は、熱狂する群衆の輪から離れて、そのまま帰宅しそれぞれの自室へと戻る。少女は「しるしをつけられたような気分」（“me siento como marcada”, p. 52）になったまま床へ就き、そこで先ほどの男が自分に襲いかかる悪夢を見る。

その血だらけの身体がまた向かってくるのだけが見える。わたしは叫んだ。わたしは叫んだのかしら？ 叫んだのかもしれない… でも違う、もし叫んでいたら今頃もう母さんがここに来ているはず。怖過ぎて叫ぶことすらできない。あの時も叫んだりはしなかったはず。驚き過ぎて叫ぶことすらできなかった。まだそのほうがよかった、もし叫んでいたら人はわたしのことを反革命者だと思ったでしょうから。（中略）少しずつわたしのなかには奇妙な不安が広がり、それはこれまでに感じたどんな怖れとも違うものだった。¹⁹⁰ (p. 52)

エクトルもきっと同じ思いをしているに違いない、と考えた少女は、彼の部屋へ行って一緒に泣き、ともに眠る。これまで感じたことのない「怖れ」に結び付けられた二人は、翌朝家を出て電車でハバナへと向かう。

上の一連の引用からは三つのことが読み取れるだろう。一点目は、『夜明け前のセレスティーノ』や『純白のスカンクたちの宮殿』、あるいはピニェーラの『レネーの肉』と同じく、『ふたたび海』でも身体は暴力の標的となり、権力が作動する場として機能しているということ。そして二点目は、『ふたたび海』の権力機構の中にあっては、そうした抑圧を察知する「怖れ」を表明すること自体が革命／反革命という二分法の中でネガティブな政治的含意を与えられ、組織的に封殺されてしまうということだ。そこではもはや怖れは完全に

¹⁸⁹ “¡Fuego!, se oye la palabra, dicha como desde muy lejos. Las balas entran en la cabeza del hombre. Un chorro de sangre queda incrustada en la pared. El cuerpo, quizás impulsado por la descarga, se yergue, se para en punta, los brazos se agitan, todo el pecho, también acribillado, se inunda de sangre, empapándole la camisa, por último se inclina lentamente hacia adelante y cae... ¡Viva la Revolución!, grita una voz entre la muchedumbre. Y de pronto todos (también nosotros) empezamos a gritar. ¡Viva la Revolución! ¡Viva la Revolución!...”

¹⁹⁰ “Sólo veo ese cuerpo ensangrentado que otra vez se precipita. He gritado. ¿Habré gritado? Es posible que haya gritado... Pero no, de haberlo hecho mi madre estuviera ya aquí. Estoy tan aterrada que ni siquiera puedo gritar. También estoy segura que no grité entonces. Fue tanta la sorpresa que no pude gritar. Menos mal, quizás si hubiese gritado la gente hubiera pensado que yo era una contrarrevolucionaria. [...] Poco a poco me voy llenando de una extraña inquietud, distinta a todos miedos anteriores.”

消去されるか、身体のうちには秘匿され隠蔽されなければならない。そのために妻やエクトルは自らの怖れを偽って、「革命万歳」の語に唱和することを余儀なくされるのだ。そして、最も重要な三点目の論点は、それにもかかわらず妻は結局怖れを消去することができずに、トラウマとともにそれを保持し続けているという点である。

確かに現在の妻は、「でもそうよ、わたしたち何も怖がることはないわ。あなたは尊敬される人物、家の主人、愛情溢れる夫であり、主義主張を尊び遵守する人なのだから」¹⁹¹ (p. 68) と考え、エクトルが体制に忠実であることを根拠に怖れを消去できると自らに言い聞かせている。しかし、他ならぬエクトルもまた、怖れを身体のうちには隠匿し続けているのだ。彼自身の怖れは第一部でも、あるふとした瞬間に思いがけずその姿を垣間見せる。

エクトルは目を閉じて休んでいる… だが聞け、だが聞け 一松の木たちが言う一、内には孤独があつて、彼をさいなんでいる。内には孤独と怒りとがあつて、じっと待ち構えている… でも見て、でも見てよ、わたしはここにいるのよ、彼の隣に、わたしはそう答える… おまえが何者だというのだ？ おまえが何を知っている？ 今度は声たちはそう言い、騒がしいセミの声よりもさらに大きくなる一。彼はいつも悲劇を待っているみたい。休息しているあの身体の内には、どれだけの恐怖が隠されているか、おまえには想像することさえできないだろう？ 今度は笑い声。馬鹿にする声。

¹⁹² (p. 54)

怖れを消去することが求められる社会にあつてなお、エクトルは前作までの『夜明け前のセレスティーノ』や『純白のスカンクたちの宮殿』の主人公たちと同様、抑圧的なものへの怖れを保持し抱き続ける主体であり続けている。そして、怖れを捨て去ることのできない弱い身体であるからこそ、エクトルは「新しい人間」として称揚された革命政権下における模範的主体像に同化し切ること、¹⁹¹ 「反革命者」として断罪の対象となる自らの主体性を引き受けることもできない両義的な存在となり、ただ規範を仮面として演じることで日々をやり過ごし逃げ続けるしかない。一週間の休暇のみならず、彼の人生自体が教条的体制からの絶えざる逃走なのであり、それは他でもなく彼自身の怖れを原動力にしているのである。

ここで確認しておくべきは、『ちっぽけな演習』のセバスティアンもまた「怖れ」を抱く存在であるということだ。それは第一には、様々な面倒事へ巻き込まれることの怖れとして描かれる。しかしその場合も、必ずしも具体的で明確な面倒事が想定されているわけ

¹⁹¹ “Pero, oye, no tenemos nada que temer. Eres el hombre respetable, señor de su casa, amante esposo, que admira y cumple todos los principios.”

¹⁹² “Héctor descansa con los ojos cerrados... Pero, oye, pero oye -dicen los pinos-, la soledad está dentro, royendo. La soledad y las furias están dentro, aguardando... Pero miren, pero miren: aquí estoy yo, a su lado, respondo... ¿Y quién eres tú? ¿Y qué sabes tú? -dicen ahora las voces, elevándose por sobre el estruendo de las cigarras-. Él está siempre como esperando el golpe. ¿Cómo podrías tú siquiera imaginar cuánto terror se esconde dentro de ese cuerpo en reposo?... Y ahora las risas. Se burlan.”

はない。むしろ多くの場合、セバスティアンが抱くのは面倒事を呼び込みかねない人間関係全般（両親からの愛情や、恋人との結婚を含む）への、過剰で根拠のない怖れとして描き出されている。

すぐさま指摘しておくべきなのは、程度の差こそあれ『ふたたび海』と同様、『ちっぽけな演習』の作品世界においても怖れを抱く身体の弱さはタブーとされ、社会的地位や尊敬を勝ち取る妨げとしてネガティブに作用していることだ。校長の家の使用人として働くセバスティアンに、校長の妻エリサの弟オルランドは見下した態度を取る。あるときオルランドが、セバスティアンが主人ではなく召使いにしかなれないのは「おまえがびくびくしているからだ。おまえは生まれつきの臆病者だ。（中略）おまえのその怖れを取り除いてやりたいね」¹⁹³ (pp. 191-192) と言い放つ場面は、社会的禁忌としての怖れの性質を端的に示しているだろう。怖れを抱く主体が明らかに軽蔑され排除されるべき対象であることは、校長の兄弟であるホセ神父への告解を避け続けているオルランドに対して、セバスティアンが思わず言い返した一言への反応からも窺い知ることができる。

「あなただってホセ神父に告解することをひどく怖れていらっしやるでしょう。」
おれは逆鱗に触れてしまった。オルランドがおれに足蹴りをくらわせる。やつが大声でエリサを呼ぶ。おれは自分の部屋に身を潜めるが、あのきょうだいが出てきておれの息の根を止めるだろう。¹⁹⁴ (pp. 192-193)

結局、校長の取りなしでその場は収まるのだが、夕食の席でセバスティアンは謝罪を求められ、「エリサはオルランドが怖れを抱いてなどいないとおれに分からせるため、日がな一日中おれを追い回す」¹⁹⁵ (p. 194) ことになる。抑圧的な社会機構にあつて、怖れは徹底的に排除され、あるいは隠蔽されるべきものであり、怖れを抱き続ける主体は周縁化の運命を辿る。だから実際に、セバスティアンは校長の家での召使いという立場を「地位は低いがおれの怖れにはお似合いだ」¹⁹⁶ (p. 192) として受入れることになり、そこからさらなる周縁化の道を辿っていくのである。

しかし、怖れによって引き起こされる周縁化は、同時にセバスティアン自身が「ちっぽけな演習」と位置づける逃走の試みでもある。こうした怖れと逃走との関係は、例えば次に例を挙げるセバスティアンの台詞にも看取することができるだろう。

おれが持っている権利とは、おれを量ろうとする秤を拒絶することなんかじゃない、

¹⁹³ “-Porque tienes miedo. Eres un miedoso nato. [...] Me gustaría sacarte ese miedo.”

¹⁹⁴ “-Usted siente un gran temor de confesarse con el padre José. / He mentado al diablo. Me echa a puntapiés. A gritos llama a Elisa. Me sepulto en mi pieza, no tardarán en presentarse los dos hermanos para arrancarme la vida.”

¹⁹⁵ “Elisa me persigue todo el santo día, quiere convencerme de que Orlando no tiene miedo.”

¹⁹⁶ “son bajos pero están en consonancia con mi miedo.”

それをぶち壊す力なんておれにはない。おれの権利とは逃げる権利、これこそおれに与えられたもの、これこそおれの力。ならばその力に訴えよう、もう一度逃げ出すのだ。さらば屋根裏よ、さらば洗濯物と教会の塔よ！ 汝らを置いて我は行く、恐怖がそうせよと迫るのだ！¹⁹⁷ (p. 156)

ここまでの観察から理解されるように、エクトルとセバスティアンの「恐れ」との共通点は、それを備える主人公たちが社会における不適合者 — 「反革命者」としてであれ、「臆病者」としてであれ — と見なされ周縁化していく要因となり、同時に、彼らが抑圧的機構の存在を常に意識し、そこから逃走しようとすることを支える特質でもあるという点に存する。この意味において、『夜明け前のセレスティーノ』や『純白のスキャンクたちの宮殿』、あるいは『レネーの肉』といった先行作品群から引き継がれた「怖れ」を抱く弱い身体をめぐる問題系は、『ちっぽけな演習』および『ふたたび海』においても、アレナスとピニエーラを結ぶ主題として機能していることになる。

だが、先行作品群に比べて大きく異なる点は、『ちっぽけな演習』さらには『ふたたび海』において抑圧的状况は一層強まり、もはや制度化して日常生活の中に溶け込んでいるという点だ。その支配下にある身体は怖れを抱かない従順な身体として馴致され、画一的な規範化を強制されることになる。これに迎合できない身体が大きな苦痛と疎外の原因ともなることは、例えば『ふたたび海』では後半のエクトルの詩編に見る「いつのまにか溶けきってしまった何かの模倣でしかないという、その苦しみを透けて見えさせている身体」¹⁹⁸ (p. 212) の描写や、入浴中のエクトルの妻が感じる「この身体の他には何も持たないという不安」¹⁹⁹ (p. 95) に看取することができよう。外部からの強制力によって身体は自分自身から疎外され、建前と本音の二重性を帯びてしまっているのだ。

誰も自らの身体から逃れられない以上、そこで作動する抑圧の機構からも逃れることはできない。身体が牢獄としても機能するからこそ、セバスティアンは他人との関わりを極力避けようとし（「何度も言うがおれは関わりをもつことが好きじゃないんだ」²⁰⁰、PM, p. 134）、エクトルの詩篇のなかでは「ぼくらは目に見えない存在になろうとし、立派な紳士、親切なご主人、優しいお方を煩わせまいとする。ぼくらは誰かが、彼らが、もしかしたらご所望になるかも知れない場所を占めないようにする」²⁰¹ (OVM, p. 359) と詠われることになる。

¹⁹⁷ “Mi derecho no consiste en rechazar la balanza que quiere pesarme, yo no tengo fuerzas para echarla por tierra: el mío es el de escapar, esto me ha sido concedido, ésta es mi fuerza; a ella apelaré pues, una vez más escaparé. ¡Adiós azotea, adiós ropa tendida y torres y cúpulas de iglesias, os abandono, el terror así lo exige!”

¹⁹⁸ “[...] cuerpos transparentando esa agonía de no ser sino la copia de algo que se derritió quién sabe cuando.”

¹⁹⁹ “[...] la angustia cuando sabes que además de este cuerpo no tienes otra cosa”

²⁰⁰ “repito que no me gusta comprometerme.”

²⁰¹ “Nosotros tratando de ser invisibles, de no molestar al señor, al amable dueño, al tío generoso. Nosotros tratando de no ocupar un espacio que a alguien, a ellos, podría ocurrírseles, tal vez, ocupar.”

しかし、抑圧を内面化した主体が自らの身体を服従の仮面としても機能させることは、ただ外部からの強制力に起因しているわけではない。ある側面から見れば、それはセバスティアンやエクトルが自らの身体に内在する「服従する身体であり、規範に抵抗する身体でもある」という両義性や、「自分自身でありながら、自分自身でない」という他者性を保持していることによって生み出される状況とも言えるからだ。言い換えれば、彼らの弱い身体に内在する他者性や両義性こそが、規範を仮面として生きなければいけない制約を受けつつも、同時に仮面を被ることで抑圧からの刹那的な逃避を繰り返す周縁者の逃走の戦略を可能にしているのでもある。

しかしながら、本論にとって議論の核心となるのは、他者性と両義性を備えた彼らの逃走の戦略には、何らかの明示的あるいは潜在的な政治的批判性を見いだすことができるのか、という問いである。以下の論ではこの問いに答えるため、まず第一に次節において、他者の発見により可能になる周縁者たちの集合的な歴史記述という観点から、第二に次々節において、両義的な身体が含み持つ教条主義への様々な批判性の検討という観点から、順に考察を進めていくこととしたい。

3-2. 仮面と他者の物語

3-2-1. 「顔」の発見

最初に検討していきたいのは、前章で検討した事態と同様、セバスティアンやエクトルもまた身体の他者性を通じて自分の似姿を世界のなかに発見していくという事実である。しかし『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』での強調点として留意すべきは、いまや周縁者としての自覚を強め身体を仮面とする彼らが見いだすのは、自分たちと同じような少数の周縁者が被っている仮面と、その下の素顔の存在である、という点だ。

『ちっぽけな演習』において象徴的なのは、セバスティアンがオランダの怖れを指摘して暴行される前述のシーンのあとで、校長の妻エリサが述べる一言だ。「あなた自身が臆病者だから、みんながそうだと勘違いするのよ」²⁰² (p. 194)。ここには前章で『レネーの肉』における分身のテーマを題材に観察したのと同じく、身体が自らの他者性を通じて他者を理解し、時に周縁者としての自分を外界に投影する、という主題が反復されていることが分かるだろう。

しかし、『ちっぽけな演習』が『レネーの肉』と趣を異にする点がある。それは、人一倍怖れを抱くレネーにとっての分身が主に強迫症的な自己投影だったと解釈され得るのに対して、セバスティアンはエリサが言うように単なる「勘違い」としてではなく、実際に彼に似た他者、すなわち社会的通念という名の抑圧に虐げられ仮面を被らざるを得ない周縁者たちの姿を見だし、彼らに共感を抱いていくように映るという点だ。

²⁰² “Como usted es un miedoso se cree que todos son de su condicion.”

エリサ自身の例を引き合いに出してみよう。セバスティアンを臆病者として断罪する彼女は、ひとまず彼に抑圧を加える迫害者の位置にいる人物である。しかし、前述の会食のシーンのあとで、セバスティアンは料理女からエリサの過去を聞く。いわく、昔から太っていたエリサはホセ神父に恋をしていたが拒絶され、その恨みから神父の兄弟である校長と結婚したというのだ。残酷な運命と神父の冷淡さに翻弄されたエリサに、セバスチャンは傷を抱え、「怖れ」を抱く弱い存在を発見する。

おれはひどく動揺して部屋に戻った。人が他人を判断することなんてできるのだろうか？ 物事の根っことその根っこのさらに奥。誰にはっきりと見ることができるだろう？ エリサがホセ神父を怖れるのは理解できる、確かに滑稽で俗っぽくはあるけれど、だからってお門違いってわけじゃない。(p. 198)²⁰³

さらにこのあと、セバスティアンはエリサに替わってホセ神父を非難する手紙を捏造し、仕返しをすることまで思いつくのだが、その理由を彼は次のように説明している。

もし人のやったことが誰かの身に降りかかり、おれたちを傷つけ、夜も眠れなくするのなら、もし他人の痛みがおれたちをも傷つけ同じ怒りを与えるのなら、おれがその傷の仇を取ったっていいんだ。²⁰⁴ (p. 199)

ここでのセバスティアンは、自分にとって迫害者の立場にあるエリサという女性のうちに仮面によって覆われた「怖れ」や「弱さ」を見いだし、被抑圧者としてのもうひとつの顔を発見しているのみならず、エリサの痛みをほとんど自らの苦痛として受け取っていることになる。さらに、ホセ神父へ宛てた偽の手紙の中で、セバスティアンはエリサの名を騙り次のようにすら語っている。「彼 [ホセ神父] のせいで私は悪魔に取り憑かれたの。でもね、彼は私を怖れている、私の心の中に残していった悪魔を怖れているのよ。私には魂のことを話題にしないし、私には告解を迫ろうともしない。怖がってるんだわ」²⁰⁵ (p. 201)。結局この手紙を送らないセバスティアンの復讐は想像力の領域にとどまるのだが、他者の中に弱さを見いだすセバスティアンの特質は、抑圧者エリサのさらに上位にある抑圧者、神に仕え道徳的規範を体現するはずの神父の中にさえ「怖れ」を見いだすことで、さらに射程を広げているといえるだろう。

²⁰³ “Me voy a mi cuarto muy conturbado. ¿Puede uno juzgar a la gente? La raíz de las cosas y más allá de la raíz. ¿Quién llega a ver claro? Es comprensible que Elisa sienta un horror, a su modo grotesco y vulgar, pero no por ello menos legítimo, por el padre José.”

²⁰⁴ “Si las acciones de los hombres recaen sobre uno, si nos hieren, si nos desvelan, si las heridas de los demás nos hieren a su vez con igual furia, yo tengo el derecho a vengarlas.”

²⁰⁵ “Él me endemonió. Pero, ¿sabes?, me teme, teme al demonio que metió en el hueco dejado por mi alma. Nunca me habla de mi alma, no se atreve a pedirme una confesión. Tiene miedo.”

この直後の箇所では、セバスティアンがエリサの痛みを「我が身で感じるのと同じく」²⁰⁶ (p. 202) 感じているという描写が見受けられるが、被抑圧者の心情を「我が身のことに」理解するという身体性を通じた共感の表現は、他にも具体例を見いだせる。教職を辞したのちセバスティアンはマティルデという未亡人の下宿に間借りするのだが、そこで他の店子である親切な大使館の下級職員リカルドに出会う。リカルドがいずれ外交の要職に就くと思いついでいるマティルデは彼を異常なほど優遇し、横暴にもあらゆる局面で無職のセバスティアンとの差別を示そうとするが、リカルドはその好意を重荷に感じ、自分の本当の地位をマティルデに話せないでいる。

ある夕食の席で、マティルデはリカルドに食べきれないほどの食事を取り分け、その一方でセバスティアンには微々たる分量だけを与える。リカルドは青ざめ、セバスティアンと食べ物を分けようとして、マティルデの逆鱗に触れてしまう。彼女の独善的な愛情に振り回され、他人に押しつけられる規範的主体像を仮面として演じざるを得ないリカルドに、セバスティアンはふたたび身体的なレトリックを通して共感を表明している。

リカルドはおれに心底謝っていた。この無防備な存在におれはひどく憐れみを覚え、我が身をもって、まるで彼がおれの分身であるかのように可哀想に思った。だが彼を救うことなどおれにはできない、おれができるのは逃げることだけだ。いまずぐに逃走を図らなくては。²⁰⁷ (p. 280)

セバスティアンがエリサやリカルドに寄せる共感を表すのに、ともに「我が身」（「我が身で感じるのと同じく」）や「分身」（「まるで彼がおれの分身であるかのように」）といった表現が使われているのは決して偶然ではない。『レネーの肉』や『夜明け前のセレスティアーノ』、『純白のスキャンクたちの宮殿』にも身体の他者性に関連付けられたものとして登場していたこれらの言葉が示しているのは、仮面の下にある被抑圧者としての他者、彼らの「弱さ」や「無防備さ」の発見は、セバスティアンにとって単なる外界の客観的観察ではなく、自身の怖れを抱く身体の「他者性」を通して実感され実現されているという事実だ。

『レネーの肉』とは異なり『ちっぽけな演習』においては、抑圧的な規範に従い仮面をつけることを余儀なくされるのは、ただ主人公のみではない。『レネーの肉』における抑圧的な規範＝「肉による戦い」は、その存在が局所的にのみ知られ詳細が明かされない類のもので、レネーの神経症的な視点を通じた抽象的・主観的な描写に限定されたものだった。一方、『ちっぽけな演習』において問題とされる抑圧的な規範は、地位や名誉、対面、恋愛、告解といった、具体的な形で日常生活に遍在するものに発展しており、そこでは大部分の

²⁰⁶ “[el dolor de Elisa, que] siento como en carne propia”

²⁰⁷ “Ricardo me pide mil perdonas. Siento una gran piedad por este ser indefenso, lo siento en carne propia y siento como si él fuera mi doble. Pero yo no puedo salvarlo, yo sólo puedo huir. Y ahora mismo me daré a la fuga.”

登場人物が多かれ少なかれ弱い自己を隠すための仮面を必要としているかのように見える。このような視点に立つと、『ちっぽけな演習』とは単にセバステアーンが逃走によって周縁化していきだけの物語ではなく、逃走の過程のなかで仮面の下に隠された他の周縁者たちの素顔を発見していく物語でもある、ということになる。

同じことは翻ってアレナスの『ふたたび海』にも当てはまる。プロット上では服従か抵抗かのジレンマを増大させるのみで、前作までにも増して「逃げ場なし」の袋小路に陥るようにも思えるこの物語は、同時にエクトルが他の被抑圧者たちを発見し、彼らの仮面の下に素顔、すなわち「怖れ」を抱く「弱い」身体を見いだしていく物語でもあるからだ。

『ふたたび海』ではまず何よりも、物語の軸となるエクトルと少年との出会いの中に、この主題が織り込まれている。少年の身体もまた、エクトルや妻と同じく「怖れ」を抱く身体、「しるし」を持った身体として描写されているのだ。四日目の夜、目が覚めて隣にエクトルがいないことを知った妻は胸騒ぎを感じ、少年の所在を確かめに隣の小屋を訪ねる。少年の母親が息子が帰らないと案じているのを知った妻は、内心不安を募らせる。

[エクトルは] あんなにエゴイストで、あんなに孤独だから、とわたしは考える、もし誰かが彼を必要とするなら、それは彼自身でしかありえないだろう。そうしてわたしは彼の腕にくっつき、安心する… でもあの子、あの男の子、あの可哀想な女性の息子なら、わたしは最初から予感していた、話が違うのかも知れないって。彼もまたしるしを持っている、ただひとりぼっちなだけじゃなく、孤独な人間なのよ。あの若い身体には、けだるい歩き方の背後には、だれかれ構わず見せる無関心さや、凶々しさや、乱暴さや馬鹿にした態度のあいだ、そういう色んな見せかけのなかには、わたしには予感できる、見える、本物の恐怖が隠れているんだって、自分には救いなどないのだと知っている者の直感が。(中略) ついこのあいだやって来たこの少年の顔には、呪いのしるしがある、それは風変わりな好みをしていたり気取ったしぐさをしているというだけで他人とは違うと思っている人たちの表面的な印じゃない、それはもう初めから、どうすることもできないと、自分は他の人とは違うんだと分かっている、あの暗い感情、あの直観、あの感覚、あの耐えがたい空気のことなんだわ… (中略) それこそが真の不幸。同じような人間がいたんだってことが。同じようなもう一人の人間が…²⁰⁸ (OVM, pp. 136-137)

²⁰⁸ “[Héctor] Es tan egoísta, tan solo, pienso, que si alguien necesitara sería de él mismo. Y sigo segura, sujeta a su brazo... Pero con él, con ese muchacho, con el hijo de esa pobre mujer, presiento, desde el principio, que puede ser distinto. Él también tiene la señal, no solamente está solo, sino que es un solitario. En ese cuerpo de adolescente, detrás de esa forma indolente de andar, entre ese derroche de indiferencia, desfachatez, violencia o burla, en todos esos alardes, se esconde, presiento, veo, el verdadero terror, la intuición del que sabe que para él no hay salvación. [...] Desde el primer momento, [...] veo [...] en el rostro del muchacho recién llegado, la señal de la maldición, no la marca superficial del que se cree distinto por tener gustos específicos o gestos afectados, es ese oscuro sentido, esa intuición, esa sensación, ese aire intolerable de saberse perdido, distinto, desde siempre... [...] Aquí está la desgracia: Había alguien igual. Había otro igual...”

エクトルにとって少年こそは、同じ恐怖の「しるし」を持つ「同じようなもう一人の人間」、我が身と同じように感じられるもう一人の「分身」だ。若い身体が演じる無関心の仮面の裏に「本物の恐怖」を秘めた少年こそは、エクトルが孤独な仮面生活の中で抱いていた「本当にもうひとつの地獄が存在し、そこであの人がわたしたちを待っている」²⁰⁹ (p. 20) という漠とした予感を証し立てる存在なのである。身体に秘められた「怖れ」という共通項と、身体が放射する「他者性」を媒介にして、エクトルは少年が表向き見せる態度の裏に、母親すら気付いていない隠匿された被抑圧者の「顔」を発見するのである。

しかしながら、実際にエリサやリカルドに加勢することをしなかったセバスティアンと同じく、エクトルは結局のところ少年を助けることができない。五日目の夜、すでに少年への恋慕を募らせているエクトルは密かに彼と会う。月明かりの下、ついに彼らが抱擁し、裸になってキスし合い、「ぼくのすべての怖れ、すべての欲望が、彼のそれと一つに」なり、「ぼくら二人がたったひとつに」²¹⁰ (引用はともに OVM, p. 314) なるうとするまさにその瞬間、エクトルは夜空に浮かぶ月を見て急に身を引き離し、少年を激しく拒絶する。

ぼくは素早く少年の身体から離れる。平地の真ん中へ跳び起きる。初めて当惑の表情を浮かべている彼をじっと見つめる。ぼくは大声で笑い始めた。笑いながら彼の側へと歩く。彼の前で立ち止まり、平手打ちを喰らわせる。何様のつもりだったんだ？ ぼくはそう言ってまた彼を殴る。最初からお前が何者か分かっていなかったとでも思っているのか？²¹¹ (p. 315)

エクトルは、少年がただ退屈しのぎや気まぐれで同性愛者を誘惑し、未成年を墮落させた罪で当局に密告しているのだろう、と詰問する。何のことか分かりません、と繰り返す少年に、エクトルは次のように続ける。

じゃあ黙って聞け、何も知らないというならいまここですべてを分かってもらおうぞ。聞け、よく聞いてくれ。憐れなやつ。それじゃ、どんな恐怖がお前を待っているか知らないと言うのか？ その恐怖を口に出すことさえできないって事を知らないとでも？ 決して自分自身になることができず、代わりに仮面をつけ、恥辱にまみれることになるのだと、他人のあざけりや醜聞や復讐の的に、きみに対する絶えざる侮辱の的になるのだということを知らないのか？ ただ生き延びるためだけに、きみはまさ

²⁰⁹ “[...] exista realmente ese otro infierno, y él nos esté esperando allá arriba.”

²¹⁰ “Todos mis miedos, todos mis deseos se unen a los suyos.” “[...] mientras somos los dos uno solo [...]”

²¹¹ “Rápido salgo de su cuerpo. Salto al centro de la explanada. Lo contemplo, por primera vez se muestra confundido. Comencé a reírme a carcajadas. Camino a su alrededor, riéndome. Me planto ante él y lo abofeteo. ¿Qué te habías creído?, le digo. Y vuelvo a golpearlo. ¿Crees que desde el principio no me di cuenta lo que eras?”

にきみ自身を証し立てるもの、きみ自身であるところのものを裏切り否定しなくてはならないのだ。(中略) もしまだ何も理解できないというなら、少なくともこれだけは分かってくれ。きみの事を思うと苦しいのだ、仮にぼく自身に対して感じる苦しみでさえこんなに切実ではない。わかるだろう、こんな感情を抱かせる者に対して、してやれることなど何も無いのだ。自分自身に対して出来ることなど何も無い…²¹² (pp. 315-317)

自らが密告されること以上に、少年が同性愛者として生きることになれば自分と同じ恐怖を抱えることになる、と怖れるあまりに、エクトルは自分自身の「分身」である少年を否定せざるを得ない。小説の最終部で、壁に激突し自殺する直前にエクトルが口走る、「今日おまえが怖気づいて身を背けた、おそらくは誠実なものだったしとは、一体どういうものなのだ？」²¹³ (OVM, p. 375) という呟きには、恐怖のために少年を、つまりは「自分自身」を救うことができなかったという悔恨の情と無力感が滲み出ている。『ちっぼけな演習』と同じく『ふたたび海』でもまた、恐怖は他者の顔の発見に寄与するとともに、直面したその顔からの逃走を促し、本来望まれる被抑圧者の救済を妨げる障壁ともなるのだ。

プロット上での救済をもたらさないセバスティアンやエクトルの逃走は、果たして政治的に無力なものとして位置づけられるべきなのだろうか？ 恐怖を通して見いだされる他者の姿に直面した彼らの責任=応答可能性は、まさにその恐怖によって阻害されるだけなのだろうか？ しかし、主人公たちが抱える無力さの一方で、仮面の下に被抑圧者たちの「顔」の発見という主題は、『ちっぼけな演習』と『ふたたび海』の物語が進むにつれてさらに深く掘り下げられていく。すなわち、セバスティアンやエクトルはそれぞれの逃走の運動の中で、次第にさらに多くの無名なる周縁者たちの集合的な意識に触れ、自分と同じような彼らの姿、その物語を、みずから語ろうとするようになるのである。

3-2-2. 周縁者たちの声なき物語^{イストリアス}／歴史 — 「目撃者／読み手」から「証言者／語り手」へ

(a) 『ちっぼけな演習』

『ちっぼけな演習』のセバスティアンがその逃走の過程において見いだしていく周縁者たちの存在は、エリサやリカルド以外にも、あるいは目前に現れる具体的な他者たちだけ

²¹² “Pues cállate y óyeme, porque si no sabes nada lo vas a saber todo ahora mismo. Óyeme, atiéndeme: me das lástima. ¿No sabes entonces qué horror te espera? ¿No sabes que ni siquiera podrás decir ese horror? ¿No sabes que nunca podrás ser tú mismo, sino una máscara, una vergüenza, una piedra de burla y escándalo y de venganza para los otros, y de incesante humillación para ti? Nada más que para sobrevivir tendrás que traicionar y negar precisamente lo que te justifica y eres. [...] Si no has entendido nada, entiende por lo menos esto: Me das pena, más de la que podría sentir por mí mismo. Como comprenderás, nada se puede hacer con alguien que inspire tal sentimiento. Nada se puede hacer con uno mismo...”

²¹³ “¿Qué señal quizás sincera temeroso eludiste hoy?”

にも限定されているわけではない。このことを考察するにあたり興味深い出発点となるのは、他ならぬ周縁者たちの「顔」が、具体的モチーフとしてもセバスティアンにとって特別な意味を帯びているという論点だ。

まず見ておきたいのは、『世界の驚異』という本の訪問販売員として働くことになったセバスティアンが、やがてこの職も辞めてしまうときの記述である。彼が職を辞した理由は、会社の上司が突然自殺したことによる混乱に加えて、見知らぬ人々の家を訪ね、数多くの「顔」を見なければいけないことに嫌気がさしてきたからでもあった。

白状しなければならぬが、そんなにたくさんの顔を見るのは、子供がお化けを怖がるみたいに、おれには怖いことだ。子供のころ、あらゆる顔を見分けあらゆる本を読むことが好きな友達がいたが、おれは全然そうじゃない。「セサル —おれはいつも言っていた—、そんなことしてもなんにもならない顔や本だってあるよ」。「構わないよ —彼はいつもこう答えていた—、どっちにしたって面白いもの」。一つ一つの顔が頭から離れないってことは、セサルにはなかったってことだろうか？ おれはといえば、見る顔見る顔が、永久に頭に残って離れなくなるのだった。²¹⁴ (PM, pp. 306-307)

この引用部で際立つのは、セバスティアンが抱く他人の顔に対する異様なまでの怖れの強さだが、私たちはそれと同程度に、彼がセサルに負けず劣らず顔を記憶すること —それがオブセッションとしてであれ— への適性を見せているという事実にも留意すべきだろう。「好き」か嫌いかにかかわらず、セバスティアンは「顔」を目撃し記憶する者としての資質を、そもそもの初めから有していたことになる。

この「顔」の主題が小説中最も前景化するのには、セバスティアンが路上写真家として働くことになる章である。ある日セバスティアンは知人で路上写真家のホルヘに出くわし、一緒に働かないかと勧められる。顔嫌いのセバスティアンは「じゃあまた顔と付き合っただけいかなきゃいけないのか？ そいつはごめんだ」²¹⁵ (p. 308) という反応を示し、そのためにいったんその申し出を断りさえするのだが、やがて他に比べて面倒事の少なそうな仕事だと思い直し、ホルヘのもとで働き始める。

このとき、写真の撮り方を教わりながら、セバスティアンはホルヘの顔を観察し、彼のうちに権威欲に満ちた一人の「大失敗者」(“los grandes fracasados”, p. 310) の姿を認める。そしてその無力な姿を観察しているうちに、セバスティアンは「突然無性にこの大失敗者の写真を撮りたいという衝動に駆られ、「どうにでもなれと、彼の顔にカメラを向けその

²¹⁴ “Confieso que tantas caras me meten miedo, como el coco a los niños. No soy como un amigo de mi infancia al cual le complacía conocer todas las caras y leer todos los libros. «Cesár —solía decirle—, hay caras y libros que no valen la pena.» «No importa —respondía él—, lo mismo me interesan.» ¿Será que a Cesár no se le quedan grabados ni unas ni otros? En cuanto a mí, cara que vea, cara que se quedará grabada para siempre.”

²¹⁵ “¿Así que será cuestión de seguir con las caras? No aceptaré.”

無能さを《固定》する」²¹⁶ (p. 311) のである。

この謎めいた衝動は、直前の箇所「おれの顔も彼の顔と同様で、歴史の行方を決定づけることのない何百万の顔のひとつに過ぎない」²¹⁷ (p. 311) と記述されていることと無関係ではないだろう。すでに述べたように、周縁者を自認するセバスティアンは、他の周縁者の「顔」を敏感に発見し得るのであり、引用部でも彼はそうした傾向を発揮しているように思えるからだ。

しかしより重要なのは、ここでのセバスティアンは明らかに自分と同じような周縁者たちの「顔」を「目撃者」として認めるだけではなく、その「顔」を写真という媒体によって記録する行為へと一歩踏み出しているということだ。先の引用で再定義されているように、ホルヘが象徴する周縁者たちが「歴史の行方を決定づけることのない」、すなわち大文字の「歴史」(la Historia) の形成に寄与しない者としてある以上、この場面は意図してかせずにかはともかく、セバスティアンが彼らの姿を、大文字の歴史と対置されたいわば周縁者たちの小文字の「歴史／物語」(historias) として《固定》しとどめた瞬間であるのに他ならない。そして、顔を「発見する」ことと、それを写真という媒体によって「記録する」ことの決定的な違いは、後者がセバスティアン以外の「いま、ここ」にいない誰かに情報を伝達し得る媒介としての性質を持つことにこそある。こう考えてくると、ホルヘの写真撮るセバスティアンの行為は、小文字の「歴史／物語」に対する「目撃者」から、潜在的な「証言者」の方へと接近するものである、と言い換えても差し支えないだろう。

こうした問題系は、路上写真を依頼しにきた一人の老人のエピソードによって、より深く追求されている。「良い服装でも悪い服装でもなく、清潔でも不潔でもなく、死んでいるわけではないが生気もない」²¹⁸と、きわめて両義的に描写される特徴の無いこの老人に、普段は客との関わりを避けるセバスティアンはなぜか非常に「心を動かされる」²¹⁹ (p. 317)。それは彼がこの老人のうちに、「写真に写らなければならないある内的な必要性」²²⁰ (p. 317) が秘められていることを予感しているからだ。

老人はあくる日もそのまた次の日も、セバスティアンに写真を撮ってもらいにやって来るのだが、しばらくしてようやくセバスティアンにその理由を打ち明ける。

聞いてくれ、お前さん、わしは重病なんだ。もう長くない。色々考えてみたんだ、《わしは一生馬車馬のように働いてきた、他人の意志に従うことばかりやらなくちゃならなかった。だがいまもうわしは死人同然だから、好きなことをやってやるんだ。》(中

²¹⁶ “De pronto siento unas ganas locas de tomarle una foto a este gran fracasado... Sin encomendarme a Dios ni al Diablo, asesto la cámara en su cara y «fijo» su impotencia”

²¹⁷ “[...] mi cara es como la suya, una más entre muchos millones de caras que no van a decidir el curso de la historia.”

²¹⁸ “[...] ni bien ni mal vestido, ni sucio ni limpio, no muerto pero tampoco vivo, [...]”

²¹⁹ “[este viejo] me conmueve.”

²²⁰ “una necesidad interior de retratarse.”

略) それでわしはお迎えが来るまで、毎日自分を撮ることに決めたのさ。²²¹ (p. 320)

老人の目的は、自分の顔を記録に残すことで、日一日と死へ向かっていくその変化の過程を観察することだった。結局その一週間後に老人は死を迎えてしまう。だが意外なことに、残されたセバスティアンはこの出会いに強く感銘を受ける。

おれはといえば、変わらずアギラ通りとアミスター通りに挟まれた聖ラファエル通りの一角で、ご立派なみなさまのお越しを待っている。もうまっぴらだともあるが、あの老人との優しい思い出がこの仕事を続ける力を与えてくれる。それに、もう一度あんな素晴らしい出会いがあるかもしれないという希望が残っている。こんなことを言って、洗練された知識人や緻密な分析家の方々には失敬お詫び申し上げます。あなた方には一つの《事例》に過ぎないとしても、あの老人はおれには素晴らしかったのだ。こうしようじゃないか、あなた方は研究所であの老人を研究するがいい、おれは感動することをやめないから。²²² (p. 321)

他人との関わりを極力避けることで自らの身を守ってきたセバスティアン。だがここでの彼はそうしたイメージを離れ、先の引用でかつて彼を怖がらせるものとして言及されていた「顔」、とりわけ「なんにもならない」存在として否定していた周縁者の一人である老人の「顔」を発見し、そこに見いだされた、無名のままに自らの死と向き合う老人の「物語」に対して深く共感を覚えているかのようだ。それを一つの「事例」として片付けようとする一面的な見方に熱のこもった反論を提出するセバスティアンは、老人の「顔」の「目撃者」たるだけでなく、類型化・画一化におさまりきれない老人固有の生、その「物語」の「証言者」としての役割を、もはや積極的に引き受けているようにも映る。

そして事実、テキストのメタ的な位相あるいは読者の位相をも考慮に入れるとき、物語の「語り手」でもあるセバスティアンは読者である私たちに、大文字の歴史には残らない一人の老人の「物語」を届けているのに他ならない。先の引用で幼少期の友人セサルのお台詞によって示されていた「顔」と「本」とのアナロジーを応用してみるならば、ここでのセバスティアンの役割の転換は、ある仮面の下に隠された顔の「目撃者」から「証言者」へのそれであると同時に、それぞれの周縁者が抱く個別の物語に対する「読み手」から「語り手」への転換に対応しているとも言えるだろう。

²²¹ “Mire, mi amigo, estoy muy enfermo. Me queda poco. Pensado bien me dije: «He trabajado toda mi vida como un mulo, me he visto obligado a hacer la voluntad de los demás. Pues ahora que casi soy un cadáver me dará el gusto.» [...] Entonces decidí retratarme todos los días hasta que me llegue la hora.”

²²² “Por mi parte, sigo en San Rafael entre Águila y Amistad a disposición del respetable público. A veces me dan ganas de mandarlo al diablo, pero el tierno recuerdo de este viejo me da fuerzas para proseguir en la tarea. Además, me queda la esperanza de otro encuentro maravilloso. Perdonen ustedes, intelectuales refinados y analistas sutiles. Este viejo me resulta maravilloso, a ustedes les resultará «un caso». Hagamos un compromiso, estúdienlo ustedes en sus laboratorios; por mi parte, yo seguiré conmovido.”

実のところ小説中でのセバスティアンは、他者の物語の語り手という役割を自覚している。プロットの次元で印象的な例となるのは、校長の死のエピソードである。虚栄心や気弱さ、身勝手さを備え、妻エリサやオルランドに対して弱い立場にある人物として描かれる校長は、一方でセバスティアンが殺人の容疑をかけられたときは頻りに面会に訪れ、釈放時にはセバスティアンの心情を察し慰めて²²³、ほとぼりがさめるまで家で使用人として働かないか、ともちかけてもいた。セバスティアンは自分に共感を抱いてくれた校長に恩義を感じつつ、同時に校長のなかに、社会的虚栄の裏に弱さと他者への共感を備えた泥棒でもあり聖人でもある²²⁴ (p. 161) ような両義的な存在を見ることになる。

やがて校長は長年の功績を讃えられメダルを授与されることが決まり、自宅での祝賀会が催されることになる。しかし、大臣も臨席する晴れの舞台に現れる直前、当の校長は脳溢血を起こして死んでしまう。次に引くのはその葬儀の場面である。

昨日埋葬がおこなわれた。大臣が故人を讃える言葉を述べた。(中略) 哀れな校長は、死んでなお《善良なる人間》、《実直な公務員》、《若者たちの指導者》であり続けるという、きつい冗談に堪えなくてはならないのだ。校長のような可哀想な死者に、こんな愚弄があつていいのだろうか？ (中略) おれにその勇氣は無いが、本当ならばおれの庇護者に誠実な敬意を表するため、大臣の代わりに校長の真の人生を語るべきなのだ。²²⁵ (p. 206)

この引用部ではただ単に、画一的な類型化に還元されない校長の生の物語を「証言」するという意識が、かつてなく明示的に反復されているばかりではない。特筆されるべきは、死者という究極的な他者、絶対的に声を持たない他者に代わって証言し、その「語り手」となるという意志だ。

そもそも考えてみれば、セバスティアン自身が明言しているように (p. 306) 彼の回りには死者たちが溢れている。老人や校長をはじめ、神父に告解を迫られていたオルランドも最期は肺癌で死んでしまうし、小説冒頭に登場する知人のフェルナンドはすでに余命幾ばくもなく、本の販売員時代の上司も自殺を遂げ、挙げ句には生きている写真家のホルヘですら「亡霊」(“fantasma”, p. 311) になぞらえられてしまう。これらの「死者」や「亡霊」たちに共通するのは、すでに死んでいるかどうかという点よりもむしろ、大文字の歴史に回

²²³ ここでも人の内面が本とのアナロジーを通じて語られていることは興味深い。「校長だけが、おれの魂を開いた本のように読みとり、泣いているおれをいくらかなりとも気遣ってくれた」(PM, pp. 168-169) “Sólo el director, que lee en la mía como en libro abierto, hace poco caso de mi llanto, [...]”

²²⁴ “es, a la vez, un ladrón y un santo.”

²²⁵ “Ayer lo enterraron. El ministro hizo el elogio del difunto. [...] El pobre director tiene que aguantar esta broma pesada: muerto y todo como está sigue siendo «el hombre de bien», «el funcionario probo», «el guía de la juventud...» ¿Un pobre muerto como el director es acreedor a tal escarnio? [...] Me falta el valor, pero reconozco que en sincero homenaje a mi protector debería ocupar el sitio del ministro y contar su verdadera vida.”

収され、あるいは排除されることで、自分たちの物語を語る声を剥奪された者たちである、という点だ。

読書を趣味とするセバスティアンはある箇所、「われわれ人間というものの実態をぼんやりとでも知ろうと思うなら、われわれ一人一人が自分自身の小説を書かなければならぬはず」²²⁶ (p. 162) だと述べている。抑圧的規範が日常の隅々まで蔓延した『ちっぽけな演習』の世界において、すべての人間は被抑圧者として「各人それぞれのやり方で、蛇に睨まれた鳥による永遠の物語を繰り返している」²²⁷ (p. 336) と考える彼にとって、それは各人が身体のうち秘めた恐怖の物語を意味している。

しかし実際には、教条的体制のなかで物語は抑圧され、彼ら自身によって彼らの小説が書かれることはない。その一方で、セバスティアンが語る自分の人生の記録 (memoir)、すなわち読者が接する『ちっぽけな演習』という小説は、望むと望まざるとにかかわらず、こうした怖れを抱く周縁者たちの群像をも描き出し、彼らの集合的な恐怖の存在を読者に語り証言する役割を果たしているのでもある。

付言しておけば、こうした性格を持つセバスティアンの人生録は、作中においてオルランドが出版を計画している人生録との印象的な対比のなかに置かれている。オルランドは自らの人生録に記された奔放な女性遍歴を自慢し、お手本にさせるためセバスティアンに語って聞かせるのだが、一方のセバスティアンはオルランドのために働いたり、墮胎したり、自殺したりした「病気で、死んでいて、ナイフで刺され、誘惑され、搾取されて、泣き、自棄になっている」²²⁸ (p. 177) 女性たちの物語を、「苦痛な話」(“un relato doloroso”)として受け止め恐怖する。オルランドの回想録は、自らの自慢話の内部に女性たち自身の声を回収し、彼女らに対する搾取の物語をセバスティアンが見習うべき規範として提示する点において、上述した「大文字の歴史＝物語」の巧みなメタファーとなっている。この回想録と併置されることで、周縁者たちの「小文字の物語たち」を証言するものとしての『ちっぽけな演習』の性質は、ますます明確になっていると言えよう。

以上に見てきた通り、セバスティアンは周縁者たちの集合的な物語を発見し証言する、語り手としての役割を萌芽させている。そしてそれは『ふたたび海』のエクトルにも共通する在り方だ。しかしエクトルの場合、語り手としての自覚はセバスティアンよりもさらに顕在的あるいは積極的なものであり、その結果彼が語る物語は、集合性と「歴史」という記述プロセスそのものへの批判意識をより一層増してもいる。次節ではこのことについて検討していこう。

(b) 『ふたたび海』

²²⁶ “Para tener una vaga idea de cómo somos los seres humanos sería necesario que cada uno de nosotros escribiera su propia novela.”

²²⁷ “[Cada ser humano] repite, a su modo, la eterna historia del pajarillo fascinado por la serpiente.”

²²⁸ “Mujeres enfermas, muertas, navajeadas, seducidas, explotadas, llorosas, histéricas”

『ふたたび海』でも、エクトルが見いだすのは自分の似姿としての少年の「顔」にとどまらない。1970年代の革命政府による圧政をモデルにし、『ちっぽけな演習』よりもさらに具体的で過酷な抑圧的環境を舞台とする『ふたたび海』では、周縁者たちの「怖れ」はより多数化されて描かれ集合的性質を帯びることで、明示的メッセージとしての政治的批判性を増している。例えば後半の詩篇では、次のような一節が歌われている。

言葉

言葉

もう心中で思われるだけの、
時に怖る怖る、静かに呟かれるだけの言葉。(中略)

これらの言葉を聞くのは誰だ？ 外見では笑っている者たちの顔に映る叫びを捕らえるのは誰だ？ (中略) 怒りを我がことのように感じられるのは誰だ？ (中略) 恐怖を保ち続けるのは誰だ？²²⁹ (OVM, pp. 171-172)

「怒りを我がことのように感じられる」という身体的表現はふたたび、自身「恐怖を保ち続ける」エクトルもまた自己の身体と怖れを通して、「笑っている者たちの顔」、すなわち周縁者たちの仮面の裏に潜む「怒り」や「叫びを捕らえ」ていることを跡付けている。しかし、ここで言及されている「怒り」や「叫び」は、ただエクトルと同じような同性愛者や作家たちだけのものではない。そのことは例えば、第四の詩篇の冒頭で、より具体的に複数化された多様な周縁者たちを召喚する、次のような呪詛のうちに確かめることができる。

誰が第四の詩篇を始めるのだ？ 若い農民に変装した警官の、横暴なズボンのフライを恍惚として見つめたがために(ちくしょう!)、一生の間農場へと流罪に処せられるオカマか？ 四方を囲む塀と荒んだ記憶へと追いやられる元大臣か？ 財産を収用される侯爵夫人か？ サトウキビの葉の刃で片目を失明し、その上怠慢だとして有罪宣告を受けた新兵か？ (中略) ああ、だが一体、誰が第四の詩篇を始めるというのか？ 丸刈りにされた若者か？ 銃殺刑の壁の前に連れて行かれる同性愛者か？ 奴隷にされ猿ぐつわを噛ませられて、なお自分たちが奴隷であることに拍手喝采することを強いられる一千万もの人間たちか？ ああ、ああ。それらの叫びを聞け。それらの叫びを聞け。皆落ち着け、静粛に… (中略) 皆が話したがっている、皆我こそはと叫びをあげたがっている、皆が口早に自らの恐怖をぶちまけてやりたいと願っている。(中略)

²²⁹ “Palabras / Palabras / palabras ya sólo pensadas, / temerosa, silenciosamente a veces murmuradas. [...] ¿Quién oye esas voces? ¿Quién capta el grito reflejado en los rostros de quienes aparentemente sonríen? [...] ¿Quién siente como suya la furia? [...] ¿Quién guarda el terror?”

—いいだろう、誰だろうと同じ事、あなたから始めるがいい。²³⁰ (pp. 238-239)

ここに至って、第二部で語られてきた同性愛者かつ作家としてのエクトルの個人的苦悩は、彼とは立場を異にする多種多様な周縁者たちの集合的意識と重ねられることで、より普遍的な倍音を響かせることになる。他者の意識を呼び込む主人公の身体、その他者性を通して、1970年前後のキューバ革命政権下で経験された抑圧は複数化され、それによって『ふたたび海』が持つ特定の政治システムへの明示的な政治的批判性は増幅させられていると言えるだろう。

だが、実は『ふたたび海』において召喚される集合的な苦悩は、革命政権下において共時的に共有されたものに限定されてはいない。周縁者の声が秘匿された声なき声であり、彼らの「物語」が公的な政治機構によって沈黙を強制される以上、すでに『ちっぽけな演習』のなかで示唆されていたように、大文字の「歴史」(La Historia)と声なき無数の「物語」(historias)とのせめぎ合いは常に存在している。そしてこの歴史意識という観点から二作の共通点を眺めてみると、『ふたたび海』は『ちっぽけな演習』よりもさらに主題を深化させていることがわかる。第二詩篇冒頭近くの一節を引用してみよう。

ぼくは出て行く。

いつだって出て行かなくちゃならない。

ぼくは出て行く。

いつだって道具をゆわえ、袋を詰めて逃げ出さなくては。

いつだって、ぼくらの前にいた

悲しい者たち(正直者たち、無礼者たち、本当の人間たち)の

悲しい選択をふたたび始めなくてはならない。²³¹ (p. 176)

エクトルやその同時代人が抱く抑圧からの逃走の意志は、引用部では1969年のキューバという「いま、ここ」に先行する「悲しい者たち」のそれと重ね合わされている。同時代の死者たちや「亡霊」たちに近接していくセバスティアンから一歩進んで、エクトルにとっての周縁者たちの声なき「物語」は共時的な集合性を帯びるばかりではなく、複数の小文

²³⁰ “¿Quién va a comenzar el canto cuarto? ¿Un maricón confinado a perpetuidad en una granja agrícola por haber -oh maldición- observado con arrebato la despótica portañuela de un policía disfrazado de joven campesino? ¿Un ex ministro reducido a cuatro muros y una memoria desolada? ¿Una marquesa expropiada? ¿Un recluta que con el filo de una hoja de caña se quedó tuerto y después fue condenado por negligencia? [...] Oh, pero, ¿quién va a comenzar el canto cuarto? ¿Un adolescente pelado al rape? ¿Un homosexual conducido al paredón de fusilamiento? ¿Diez millones de personas esclavizadas y amordazadas obligadas a aplaudir su esclavitud?... Ay, ay. Oigan esos gritos. Oigan esos gritos. Cálmense, cálmense... [...] Todos quieren hablar, todos quieren presentarse y gritar, todos quieren decir rápido su espanto y reventar. [...] -Bien, da lo mismo cualquiera: Empiece usted.”

²³¹ “Me voy. / Siempre hay que irse. / Me voy. / Siempre hay que amarrar los bártulos, hacer el jolongo y largarse. / Siempre hay que retomar la triste alternativa de los tristes (los honestos, los insolentes, los auténticos) que nos han precedido.”

字の「歴史」として提示されることで、通時的にもはっきりと重層化され歴史化されているということは確かだろう。

ここから進んで、「大文字の歴史」と周縁者たちの「物語」あるいは「小文字の歴史」という対立構図は、例えば第五詩篇の冒頭ではっきりと可視化されてもいる。二十世紀における共産主義体制の出現を、カトリシズムとの歴史的連続性を持つ新たな巨大抑圧システムとして皮肉った後、詩句は次のように続く。

だがしかし、恐怖あるいは大文字の歴史が跡付ける（日ごとますます狭くなっていく）亀裂のあいだを、孤独と火とに力を得て、強情にもいかなる加護を頼むこともせずに逃げ回る、万年欠乏を抱えた者たち、変人たち 一興ざめな連中— がいる。かくも昔から存在する、かくも古く、かくも新しく、かくも少なく、かくも避け難く滅ぼし難いこの連中こそが、何百万もの哀れで従順なケダモノたち、名前もなく、黙って嚮くつわを嚙まされたままに、《贖い主》に頭を下げひざまずくケダモノたちの義を明かし彼らを高めるのだ。アーメン。²³² (p. 277)

「名前もな」い「何百万もの哀れで従順なケダモノたち」という周縁者の姿とともに提示されるのは、「恐怖あるいは大文字の歴史」の亀裂を「逃げ回る」者たちの姿だ。彼らが何者であるかは明示されていないが、本論のこれまでの議論に沿って考えれば、「黙って嚮を嚙まされた」者たちの「義を明かし彼らを高める」存在とは、セバスティアンやエクトルのように、逃走の運動の中で大文字の歴史には記されない無名の顔や声の「目撃者＝聞き手」として生成する者たちのことを示唆している、という解釈は十分に可能だろう。

「大文字の歴史」という表現は、ひとまずはキューバという一つの国家あるいは島の歴史を想起させるものだ。しかし、「何百万もの」被抑圧者たち、「かくも昔から存在する、かくも古」い聞き手たちという描写の規模は、キューバにおける特定の政治体制への言及という範疇を超え、数々の独裁制を生み続けてきた他のラテンアメリカ諸国の国々や、ひいては他地域の抑圧の歴史をも想像的に呼び込む射程を有している。このことが決して誇張ではないことは、次のエクトルの独白にも見て取れる。

急げ！ 急げ！ ああ、だが／もう時間が無い／（中略）まだぼくは世界中の地獄を捉え切れていない。見ろ、ああ、見ろ／どんなにかきみが／政治化された存在になってしまったか／我を忘れて回りながら／共通のテーマの回りを／大きなテーマ／もう

²³² Sin embargo, entre esas hendiduras que deja el terror o la Historia (hendiduras que cada día son más estrechas), suelen guarecerse, alimentados por la soledad y el fuego, los siempre escasos, los raros –los aguafiestas– que han tenido la terquedad de no acogerse a ninguna bendición. Ellos, tan antiguos, tan viejos, tan nuevos, tan pocos, tan inevitables e indestructibles, justifican y enaltecen a esos millones y millones de pobres bestias mansas, anónimas, mudas y enjaezadas que ya (otra vez) se inclinan, se postran, ante «el Redentor». Amén.

すでに／ただひとつのあり得べきテーマを。²³³ (p. 350)

抑圧の物語の聞き手としてのエクトルは、もはや「世界中の地獄を捉え」ることへの衝迫すら覚えている。他者の苦悩を感受する身体の他者性に担保された、抑圧の物語への歴史意識は、ここにおいて世界性をも獲得してしまっているのだ。ピニェーラから続く、周縁者の歴史への眼差しという主題は、『ふたたび海』においては上記引用部に極大化されたような集合的・普遍的性質を増し、作品の持つ政治的批判性を増幅させているという本論文の主張を、改めて繰り返しておきたい²³⁴。

すでにセバスティアンがその兆しを見せていたのと同様、エクトルはこの声なき周縁者たちの歴史に対峙する「目撃者＝聞き手」としての自覚を、「証言者＝語り手」としての自覚と衝動へと転換させていく。第二部の詩篇が体現するこの衝動は、第一部に登場する印象的な場面においてすでに垣間見えていた。

ビーチに横たわりながら、エクトルがいつものように呟く独り言は、次第に体制批判的な色彩を帯びてくる。その調子がいつにも増して高まり熱が込もるのを聞いて、妻は思わず、また何かを書いてみないの、と尋ねてしまう。自らに禁じていたはずの余計な問いによって、かろうじて保たれている見せかけの平穏な関係もついに崩れてしまう、と考える妻の危惧に反して、「こんな時代に一体何が書けるといふんだ」²³⁵ (p. 146) と応答したエクトルの口からは怒濤のような苦悩の告白が流れ出る。

誰かが語ることはどんなことであれ、その通りに語られたというただそれだけで面倒を巻き起こす。もし話をでっちあげ、想像し、作り出すなら、もっと悪い… (中略) ひどいもんだ、生産という考え方が (その生産とやらだつてだれも恩恵を受けてはいはしないんだ) 奇妙な形でのさばり、その結果創り手や芸術家が自分のことを、すべてを受け入れた場合はお飾りの無益な寄生者と、何かしら異議を唱えた場合には、非道の敵と考えてしまうような、そんな場所に生きるってことは…。²³⁶ (OVM, p. 146)

²³³ “¡Rápido! ¡Rápido! Oh, pero, / se me agota el tiempo / [...] y aún no he abarcado todo el infierno del mundo. Mira. Ah, mira / cómo te has convertido en un/ ser politizado / girando enajenado / alrededor del tema común / el gran tema / el único tema posible / ya.”

²³⁴ この普遍的な歴史意識はアレナス自身において、様々な歴史上の人物たちが物語に参加するペンタゴニア第四作目の『夏の色』、あるいは実在の修道士についての歴史的資料を再構成した『めくるめく世界』といった作品をも成立させる動機ともなっているようだ。さらにアレナスは亡命直後、ライフワークである自伝的五部作のラインと並ぶ「歴史もの」作品の構想が複数あることを明らかにしており (Santí 1980 および Barquet 1992 を参照)、歴史に自らを接続する語り手という主題は、未完のプロジェクトに象徴されるアレナス文学の一側面を理解する上でも大きな意味を持つ。

²³⁵ “Qué se puede escribir en estos momentos”

²³⁶ “Cualquier cosa que cuentes se vuelve conflictiva solamente por el hecho de ser contada tal como es; y si inventas, si imaginas, si creas, entonces es aún peor... [...] es horrible vivir en un sitio donde el sentido de la producción (producción que además nadie disfruta) impere de tal modo que el creador, el artista, se

服従か抵抗かの二者択一が押しつけられる教条的体制にあって、仮に「すべてを受け入れ」れば芸術家は無益な存在になってしまう、という表現には、裏返せば自らにとっての真実を述べ、異議申し立てをおこなうものとしての芸術家の役割が読み取れるだろう。しかし、その役割を果たすことが叶わないエクトルは、一息置いたあと独白を続ける。

どうやって描き出す？ どうやって描き出す？（中略）どうやったらこうしたすべてを証言できるんだ、彼はそう続ける、どうやったら明示できる、証明できるんだ、秩序のもとに生きる人々に、伝統に守られている人々に、文明をわきまえ、法律に訴えることができる人々、計画を成すときには理性の論理にすぎり、犠牲を払えば見返りを期待できる人々に、どうやったらそんな人たちに伝えられるんだ、どうやったら彼らに理解させ、見させることができるんだ、本当の不条理とは何かということを、本当の不正義とは、狂信とは、悲惨とは、抑圧とは、恐怖とは何かということを…²³⁷ (p. 147)

公的な歴史が語ることのない集合的な恐怖を代弁し「証言」するという、ペンタゴニアそのものの目的とも合致するこの役割は、エクトルにとってもはや明確に自覚されるものだ。しかしそれは同時に、経験を共有しない「いま、ここ」にいない者たちにどう伝えるのか、という煩悶に変わっている。アポリアへの答えを得られぬままに、エクトルの独白は次のような言葉とともに閉じられる。

なによりもまず、とエクトルが、結論に達そうとしているかのように言う、この場所から逃げなくちゃいけない、逃走を試みなければ。その他のことを考えるのは、もし可能ならばだが、その後だ…²³⁸ (p. 148)

この言葉は改めて、物語の語り手としてのエクトルが、仮面を被りながら同時に常に規範的抑圧から逃走を試みる主体であることを私たちに思い出させる。その逃走がエクトルにとって語り得ぬ物語を語るための逃走でもあることが、引用部からははっきりと読み取れるだろう。

considerere una cosa ornamental, inútil o parasitaria si lo acepta todo, y enemigo encarnizado si hace alguna objeción.”

²³⁷ “¿Y cómo dar una visión? ¿Cómo dar una visión? [...] ¿Cómo poder dar un testimonio de todo esto, continúa él, cómo poder mostrar, demostrar, a los que viven bajo un orden, a los que están amparados por una tradición, a los que conocen lo que es la civilización y pueden acudir a las leyes, pueden contar con la lógica de la razón si hacen un plan, esperar una recompensa si se sacrifican, cómo poderles comunicar a esa gente, cómo poder hacerles comprender, ver, lo que es realmente el absurdo, lo que es realmente la injusticia, el fanatismo, la miseria, la represión, el terror...”

²³⁸ “Ante todo, dice Héctor ahora, como llegando a una conclusión, hay que huir de este sitio, hay que intentar huir. Después, si es posible, pensaremos en lo demás...”

しかし、私たちはここで今一度、セバスティアンやエクトルの逃走にはどのような政治的批判性を読み取れるのか、という根本の問いに立ち返る必要があるだろう。他者性に担保され集合化・歴史化された周縁者の物語を発見し、語る「ために」逃げることだけが、彼らの逃走に批判性を見いだす根拠なのだろうか？ そもそも、逃走することと語るこの関係は、逃走の過程において物語が発見されるという因果関係のみに限定されるべきものなのだろうか？

3-2-3. 逃走の物語、あるいは想像の場

逃走と語ることとの関係性を改めて考察するにあたり、私たちは両作品に登場する「本」のモチーフという、少し変わった角度から話を始めることにしたい。糸口となるのは、推理小説やドン・フアンの物語などを愛読する読書家セバスティアンが、何気なく次のように考える場面だ。「本は嘘をつかないはずだ。なるほど人は長い人生の中で、嘘については浮き沈みってなもんだらう、そりゃそうさ、でも本となれば…」²³⁹ (PM, p. 134)

この考えを通常読者は、本好きのセバスティアンが抱く本への愛着、あるいは素朴な一般論として解釈することだろう。大きな疑問を感じずに読み飛ばしてしまいそうなこの「人は嘘をつくが、本は嘘をつかない」という主題は、実は『ふたたび海』でも文学論的な体裁を借りつつ、かなり異なる重苦しいトーンとともに変奏されている。

文 / 学 / とは、受け継がれた偽善によって生まれたものだ。もし人が真実を言う勇気を、それを感じた瞬間に、それを思いつかせたか挑発したかした者の目の前で言う勇気を持てたなら、(中略) もしある会話の中で日常に潜む美や恐怖を表現する勇気を持てたなら、本当のこと、感じたこと、嫌いなこと、望むことを、もっと後で言葉にするためにお茶を濁さずに言う勇気を持てたなら、ジュースを飲まなくちゃと言うのと同じように自分の不運を語る勇敢さを持てたなら、そうすればいつも本となって現れる、あの密やかで、悲痛な、偽の告白によって、非難し、身を守り、正当化する必要などなかったらう。面と向かって口にするという誠実さは — そんなものがかつてあったとして — 失われてしまったのだ。(中略) 臆病さのために (中略) そして滑稽さを怖れるために (中略) 私たちは取るに足らないもので満足し、その後で、密やかに、おびえつつ、恥じ入りながら、裏切られたものの模倣を試みる、つまり、本を書くのだ。²⁴⁰ (p. 191)

²³⁹ “[...] los libros se supone que no mienten. Vaya y pase que uno mienta en plena vida para subir o para bajar, qué más da, pero en los libros...”

²⁴⁰ La / litera / tura / es la consecuencia de una hipocresía legendaria. Si el hombre tuviese el coraje de decir la verdad en el instante en que la siente y frente al que se la inspira o provoca [...] si tuviese el coraje de expresar la belleza o el terror cotidianos en una conversación; si tuviese el coraje de decir lo que es, lo que siente, lo que odia, lo que desea, sin tener que escudarse en un acertijo de palabras guardadas para más tarde; si tuviese la valentía de expresar sus desgracias como expresa la necesidad de tomarse un refresco, no hubiese tenido que refugiarse, ampararse, justificarse, tras la confesión secreta, desgarradora y falsa que es siempre un libro. Se ha perdido —¿existió alguna vez?— la sinceridad de decir de voz a voz.

本は嘘をつかないという主題は、この一節でははっきりと、人は真実を口にすることを怖れるために嘘をつくのであり、それを後から埋め合わせるために語る＝本を書くという行為は偽善に過ぎない、として変奏されている。一般的な文学論にも見えるこの一節には、事実を事実として語るだけで問題が起きる、という先のエクトルの言葉を思い出し、反対意見を封じ込める教条主義の存在を前提するとき、また異なる意味合いが読み取れる。教条の存在によって人が本心と異なる振る舞いや言説を強制され、仮面を被ることを余儀なくされるとすれば、本あるいは文学はその仮面を補填するための苦肉の策として現れ、語られなかった真実を模倣＝再構築するというクリティカルな意義を帯びることになるのだ。『ふたたび海』についてのこの考察を補助線として添えてみると、先のセバスティアンの何気ない一言にも、『ちっぽけな演習』の発表当時（1963年）にはすでにかなり抑圧の度合いを増していた言論統制を踏まえることで、歴史的に再文脈化された新たな解釈の余地が生まれてくるだろう。

本や文学は「いま、ここ」にある教条的抑圧に対し、いったん仮面を被って逃れ、抑圧を「生き延びた」あとで初めて成立する。その語り手・書き手としてのセバスティアンやエクトルは、「いま、ここ」にある抑圧的状况に直裁に異議を唱える「抵抗する主体」でもなければ、それでも語るべき異議を内に秘めているという意味で、完全に規範に順応できる「服従する主体」でもない。むしろ彼らの主体性がその間に揺蕩っていること、本論の用語に沿って言い換えるならば、彼らが「弱い」主体であることこそはまさしく、教条的体制の中から生まれてくる周縁者なる「証言者＝語り手」が、文学的テクストの語り手として生成してくるための前提要件を成しているのですらある。

両作品において「書くこと・語ること」が逃走と結びつけられているとすれば、私たちはすぐさま、その対となる「読むこと・聞くこと」もまた現実からの逃走に結びつけられているということを指摘しなければならないだろう。例えば、次の引用に明らかなように、エクトルの常なる読書は逃走との等価性を示すものでもある。

そこに、足を床につけて、ソファに寝転んでいるエクトルがいる、本を読みながら、逃げながら。それが一番大事なことだ、逃げるのが、真昼が過ぎるあいだ（彼はそう考えている、わたしには分かる）、外にあるすべてが降伏し、すべてが自らを正当化するわずかばかりの神秘を手放し、身を割くような明るさと熱のなかで死ぬあいだに、宙ぶらりんのままでいられることが。²⁴¹ (OVM, p. 55. 強調原著者)。

[...] Por cobardía [...] y por temor al ridículo [...] comtemporizamos con lo intrascendente, y luego, secretamente, atemorizados, avergonzados, tratamos de remedar la traición; Escribimos el libro.

²⁴¹ “Ahí está Héctor, tirado sobre el sofá, las piernas en el piso, leyendo; huyendo. *Eso es lo más importante, huir, poder sostenerse en vilo mientras pasa el mediodía* (así piensa, estoy segura) *y todo afuera sucumbe, todo se despoja del poco misterio que lo justifica y perece en la claridad y el calor desgarradores.*”

エクトルにとってのみならず一般に読書行為は、まず想像力を介して「いま、ここ」を離れることを可能にするという意味において、一種の逃走でありえるものだろう。しかしそれは往々にして、単に現実からの逃避にとどまらず、自らのうちに他者なるものを呼び込む契機となる逃走でもある。私たちが経験則としているこの実感は、『ちっぽけな演習』では次のようなセバステアンの独り言として表現されている。

一時間図書館で過ごすことに決めた。おれは自分ができないことを語る本が好きだ。埋め合わせにもなるし慰めにもなるが、でももっと大事なことがある。ためになる警告を与えてくれるのだ。そういう本を読んでいると、おれはおれではない存在になり、それと同時にそういう本によって、おれがおれであり続ける力を与えられもする。もしたまたまおれの身体をまるまる描いた本でも手に取ったなら、おれは慣れた手つきでばしんとそれを閉じる。苦悩の種になるばかりか、おれを反抗へと駆り立て、トカゲをトラに変えないとも分かったもんじゃない。²⁴² (PM, p. 148)

物語を読む（他者の声を聞く）行為の中で、主体のうちには「いま、ここ」の状況を離れ、「自分であって自分でない」という「他者性」が呼び込まれる。その過程の中で、主体は同時に自分の姿を客観化された他者として見だし、そのことによって「トカゲをトラに」変える反抗の契機までもが触発されることになる。引用部での読書行為は、「いま、ここ」を離れたところから伝達される他者なる物語を受容することで、自らの身体の他者性をより強く自覚させ、主体に変容をもたらす媒介行為として描かれているのだ。

読書行為が持つこのような媒介性は、『ふたたび海』のエクトルの妻の回想では、音楽あるいは芸術といったモチーフを通して示唆されている。田舎出の妻はハバナで暮らすようになってから、エクトルに連れられ数多くのコンサートや演劇に出かけるようになる。彼女はやがて、音楽の中に痛みや孤独を感じ取り、音楽を聴くことによって「いま、ここ」ではない場所を夢想するようになる。

聴こえているその音楽は、わたしが一度も所有したことの無い何かを懐かしむ気持ちを、見知ったものとは別物だけれど、わたしたちが失ってしまった人々や木々の姿を運んでくる… いま場内に鳴り響くその音楽が、わたしたちは自分が手にしていない何かを（それをどんなに大事に思い、どんなに欲していることだろう！）、絶えず失い続けているのだという印象を、確信を呼び覚ます…。²⁴³ (OVM, pp. 128-129)

²⁴² “Decido pasarla [una hora] en la biblioteca. Me gustan los libros que hablan de lo que yo no puedo hacer. Es una compensación y un consuelo, pero es algo más importante aún: una saludable advertencia. Leyendo esos libros soy lo que no soy, y al mismo tiempo ellos me dan fuerzas para seguir siendo lo que soy. Si por casualidad me cae en las manos uno de esos que me retratan de cuerpo entero, de mano maestra lo cierro pesadamente. Además de afligirme, quién sabe si no me incitarían a la rebelión, a cambiar el lagarto por el tigre.”

²⁴³ “Esa música que escucho me trae la añoranza de algo que nunca poseí, visión de gentes y de árboles

やがて革命に対する幻滅が固着した後、強制労働から帰ってきたある日曜日の夜、妻はふたたびエクトルと劇場へ出かける。そしてそこで耳にした調べに、まだ音楽が消えずに残っていたのだ、という強い感慨を抱くことになる。

音楽がやって来てわたしたちを捕らえ、変容させる。(中略) その音楽、そのささめき、その大音響、その下降、その上昇、そのハーモニーが考えさせ、直観させる、わたしたちはこの現実—この世界に— 属してはいないのだということ、わたしたちは何かの間違い、何かの事故で、苦しみながらここにいるのだということ(中略) だって、一度も出会うことの無かった何かを懐かしむこの気持ち、わたしたちが記憶にとどめておけない時間へのこの郷愁、現実のなかではなく、舞台の上にいるのだというこの思いには、なにか意味があるはずだもの… (中略) わたしは何処、何処にいるの。いるべきなのにいまいないのは何処? かつていたと覚えているのにいたことのないのは何処? 何処にいる? どうやっている? どうやって、**存在するため**にしなければいけないけれど、決していることが出来ないであろう場所にたどり着けるの?… 最後の音が震え、拍手が鳴り響く。ふたたびわたしたちはここにいる、非現実な存在、見たことのない存在、癒やしがたいほど孤独で悲痛な存在となって…。²⁴⁴

(OVM, p. 129. 強調原著者)

妻が聞く音楽は、セバスティアンにとっての読書と同じく、「いま、ここ」の現実を離れた時空を夢想させる性質を持ち、現実の欺瞞性を暴き立てる役割を果たしている。芸術による過酷な現実の変容、というアレナス作品に頻出する主題は、ここではさらにもう一つのありえた現実を、どこにも存在しない「想像の場」として現出させているのだ。その結果、妻とエクトルには自分自身が「非現実な存在、見たことがない存在」に感じられる、という記述にも留意しておこう。音楽という伝達行為に導かれた「想像の場」は、身体の他者性を強く意識させることで、目の前の「現実」そのものの正当性に疑義を呈し、「現実」と「非現実」との領域を逆転させる動力と化している。

que perdimos y que no fueron los conocidos... Esa música que ahora retumba el todo recinto me despierta la impresión, la certeza, de que algo que no tenemos (¡y cuánto apreciamos, y cuánto necesitamos!) perdemos constantemente...”

²⁴⁴ “La música llega y nos toma, transformándonos. [...] Esa música, ese susurro, ese estruendo, ese descenso, esa ascensión, esa armonía, me hace pensar, intuir, que no pertenecemos a esta realidad —a este mundo—, que estamos aquí, padeciendo, por alguna equivocación, por algún accidente [...] Porque algún sentido tiene que tener esta añoranza de algo que nunca conocimos, esta nostalgia por un tiempo que no podemos registrar en nuestra memoria, esta sensación de estar no en la realidad, sino en la escena [...] Dónde estoy, dónde estoy. ¿Dónde debo estar y no estoy? ¿Dónde recuerdo haber estado y nunca he estado? ¿Dónde estar? ¿Cómo estar? ¿Cómo llegar al sitio donde nunca estaré y debo estar para estar?... Vибran las últimas notas, estallan los aplausos. Otra vez estamos aquí, irreales, irreconocibles, irremediabilmente solos y patéticos [...]”

ここまでの議論を整理しつつさらに展開してみよう。セバスティアンやエクトルが採る身体的逃走の行為は、語る行為を目的あるいは副次的な産物としているだけなのではない。それは抑圧に満ちた「いま、ここ」とは異なる場所を求めていく運動である限りにおいて、「いま、ここ」において語られ得ない声なき物語を語り、あるいは「いま、ここ」とは異なる時空から発せられる声を聞くという、双方向的な言語上あるいは伝達行為上の逃走と相似形を成しているのである。

しかし、『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』の社会における抑圧は前作までのそれよりもさらに強固なものとなって遍在しており、そこでは周縁者の物語の「語り手」と「聞き手」の存在そのものが許されていない。だから、言語上の逃走の向かう先である「いま、ここ」では無い場所は、身近な現実の中には無く、現実とは異なる別の時空間の中に求められなければならない。

「いま、ここ」にないものを構築する力が想像力なのであってみれば、それはまさに想像の領域において蜃気楼のように現出する、どこにもないユートピアの場として想定されるものだ。それは実体的で静的な場所ではなく、あくまで語り手と聞き手の存在ならびに相互のコミュニケーション行為によって生み出される、関係性と運動体としてのトポスである。語ることは常に聞き手の存在を可能にし、語らないことは常に聞き手の存在を抹消する。直接的な聞き手を持たないために、孤独なモノログにならざるを得ないセバスティアンやエクトルの物語はその実、逃げ場なしの物語のなかに、逃走の継続を可能にするこの想像的ユートピアを生成する行為に他ならない。

そして、実際にこの「想像の場」への双方向的参入を媒介する役割を果たすのが、本や文学、あるいは芸術といった媒体なのである。書物や芸術形式によって伝えられる物語や伝達内容は、伝達先の「いま、ここ」と重ね合わされることで、現実を相対化しその欺瞞性を暴き立てる役割、あるいは自分自身を変容させる役割を果たす。これは言い換えれば、伝達先の現実や主体性のなかに、「自分以外のものとして客観化・対象化され得る性質」、すなわち「他者性」が呼び覚まされる、という事に他ならない。ここに至って書くことや芸術行為は、主人公の身体の「他者性」によって発見され語られる周縁者たちの物語を「想像の場」を経由し伝達することで、今度は別の主体のなかに「他者性」を呼び覚ますものに転換するという、他者性の終わりなき放射作用として捉え返されることになる。エクトルの「もし君が話をでっちあげ、想像し、作り出すなら、もっと悪い…」との言葉通り、想像力が教条的体制において激しい排除の対象となるべき理由は、まさに虚構を通じて身体のうち他者性が触発され、一義的規範に亀裂が生じてしまうからなのだ。あらゆる他者なる存在、とりわけそれを媒介する書物や芸術は、本来的に教条主義への潜在的批判性を秘めているのである。

この視点に立って再考してみれば、セバスティアンとエクトルは、逃走と相似形にある語る行為をも周縁者の戦略として内在化している存在であると言える。特に重大な意味を持つのは、小説の中で彼らの「書いたもの」が開示されている事実だ。

三人称の全知の視点によって語られていた『レネーの肉』とは異なり、セバスティアンの一人称によって語られる『ちっぽけな演習』は、物語の途中から読者を想定し呼びかけるメタフィクション的言及を繰り返すようになっていく。しばしば、自分の話には何も面白いことは起こらず、優れた書き手でもない自己卑下しつつも、オランダの「人生録」の虚飾を批判しもする語り手としての彼によって、次第に『ちっぽけな演習』という小説そのものは彼自身の「人生録」、あるいは仮面の下に隠された周縁者の顔の「記録」として提示されることになる。

『ふたたび海』においても、『夜明け前のセレスティーノ』や『純白のスカンクたちの宮殿』には実質見られなかった、詩人＝主人公の書いている内容が明かされるという事態が起こっている²⁴⁵。Emilia Yulzarí が述べているように、第二部のなかでは「アベジャネーダの逃亡」(“La fuga de la Avellaneda”)²⁴⁶という戯曲をはじめ、短編などの創作数編が小説内作品として示されており、「テキストは作家という役割を持った主人公としてのエクトルを明示している」²⁴⁷ (Yulzarí 2004, p. 91) のだが、そもそもこの第二部自体がエクトルの詩篇として提示されている事実は、なにより雄弁に小説がエクトルの作品としてもあることを物語っている。

つまり、これらの小説のページを読者が読むことは、彼らの語りの行為と、それによっ

²⁴⁵ 実際には『夜明け前のセレスティーノ』において一箇所だけ内容が明かされているのだが(『ぼくのかあちゃんは誰だろう』『ぼくのかあちゃんは誰だろう』『ぼくは便所をかあちゃんをさがす、でもないんだ』 “«Quién será mi madre», «Quién será mi madre», «Que la busco en el excusado y no la veo» CAA, p. 187)、他人からの伝え聞きとして伝えられるその情報は曖昧で、『ふたたび海』における全面的開示の持つ意味とはかけ離れている。Carmelo Esterrich も前二作において主人公が書く内容が明かされないことを重要視している。「この絶え間なく書く事によって最終的に生み出されたものは何だろうか? 間違いなく何も生み出されてなどいない。レイナルド・アレナスのこれらの作品におけるエクリチュールは、完結した生産物を生み出さない。セレスティーノとフォルトゥナートが書いているものは常に草稿であり、作品以前の試作であり、実際には決して開始されることのない作品である。それは常に、いままさに書き始められようとしているもので、始まりの時は、エクリチュールを開始させる出来事は決して起こらない、少なくとも小説の中で描写されることは決して無い。」 “¿Cuál es el producto final de todo este incesante escribir? Absolutamente nada. La escritura en estas obras de Reinaldo Arenas no crea un producto terminado, sino que lo que escribe Celestino y Fortunato es siempre preliminar: el ensayo antes de la obra, la obra en realidad nunca se comienza. Siempre se está por empezar a escribir, y el momento del comienzo— el evento, el comienzo de la escritura— nunca ocurre, al menos nunca es descrito dentro de la novela.” また慎重にもこの文章へ付した注の中ではこう付け足されてもいる。「『夜明け前のセレスティーノ』と『純白のスカンクたちの宮殿』自体がそうした試作品すべての最終的な生産物だと結論することは非常にたやすいだろう。しかし実際にこれらの小説について言えることは、それらが試作の一部であり、決して実現しない作品のための習作に過ぎないということだけである。」 “Sería muy fácil concluir que *Celestino antes del alba* y *El palacio de las blanquísimas mofetas* son el producto final de todos esos ensayos. Pero en realidad lo único que podría decirse de ellas es que son parte del ensayo, son la práctica para la obra que nunca se realiza.” (引用は共に Esterrich 1994, p. 87)

²⁴⁶ ちなみにこの戯曲は、ペンタゴニアの第四作である『夏の色』の冒頭部に置かれたものであり、インターテキスト的な言及を成している。この言及にはポストモダン的な遊戯性と同時に、『ふたたび海』と『夏の色』のあいだに比較の視座や連続性(例えば、本論文中で指摘した歴史意識という共通点)を見いだす上でも、きわめて重要なものである。

²⁴⁷ “El texto muestra explícitamente a Héctor como actor protagónico en función de escritor.”

て生じる「想像の場」を現前せしめること、言い換えれば言語の次元における彼らのもうひとつの逃走を現前せしめることに他ならない。読者こそは、「いま、ここ」でないどこかを目指して語る彼らの逃走の向かう先となるのだ。かくして両小説の構造そのものが、主題としての「想像の場」と軌を一にするものとして立ち現れてくる。この一致においてこそ、「抵抗する主体」による政治的抵抗のように即効的でも実効的でもなく、ただ潜在的で微弱でありながら、それゆえに想像の領域において射程を拡大する彼らの文学的「抵抗」の批判性は、より強度を増して読者に伝えられるのである。

3-3. 両義的身体の政治的批判性

さて、これまでの論では主に逃走の問題を、周縁者が意識的な戦略として採用し、その結果他者の仮面とその欺瞞性を認識させる契機ともなるという視点から論じてきた。しかしもう一度確認しておけば、規範に従うふりをして生きることは、抑圧的な社会において周縁者たちがやむを得ず選ばなくてはならない生き方なのであり、主体に多大な苦悩とジレンマをもたらす否定的な側面をも有しているのに他ならない。それはとりもなおさず、そもそも主体が自らの身体の特質、すなわち相矛盾する要素に引き裂かれてある「両義性」を捨てきれず保持し続けているがために、ある規範に完全に同化し怖れや疑問を全く抱かないような「強い」身体になれない、という事実由来していると言えるだろう。

しかし同時に、セバステイアンやエクトルがこうした身体の「両義性」を保持し続ける主体であることは、彼らのジレンマを増大させるだけではなく、物事の多義性や矛盾を許容する視点を可能にする。そのことにより、両作品の物語世界における教条主義と、本来的に多義性を含む主体との対立という主題もまた、浮き彫りになっているのだ。この対立がいかに教条主義に対する政治的批判性を含意し得るかという本論の論点を探るため、以下では原理的批判性、認識論的批判性、自己言及的批判性という三つの観点から論じてみたい。

3-3-1. 原理的批判性：教条と生の多様性

まず指摘しておきたいのは、教条主義的政治体制は、生がもともと内包している多様性・多義性とは相容れないものであるという、いわば原理的な批判性である。教条主義は各人の個性を画一化し、それぞれの人生の特異性を一特にそれが規範にそぐわないものであるときに一 抹消し画一化しようとする傾向にある。しかし、その結果抑圧され語られることのない周縁者たちや死者たちの生そのものは本来、教条として押しつけられる規範や仮面の名の下には回収されることのない、個別で特異なもの、あるいは多様なものであるはずだ。

『ちっぽけな演習』のなかでセバステイアンは、「ある臆病者の小説は他の臆病者の小説

とは全く違ったものになるだろう。類似点が見出せるのはただ一つ、最も外側の表面的な要素、つまり、臆病さそのものだけだ」²⁴⁸ (PM, p. 162) と述べている。ここでの「臆病」というレッテルこそは、教条主義が主体に対して恣意的に与える負の区分の具体例に他ならないのであり、各人の個性は本来そうした区分を逸脱する多様性を秘めているのである。別の箇所でも述べられている通り、「人はそれぞれに自分なりの奇矯さを持っている」²⁴⁹ (PM, p. 144) のであり、「各人は自分の人生の作者」²⁵⁰ (p. 243) なのであってみれば、先に引用した通り「われわれ人間というものの実態をぼんやりとでも知ろうと思うなら、われわれ一人一人が自分自身の小説を書かなければならないはず」なのだ。

こうして考えてみると、上に引用した「各人は自分の人生の作者」という言葉からは、画一的な規範に回収される以前の、あるいは回収された後でも仮面の下に垣間見える、個々の身体が持つ特異性と多様性を帯びたものとしての「人生」(la vida) という言葉の用法が抽出できるだろう。この用法は作中の別の箇所にも見いだすことが可能だ。例えばセバスティアンは、自分に昇進する意志を持たせようとするオルランドが、自らはホセ神父の告解を避けていることを心中で批判し、「ホセ神父が自分の人生に介入する権利はない、と彼が考えているとしたら、なぜ彼自身がおれの人生に首を突っ込むんだ」²⁵¹ (p. 192) というレトリックを用いているし、オルランドはホセ神父を恐れてなどいない、という意見を主張するエリサが校長にも強制的な同意を求めるのを見て「その光景はとてもグロテスクなものだった。(中略) もし人生がそんなに簡単なものであったなら！」²⁵² (p. 194) と述べてもいる。二つの引用ではともに、「人生」という一見他愛もない言葉が、個別性や複雑さ、多義性といった含意を与えられ、セバスティアンが心底嫌っている「告解」²⁵³や「昇進」、「怖れない主体」といった教条的規範を批判するための概念的な根拠となり得ているのだ。

こう考えてくると、面倒事を避けるセバスティアンが意外にも、ことあるごとに「人生」を愛するものとして自己規定している事実も興味深く思えてくる。第八章の最初の段落に登場する「人生よ！ おれは人生に魅了されている、生きることに以上におれが熱中できるスポーツなどないということをご理解頂きたい。でもゲームの規則は、プレイヤーの生の捉え方によって変わってきてしまうんだ」²⁵⁴ (p. 306) という独白では、ふたたび生の個別性が強調されつつ「人生」への愛着が表明されているし、小説の最後にほど近い一節では再度、「それに、前にも言ったように、おれは人生に魅了されている。人生はおれを魅了し、

²⁴⁸ “[...] la novela de un cobarde no se parecería en nada a la novela de otro cobarde, a menos que el parecido se establezca sobre lo más externo y superficial del problema: la cobardía misma.”

²⁴⁹ “[...] cada uno tiene sus rarezas.”

²⁵⁰ “Uno es el autor de su propia vida”

²⁵¹ “Si él piensa que el padre José no tiene ningún derecho a inmiscuirse en su vida, a qué entonces meterse en la mía.”

²⁵² “La escena es bien grotesca. [...] ¡Ah, si la vida fuera tan fácil!”

²⁵³ この嫌悪は次のようなセバスティアンの言葉に端的に表れている。「人が自分のしてきたことを告解するよう強要されるなんて、怖ろしいことだと思わないか？」“No te parece algo horrible que un ser humano se vea obligado a confesar lo que ha hecho?” (PM, p. 213)

²⁵⁴ “¡La vida! Sepan que me encanta y que no encuentro deporte más apasionante que vivir. Ocurre sin embargo, que las reglas del juego varían de acuerdo con la concepción vital del jugador.”

怯えさせ、引き寄せ、授乳するのだ」²⁵⁵ (p. 337) と繰り返され、怖れを抱かせるものでありながら自らを魅了しめる多義的な「人生」の在り方が語られている。

興味深いことに「人生」という語のこうした用法、そして「人生」の側に立つ主人公像は、『ふたたび海』におけるそれとびったり重なり合うものだ。例えば第四詩篇の一節には、文学論的な装いを借りて「あまりに表面的で、楽天的に過ぎる」(“tan superficial, optimista”, OVM, p. 249) ウォルト・ホイットマンの詩への批判が展開されている。しかしそれはその実、ホイットマン個人に対してというよりは、見せかけの仮面の裏の真実や、周縁者の声を聞こうとしない感受性に対しての批判として成立しているものだ。

どうしたら気づかないなんて事ができたんだ、
ぼくらというこの影に先行しあるいは続く目もくらむような空白、
ぼくらがやっとの思いで発しても、誰も聞きはしない
短い叫びを。 (中略)

おまえの詩にはぼくの汗ばんだ手をぶつけよう。
おまえの詩には痛む歯をぶつけよう。 (中略)

おまえの詩には、どんなに秩序立てて所有しようとしても絶望を増すだけの
これらすべての裸の身体の光景をぶつけよう。
おまえの詩には、歳をとっても欲望は静まらないのに、望みは薄れていくだけという
確信をぶつけよう。
おまえの詩には、人生という名のこの深い地獄の詩をぶつけよう。²⁵⁶ (pp. 249-252)

ここでもまた「人生」の一語は、個別性を刻印された身体的イメージの数々を通して導入され、規範として押しつけられる仮面に対置されていることが読み取れるだろう。『ふたたび海』におけるこの用語はさらに、共産主義がはっきり「教条主義」として定義され批判される次の箇所においても、より強く個々の生が持つ個別性と結びつけられることになる。

低俗なカトリシズムと共産主義（狂信主義と教条主義）とは、**特殊偽善倫理**とでも呼

²⁵⁵ “Además, me encanta la vida, ya lo he declarado; me encanta, me espanta, me imanta y me amamanta...”

²⁵⁶ “Cómo es que no pudiste percibir el vertiginoso vacío / que antecede y sucede a esa sombra que somos, / breve grito que apenas si podemos articular, / y nadie escucha. [...] Yo opongo a tu poesía mis manos sudadas. / Yo opongo a tu poesía una muela cariada. [...] Yo opongo a tu poesía la visión de todos esos cuerpos desnudos / que aun cuando los poseyeras metódicamente sólo servirían para agrandar tu desesperación. / Yo opongo a tu poesía la certeza de que la vejez no anula los deseos, pero socava las posibilidades. / Yo opongo a tu poesía la profundidad de este poema infernal que es la vida.”

ぶべきものと同義の言葉だ。やつらは人生を現実に差し向けるのではなく、現実についての理論へと差し向ける。どちらも実験によってではなく、教条を崇拝することによって支配されている。人生は蚊帳の外なのだ。²⁵⁷ (p. 273)

この一節は疑いなく、セバスティアンが死期間近の老人について述べた既出の引用部（「あなた方は研究所であの老人を研究するがいい」）と通じる響きを持っている。『ちっぽけな演習』から『ふたたび海』へと続く周縁者への眼差しは、教条と対立する生の多様性を浮き彫りにする。そしてそのことが、教条主義に対する批判を決してカストロ政権という特定の政治体制への批判にとどまらず、そもそも多様であるはずの個々人の生の在り方を否定するような抑圧（的体制）への糾弾として成立させているのである。

3-3-2. 認識論的批判性：矛盾と逆説

二点目に指摘したいのは、そもそも教条主義が前提するように、二項対立の一方を唯一の真実として一義的に規定できるか、という点を問う、いわば認識論的な批判性である。この批判性は両作品では、真実が複数存在することを端的に示す「矛盾」や「逆説」という言説形式によって暗示されている。

路上写真家となったセバスティアンは、ある時子供の写真撮影を依頼される。彼は、じっとしていないその醜い子供を見て、言いしれぬ不快感を覚える。しかし、依頼主である祖母に対して「もし真実を言えば」（“Si le dijera la verdad”, PM, p. 314）騒ぎになると考えたセバスティアンは結局写真を撮る羽目になる。

興味深いのは、このあと語り手でもあるセバスティアンが、自分を非人道的だとして非難する読者の反応を先取りし、それへの反論を試みていることだ。その後で彼はこう続ける。

彼らの言っているのがきわめて明白な真実だということ、おれがかくかくしかじかの人間で、悪い人間の例だということは疑いようもない。だが、おれが存在していること、おれは実在していて、壁に描かれた人物じゃないってこと…、そして、まさに存在するがゆえに、おれがこれらのページを書いているということも、同じように確かなんだ。もちろんそれは、悪い冗談みたいなものだ、読者もおれも真実を述べているってことなんだから。これらのページによって読者の真実が姿を現し、おれの真実は読者の熱のこもった酷評によって明るみになるとは、まったくもって憂うべき事態。呪うべき矛盾よ！ おまえはあらゆる人間の行為の土台なのだ。²⁵⁸ (PM, pp. 315-316)

²⁵⁷ “Catolicismo ramplón y comunismo (fanatismo y dogmatismo) son términos equivalentes en lo que podría llamarse *una particular ética de la hipocresía*. No exponen la vida a la realidad sino a una teoría de la realidad. Ambos se rigen no por la experimentación, sino por la adoración del dogma. La vida no cuenta.”

²⁵⁸ “No hay duda de que todos ellos dicen verdades meridianas, que soy tal cual, y que mi ejemplo es negativo. Pero no es menos cierto que yo existo, que soy alguien, que no estoy pintado en la pared... y que,

「実在していて、壁に描かれた人物じゃない」セバスティアンの姿の強調は、ふたたび血肉を備えた生の個別性を暗示する記述と言えるだろう。セバスティアンが^{くだん}件の子供に対して感じる、サルトルに倣い実存的と呼びたくなるような理由なき嫌悪は、彼にとっては口に出せないひとつの「真実」としてある。だが引用部で語られているのは、個別の生が小説によって表象されるとき、セバスティアン自身にとっての真実だけではなく、他の他者から見た複数の真実の存在が許容されてもいるという事態だ。

付言しておけば、セバスティアンが「矛盾」(contradicción)と呼び、「あらゆる人間の行為の土台」とまで位置づけるこの視点は、単に事実関係の齟齬を表している用語なのではない。引用部から読み取れるように、それはむしろ一つの出来事、一つの「事実」に対しても複数の解釈、複数の真実が存在するということであり、それぞれの解釈者の生の個別性、あるいは多様性を前提とするものだ。さらに強調すべきは、そうした個々の真実はア prioriに規定されたものとしてあるのではないということである。「これらのページによって読者の真実が姿を現し、おれの真実は読者の熱のこもった酷評によって明るみになる」と述べられている通り、各人が解釈する真実とは、(書く／読むという行為を含む)対話関係の中で、承認や反論(contradicción)に晒され動的に構築されることで姿を現してくるものであるのに他ならない。

このような「矛盾」の視点は、『ふたたび海』においても、何より小説全体の構造によって象徴的に示されていた。この小説では、同じ一週間の出来事が第一部では妻の視点から、第二部ではエクトルの視点から、それぞれ別の物語として語られていたことを想起しておこう²⁵⁹。二つの物語はそれぞれ異なる真実を語り、時に相反する見解を示しながら、対話

precisamente por existir, es que escribo estas páginas. Por supuesto, en todo esto hay una broma pesada: tanto el lector como yo decimos la verdad. Resulta altamente inquietante que la verdad del lector se revele por estas páginas y que la mía se ponga de manifiesto por la apasionada diatriba del lector. ¡Maldita contradicción! Estás en la base de todos los actos humanos.”

²⁵⁹ ここでふたたび、エクトルと妻が同一人物であるか否かという論点が問題となるだろう。すでに触れた通り、先行研究では妻と子供はエクトルの空想の産物として捉えられてきたが、しかし実際の小説において妻はエクトルと異なる思考や視点を持ちながら外部からエクトルを観察したり、さらにはエクトルとの性行為をおこなったりもする(OVM, p. 125)。実のところ、第一部で語り手としての妻の存在を感じ取っている読者にとっては、エクトルとは異なる他者としてあったはずの妻や子供の存在が架空の人物であるという突然の認識は、これまでに語られてきた小説の筋(結婚や出産などを含めて)を疑わせることにつながり、特に再読の際には単純に受け入れがたいものと映るのではないだろうか。

非常に難解なこの矛盾に対して、本論文では複雑ではあるが同時にシンプルな次の解釈を強調しておきたい。すなわち、妻はエクトルと同じ人間であると同時に、やはり別の人格をもつ他者でもあるということだ。この複眼的な考えは謎めいてはいるが、これまでに論じてきた身体の他者性・両義性というアレナス的主題に基づけば決して無理のある発想ではない(セレスティーノもまた、主人公と同一人物かつ他者でもあるという両義的存在であったことを想起したい)。『ふたたび海』の二部構成は、本論文が主張する身体の他者性・両義性と密接に結び付きこれを体現する形式なのであり、そこでは明らかに意図的に、実際に起こったことと起こらなかったことを混乱させ、エクトルと妻との境界を謎めいたものにするのが目指されている。その意味で、妻

関係に置かれることで『ふたたび海』という物語の総体を構築しているのだ。『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』の両作品にともに内在する「矛盾」という視点は、そもそも真実とは本質論的に規定されるものではなく、各人の個別性にに基づき構築的に規定されるものであること、その結果として複数の真実が存在することを示している。こうした視点が、二項対立的概念の一方を真実として本質化し、規範として押しつける教条的な思考法そのものに対して含み持つ潜在的批判性は明らかだろう。

「矛盾」の視点とは、解釈者それぞれが抱く複数の「真実」を許容すること、いわば、複数の項の導入によって《二項》対立的概念の正当性を相対化してしまう視点の謂である。しかし同時に付け加えておかなければならないのは、両作品にはこの「矛盾」の視点がいれば裏面として引き起こす事態、すなわち二項対立として捉えられる対概念の両方ともが、複数の「真実」として一つの対象のなかに共存し、二項を《対立》するものと捉える区分そのものに疑義を呈し無効化してしまうような視点までもが書き込まれている点だ。

私たちはこの視点を、真理に背いているようでいて、実は真実を表しているという意味での「逆説」の視点と名付けておこう。この逆説の現れは、何よりも両作品における主人公の造形、あるいは彼らの取る逃走の運動において明確になってくる。

セバスティアンが周縁化を余儀なくされる事態は、彼自身の怖れを抱く弱い身体に起因することはすでに述べた。彼自身、この怖れを自覚し、臆病な自分をトカゲになぞらえて卑下している。

おれは自分が一匹のトカゲに過ぎないことを知っている、だがおれの臆病さで世界を動かすことができるなどとも思っちゃいない。それは預言者や、革命家や、指導者や政治家の仕事だ、このおれなんて！ 笑い過ぎで死ぬのがおちさ。²⁶⁰ (p. 151)

主人公と対置される偉大な人間たちの例として、他でもない「革命家」という語が紛れ込んでいることは看過しがたい。作品の出版年代を考えれば、この「革命家」がはっきりとキューバ革命への言及として読まれることは避けがたく²⁶¹、ここでのセバスティアンはあ

の存在やテキスト内の出来事の虚実について、白か黒かという厳密な区別に拘泥することは不毛な視点であり、上記のような複眼的な視点こそが本作の解釈には必要であると考えられる。

²⁶⁰ “Yo sé que soy un lagarto, pero también sé que el mundo no va a ser encarado según mi cobardía; es a los profetas, a los revolucionarios, a los estadistas, a los políticos a los que puede pedirse cuentas, ¡pero a mí! Sería cosa de matarse de risa.” (p. 151)

²⁶¹ 「革命」への言及は、例えば教師であるセバスティアンが減給に反対する同僚たちに対して投げかける、「おれの考えじゃ、こんな愚か者どもが革命にふさわしい人間だなんて到底思えない」(“Juzgándolo por mí, nunca hubiera creído que esos idiotas resultasen unos revolucionarios.”, p. 145) という言葉のなかにも見て取れる。これら二つの引用部は『ちっぽけな演習』が革命後の文脈を踏まえて脱稿されているとする立場を補強するものだが、この立場に立つと例えば校長による「いま我々が只中にある危機」(p. 145) という台詞や、街にあふれるスパイ、生まれる以前まで

えて歴史的文脈に言及しつつ、自身を革命政府の理想とする主体とはほど遠い政治的周縁者として規定しているように映る。

しかし、そうした明らかな政治的逸脱にも増して読み込んでおかなければいけないのは、この自己卑下の裏にはある逆説が潜んでもいるということだ。上記引用のトカゲのイメージは、すでに数ページ前で次のように導入されていたからである。

反抗なんてとんでもない。もし誰もが自分の動物を選ぶ権利を持つとしたら、おれはいますぐトカゲを選ぶ。

トラやライオンは結局殺されちまうが、トカゲなら逃げられるかも知れない。おれはこの動物が大好きなんだ、葉っぱに紛れ、体色を変え、這いずり回って、たくさん眠るこいつが… やつは葉っぱに紛れおれは間抜けどもに紛れる。猫が通っても見えるのは葉っぱだけ、警察が通っても見えるのは間抜けだけ… それで通り過ぎちまうのさ。²⁶² (p. 147)

トカゲはトラやライオンのように、「反抗」することを選ばない。それは擬態＝仮面によって姿を隠し、逃げ回るのみであるが、それゆえに状況に順応して生き延び、死を免れることができる。そしてすでに確認していた通り、その生き延びるという行為こそが、声なき者たちに代わって語り、仮面を補完する証言を可能にする条件であったことを考え合わせると、トカゲがトラやライオンよりも劣っているものであり続けつつ同時に優位性を持つという逆説は、本論で述べてきた「弱い身体」と「強い身体」との逆説的關係との相同を成していることがわかる。『ちっぽけな演習』というアイロニカルなテキストは、自己を「弱い」ものと規定し「反抗」を否定する演劇的身振りのなかに、非常に攻撃的な逆説的反抗者としてのセバスティアンの姿を映し出しているのである。普段従順な仮面を被ったセバスティアンの反抗性—より正確に言うならば、彼の従順さこそが反抗を意味するという逆説—が露わになる場面は、例えば卑屈な態度で接している校長に対して抱く、「校長を権威づけているのはこのおれなのだ」(p. 181)²⁶³という思いにもその例を見いだすことができる。

意図的に「服従」することそのものが「抵抗」へと変わるこの逆説的地平は、セバスティアンが逃走を意図的に追求することによって開かれていることに注意しよう。もちろん、本論の前章ですでに『夜明け前のセレスティーノ』、『純白のスカンクたちの宮殿』、『レネ

遡る遡及罪の描写 (p. 133)、結社の自由が認められていると同時に政府に対する陰謀が罪であるという言及 (p. 330) は、歴史的コンテクストに照らして非常に興味深いものとなる。

²⁶² “Nada de rebeldías: si cada uno tiene el derecho a seleccionar su animal, yo ahora mismo escojo el lagarto. / El tigre y el león acaban por ser matados, el lagarto tiene probabilidad de escapar. Me fascina este animalejo que se confunde con las hojas, que cambia de color, que se arrastra, que duerme mucho... Él se confunde con las hojas y yo me confundo con los bobos. Si pasa el gato sólo verá hojas, si pasan los esbirros sólo verán bobos..., y seguirán de largo.”

²⁶³ “Soy yo quien autoriza al director”

一の肉』において観察した「逃げ場なし」の意識や閉塞感は、決して『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』において消え去っているわけではない²⁶⁴。むしろ、教条的体制が強固になるにつれて、主人公たちの逃走はますます不可能になっているといえるだろう。しかし、前作と明らかに異なるのは、それでもなおセバスティアンが続ける逃走の運動には、ただ無力なだけではない断固たる意志が込められているという点だ。

例えばセバスティアンは、自分を誠実に愛してくれるテレサについて、「間違いなくテレサと一緒に生活すれば好都合だろう、彼女は貯金もあるし、自分の部屋も持っているし、女性の情愛、母の愛、友人の熱心さでおれを遇してくれることだろう」²⁶⁵ (p. 150) と評するが、実際に彼女との暮らしを実行に移すことは決してない。経済面や生活面での安楽さを捨ててまでも彼女を避ける行動に、セバスティアンは愛情という面倒の種を避けたいと一応合理的な説明を与えるのだが、一方では次のように述べてもいる。

勘違いしちゃいけない。たった一つのことのためにおれはこの世に生まれたんだ、隠れること、怖れること、なんとしてでも逃げること、たとえそもそも何からも逃げる必要がないとしても逃げ出すことだ。²⁶⁶ (p. 150)

「そもそも何からも逃げる必要がないとしても」逃げるという、整合性のある説明を超越した決意からは、テレサからの逃走が完全に打算の結果としてあるのではなく、すでに一つの行動原理と化した意志の帰結であることが窺える。「逃げ場がない」という自覚にもかかわらず、「なんとしてでも逃げること」を断固として選び取るセバスティアンの意志には、弱い周縁者のイメージとは裏腹に、逆説的な力強さが看取できるかのようだ。

実のところ、彼の逃走の運動は面倒事を避けるための方便という定義を超えて、ときに死を賭すほどに苛烈な強度を獲得しさえする。告解制度を心底嫌っている彼が述べる「おれの叫びは死の危険が迫ったときまで取っておく。だが、おれが叫ぶとき神父が駆けつけてきたらどうだろう？ おれの叫びは自分を救うためなのか、それとも告解するためなのか？ だめだ、おれは決して告解しないぞ」²⁶⁷ (p. 146) という台詞には、死の危険にも優越するものとして告解からの逃走が位置づけられているし、他の箇所ではよりはっきりと、

²⁶⁴ 主人公たちが感じるこの「逃げ場のない」感覚は、次のような引用例からも確認することができる。「おれは決死の跳躍で逃げおおせる、だが未来にはまた、同じくらい死をかけた跳躍がおれを待っているのだ」“*escapo al salto mortal, pero me esperan, en los años por venir, otros saltos no menos mortales*” (PM, p. 168) / 「逃げ場、逃げ場、わたしは声をあげて呟く、ほとんど笑いながら、一度だって私たちに『逃げ場』なんてあったかしらと考えながら」“*Escapatorias, escapatorias, dígame en voz alta, riéndome casi, pensando si alguna vez para nosotros ha habido «escapatorias»*” (OVM, p. 43. 強調原著者)

²⁶⁵ “Sin duda vivir con Teresa tendría sus ventajas, ella tiene sus ahorros, un apartamento propio; me brindaría la pasión de la mujer, el cariño de la madre, el calor de un amigo.”

²⁶⁶ “No hay que hacerse ilusiones: he sido puesto en el mundo para una sola cosa; para ocultarme, para tener miedo, para escapar a toda costa, para escapar, aunque en el fondo no tenga que escapar de nada.”

²⁶⁷ “Guardaré mis gritos para cuando esté en peligro de muerte, pero, ¿y si grito y acude un sacerdote? ¿Es que yo grito para que me salve o grito para que me confiese? No, yo no me confesaré nunca.”

たとえ死んでも怖れとともにある「弱い」自分の在り方を保持し続け逃走する意志が表明されている。

人はこうも考えるだろう、おれは自分の手で人生を変えることができ、おれでも扇動者になれるし、怖れを勇気に、憂鬱を幸福感に変えることができるのであって、もし頑固にそうしないままなら万死に値すると。なるほど、自分が死に値しないとは思わないが、もしおれの命を奪いたければ、お好きにどうぞ。止めはしない、指一本だつて動かすものか。²⁶⁸ (p. 151)。

生命を賭けるほどの強度で、「弱さ」を保持し続け、逃走を意志すること。この主題は『ふたたび海』において、自殺というモチーフによって反転した形で繰り返されている。まず私たちは、この自殺という行為が『ちっぽけな演習』のセバスティアンによって、自分にはそぐわないこととして位置づけられていたのを確認しておこう。

自殺という途方もないことは、おれの人生の規模とは釣り合わない。敗戦の将、尻尾を掴まれた横領者、そんな奴らならば自殺する資格がある！ でもこのおれなど！ そんなことをすればみんな笑うだろうさ。²⁶⁹ (PM, p. 337)

セバスティアンが周縁者としての自分には釣り合わない、とする自殺に、一方のエクトルは絶えず惹きつけられている。彼にとって自殺とは、明確に教条的体制に対する英雄的反抗の意味合いを持つものだ。

たぶん／自殺する者は／失われた／ひとつの真正さのあり得べきイメージなのだろう
(中略) 逃げることなく誇りとともに／狩猟者を愚弄する唯一の猛獣。／これほどの悲惨さを正当化し受け入れるための臆病な独白を埋め合わせる存在。²⁷⁰ (OVM, p. 369)

この後すぐさま、エクトルはセバスティアンと同様、自分にはふさわしくない行為として自殺の考えを戒める。「幻想を抱くな。／頼む、後生だから、自惚れるな（おまえの癖だ）。

²⁶⁸ “También pensarán que está en mi mano cambiar el curso de mi vida, que yo puedo transformarme en agitador, que puedo cambiar el miedo por valor y la tristeza por euforia, y que si persisto en no hacerlo mereceré la muerte. Pues bien, no digo que no la merezca, pero si ellos quieren arrancarme la vida, acá la tienen. No moveré un dedo para impedirselo.”

²⁶⁹ “el tamaño de mi vida no estaría en proporción con el desmesuramiento de un suicidio. Un general derrotado, un desfalcador puesto en evidencia, ¡ellos sí se han ganado un suicidio! ¡Pero yo! Todo el mundo se reiría de tal acto.”

²⁷⁰ “Quizás /los suicidas sean / posibles imágenes de una autenticidad / perdida, [...] / Única fiera que por orgullo burla al / cazador sin huir. / Contrapartida del cobarde monólogo con que tanta miseria se justifica y acepta.”

自殺者が自殺するのは向こう見ずだからなのだ」²⁷¹ (p. 369)。自殺が意味する、「逃げることなく」在ることの反抗と解放に絶えず焦がれながらも、エクトルは「真正さ」を捨てて生き延び、前述したようにその後で「臆病な独白」、すなわち文学という偽善によってその「真正さ」を贖う道を選び続ける。そしてその過程で、セバステアンの自己卑下の裏に隠された死をも厭わぬ逃走への覚悟と同様、自殺衝動に耐えながら逃走し生き延び続けるエクトルの覚悟もまた、生死を賭けて志向されるものとしての意義を獲得するに至るのだ。

じゃあ、どうやったらこれほどの嘲笑を、これほどの恐怖を、これほどの騒ぎを、隠されたりはつきり現れたりするこれほどの悲惨さを、これほどの殴打、これほどの哀しみと不能、怒りと痛みを耐えられるんだ、この金属を体のなかに少し沈めるだけ、甘美な縄や後頭部への一発だけで事足りるというのに？ 続けるか？ 続けないか？ それがジレンマだ…。あの怒れる、神聖な、癒やしがたい復讐の渇き以外に、埋め合わせをし、降伏を釈明するための渇き、永遠のうちに、いやどこだっていいから、ぼくらが苦しんでいても苦しんでいる恐怖の分け前についての真実を口にし、残し、刻むまでは去らないという渇き以外に、一体何がぼくらに抵抗を促し、耐えさせ、これほどの疲れを、墮落を、狂気を、ものすごい一蹴りでぶっ潰させないようにするというのか？… 死ぬこと 一決して夢見ずに？— 死ぬこと 一たぶん残ること？— たぶん、立ち去るそのまえに、ぼくらが口にするのを決して許されない真の姿を、ぼくらの異口同音の、引き渡すことのできない叫びを、決定的に刻印すること。²⁷² (OVM, p. 343)

「続けるか？ 続けないか？ それがジレンマだ」。ハムレットの台詞を模したこの問いかけこそは、抑圧的体制下での閉塞感を描くこの小説全体を象徴する最も重要な一文のひとつだ。この決して出口のない問いかけに対して、エクトルは論理を越えた意志でもって応える。「何かぼくらに続けなくてはいけないと告げる、何かぼくらに、自分たちのことを負け犬だと考えてはいけない、敗北の後で本当の闘いがはじまるのだ、と告げる」²⁷³ (p. 204. 強調原著者)。敗北の後の本当の闘いという逆説的表現が意味するのは、完全なる服従

²⁷¹ “No te hagas ilusiones./ No vayas, por Dios, a enorgullecerte (bien te conozco): Los suicidas se suicidan porque son suicidas.”

²⁷² “¿Cómo, pues, soportar tanto escarnio, tanto estupor, tanto ruido, tanta miseria impresa o expresa, tanto meneo, tanta tristeza e impotencia, furia y dolor, cuando basta el leve precipitarse de este metal en mi cuerpo, la dulce cuerda o el disparo en la nuca?... ¿Seguir? ¿No seguir? He aquí el dilema... ¿Qué, pues, sino el estímulo de esa airada, divina, persistente sed de venganza, de desquite, de cuentas a rendir, de no partir sin antes decir, dejar, estampar en la eternidad, o donde sea, la verdad sobre la porción de horror que hemos padecido y padecemos, nos hace resistir, soportar, fingir y no mandar a la mierda de una patada descomunal tanta fatiga, envilecimiento y locura?... Morir -¿jamás soñar?-. Morir -¿tal vez quedar?-. Tal vez, antes de partir, estampar definitivamente eso que no nos permiten jamás decir y somos: Nuestro unánime, intransferible grito.”

²⁷³ “Algo nos dice que debemos seguir, algo nos dice que no debemos darnos por vencidos, que después de la derrota comienza la verdadera batalla.”

にも、自殺や直接的反抗にも与することができずにジレンマを抱え、「敗北」を余儀なくされるエクトルの両義的な身体にとっては、逃走のあとで生き延びて物語を語り、「いま、ここ」を離れた別の世界へと通じる「想像の場」を模索することこそが、命を賭した闘いになる、という事実だ。英雄的な反抗を捨て、逃げ回り生き延びるという反英雄的な行為はしかし、生死を賭けるほどに強固な意志が伴うことによって、ふたたび逆説的な英雄性を帯びてくる。

そして、このような逆説的英雄像こそは、アレナスがピニェーラを論じたエッセイ（『自由の必要性』所収）のなかで、「ゴキブリ」という一見侮蔑的な、しかし逆に、抑圧的状况のもとで恐れを抱き周縁化されながらもしぶとく抵抗し生き延びる人物としての両義的な比喩フィギュールを与え、ピニェーラ文学に典型的な人物形象フィギュールとしてその意義を認めたものではなかったか。

実のところ、ピニェーラの最良の短編や、出版済の三つの長編小説の主人公たちはゴキブリなのである。（中略）我々のゴキブリは、迫害に苦しまされていまなお苦しみながらも、迫害の中に住まう。（中略）正しい文脈から見ると、ビルヒリオの描くゴキブリは英雄でもある。それは抵抗する英雄、あるいは生き延びる英雄であると言えるだろう²⁷⁴（Arenas 1986, pp. 118-119、強調原著者）。

型どおりの意味の「英雄」ではなく、それとは正反対の存在が身に纏う（反）英雄性は、セバスティアンのみならず、エクトルにも認めることのできる共通項である²⁷⁵。それはとりもなおさず、両者の身体が抱える両義性と、それを保持し続けることによって開かれる逆説の地平において可能になる特質であると言えるだろう。

²⁷⁴ “En realidad los protagonistas de los mejores cuentos de Piñera y de sus tres novelas publicadas, son cucarachas. [...] Nuestra cucaracha ha sufrido y sufre la persecución, pero la habita. [...] Visto en su justo contexto, la cucaracha virgiliana es también un héroe, un héroe que podríamos llamar de la *resistencia* o de la *sobrevida*.”

²⁷⁵ Francisco Sáenz は、エクトルがホメロスの『イーリアス』に登場する神話的英雄との共通点を有していると述べている。「エクトルという主人公の名は、ホメロスの偉大な悲劇へと我々を引き戻す。その上さらにエクトルはトロイの英雄と同じく、自らの運命に囚われたまま結末で死に至るのだ」。（Sáenz 2009, p. 122）“el nombre del protagonista, Héctor, nos retrotraen a la gran tragedia homérica. Héctor por lo demás al final muere al igual que el héroe troyano, ambos atrapados en su propio destino.” 確かにエクトルの名に、アレナスが逃亡・投獄生活のなかで心の支えとしていた『イーリアス』へのオマージュを読み取ることは可能だし、アレナス自身もたびたびそのように発言している。しかし、本稿の議論に従えば、それは Sáenz が主張するような悲劇の英雄としての共通項ではなく、むしろそうした英雄とは対照的な「弱い」主体が見せる逆説的な英雄性こそをアイロニカルに示すものと解釈できる。

3-3-3. 自己言及的批判性：ユートピアとしての物語、あるいは、定位されざる逃走

最後に指摘しておかなければならないのは、ここまで検討してきた生の多義性・個別性や逆説的視点が教条的思考に対して持ち得る批判性は、二つの小説においてただ単に外的な権力や制度に向けられているわけではない、という点だ。周縁者の物語を語る（あるいは聞く）ことを目指し、それによって「想像の場」を開くことを目指す両作品は、同時に物語という表象行為の不可能性や虚偽性にも自覚的であり、その限りにおいてきわめて自己反省的なテキストでもあるからだ。

すでに引いた通り、セバスティアンは「各人は各人の小説を書かなくてはならない」という信念の下に、私たち読者に彼自身の物語を届けている。実はそこにはある保留が付されてもいた。読者が小説の登場人物に自分の姿を見いだす体験について、セバスティアンは次のような但し書きをつけている。

だが少し注意してみれば、そうした人物の誰一人として、おれたちの個別で私的な現実と厳密に一致してはいないと分かるだろう。（中略）作者が描いていた奴は、一見おれとそっくり生き写しだが、よく見てみればおれとはまったく違う種類の間人だったのだ。²⁷⁶ (PM, pp. 161-162)

人は本を読み、その中に語られている物語を生き、ときに同一化することで、自分自身にとっての生を理解可能なものにしようとし、その実感を得もする。しかし、引用部で示唆されているように、各人の多様な生は根本的に共約不可能で、また物語のなかに還元され得ない個別性を持つために、物語を媒介とした伝達行為には本来的にズレが含まれる。ある者が他のある者についての物語を読むこと、その物語のなかに自分の似姿を見いだし自らの身体の他者性を触発されることは、つねにすでに誤読の行為でもあるのだ。

上記の引用が小説一般に対する見解だとすれば、それは翻って『ちっぽけな演習』という小説そのものへの自己言及ともなることは疑い得ない。つまりここでは、読者が『ちっぽけな演習』に対しておこなう読書行為のうちには、常に多様な生の実態とのズレが存在するという、自らの語りの權威を失墜させかねない可能性が前もって指摘されていることになる。

このズレは、物語を読む行為だけでなく、書く行為の中にも潜んでいる。その事実は、『ふたたび海』においてより発展的な形で提示されているものだ。最も明白な例は、世界中の周縁者たちの苦悩を語る衝動を覚えるエクトルに対して、物語の登場人物がコロスを形成して反論を試みる、仮想の対話のなかに現れる。

²⁷⁶ “[...] pero si nos fijamos un poco observaremos que ninguno de esos personajes corresponde estrictamente a nuestra realidad particular y privada. [...] El autor describía a un tipo que a primera vista era mi fiel retrato, pero que bien mirado era un personaje de una especie totalmente opuesta a la mía.”

登場人物たちのクロス（役から抜け出ながら）：（中略）見て、あんなに自信たっぷり、情熱たっぷり、彼が私たちに近づいてくる。こう考えてるんだ。ほうら、ざっと一掴みに捕まえた、ぼくは知っている、彼らの秘めた願いを、彼らの弱さを、数少ない彼らの慰めの瞬間、つまり彼らの恐怖を。彼らのことは何でも知っている、なぜなら彼らを描き出すことで彼らを創造し命を与えたのはこのぼくだからだ...（中略）不幸なやつ。彼を呼び出しているのは私たちのほうだってこと、避けようもなく彼を引き寄せているのは私たちのほうだってことを、彼は知らないんだ... 不幸なやつ。彼は知らないんだ（そんなことあるのだろうか？）、私たちこそが彼に私たちの受難を、不幸を押しつけ、彼に私たちの悲惨さを歌わせ、彼を引き寄せ閉じ込めておいて語りかけてるんだってことを。言え、言え。これを言え、それを言え、あれこれを言え、と。あるいは、以前私が言ったことを、私は言わなかった、と。あるいは、私たち今日は話したくない、と。あるいは、私たちをもう一度あの場所へ連れて行け、と。あるいは、そんなきついサンダルを履かせないでよ！と... そうして彼は引き返さざるを得なくなる、もう一度、気が狂うまで... 不幸なやつ。（中略）やがて彼は死に、私たちは残る。彼は気が狂い、私たちは続ける。もうすぐにでも、彼は消え去り、私たちはこのまま。時が経てば、彼が私たちと何の関係があったのか、彼が誰だったのかすら、分からなくなる...²⁷⁷（OVM, pp. 350-351. 強調原著者）

登場人物が作者に反論するというメタフィクショナルな語りによって示されているのは、エクトルが語ろうとする物語は、それを要請し表象の対象となる多義的な生そのものではあり得ず、常に現実とのズレと誤解を含むということだ。集合的な周縁者の声を聞き、その恐怖と苦悩を語る『ふたたび海』というテキストは、こうして自らエクリチュールの権威を失墜させ、その物語の信憑性を揺るがせる。

『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』からの二つの引用を相補的に読むことで浮き彫りになるのは、物語（を書き、読むこと）という表象・伝達行為の根源的な不可能性だ。二つの物語はともに、自ら周縁者の物語を語りながら、同時にその不可能性、あるいはより正確には、その非完結性にも自覚的なテキストなのだと言える。

ではこの自覚には、なんらかの政治性を読み取ることができるのだろうか？ 教条主義

²⁷⁷ “*Coro de personajes (saliendo del papel)*: [...] mira con qué confianza, con qué pasión, se nos acerca. Piensa: *Los tengo aquí, en un puño, conozco sus anhelos secretos, sus debilidades, sus escasos momentos de consuelo: sus terrores. De ellos todo lo sé, pues soy yo quien los ha inventado y les doy vida describiéndolos...* [...] *Infeliz. No sabe que somos nosotros quienes lo llamamos, quienes, inevitablemente, lo atraemos... Infeliz. Él no sabe (¿será posible?) que somos nosotros quienes le imponemos nuestras pasiones, nuestras desgracias, lo obligamos a cantar nuestra miseria, quienes lo atraemos y lo encerramos y le decimos: Di, di. Di esto y eso, y estotro. O: Yo no dije lo que antes dije. O: Hoy no queremos hablar. O: Llévanos otra vez a aquel sitio. O: ¡No me pongas esas sandalias que me aprietan!...* Y lo obligamos a volver atrás, otra vez, hasta enloquecer... *Infeliz. [...] Él perecerá y nosotros permaneceremos. Enloquecerá y nosotros continuaremos. Dentro de muy poco habrá desaparecido y nosotros seguiremos. Con el tiempo ni siquiera se sabrá qué tuvo que ver con nosotros, quién fue...*”

との関係を踏まえた場合、『ふたたび海』の中に登場する一つの小説内小説が、この問いに対する導きの糸となってくれる。

登場人物であるエクトルの創作として第四の詩篇の最終部に唐突に挿入される、「怪物」(“MONSTRUO”)と題されたこのわずか一ページほどの短編は、「その街にも怪物がいた」(OVM, p. 271)²⁷⁸という一文で始まる。世にも奇怪なおどろおどろしい姿をし、ひどい悪臭を放つ「怪物」は、不可解にも街の市民にとっては魅惑的な存在であり、賛美と愛情の対象となっていた。

しかしあるとき一人の男が怪物の悪口を語り始める。この悪口は冒頭の一文と同じ「その街にも怪物がいた」で始まり、それまでに語られてきた短編自体と一字一句同じ内容であることが明かされる。批判を受けながらも悪口を語り続け、「孤独に暴力的に、英雄的に、攻撃を続ける」²⁷⁹ (p. 272) その男の処刑を望んでいた市民は、次第に彼の話に耳を傾け、彼を尊敬するようになる。物語の最後は次の一文で閉じられている。「もはや怪物を追い払いその地位についたほどに、男の権力が強まって初めて、ぼくらには分かったのだ—怪物の悪口をまだ言い続けていた— その男こそが怪物だったのだと」²⁸⁰ (p. 272)。

私たちがもし、怪物という象徴的存在を抑圧的な政治体制のアレゴリーと読むならば、怪物を褒め讃えなければならない状況は抑圧的規範が蔓延した状況と、それに対する批判的思考の停止状態を指すことになるだろう。もちろんここには、もとの怪物を独裁者バティスタに見立て、新たな怪物をカストロとする解釈によって、明示的な次元での政治的含意を読み込み得る。それまで三人称で語られてきた物語が、最後の一文で一人称複数 (pudimos comprobar) へと変化していることも、この小説内小説を作者エクトル (あるいはアレナス) を取り巻く歴史的な文脈にコンテキスト化し、テキスト表層におけるカストロ個人への批判的メッセージを読み込む解釈を後押しするかのようである。

しかしそのようなコンテキスト化の誘惑を離れると、ここにはもう一步踏み込んだ、より重要な批判性を読み取ることもできる。Eduardo Béjar はすでに 1987 年の段階で、慧眼にも語りの地平を考慮しながらこの短編に対して別の解釈を示していた。

[この短編が] 全体を総括する「入れ子構造」になっているのは、そこに含まれる主張、一すなわち、政治的・社会的権力の言説に対する反抗— が小説全体と関連するというだけでなく、よしんば最初は反抗心を持っていたとしても、作者自身、あるいはすべての芸術作品の作り手がロゴス中心的な権威的権力の源泉となることを示し、テキストの記号論的地平を押し広げているからだ。²⁸¹ (Béjar 1987, p. 230)

²⁷⁸ “En aquella ciudad también había un monstruo.”

²⁷⁹ “seguía arremetiendo, solitario y violento, heroico”

²⁸⁰ “Ya cuando su poder era tal que había logrado abolir al monstruo y ocupar su lugar, todos pudimos comprobar —y no cesaba de hablar contra el monstruo— que se trataba del monstruo.”

²⁸¹ “[el cuento] es una *mise en abyme* generalizante, puesto que además de contener la tesis referencial del relato —rebelión contra el discurso del poder político y social— expande la capacidad de semiosis del texto [...] :el propio autor o todo creador de obra artística como fuente de poder logocéntrica autoritaria, a

怪物的な政治権力の逆転現象よりもむしろ、ある政治的・社会的教条に対する芸術作品の対抗言説が、ときに自ら権威的言説と化してしまう、という逆説にこの寓話を持つ批判性の要諦を捉えた Béjar の指摘は、本節でのこれまでの議論を踏まえたときいっそう大きな示唆を与えるものだ。男が口にする怪物への批判と同じく、教条としての公的な歴史語りに周縁者たちの物語を対置する『ちっぽけな演習』『ふたたび海』もまさに対抗言説としての性格を備えているのであり、その限りにおいて自ら新たな教条と化す危険性を秘めている。しかし、怪物への批判を一言一句違えずに、決然と口に続ける「英雄的」な男と異なり、両作品が備える自らの語りの不可能性・非完結性の自覚と、自らのエクリチュールの脱権威化は、この新たな教条化の危険をあらかじめ免れるべきものであるだろう。レネー（および『夜明け前のセレスティーノ』の主人公やフォルトゥナート）がその怖れや身体の両義性によって、迫害者／被迫害者という二種の教条が交代する無限の連鎖へ加担することを免れていた事態からさらに一歩進んで、『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』は自己言及を通じてより自覚的かつ戦略的に、自分自身が教条と化すことを回避しているのだ。私たちは両作品が持つこの特質を、「自己言及的批判性」と名付けることにしよう。

語ること、読むことが不可避的に不完全で非完結なものであるとすれば、物語による伝達行為は常にある程度は幻想としてしか成立し得ない。周縁者同士の想像的連帯が成立する架空の場が、どこにも存在しないユートピアとしてあるのは、それが表象行為の不可能性を前提しているからでもある。しかし考えてみれば、ユートピア的なものにとって実現不可能であることは本質的なものであり、それは不可能であるからこそ閉塞的現実への批判性を常に失うことがない。そして、その不可能な場を求め続けるからこそ、生き延びる語り手としてのセバスティアンやエクトルの身体上／言語上の逃走は、どこにも定位されない終わりなき逃走とならざるを得ないのである。

この「どこにも定位されない終わりなき逃走」という表現には、結局二つの物語はその結末において逃走の終わりを迎えるのではないか、という反論も想定される。例えばセバスティアンは、物語の最後、霊媒会で働くことでようやく安住の地を得て、その逃走を終わらせたのではなかったか？ しかし、結末近くでセバスティアンは、読んでいた探偵小説を閉じながら次のようにも述べていた。

だが、ここにまだもう一つの本がある。この人生録の新しい章となる、もうひとつの本が。親愛なる読者よ、お忘れ無きよう、(中略) ベッドにこうして横になっているあいだも、おれは《社^{やしろ}を追われ》場合に備えて、新たな人生の道筋を想像しようとしているのだ。さらなる章の数は、一つ、それとも二つ、四つ、はたまた十にもなるだろうか？²⁸² (p. 336)。

pesar de su presunta rebeldía inicial.”

²⁸² “Sin embargo, queda lo otro. Lo otro, que sería el nuevo capítulo de estas Memorias. No olvides,

さらに直後の場面、物語の最終行は、次のように閉じられている。

おれは灯りを消し、(中略) 足から頭へと眠気が登ってくるのを感じながら、ゆっくりと口にする。「平和と和解」よ、我を守りたまえ、守りたまえ。」／これが続く限りは…²⁸³ (p. 338)

最良の安住の地を得たように見えながらも、セバスティアンは絶えずそこからの追放とさらなる周縁化への予感を感じずにはいられない。自分の人生録が、すなわち『ちっぽけな演習』の物語が一章また一章と続いていくというヴィジョンは、他でもない逃走の非完結性と、その継続を示唆するものだろう。小説の結末が安心しきったような祈りの文句ではなく、新たな逃走を予感させるような「これが続く限りは…」という不吉な留保で閉じられていることはかえって、次々とより居心地のよい避難場所を求めてきたにもかかわらず、結局は延々と続けられてきたセバスティアンの定位されざる逃走をこそ想起させるものではないだろうか。

『ふたたび海』のエクトルについてはどうだろう。自殺によって自分の人生を終わらせてしまうエクトルは、生き延びる語り手としての役割を最終的に放棄しているということになるのだろうか？ この難問には様々な答えがあり得るはずだ。しかし本論はあくまで、特にエクトルにとっては教条からの逃走と周縁者たちの物語を語ることは相似的關係にあることを主張するものであり、その限りにおいてプロット上の逃走という行為と物語行為の強度とは切り離せないものだと考える。この視点に立てば、実は最後の自殺の場面は、エクトルの逃走と語りがそこで終わり挫折する瞬間であると同時に、それらが最高度に高められ、最も強い輝きを放つ瞬間であるとも捉え得るのだ。

そもそも『ふたたび海』は、ハバナの抑圧的環境から擬似的に離れられるわずか一週間の休暇を語り、日常からの刹那の逃避を舞台とする物語であった。この事実を踏まえた上でさらに小説の物語時間を階層化してみると、小説の大部分はビーチを離れハバナへ戻るエクトル（あるいは妻）の車中での回想および創作であるとも解釈できることがわかる。つまり、唯一リアルタイムで進行している物語の現在は、ハバナへと車を走らせるほんのわずかな時間のみであると解釈することが可能なのだ²⁸⁴。『ふたたび海』という小説全体は、

querido lector, que [...] estoy acostado en mi cama tratando de imaginar el nuevo curso de mi vida en caso de ser «arrojado del templo». ¿Un solo capítulo más, o acaso dos, cuatro, diez capítulos?”

²⁸³ “apago la luz, [...] y sintiendo que el sueño empieza a subir desde los pies hacia la cabeza, digo muy despacio: «Paz y Concordia, ampárame, ampárame.»” / Con tal que dure...”

²⁸⁴ 『ふたたび海』の複雑な物語時間は、Valero 1988 によって物語内容が属する時間軸を基準に、「即時的現在」“Un presente instantáneo”、「近い過去あるいは逸話的時間」“Un pasado reciente o tiempo anecdótico”、「歴史的時間あるいは遠い過去」“Un tiempo histórico o pasado remoto”、「聖書的時間」“Tiempo bíblico”、「詩的時間あるいは魔術的時間」“Tiempo poético o tiempo mágico”という五つの区分に分けられている (Valero 1988, pp. 145-146)。しかし、本稿の主張と同じく

抑圧と解放のあいだに揺蕩うこの刹那を、物語を紡いでいるあいだだけ可能な限り引き延ばす試みであった、と言い替えることも出来るだろう。

この認識とともにもう一度、先に引用したラストの描写を確認しておこう。「急げ、急げ！着くな、着くな、戻ることは彼らそのものになることでもあるんだから…（中略）四分後。三分後…（中略）—ああ、到着することは、出発することは、なんと困難だったことか—。あちら側へぼくたちは行く…（中略）エクトル、エクトル、ぼくは急いでそう口にする。囚われ、解き放たれ、怒り狂い砕け散りながら、まるで海のように」（p. 375）。直前の箇所から何度も繰り返される「急げ」と「着くな」という相反する二つの命令法は、ハバナに待つ教条的体制への帰還が迫り来るなか、いやむしろ迫り来るからこそ、「急いで」物語を繰り出し続け、それによってどこにも「着かず」に「あちら側」というユートピア的な想像の場を求める、激越な逃走の意志を読者に訴えかけてくる。ユートピア的であるからこそ不可能であり、不可能であるからこそ閉塞的現実への批判性を失わない逆説的逃走の運動は、終着点に至るといよりはむしろ、ひとつの消失点を成すことによって永遠化されているのである。『ふたたび海』という小説は、まさしくその逃走の意志の産物として読者の前に結実しているのだ。

「おれができるのは逃げることだけだ」と断言し、「なんとしてでも逃げること、たとえそもそも何からも逃げる必要がないとしても逃げ出すこと」（PM, p. 150）をたった一つの行動原理とするセバステアーン。「重要なのは逃げること」²⁸⁵（OVM, p. 189）、「逃げながら。それが一番大事なことだ、逃げるのが」と呟き続け、「時には叫びをあげることが、抗議することが必要なんだ、たとえ根拠すらないのだとしても」²⁸⁶（OVM, p. 92）と主張するエクトル。二人の主人公は、置かれた状況や性格こそ違え、ともに「いま、ここ」からの逃走を、たとえ時に必要性や理由を持たなくとも遂行されるべき行動原理として保持している。「弱い身体」の存在によって導かれる彼らの絶えざる逃走は、一つの座標にとどまらないことによって、硬直化した現状や教条的体制を動揺させ、ユートピア的な想像の場を永遠に求め続ける、定位されざる逃走としてあるのだ。

3-4. おわりに： 基層主題としての「パラドクサル・フーガ定位されざる逆説的遁走」

これまでに論じたセバステアーンとエクトルの逃走は、レネーや『夜明け前のセレスティーノ』の主人公、あるいはフォルトゥナートが実践してきた逃走の性格をさらに推し進

Sáenz 2009 にも、物語が進行している現在はハバナへと戻る車中の時間だけであるという指摘があり（p. 122）、物語内容で分けられた上記の区分には語る行為そのものの次元を考慮に入れた再編成の必要があると思われる。

²⁸⁵ “lo importante es huir.”

²⁸⁶ “de vez en cuando es necesario dar un grito, protestar, aun cuando ni siquiera se tenga la razón.”

めたものであると言えよう。これらの逃走は、本論文が対象とするピニェーラとアレナスの長編作品に通底するのみならず、小説の筋や主人公の造形そのものを生み出し、テクストを生成する基層の主題として存在しているかのようである。さらなる議論に進む前に、私たちはこうした逃走の性質を、本論文が主眼に置く政治的批判性という観点から改めて総合し、「定位されざる逆説的遁走」^{パラドクサル・フーガ}として再定義しておくことにしたい。以下に本章までの議論を振り返りつつ、この用語の意図するところを説明しておこう。

「弱い」身体の「他者性」と「両義性」に基づく彼らの逃走が持つ政治的批判性の強度は、主に以下の二点に集約されるものであった。まず、彼らの逃走は異なる要素や相反する要素を横断するがために、「弱さ」／「強さ」、「服従」／「従属」をはじめとする種々の二項対立的概念の「対立」そのものを解消してしまうような逆説のヴィジョンを含んでいる。そしてそれは、たとえ周縁に追いやられても続けられ、むしろ苛烈なまでに周縁にとどまることを選び続ける性格のゆえに、逆説的なものでもあった。上記用語の「逆説的」という形容詞には、これらの性格が示唆する政治的批判性が象徴的に含意されている。

一方で、その逃走は身体上の逃走であると同時に、絶えず繰り返される言語上の逃走でもあった。彼らが逃走の過程において見いだす周縁者としての他者の姿や自分自身の姿は、大文字の歴史＝物語に回収された声なき小文字の物語としての性格を帯びてくる。ピニェーラとアレナスの主人公たちの物理的逃走は、生き延びることによって自らの物語を語り、集合的な周縁者たちの意識を代弁し「想像の場」へ向けて伝達する行為、すなわち言語上の逃走をも意味するのである。

連作として構想され、主人公が各作品の最後で死に、ふたたび生まれ変わって「人々の恐怖」を語るペンタゴニアのみならず、長い間隔をおき独立した作品として執筆されたピニェーラの長編『レネーの肉』および『ちっぽけな演習』もまた、このような逃走の性格を一貫させていた。主題の展開度の差、各作品が持つ手法やトーンの差にもかかわらず、それぞれの作品は同じ一つの基層の主題を、まさしく遁走曲^{フーガ}におけるように、常に追いかけてながら変奏しているかのようだ。これらの作品を単独ではなく、連続性のなかで観察したときに見えてくるこの変奏＝語り直しという側面を想起させるためにも、あるいは彼らの取る逃走の行為が身体・言語両面に及び、教条主義的二項対立そのものから絶えず逃れるものであるという特質を一般的行為概念としての「逃走」(huida)と区別するためにも、本論文ではより含意の強い「遁走」(fuga)という用語を採用することにしたい。

最後に、「定位されざる」という形容詞が意味しているのは、彼らの遁走が教条主義によって与えられる一義的規範を免れてある事態や、あるいはどこにも存在しないユートピア的な時空を追い求める遁走であり、それゆえに終わりが無いものであるという事実だけではない。彼らの遁走の政治的批判性が最も強度を増すのは、それが特定の政治機構にとどまらないあらゆる教条的体制、とりわけ自分自身や自らの取る行為のなかにも教条化の危険を見いだして疑うときであり、その意味においても彼らの遁走は決して終着点に行き着くことがない。「定位されざる」という用語に込められた最も重要な含意は、この究極的な

批判性としての自己言及的批判性を示唆するものである。

これらの特徴を踏まえて再定義された「定位されざる逆説的遁走」の運動は、これまでに分析したように周縁者たる主人公を据える長編小説のジャンルにおいて、ピニェーラの・アレナス的テキストの原理として基調を成すものであった。しかし、個とそれを抑圧する体制との問題系を身体を通じて追求してきたピニェーラとアレナスの長編作品は、後続の作品群においてさらに想像力を飛躍させ、身体と主体を取り巻く状況が対照的なまでに極端化された、いわば二つのさかさまの世界を描きだして見せる。すなわち、ピニェーラの第三作『圧力とダイヤモンド』およびペンタゴニア第五作『襲撃』においては身体と言語が極端に制限された全体主義的社会が描かれ、一方ペンタゴニア第四作の『夏の色』においては、同じく全体主義的国家を舞台としつつも過剰なまでの身体性と言語的实践が横溢するカーニヴァル的世界が描かれるのである。そして、ピニェーラとアレナスの長編作品を貫く原理としての「定位されざる逆説的遁走」は、この二つの潮流のそれぞれにおいて、やはり極端化された独自の現れ方をすることになる。次章以降ではこれらの点を詳しく論じていくこととしたい。

第四章 裏返された身体：『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』

4-1. はじめに

本章では、ピニエーラが生前発表した三長編の最終作『圧力とダイヤモンド』、およびアレナスのペンタゴニア第五作となる『襲撃』を比較して論じる。両作品を比較する根拠は、本論が軸としてきた教条主義という要素の極端化に求められる。すなわち、『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』には、それぞれの先行長編作品群において観察されていた社会・国家における教条主義はさらにその度合いを増し、全体主義的とさえ呼ぶべき性格を帯びているという共通項が認められるのだ。

詳しくは以下の論で詳述することになるが、『ちっぽけな演習』において職業や告解、恋愛や結婚、社会的体面など日常の隅々まで蔓延していた教条的規範は、『圧力とダイヤモンド』においてはもはや社会を構成するほぼすべての成員が至上命題として追い求めるイデオロギーと化している。一方、『襲撃』が舞台とする近未来の暗黒国家はきわめて非人間的で厳格な統治体制を敷き、国民は完全なる従属と思考停止を強いられているため、そこには『ふたたび海』の中心的主題であった服従か抵抗かというジレンマすら生じ得ないほどである。両作品はある意味でこれまでの先行作品とは異色な（あるいは、その否定的側面を極端化したような）、暗黒小説の様相を呈してくるのだ。

ここで少し脱線して、本章においてアレナスのペンタゴニアの第五作である『襲撃』を、第四作『夏の色』よりも先に論じることの正当性について述べておきたい。本章および『夏の色』を扱う第五章で詳しく触れていくことになるが、概して上記のような特色を持つ『襲撃』は、物語の舞台、文体、トーン、文学的手法、単声性と多声性、「性」や「笑い」などの主題の現れ方に至るまで、『夏の色』と著しい対照性を成している。

なかでもとりわけ目に付きやすいのは、主人公の基本的な造形だろう。『襲撃』の主人公が、全体主義的独裁国家に対して完全に服従する主体として登場するのに対して、第五章で論じるように『夏の色』の主人公は、同じような独裁国家の支配下にありながらも、他の多数の登場人物と同様に「性」と「笑い」とを武器にして絶えずこの全体主義的体制への抵抗を試みる人物である。二人の主人公はまるで、服従か抵抗かのジレンマに最後まで捉えられた『ふたたび海』のエクトルが、あり得べき二つの、しかし対照的な転生を果たしたかのような主体として立ち現れてくるのだ。

この主人公像において、あるいは手法や文体、世界観の対照性から見ても、『襲撃』と『夏の色』とはともに『ふたたび海』から対照的に極端化された、ペンタゴニアの「二つの結

末」を成していると解釈することが可能である²⁸⁷。実際に、これら第四作と第五作のあいだには、第一作から三作目までにおいて見られたような主人公の線状的な発展による連続性は見受けられず、前作までに比して二つの作品が独立してある趣は極端に強い。以上のような前提に立ちつつ、本章ではペンタゴニア内の一応の順序に拘泥せず、「二つの結末」の一方である『襲撃』を、先述のような共通項を持つ作品『圧力とダイヤモンド』との比較対象として選び、議論を始めていく根拠としたい。

さて、『襲撃』と『圧力とダイヤモンド』という全体主義的世界を描く二作を比較するにあたってまず注目すべきは、両作品ではともに、本論文が議論の柱としてきた身体および言語が著しい制限を被り、ほとんどその権能を奪われるほどの状況に至るという事実である。そのため、両作品においては概して、本論でこれまで論じてきたような主人公の身体に内在する「他者性」および「両義性」といった性質は、いったん後景化するように映る。

しかし、私たちが両作品の主人公像に着目してテキストを読み解けば、そこには確かに身体的主題や、身体に導かれる他者性や両義性、あるいは教条主義に対する逆説的批判性の在り方がふたたび回帰していると解釈することができる。以下の論においては、先行作品群から引き続くこれらの主題の連続性を論じるとともに、一方では二作において先行作品の特徴を裏返し逆転させたような特質が見られることをも指摘し、そのことの政治的意義を考察することを目指したい。

4-2. 二つのディストピア小説

4-2-1. 両作品のあらすじと作品情報

4-2-1-1. 『圧力とダイヤモンド』のあらすじと作品情報

「地球に対しての大いなる陰謀がどのようにして始まったのか、解明することは決してできないだろう」²⁸⁸ (PD, p. 9)。このように語りおこされ、十三章にわたって展開される小説『圧力とダイヤモンド』は、実に簡潔でありつつ、不条理作家ピニェーらしい人を喰っ

²⁸⁷ この「二つの結末」という見方には、部分的には Negrín 2000 が次のように述べることで先鞭を付けていた。「『夏の色』において」息子たちによって完全に破壊されたある国家の物語＝歴史は、この閉じた結末によって幕を降ろした。『襲撃』によってペンタゴニアの主人公の内面的な発展と破滅は完結することになるだろう。こうしてこの二つの小説は、同じ一つの物語＝歴史の、あり得べき二つの結末と見なすことが出来る。」(Negrín 2000, p. 54) “Con este final cerrado ha terminado la historia de un país cuyos hijos lo llevaron a su destrucción total. Con *El asalto* completará el desarrollo y la destrucción interior del personaje de la pentagonía. Ambas novelas pueden verse así como los dos posibles finales de una misma historia.” 拙論 (山辺 2005) ではこの断片的な言及から出発して、『夏の色』と『襲撃』が様々な側面においてペンタゴニアの「二つの結末」としてあることを詳細に論じた。

²⁸⁸ “Nunca se podrá saber cómo empezó la gran conspiración contra la Tierra.”

たような設定が満載である。何の前置きもなく、謎の「陰謀」(conspiración)の存在とその結果として地球規模で人々が姿を消した状況が明かされ、主人公がこの「陰謀」は「圧力」(presión)によるものだと断定する、SF小説を思わせるような謎めいた冒頭部で、読者はすでにこの不可解な物語世界を受け入れて先に進まざるを得なくなる。

ある無名の、近代的な大都市がこの物語の舞台となる。宝石商ローゼンフェルド兄弟の会社に勤める主人公は、ある日見知らぬ紳士から出し抜けに「あなたは圧力をどう扱っておいでですか」²⁸⁹ (p. 11)と問いかけられる。啞然とする主人公に構わず、紳士の話は続く。

ご存知のように、圧力は日増しに手に負えなくなってきました。驚くほどの数の人間が毎日私に圧力をかけ、私のほうでもまた驚くほどの数の人間に圧力をかけている。誰も圧力からは逃れられない。圧力をかけたりかけられたりするしかないのです。このとんでもない圧力についてあなたはどうかお考えですか？ 圧力を受け入れていらっしゃいますか、それとも逆に、反抗するおつもりですか？²⁹⁰ (p. 12)

この珍妙な会話をきっかけに、主人公は「圧力」について考えを巡らせ始める。その概念内容は複雑で、物語を通して必ずしも読者につまびらかにされないのだが、上記の引用や小説中での言及などから考えてそれはひとまず、あらゆる人間関係のうちに必然的に生じる様々な軋轢や摩擦のようなものと想定されるだろう。

この「圧力」を発見した主人公は、それ以来周囲の人間たちが「圧力」に疲れ果て、これを避けるために様々な方策を次々に編みだし、実践していることに気付いていく。流行しては次へと移り変わるこれらの方策が、裏に潜む「陰謀」の存在に操られ段階的にエスカレートしていく過程が、小説の筋立てとなっている。

最初に市民の間で大流行するのは、ガムを噛みながらのカナスタ(四人でテーブルを囲むトランプゲームの一種)遊びである。しかしこのカナスタの目的は、ゲームの勝敗ではなく、互いに同じ場を共有しつつ、一方では沈黙を保ち会話を最小限にとどめることにあるのだ。これを皮切りに、主人公の周囲の人間たちは、他人と関わり合わないことで「圧力」を避けるという至上命題のもとに、自らの身体が占有する空間を最小限に保つために体のサイズを縮める「縮小」(encogimiento)や、巨大な氷の塊の中に閉じこもって人工冬眠することによる「時間旅行」などといった方法を次々と編み出していく。さらには、「圧力者」(presionador)という謎めいた存在を恐れて姿を隠したり、会話に使用する言葉を *Rouge Melé* というたった二つの単語のみに限定することを通じて、人々は自らの孤立化を深め、そのさらなる進展を企てるのである。

²⁸⁹ “Dígame, ¿cómo lo trata la presión?”

²⁹⁰ “-Sabe usted, cada día que pasa la presión se hace más escandalosa. Un número impresionante de seres humanos me presiona día a día; por mi parte, yo presiono a otro número impresionante de seres humanos. Nadie escapa a las presiones. Tenemos que presionar y ser presionados. ¿Qué tiene usted que decir sobre esta presión escandalosa? ¿Está conforme con ella? O, por el contrario, ¿piensa rebelarse?”

宝石商として働く主人公は、これらの方策が次々に流行する事態に大きな危機感を抱く人物である。彼は人々のそうした行動を非人間的なものとして批判しながら、その背後にある「陰謀」の存在を暴露して人々を元の生活に戻るよう説得しようとするのだが、その試みはことごとく失敗に終わっていく。やがて、主人公のもとに「陰謀」の首謀者からのものと思しき匿名の手紙が届き、もう残っているのはあなただけだ、抵抗をやめておとなしく降参せよと警告しつつ、主人公に「我々の最終セッション」(“nuestra última sesión”, p. 117)に参加するよう呼びかける。

物語のクライマックスとなるのは、それまでの登場人物たちを含め八百万人もの人間が人工のナイロン膜に包まれ、それを乗り物代わりにして集団で地球上から姿を消すというこの最終段階である。姿を消した者たちの末路について様々な学説が飛び交う中、主人公だけがいまだ人々の人間性を信じ続けようとし、彼らは集団自殺したのではない、いつか戻ってくるのだという希望を表明するところで、小説は結ばれている (p. 127)。

『圧力とダイヤモンド』の初版は、ハバナのユニオン社から 1967 年に出版された。しかし、作品の一部が初出となったのはこれよりもずっと前で、1960 年にはすでに長編第二作『ちっぽけな演習』の出版に先駆けて、『カサ・デ・ラス・アメリカス』誌に最初の一章にあたる部分が公表されていた。さらに 1961 年 10 月 23 日付けの『革命の月曜日』にも、「陰謀」(“La conspiración”)という仮題のもとに小説の断片が掲載されている。これらの事実は、初版よりもかなり早い段階で、ピニェーラがこの物語を構想し、草稿を執筆していたことを物語っている。

実際、ピニェーラは 1959 年の革命以前からこの作品に着手し、大枠の構想を完成させていたようだ。1958 年 4 月、ピニェーラは『シクロン』の盟友であったロドリゲス・フェオへの私信のなかで、この物語(当時『最後の陰謀』“la última conspiración”と題されていた)を「書き終えた」ので、アルゼンチンのロサダ社が主催する文学賞に応募しようと思う、と書き送っている。しかし実際にはこのとき文学賞には応募せず、少なくとも 1961 年半ばまではこの作品に手を入れ続けていたようだ。その後、1964 年にはセイス・バラル (Seix Barral) 社の著名な文学賞「ビブリオテカ・ブレーベ賞」に応募されているため、少なくともこの時点では今日私たちが目にする小説の原型が完成していたと推察される (Anderson 2006, p. 84; p. 274, n. 117 を参照)。

しかしながら、革命政府の成立以前から構想されていたという事実がある一方、例えば Valerio Holguín 1997 は、『圧力とダイヤモンド』中に革命後キューバ国民を指す用語として広く使われるようになった“masa”などの言葉が登場することを指摘し、本作が革命後の状況を背景として書かれていることを主張している (Valerio Holguín 1997, pp. 83-84)。もちろん、どの時点でどの箇所が執筆されていたかを確定することは困難だが、いずれにせよ本論での主張を繰り返しておけば、作者の意図はどうあれ少なくとも 1967 年の初版出版時には、読者が本作に革命後の状況を読み込むことは十分に可能だし、本論がそのような受容に基づいた解釈の地平を前提とすることにも矛盾は生じない。

むしろ本作については、出版当時過度に革命以後の状況に文脈化されることでスクャンダルを巻き起こしたという事実こそ、注意を喚起しておかなければならないだろう。本作のある場面では、デルフィというダイヤモンドが競売にかけられ、偽物と非難されて二束三文で競り落とされた上、結局は便所に流されるというシーンが登場する。問題はこのダイヤの名前デルフィ (Delphi) が、他ならぬカストロの名フィデル (Fidel) のアナグラムであると解釈できることにあった。この場面を当時の読者がどのように受容したかについては、アレナスの自伝『夜になるまえに』内の記述が雄弁に語っている。

『圧力とダイヤモンド』では、著名なダイヤモンドが偽物と判明し便所に捨てられるが、その小説でビルヒリオは完全にフィデル・カストロの不興を買った。あまりにも象徴的だったのだ。ダイヤモンドの名前はデルフィと言い、フィデルをひっくり返したものだ。²⁹¹ (Arenas 2004, p. 294)

上記の引用から分かる通り、アレナスをはじめ、多くの読者や先行研究は問題のシーンをカストロ個人への批判と受けとめ、ピニェーラによる勇気ある文学的異議申し立てとして解釈した²⁹²。しかしもちろん、こうした解釈は肯定的に受け取られたばかりではなかった。競売の場で「晒し台に置かれ」(“puesto en la picota”, p. 63) るばかりか、カリギュラになぞらえて侮辱される (p. 69) ことでより一層失脚した暴君のイメージが重なるデルフィの描写を、政府は体制批判として捉え、『圧力とダイヤモンド』はすぐさまキューバ国内での流通を禁じられたからだ (Arenas 1986, p. 121)。そのことにより本作は、ピニェーラが革命政府との軋轢をより一層深めた、いわく付きの作品となる運命を辿った。

重要なのは一方でこの事実が、『圧力とダイヤモンド』をめぐる解釈や研究の歴史、特に政治的な解釈の歴史における弊害をもたらしてきたという点だ。つまり、本作に言及した論のほとんどにおいて、先述のようにデルフィというダイヤに込められたカストロ批判の意図やメッセージが無条件に前提され、政治的批判性に関してそれ以上の議論が頭打ちになってきたことは、ピニェーラの他の長編小説に比して本作に対する本格的な先行研究が寡少となる事態を招いたのである²⁹³。

²⁹¹ “Con su novela *Presiones y diamantes*, en la que se descubre la falsedad de un famoso diamante y es arrojado al inodoro, Virgilio cayó en total desgracia con Fidel Castro; era demasiado simbólico. El diamante se llamaba el Delfi, Fidel al revés.”

²⁹² 以下にその一例を引いておく。「だがキューバにおけるピニェーラを決定的に位置づけたのは、1967年の『圧力とダイヤモンド』だった。この幻想的小説の装いを借りた「実話小説」は、「フィデル」の明らかなアナグラムである「デルフィ」というダイヤが失墜する経緯を描いている」(Santí 2002, p. 93)。“Pero el texto que definitivamente marcó a Piñera en Cuba, [...] fue *Presiones y diamantes* (1967), ese “roman a clef” disfrazado de novela fantástica, que presenta la crónica de la degradación del diamante “Delphi” –evidente anagrama de “Fidel”.”

²⁹³ 発表直後には César López による書評も出ているが、作品の内容には深入りしない表層的で曖昧な記述にとどまっている (López 1967)。次の Montes Huidobro の 2004 年の記述からも判るように、本作は長い間本格的な批評活動の対象となることが稀であった。「1980年に私が発表し、

しかしそもそも、本作に政治的批判性を仮定したとしても、それはカストロに模した宝石に哀れな末路を辿らせる明示的なメッセージや作者の意図といった、表層的な次元に還元されるべきものではないだろう。その意味でこうした解釈へ拘泥することは不毛である。本稿は、この小説が革命政府への批判力を内在させているという立場に立つものであるが、同時に文学作品の政治的批判力を十全に捉えるためには、意図やメッセージのみに還元し得ないテキストの文学的特質と、それが多様な解釈行為へ向けて放つ潜在的な批判力までも分析の対象とすべきであるという主張を改めて繰り返し、次節以降の議論の前提として確認しておきたい。

4-2-1-2. 『襲撃』のあらすじと作品情報

次に、アレナスの自伝的五部作「ペンタゴニア」の第五作、『襲撃』を見てみよう。この作品はすでに亡命前の1974年、殴り書きのような状態ではあったがおおよその完成を見ていた。清書・校正作業は1988年におこなわれているが、ペンタゴニア作品の出版自体は順番通りに実施されなくてはならないというアレナス自身の強い希望があり、結局出版はアレナスの死後、第四作『夏の色』と同じ1991年を待たなければならなかった。

『襲撃』の文体や文学的手法は、前作までの五部作の特徴を見事に裏切るものだ。端的に言ってペンタゴニア各作品は語り手の複数性、言説ジャンルの混交、タイポグラフィ的視覚効果を持つテキスト配置など、様々な小説形式への実験を常に試み、多声性やカーニヴァル性といった特色に満ちていた。一方『襲撃』においては、主人公の一人称の語りには内面への焦点化を離れることなく単声的であり、小説はほぼ線状的な時間軸に沿って、アレナス作品においては例外的なリアリズム的筆致により徹底的に陰鬱なトーンを語る²⁹⁴。『襲撃』に対する研究は他のペンタゴニア作品と比べても寡少だが、出版年代の遅さに加え、アレナス文学の特質を裏返し、前作までとは非連続な性質を持つ小説であるという事実もまた、先行研究の少なさに影響してきたことは間違いないだろう。

作品のあらすじを簡潔に要約しておこう。『襲撃』は時空間が特定されない（おそらくは近未来の）絶対的独裁国家を舞台とする。主人公の一人称の語り描き出すのは、独裁者レプリメーロ‘el Reprimero’（「最高の者」と「抑圧する者」の二重の意味を持つ）を絶対的中心とする時空間である。独裁者の一存によってすべてが規定されるこの国家では、空間は首都レプリメリーア *reprimería* を中核として広がる *primería*, *post-primería*, *vice-primería* の

批評界からは黙殺された本稿の元となった論考以外に、このテキスト [『圧力とダイヤモンド』] をじっくり分析した研究は存在しないと思う」(Montes Huidobro 2004, p. 254). “no creo que exista ningún otro trabajo que se haya detenido en este texto salvo mi ensayo original, publicado en 1980, ignorado por la crítica.”

²⁹⁴ この小説でほぼ唯一、メタフィクショナルな実験と呼び得る部分は各章の章題である。全部で52の章の章題は先行のテキスト（文学作品から歴史書、新聞、アレナス自身の作品を含む）における章題をそのまま借用している。ただ一つオリジナルの章題は小説のタイトルと同名の、最終章「襲撃」のみである。

存在によって厳密に中心一周縁の構造を成し、すべてが労働に費やされる一日の時間は、国歌演奏により区切られる朝夕のサイクルによって厳格に管理されているのだ。

絶対的かつ不条理な法律・階級・行政制度が支配するこの国では、人々は名前を持たず、動物よりも従順な「ケダモノ」として描写される。一方、無名の主人公は、法律で禁止されている「囁き」を取り締まる「対囁き局」の役人として、人々を密告し死に追いやることを嬉々として繰り返していく。しかしその行為は、唯一にして最大の動機である母の殺害を至上の目的としている。主人公は母に対する激しい憎悪を抱きつつ、日々彼女に似てくるためにこのままでは自分自身が彼女になってしまうという危機感から、母親を殺害しようとしているのだ。母親を見つけ出すため、様々な権能を持つ「対囁き局」の局員となった彼は、許可を得て国中を巡り、刑務所や強制収容キャンプなど母がいそうな場所を探索していく。それでも母が見つからないことによって募っていく焦りとは反比例して、密告者として次々に功績を挙げる主人公は、体制の中での地位をどんどんと高めていく。

一方では、レプリメーロが絶対的権力に就いた国家記念日が日一日と近づいてくる。永きにわたる独裁者の統治を記念する国を挙げての行事に向け、すべての国民は準備のための過酷な労働に狩り出され、式典の進行およびその後の支配体制を規定する様々な法律が次々に制定されていく。この大々的な式典のなかで、主人公はめざましい実績を讃えられ、独裁者自身から直接顕彰されることが決まる。

しかし、物語の結末となる当の表彰の場で、主人公は独裁者自身が追い求め続けた母親であることに気づき、あろうことか自身の怒張した性器を彼女の「穴」に突き刺すことで母親を殺害してしまう。独裁者が死ぬと同時に、群集から爆発的な「囁き」が噴出し、大規模な暴動が起こる。その騒乱をよそに主人公がひとり浜辺に行き、横たわるところで小説は終わっている。こうして『襲撃』は、ペンタゴニア内で唯一主人公が結末で死なず、それゆえに次の作品へと転生しない物語として、自伝的五部作に終止符を打つことになるのである。

4-2-2. ディストピア小説的要素

さて、以上にあらすじを示した『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』という二つの小説は、前者の持つ悲喜劇的なトーンと、後者の持つ徹底的に陰鬱な雰囲気という差異にもかかわらず、その作品世界にみられる全体主義的な性格においてある種の共通する読後感を感じさせるものだ。本節ではこの印象を与える要素を、特に次の三つに分析し検討していきたい。すなわちそれは、①不可視な権力の遍在と関係性の拒絶、②身体と言語の制限、③主体性の剥奪、という三点である。

4-2-2-1. 不可視な権力の遍在、および関係性の拒絶

『圧力とダイヤモンド』において提示される物語世界は、全編を通して悲喜劇的な調子に偽装されてはいるものの、「陰謀」の進展と共に次第にグロテスクな色彩を強めてくる。

その根底にあるのは、人々が追求する奇妙な強迫観念、すなわち、人と人との関係を避けさせるものとしての「圧力」という概念だ。

この不可解で多義的な概念を考えると、きわめて重要になるのが、謎めいた「圧力者」(presionador) の存在である。この「圧力者」は正体不明の存在だが、デルフィが競り落とされた際にはその会場に「圧力者」がいたという噂が広がり、彼を恐れた人々が姿を消し始めるきっかけとなる。

主人公はこの存在の正体を突き止めるため、情報を握っていきそうなゴリッティという富豪のもとを訪れる。お互いに顔を見せないという奇妙な条件のもと話し始めたゴリッティは、「圧力者」が誰なのか知らないし、姿も見えていないが、競売会場にいたことだけは何故か分かるのだと言い張る。この富豪が、極端な恐怖の対象である「圧力者」を次のように描写することに留意しておこう。

それを見ることはできなくても、そこにいると判るのですよ。あなたには理解できませんかね？ (中略) 同時にそれがホールのあらゆる場所にいたと私には分かっている、競売に参加した一人一人の中にもいたとさえ言ってもいいでしょう。私自身も含めてね。だからあなた方の顔を見ることを拒否したのです。どんな人でもそれを内面に持っているかもしれず、さらにはそれそのものになり得るのです。お解りですか？²⁹⁵ (pp. 91-92)

「見ることはでき」ず、どこにいるか特定できないにもかかわらず「あらゆる場所」、特に「一人一人の中にもいたとさえ」言えるという描写は、「圧力者」の不可視であり不在でありながら、同時に遍在しているという性格を明確に示している。他の箇所でも「圧力者」が肉体を持たないものとして描写されていることも (p.86; 98)、ふたたびその不可視性を裏付ける。

その名を口にしないよう人々に「それ」という代名詞もしくは P という頭文字だけで呼ばれ (pp. 90-100)、ゴリッティをはじめ民衆に姿を隠させるほどの耐え難い恐怖を抱かせる。「圧力者」は、「圧力」という力、特にその否定的な側面の擬人化として捉え得るだろう。そしてその力はまさに、不可視性と不在＝遍在性によって特徴付けられるものなのだ。この点に関して本論文の観察は、次の Fezzardí 2001 の意見と軌を一にするものである。

境界を定めることも分類することも不可能なゆえに、圧力者の持つ権威は反論のしようがないものだ。(中略) 空間的座標を持たず、有形性も名前も持たないということが、

²⁹⁵ “¿Es que usted no es capaz de entender que uno no pueda ver esa cosa y que, sin embargo, sepa que está ahí? [...] Sé que estaba a la vez en todos los sitios del salón y hasta me atrevería a decir que también en cada una de las personas que asistían a la subasta. Incluso en mí mismo. Es por eso que me he negado verles a ustedes la cara. Cualquiera puede llevar esa cosa y hasta ser ella misma. ¿Entendido?”

圧力者が絶対的支配を及ぼすことを可能にしている。²⁹⁶ (Fezzardí 2001, p. 230)

「境界を定める」ことができないこの対象が、「あらゆる場所」、「一人一人の中」にも遍在するからこそ、主人公と面と向かって対話することを拒絶するゴリッティが示すように、「圧力者」および「圧力」は人々に相互の関係性を放棄させる力として機能するのである。

『圧力とダイヤモンド』のグロテスクさが「圧力」への恐怖に起因するとすれば、かたや『襲撃』における全体主義的国家の暗黒性は、とりわけ独裁者レプリメーロの存在に帰されることは疑いを容れない。ここでは独裁者を権力の絶対の根源とする絶対的ヒエラルキーが確立しており、独裁者は全国民を束縛するあらゆる制度を権威付ける、究極的な意味の審級としてあるからだ。そして興味深いことに、『圧力とダイヤモンド』の「圧力者」と同じく、『襲撃』のレプリメーロもまた、不可視であり不在でありながら同時に遍在し、人々に相互に関係しあうことを放棄させるものとして性格づけられている。この点を、『襲撃』の国家形態を象徴している二つの制度を通して確認していこう。

一点目として見ておきたいのは、『襲撃』の社会特有の処罰制度である「全体殲滅」(aniquilamiento total) という概念である。最高度の処罰であるこの刑は、受刑者の処刑だけでなく、彼が存在したすべての痕跡の消滅、すなわち指紋や筆跡などの記録の抹消から、彼の「家族」(あらゆる国民が所属する「複合家族」(polifamiliar) と呼ばれる疑似家族であり、最小限の生活スペースを割り当てられ集団生活をする)、友人、知人から処刑執行人に至るまで同様に処刑する事を意味する。この刑罰の存在がもたらす結果は、人が互いに関係性を結ばなくなるという事態である。

自分の知る誰かがある日全体殲滅の宣告を受け、そのために彼を知る者も、という事態に恐れをなして、人々はあらゆる種類の関係性や知り合いを作ることを、あらゆる種類の友情を避ける。政府の指導もこの相互無視のプロセスを推奨している。ほとんど誰も、誰と一緒に仕事をしているか知らないし、興味もない。複合家族では皆が一緒に住んでいるが、お互いのことは知らないのだ。²⁹⁷ (ASA, p. 78)

二点目に確認しておきたいのは、この国家が独裁者を起源とする家族制度をモデルにしている点である。街中に設置されたスピーカーからは、毎日レプリメーロが全国民に対し「おはよう、我が子らよ」(p. 27) と呼びかける。前の引用で明らかのように、実際には「複合家族」において通常の家関係が成立していないために、この「我が子ら」という

²⁹⁶ “la autoridad del Presionador es incontrovertible, debido a que no se la puede delimitar ni clasificar. [...] su carencia de coordenadas espaciales, corporeidad y nombre le permite ejercer un control absoluto.”

²⁹⁷ “Atemorizado de que cualquier conocido pueda ser un día condenado a total aniquilamiento y por lo tanto también aquel que lo conozca, la gente evita cualquier tipo de relación o conocimiento, cualquier tipo de amistad. [...] En el polifamiliar todo el mundo está junto, pero se desconocen.”

言葉は、独裁者が直接全国民一人一人と仮想上の「親子」として関係性を結ぶためのスピーチ・プラットフォームとして、繰り返し機能することになる。

この事実が、独裁者＝親を頂点とする厳密な階層秩序の単位として *polifamiliar* を位置づけるのだが、実際には独裁者の姿を直接目にするものはほぼ皆無である。これによって独裁者レプリメーロは、日常のあらゆる細部にわたって遍在し、国民が唯一熟知しているのは独裁者の事だけという絶対的な存在でありながら、同時に具体的な存在としては不在であり、目にすることもできない不可視の存在でもあるという矛盾した性質を露わにする。専制君主は階層秩序の唯一不可侵の起源であると同時に、この起源なる場所から自由に遊離し、全国民から最も遠くに存在しながら同時に最も濃密な関係性を結ぶことが可能になるのだ。

そして、この二つの概念が結びつくことにより、独裁者レプリメーロはその権力を不動のものにする。主人公による独裁者賛美がこれを明瞭に解説している。

この全体殲滅法をじっくりと分析すれば、レプリメーロのお考えの深さを完全に納得することになる。この法では、彼自身は絶対的に刑罰から免除されているのだ。レプリメーロが有罪になるとしたら —絶対にはありえないことではあるけれども— 裏切り者として以外に考えられるだろうか？ 裏切り者に対する罰は全体殲滅以外にあり得るだろうか？ そして全体殲滅を宣告された者とともに処刑されるのは、その人を知るすべての人間でなくして誰だろうか？ 従ってもし仮にいつの日かレプリメーロが全体殲滅を宣告されるならば、宇宙は消滅することになる。偉大なるレプリメーロに栄光あれ！²⁹⁸ (pp. 79-80)

つまり、この二重の制度の共存は、独裁者以外とは関係性の失われた社会、独裁者に対する告発が全人民の滅亡を意味する社会を成立させているのだ。そこでは独裁者は、自身が意味の源泉たる法＝記号体系と一体化し、その権力システム内では裁かれる事のない特権性と、全宇宙と同等の重みを獲得することになる。こうして、不可視で不在でありながら、まさにそれゆえに至る所に遍在し、人々に脅威を与えることで関係性を拒絶させる社会を生み出す力の存在を、『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』の全体主義的社会はともにその核心に据えていることが確認されるのである。

ここで以下の議論に進む前に、人々が互いに関係を結ぶことを拒否する社会像についての、一つの可能な解釈を確認しておこう。すなわちそれは、歴史的・政治的なコンテクストを考慮し、革命政権下のキューバにおける監視システムを読み込む解釈である。

²⁹⁸ “Quien se detenga a analizar esta Ley del Aniquilamiento Total, queda absolutamente convencido de su saber. Con la misma, él mismo se adjudica la impunidad absoluta. ¿De qué puede ser condenado un Reprimero –cosa que nunca sucederá– sino de traidor? ¿Y cuál es la pena del traidor sino el aniquilamiento total? ¿Y quién debe ser ejecutado junto con el condenado a aniquilamiento total sino todos los que lo conozcan? De modo que si algún día el Reprimero fuera condenado a aniquilamiento total, el universo desaparecería. ¡Gloria al Reprimerísimo!”

アレナスは『夜になるまえに』において、革命成立以後の文化統制政策のうち、一部の人々にとって最も恐怖を抱かせたのが友人・知人による監視や密告の制度だったことを指摘している。「友情の絆を破壊し、親友たちに対して不信を抱かせ、親友たちを密告屋や、警官に変えてしまうこと、これこそカストロ主義が達成した最も怖いことのひとつだった。ぼくはもう友達の多くを信用できなくなっていた」²⁹⁹ (Arenas 2004, p. 180)。また同様に、パディージャ事件直前の70年代初頭にキューバに滞在したチリの作家ホルヘ・エドワーズも、その回顧録『ペルソナ・ノン・グラータ』(*Persona non grata*, 1973)の中で監視と密告の制度の恐怖を描いている。彼が到着の数日後、友人であったエベルト・パディージャから受けた忠告は印象的なものだ。「何も話すんじゃないぞ。誰も信用するな。僕でさえ信用しちやだめだ。僕から情報を引き出すことなんて、連中にはいつでもできるんだから」³⁰⁰ (Edwards 2006, p. 53)。

革命政権下のキューバにおいて、例えば旧ソヴィエト連邦をはじめとする一部の共産主義国家においてその不名誉な歴史が究明されつつあるような厳格な監視・密告制度が実在したのか、その程度はいかなるものであったかという歴史的事実証は、いまだ未来の研究に託されている。しかし一つ指摘できるのは、このような視点に立てば、『襲撃』に比べて明示的に国家体制批判をおこなっていない『圧力とダイヤモンド』においても、「圧力」を監視・密告制度の比喩として読む再コンテクスト化された解釈の余地が生じてくる、ということである。ピニェーラやアレナスなど一部の芸術家や作家たち、同性愛者たちが感じ取っていた恐怖や不信感が、『圧力とダイヤモンド』の出版当時ピニェーラにも共有されていたことを想起するとき、人々が問題を避けるため関係を持ちたがらない社会を上述のような監視社会のアレゴリーとして解釈する読みは十分に可能であるという主張を、ここで改めて付言しておきたい³⁰¹。

4-2-2-2. 身体と言語の制限

さて、両作品の二つ目の共通項として私たちは、人々もしくは社会全体がその身体と言語に大幅な制限を課されている、という点を挙げることができる。『圧力とダイヤモンド』で人々が次々に試みる様々な方策も、ほとんどがこの身体と言語の制限あるいは矮小化と

²⁹⁹ “Esto fue una de las cosas más terribles que había logrado el castrismo; romper los vínculos amistosos, hacernos desconfiar de nuestros mejores amigos y convertir a nuestros mejores amigos en informantes, en policías. Yo ya desconfiaba de muchos de esos amigos.”

³⁰⁰ “«No hables nada. No confíes en nadie. Ni siquiera en mí. Pueden sacarme la información en cualquier momento.»”

³⁰¹ 『圧力とダイヤモンド』出版以前から逮捕や左遷などを被っていたピニェーラと革命政府との軋轢は、同作の出版時にはすでに深まっていたことに留意しなくてはならない。「1960年代半ばまでには、失望と幻滅とがピニェーラにとって動かしがたい事実となっていた。この間にも多くの作品を出版してはいたが、キューバの文化的共同体における彼の影響力を弱める企てがなされていることはますます明白になっていた」(Anderson 2006, p. 107) “By the mid-1960s, disappointment and disillusion had become facts of life for Piñera. Though he published a number of works during that time, it became increasingly apparent that attempts were being made to lessen his influence in the Cuban cultural community.”

いう観点に集約されるものだ。

例えば主人公が最初に目撃する現象、すなわちガムを噛みながらのカナスタの流行は、すでにこの二つの要素を内包していた。ここでは身体が、ほとんど視線を交わすこともなく、ただ孤独を埋めるために場を共有する四つの物体へと矮小化されることが目指されているからだ。ここからさらに進んで、「圧力」への恐怖が支配的になってくると、身体はもはや孤独を埋めるためにテーブルを囲むことすらも止め、身体の「縮小」によって自らの占める空間そのものを削減し始める。この段階ですでに「できるだけ小さな空間を占めることが、彼らが唯一腐心すること」³⁰² (PD, p. 42) となっている。

船に擬された氷塊の中で人工冬眠をし、それによって「時間旅行」をする人物が、「可能なかぎり小さな空間に還元されて、のんびりと時間という大洋を航行している」³⁰³ (p. 54) と描写されることもまた、身体の空間的次元を制限する例としてあるのに他ならない。加えてこの人工冬眠の段階では、人は「見ることも聞くことも、味わうことも匂いを嗅ぐことも触ることも」³⁰⁴ (p. 72) 無くなってしまう。最小限の空間へと切り詰められ、五感を無化されたものとして、身体は意図的にその機能を封じ込められるのである。

言語面での制限はどうだろうか。「陰謀」の最初の段階としてのガムを噛むことおよびカナスタは、「互いに何も話すべきことなどない」人間たちが、沈黙を保つための口実としても機能していた。そこでは人々は必要最小限の言葉しか発さず、ましてや自分自身について語ることなど決してない (p. 33)。人々が何も感じず、何も考えなくなる「時間旅行」でも、そもそもその旅行については「話すべきことなど何もない」³⁰⁵ (p. 45) ことが期待されているのであり、言語による伝達行為はここでは無意味で忌避すべきものとして貶められている。このような『圧力とダイヤモンド』における言語の矮小化の運動は最終的に、すべての言語の代理として機能するような、*Rouge Melé* という超越的な語彙以外使われなくなる終局へと収束していくことになる³⁰⁶。「圧力」(presión) を避ける人間たちは、その身体を制限し感覚を無化することで、外界の存在を受け止め (impresión) これと関わり合うことを拒絶する。その一方で彼らは、自らの内面を暴き、他者との関係性を構築してしまうような表現 (expresión) としての言語をも抑圧し、放棄してしまうのだ。

『圧力とダイヤモンド』に比してより具体的な全体主義国家像を描き出す『襲撃』の世界の特色は、フーコーが提示した<監禁都市>のモデルを極端化したものとしても理解され得る。フーコーは、そこでは権力の対象・標的となる<従順な身体>を作り出すために、

³⁰² “su única preocupación era ocupar el menor espacio posible.”

³⁰³ “reducido al menor espacio posible, navegando plácidamente por las aguas del tiempo”

³⁰⁴ “sin ver, oír, gustar, oler ni tocar”

³⁰⁵ “no tener nada que contar”

³⁰⁶ 本作における言語機能の制限を論じた Montes Huidobro 2004 は、結論でこの *Rouge Melé* という語が結局 Fidel Castro を含意するものとして解釈しているが (p. 265)、本論文では全体主義的な社会体制下における言語統制のアレゴリーという、より普遍的な含意のほうを強調したい。

空間・時間・身体の統制が原理とされると説いている³⁰⁷。

空間・時間の統制については、すでに『襲撃』において独裁者を頂点とした時空間が強固に編成されている事実を確認したが、フーコーの指摘するもう一つの要素である「身体の制限」に関しては、それ以上に強圧的で徹底的な支配と管理が及んでいる。「ケダモノ」と称され、ほとんどが丸刈りにされて (ASA, p. 39)、ときに四つ足で歩きもする国民たちの身体は、ただ労働と生産に動物的に従事するためだけに存在するからだ。この動物性はとりわけ、彼らの手がもはや「手」(mano) でなく「鉤爪」(garfa) に変化しているという描写を通して、作品中で繰り返し象徴化されている。

このような国家において、スピーカーから聞こえる独裁者の声に対して全国民が拍手を強要されたり、公園のベンチに座った者は怠惰な反抗分子として処刑されたり、挙げ句の果てには病気になることまでが犯罪として罰せられたりするなど、不合理な身体的統制は日常の隅々に至るまで蔓延している。その例は枚挙に暇が無いが、ここでは特に根源的な欲求である食欲、睡眠欲、性欲さえもが著しく統制されている事実を挙げておこう。労働の合間にわずかな配給の食事を与えられ、黙々と食べることを強制される国民たちは (p. 32)、家に帰ると割り当てられた面積の空間しか占有を許されず、横になったり互いに折り重なったりしながら眠ったりしなくてはならない (p. 17)。最もグロテスクに映るのは性欲の制限で、人々は「規定書と許可書にサインしたあとで、愛国的生殖行為になだれこむ」³⁰⁸。過剰な快樂を得ることが禁じられたこの性行為は「(通常三十分の) 規定が失効するまで」³⁰⁹の間だけ許可され、その後「監視役人が連中を引き離す」³¹⁰ (引用はともに p. 41)。

私たちは、フーコーの定義を極端化したこれらの「空間・時間の統制」「身体の統制」に、身体の機能の一つとしてある「言語の制限」をも付け加えなくてはならない。『襲撃』の世界では、体制や独裁者を賛美する以外の言葉は排除され、かつて話されていた言葉は絶滅の危機に瀕している。「多くの者たちは話し言葉を忘れてしまっている。最新の調査では、大多数の者は一生のうちに三十語か二十語しか使わないことが明らかになった」³¹¹ (p. 162)。政府は新たに公式の言語を制定し、国民は元の言葉を忘却したうえでこれを記憶することを強制され、規定通りの使用をおこなわない者は厳しく罰されることになる。

身体と言語の統制は、記念式典が近づくにつれてさらに加速していく。式典の際に全国民が取るべき、拍手や沈黙、姿勢をはじめとする立ち居振る舞いは細部に至るまで事細かに規定され、会場で発されるべき言葉も、式典後には唯一の会話として法制化される「公式な会話」に限定されるのだ。「男と女の場合の会話」として規定された一例を取り上げておこう。

³⁰⁷ フーコー 1977 を参照。

³⁰⁸ “luego de haber firmado un convenio y la autorización, se enredan en el acto de procreación patria.”

³⁰⁹ “hasta que vence el convenio (generalmente media hora)”

³¹⁰ “y los agentes observadores los retiran.”

³¹¹ “[...] muchos ya han olvidado el lenguaje hablado. En el último escrutinio de la lengua, se descubrió que la mayoría no maneja más que treinta o veinte palabras durante toda su vida.”

男：偉大なるレプリメーロ万歳！
 女：万歳、万歳、万歳！
 男：我らが強さにいや増す生産。
 女：生産、生産、生産。
 男：さらなる意識と品位を。
 女：品位、品位。
 男：かぎい、かぎい、かぎい、敵は殲滅せよ。
 女：かぎい、かぎい、かぎい。
 男：弱さも、休息も、下半身への視線も、一片許すまじ。
 女：かぎい、かぎい、かぎい。
 男：我らが鉤爪常に団結し、囁かんとする者へ向く。
 女：かぎい、かぎい、かぎい。
 男：我らが鉤爪集いて、後退せんとする者へ向く。
 女：かぎい、かぎい、かぎい。
 男：我らが鉤爪握り締め、巨大な愛を偉大なるレプリメーロへ示さぬすべての者に向く。
 女：かぎい、かぎい、かぎい。
 男：かぎい、かぎい、かぎい。
 男女とも：かぎい、かぎい、かぎい。³¹² (p. 144)

体制称揚だけを自己目的とするグロテスクな公式言語が蔓延するに至って、Panichelli Teysen 2005 が指摘しているように、「明らかに言語はそのコミュニケーション機能を失っている。人間を動物から区別する能力さえも彼らから奪われているのだ」³¹³ (Panichelli Teysen 2005, p. 606)。そしてすでに述べたとおり、こうした公式言語を逸脱する、声にならない声としての「囁き」こそが、政府によって組織的に排除される最大の対象となっている。『襲撃』の国家もまた、国民の身体と言語の権能を封じることが中核に置く支配のシステムなのである。

³¹² “HOMBRE: ¡Viva el Reprimerísimo! / MUJER: ¡Viva, viva, viva, viva! / HOMBRE: Con nuestro tesón más producción. / MUJER: Producción, producción, producción. / HOMBRE: Más conciencia y decencia. / MUJER: Decencia, Decencia. / HOMBRE: Gar, gar, gar, al enemigo aniquilar. / MUJER: Gar, gar, gar. / HOMBRE: Ni una debilidad, ni un descanso, ni una mirada baja, tolerar. / MUJER: Gar, gar, gar. / HOMBRE: Nuestras garfas siempre unidas contra el que intente susurar. / MUJER: Gar, gar, gar. / HOMBRE: Nuestras garfas engarzadas contra el que intente recular. / MUJER: Gar, gar, gar. / HOMBRE: Nuestras garfas apretadas contra todo el que al gran Reprimero no demuestre grandemente amar. / MUJER: Gar, gar, gar. / HOMBRE: Gar, gar, gar. / MUJER y HOMBRE: Gar, gar, gar.”

³¹³ “El lenguaje ha obviamente perdido su función comunicativa. La capacidad que diferencia el hombre de los animales les ha sido quitada también.”

4-2-2-3. 主体性の剥奪

これまでの箇所では、『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』の共通項として、個と個の関係性の拒絶や、個の存在の基盤となる身体および言語の制限といった要素を確認してきた。しかし、両作品の物語世界のグロテスクさが完全に露呈するのは、むしろそれらの要素によって導かれる、個の主体性そのものの否定という終局的な状況においてである。

『圧力とダイヤモンド』では、氷塊に乗り込んでの「時間旅行」を心待ちにしている登場人物コラ・ラサが、この「旅行」の隠れた目的を明らかにしている台詞がある。

その船に足を踏み入れたとたん、人は自分であることをやめるのだと博士は仰っているわ。いいこと、ヘンリー、これまでは自分自身と一緒に旅しなければいけないってことが、旅行を台無しにしてきたのよ。いままで私がしてきたのが旅行って言えばの話だけど。一度だってコラ・ラサを波止場に置き去りにできたことなんてないのよ、コラ・ラサなんてくそくらえだわ！ でもヘンリー、いまは状況が変わったの。コラ・ラサを地上に残していくためなら、どんな代償だって払うつもりよ。³¹⁴ (PD, pp. 44-45)

ここではすでに、他者との関係性を絶ちたいという人々の願いはグロテスクに極端化され、自分自身であることを止める、すなわち主体性を放棄する願いへと転換されていることが読み取れるだろう。自分自身という「重篤な病気」(“una terrible enfermedad”, p. 52)こそ彼らが真に忌避するものであり、すでに論じた身体と言語の矮小化はこの脱主体化に至る過程としてあるに過ぎないのだ。

個人における脱主体化の運動は、総体としての社会の退行を生じさせることになる。カナスタに代わって身体の「縮小」が流行となり始めた場面を見てみよう。

我々はカナスタに夢中になって、沈黙したまま十年間も過ごした。だがある夜、新しい時代が突然コラの家のお接間のドアから入ってきたから、彼らを迎え入れなければならなかったんだ。コラはカードを机の上に投げ出し、縮み始め、後退し始めて、しまいにはひざを頭の上の方まで折り曲げていた。ひざをおでこにくっつけた姿はまるで子宮の中の胎児みたいに見えたよ。わたししあわせ、と彼女は言った。縮小が流行りだしたのはそれからだ。³¹⁵ (pp. 41-42)

³¹⁴ “Dice el doctor que no bien se ha puesto el pie en ese barco, uno deja de ser uno. Porque, mira, Henry, hasta ahora uno tenía que viajar con uno mismo, y es por eso que el viaje resultaba un fracaso. Si habré viajado en mi vida. Nunca pude dejar a Cora Lasa plantada en el muelle. ¡Maldita Cora Lasa! Pero ahora, Henry, las cosas han cambiado. Estoy dispuesta a pagar lo que sea con tal de que Cora Lasa se quede en tierra.”

³¹⁵ “Pues pasamos diez años sin hablarnos, mecidos por la canasta; pero una noche, en casa de Cora, los nuevos tiempos entraron de golpe por la puerta del salón y hubo que recibirlos. Recuerdo que Cora tiró las cartas sobre la mesa y empezó a encogerse, a replegarse, terminando por echarse las faldas sobre la cabeza. Con las rodillas pegadas en la frente parecía un feto en el claustro materno. Dijo que se sentía feliz. Entonces se puso de moda el encogimiento.”

子宮の中にいる胎児の像は、主体性の放棄の結果として退行していく社会の在り方を最も端的に表すイメージであると言えるだろう。こう考えると、退行プロセスの終着点と見做される、小説を締めくくる「陰謀」の最終段階が、避妊具を連想させる膜内への回帰であることは理に適っている。

カナスタ 86 のパーティーホールでの気違い沙汰。ホールに足を踏み入れてすぐ、その狂気を目の当りにし、その狂気に触れ、その匂いを嗅いだ。そこには五百人くらいの人たちが座っていたが、ただ単に座っていただけじゃない。座っていると同時に、彼らはナイロン製の袋のようなものに入っていたのだ。そこにはコロソナ婦人も、レイモンドも、ヘンリーも、ディックも、コラ・ラサも、ローゼンフェルド兄弟も、元宝石商のローウェンタール兄弟も、アルベルトも、そしてもちろん、フリアもいた。全く悲喜劇的な光景だった。この人たちはみんな、無菌の避妊具に覆われた、できそこないの怪物なのだと脳裏に浮かんだ。彼らにとって《もはや》、受精など興味が無いということを、俺にはっきり判らせるために彼らはここに集まったのだ。氷の塊も嫌なものだったが、少なくともある種の美しさがあった。いま、コンドームの中の彼らを見ていると、その心の奥の感情が納得された。グロテスクなものによって、グロテスクなものへと還元されること。彼らは自分自身の道化に過ぎなかった。³¹⁶ (p. 121)

避妊具の中へと退行していく人間たちにとって、「受精にはもはや興味がない」という言葉は二重の放棄を意味するだろう。それはつまり、何かしらの副産物をもたらすような自分自身と他者との関係性の全的な拒絶であり、受精する前に避妊具に絡めとられた、未だ存在しない前主体への回帰、すなわち、現主体存在の全否定である。こうして「圧力」の存在は、全く非生産的かつ非人間的な「存在のゼロ度」(Valerio Holguín 1997, p. 19)へと人々を放逐することになる。

仮に私たちが、イデオロギーに取り巻かれた主体形成の過程が必然的に服従化の過程でもあるというアルチュセールやフーコーらの議論を想起するとしても、この小説における脱主体化の過程は支配的イデオロギーへの服従からの解放を示し得るものではもちろんない。むしろこうした脱主体化は、「陰謀」として表現される支配的イデオロギーに対して最も従順な、すなわち究極的な服従する主体の形成を意味することは明白であろう。先の引

³¹⁶ “Locura en el salón de fiestas del Canasta 86. Vi, toqué, oí la locura no bien puse los pies en dicho salón. Allí estaban sentadas unas quinientas personas, pero no sentadas y sólo eso. Además de sentadas se habían metido en unas especies de fundas de nylon. Reconocí a la señora Colón, a Raymondo, a Henry, a Dick, a Cora Lasa, a los hermanos Rosenfeld, a los ex joyeros Lowenthal, a Alberto, y por supuesto, a Julia. En verdad que era una escena tragicómica. Se me antojó que toda esa gente eran falsos monstruos enfundados en asépticos preservativos. Se habían congregado para hacerme ver por lo claro que a ellos 《ya》 no les interesaba la fecundación. Al menos el bloque hielo era negativo, pero no carecía de cierta belleza. Ahora, viéndolos en sus condones, llegué al convencimiento de su íntimo sentir: eran la reducción a lo grotesco por lo grotesco. No eran otra cosa que payasos de sí mismos.”

用でコラ・ラサが胎児への回帰を「しあわせ」なものとして形容している場面は、この小説における「陰謀」が決して強圧的な国家権力の形態をとるのではなく、あくまで人々が自主的にそれに従うような不可視的イデオロギーとして人々の主体性を奪い、思考停止状態に陥らせることで、逆に盲目的な服従化をもたらしている事の象徴的な証左である。

ここですぐさま指摘しておくべきなのは、こうした個人の孤立化および脱主体化の試みが、一方では集団幻想に支えられてもいるという論点だ。沈黙を目指す一方で、すでに孤独感を埋めるための方策でもあったカナスタを説明して、ある人物は主人公に「ゲームそのものよりも、一緒にいる事のほうが我々には重要なんです。あなたは人間嫌いであらうしやるようだが、我々は共生を重んじている」³¹⁷ (p. 32) という皮肉をぶつけているし、人工冬眠も「私たちは別々に旅行すると同時に、一緒に旅行するのよ。それぞれが自分の船に乗って…」³¹⁸ (p. 46) と説明されている。この、ア prioriに前提された「我々」という集団幻想の地平が、個人の脱主体化を担保する全体主義的イデオロギーの両輪の一方として機能し、八百万人もの人間が自らの主体性と地球とを一度に離れるという物語の結末を呼び込んでしまうのである。

『襲撃』の国家においてはより明白に、国民は個々の主体性を剥奪されている。最も象徴的なのは、彼らが名前も持たず、記憶すら許されない事だ。

誰も名前を持たないし、人が誰か特定の人間を記憶できず、誰も記憶され得ず、またもし仮にある人間がもはや存在しないと私たちに告げられた場合でも、当の本人さえそれは違うということを証明することもできないように、あらゆる政府の指導は、一人の人間が別の人間と同じであることを推進している。³¹⁹ (ASA, p. 78)

一人一人の人間はアイデンティティーの基盤を剥奪され、個として区別されないことを理想とされる。抑圧的体制は個の差異をとどめるはずの記憶すらも、罰則を設けることであらかじめ奪い取ってしまっているのである。「彼らは記憶がどれだけ高くつくか知っていて、記憶しているのはただ偉大なるレプリメーロのお言葉だけなのだ。記憶は墮落であり罰されるべきである。最高刑に該当する」³²⁰ (p. 32. 強調原著者)。

主体性の抹殺を目指す国家の醜悪さが最も端的に現れるのは、主観的な言語表現までもを禁じる罰則の規定においてである。主人公は視察に訪れた刑務所の中で、一人の女囚人

³¹⁷ “No nos interesa el juego más que la compañía. Usted será un misántropo pero nosotros adoramos la convivencia.”

³¹⁸ “Viajaremos separados al mismo tiempo que viajemos juntos. Cada uno en su barco...”

³¹⁹ “Nadie tiene nombre y todas las orientaciones ayudan a que el otro sea igual al otro para no poder recordar a nadie en particular, para que nadie pueda ser recordado, para que ni uno mismo, en el caso supuesto en que se nos comunique que ya uno no existe, pueda demostrar lo contrario.”

³²⁰ “[...]saben lo caro que cuesta el recuerdo, y sólo recuerdan las palabras del Reprimerísimo: *La memoria es diversionista y pena exige. Pena máxima.*”

が罰されているのを見る。

所員が何も言わずに、その女のところまで行って殴りつける。「こいつは何をしたんだ？」と言いながら、その将校の振る舞いに誘われて俺も足蹴りを数発お見舞いする。こいつは、私寒い、って言いやがったんです、と将校が説明する。俺は激昂してふたたび激しくこの女を痛めつけてやる。(中略) 仮に、まだしも「寒い」と言っていたなら、と将校が言う、(中略) おそらく酌量の余地もあったでしょうが、しかし「私寒い」と言ったなどとは。「私」などという表現は許されざるべきものです。寒さがいかなるものかは、すべての人民に属する事柄に他ならないのに、それを「私」などと。³²¹ (p. 81)

「私」という主語を用いることを禁じられ、罰を与えられることで、国民は身体と言語の両面において主体性の発露を禁じられている。人間性を奪われた民衆の唯一の存在理由は、もはやただ体制から目を付けられないようにして生き延び、国家のために労働することにしか存在せず、そこには身体や言語の「他者性」や「両義性」に基礎を置くような、逃走や反抗の契機が生じる余地はない。こうした権力の絶対性と、内面化された服従する意志の強力さを、小説はあるイメージをもって描いている。広場でおこなわれる公開処刑である。

常に違うことなく首筋のあたりに向かって加えられるべき打撃、その位置が棍棒で確かめられる。まず執行されるのは、これが一番見物なのだが、フェイントの一撃だ。打撃執行人(俺も何度もやった)の役目を果たす者は棍棒を持ち上げ、勢いをつけて、罪人の頭蓋骨を叩き潰さんとばかりに力強く強烈に棍棒を振り下ろす動作をする、そして木槌が脳味噌の中で炸裂しようというその時、突然ふっと力を緩め、打つのをやめるのだ。執行人が猛烈なうなり声をあげてから実行されるこの行為は、三回繰り返される。周知の通りこれが「象徴的一撃」と呼ばれるもので、大衆への見せしめとしてなされるのだ。³²² (p. 72)

³²¹ “El agente, sin decir nada, va hasta ella y la golpea. ¿Qué hizo?, digo, y atraído por el gesto del oficial también le doy algunos puntapiés. Dijo: «Tengo frío», me explica el oficial. Enfurecido arremeto otra vez contra ella. [...] Si todavía hubiese dicho: «Hace frío», me explica el oficial [...] quizá se le hubiese concedido algún atenuante, pero haber dicho: «Tengo frío», tengo, es inadmisibile... Tengo, y nada menos para una cosa que pertenece a todo el mundo como es el frío.”

³²² “Con una estaca se miden los estacazos que deben darse siempre en la nuca. La operación primera, que es la más interesante, es el amago estacal. El que oficia de estaquero (yo lo he sido muchas veces) levanta la estaca, toma impulso y amaga fuerte y baja con furia la estaca como si fuera a destripar el cráneo del condenado, ya cuando la maza va a estrellarse en el cerebro, afloja de pronto en seco, y no golpea. Esta acción que va precedida de un aullido furioso por parte del estaquero se repite tres veces. Se trata, naturalmente, del estacazo simbólico, que se hace para dar un ejemplo general.”

こうして大衆は内的に去勢され、独裁制に自主的に従う主体として自己を構成することになる。フーコーの<パノプティコン>のモデルを援用するならば、処罰と監視を被る者自身が自分たちの中に処罰と監視のシステムを内面化し、服従する主体として現れるメカニズムを、『襲撃』の社会はその存立の基礎としているのだ³²³。

4-2-3. 「退行するディストピア」と「動物化したディストピア」

以上のように個々の要素を分析してみると、『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』という小説のグロテスクさは、いわゆる「ディストピア小説」と総称されるジャンルとの近似性を露わにする。確かに、『圧力とダイヤモンド』のみを取り上げれば、現実の政治体制批判という性格を備えるものとして知られる古典的なディストピア小説、すなわちザミヤーチン『われら』やオーウェルの『1984年』などにおけるように、国民に主体性の剥奪を強制する抑圧的な国家装置を明示的に描いてはいないと反論することは可能だろう。しかし、これまで分析してきた身体や言語の制限、権力の遍在、思考停止的状况、監視の内面化といった要素は上記の「ディストピア小説」にも多く共通するものであり、『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』に共通する読後感がディストピア的という形容詞を冠し得る印象を与えるのは、まさに両作が持つこれらの要素に大きく左右されているのに他ならない。

実は、キューバ文学、特に詩の分野において、古くはコロンブスの記述から続くユートピア的なキューバ島表象の伝統とは対照的に、島を牢獄的あるいはディストピア的に表象するという潮流は伝統的に存在していたし、詩人としてのピニェーラはその系譜に連なる存在でもあった。例えば Rodríguez Gutiérrez 2008 は Francisco Morán の議論を援用しながら、ピニェーラの詩『重圧の島』をこの系譜の最高峰として位置づけ、二十世紀後半から二十一世紀初頭にかけて同潮流がキューバ文学において支配的となる素地を形成したことを論じている (Rodríguez Gutiérrez 2008, p. 330)。付言すればこの系譜のなかには、やはり牢獄としての島の歴史を活写した『ハンセン病療養所』(Leprosorio, 1990) などの、アレナスの詩作品も含めることができるだろう³²⁴。

³²³ パノプティコンはベンサムが考察した集中型監獄で、監視施設を中央に、囚人たちをこの周囲に円環状に配置する。ここでは監視者は自由に囚人を監視し、また囚人の方では現在自分が監視されているかどうかわからない。フーコーはこの制度が、処罰と監視を内面化し自主的に規範に従う主体を形成することに着目し、近代権力機構のモデルとしてのパノプティコンを考えた。フーコー 1977、特に第三章を参照。

『襲撃』中にはしばしば、体制側の人間ですらこの監視の目を意識して発言、行動している描写が見受けられる。一例として、主人公が上官に首都を離れる許可を取る際の描写を挙げておく。「偉大なるレプリメーロ万歳！彼[上官]はふたたび叫んだ。この絶叫は俺に向けられているんじゃない、あちこちにたくさん仕掛けられた受信機に向けているんだ」(p. 44) “¡ Viva el Reprimerísimo! –vuelve a exclamar. Estas exclamaciones sé que no se dirigen a mí, sino a los aparatos receptores que pululan por todos los sitios-.”

³²⁴ Wanda I. Rivera-Rivera も、アレナスにおける牢獄としての島という主題がホセ・マルティや

そしてこのディストピア的性質は、『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』に顕著に見られるように、散文の分野においてもピニェーラおよびアレナスが共有しているものなのだ。両者の類似に関しては、すでに Álvarez-Tabío Albo 2000 がきわめて素朴な形ではありながら、悲惨で脅威的なものとしてのアレナス的都市を論じる一節の中で「それは『夏の色』や『襲撃』の墮落した都市と同じもの、ピニェーラが『圧力とダイヤモンド』(1967)において描いた、一種の逆ユートピアが支配するあの街と同じものであろう」³²⁵ (Álvarez-Tabío Albo 2000, p. 299) と指摘し、両作品に共通するディストピア的雰囲気と言及していた。このような流れを振り返ってみると、本章のこれまでの議論は Álvarez-Tabío Albo 2000 の断片的な指摘を、具体的なテキストの比較分析によって明確にしたものとして位置づけられることになる。しかし、本論の議論をさらに進めるにあたり、私たちは両作品を同じディストピア小説の系譜に位置づけるだけでなく、ふたたびそれぞれの差異をも明確化しておく必要があるだろう。

『圧力とダイヤモンド』を論じた Garrandés 2004 は、冒頭で反ユートピア (antiutopía) の視点からユートピア主義の反転を試みた唯一の現代キューバ作家としてピニェーラを定義している (ページ番号無し)。しかし、その概念的根拠は曖昧であり、また政治的批判性を持つものとしてのディストピア小説というジャンルとの関連には触れていないため、どのような意味づけにおいて「反ユートピア」という用語を適用しているのかは曖昧なままだった。

本論の議論を確認しておけば、『圧力とダイヤモンド』に特徴的なのは、なによりも集団幻想と主体性の剥奪というディストピアの根底を成すイデオロギー的構成が、あくまで暗示的に描きだされている点にある。人々との関係を避けるという抑圧的教条としてのイデオロギーは、国家が強制する制度としてよりはむしろ、それに自発的に従い、身体・言語の制限を通じた主体の孤立化と「存在のゼロ度」への退行を目指す人々の、内在的な問題として描き出されるのだ。

こうして『圧力とダイヤモンド』でのディストピアはすでに確立され制度化されたものというより、むしろ物語とともに進展し到来しつつある全体主義的未来像と、そこへ向かって退行していく社会自体の運動として描かれることになる。私たちはこの物語世界を仮に、「退行するディストピア」として名指しておこう。主体性の放棄へと段階的に加速していく世界の記述は、デルフィというダイヤの名前に解釈し得る明示的なカストロ批判のメッセージよりもさらに強烈に、共産主義的ユートピアが相互監視のディストピアに転じる運動の悪夢性を予言的に描き出し、1960年代にすでに教条的性格を顕しつつあったキュー

ピニェーラから引き継がれたものであることを主張し、特に『ハンセン病療養所』中において回復される「111,111 平方キロメートルの、牢獄、牢獄、牢獄の島」(“111,111 kilómetros cuadrados de la isla en cárcel, cárcel, cárcel”) という詩句にピニェーラ「重圧の島」の反響を聞き取っている (Rivera-Rivera 2005, p. 95)。

³²⁵ “Será la misma ciudad degradada de *El color del verano* o *El asalto*, la misma que dominará esa especie de utopía inversa que escribe Piñera en *Presiones y diamantes* (1967).”

バ革命政権下の雰囲気を取り出している。

一方でペンタゴニア五作目『襲撃』の世界観については、Jesús J. Barquet がこれを三作目『ふたたび海』における教条主義がさらに発展した、「動物化したディストピア」として定義していた。『襲撃』がペンタゴニアの「二つの結末」の一つとしてある、という本論文の主張を裏打ちするものでもある彼の見解を引いておこう。

『ふたたび海』において、アレナスは完全にシステムへ統合された（あるいはその途上にある）男が、自身が従属してきた人間の動物化の過程を発見し、その過程において自ら生々しく苦しみ始めるのを提示している。（中略）アレナスのペンタゴニアを締めくくる小説、『襲撃』においては、すべての人物がそうした動物学的退化の過程を終了しており、彼らはアレナスにより、「鉤爪」を持ち「群れ」をなして行動し、個人のアイデンティティーをすべて剥奪された「話し言葉」をやっとのことで操るだけの「墮落したケダモノ」あるいは「害獣」として描写される。³²⁶ (Barquet 1993, p. 126. 強調原著者)

完全無欠の全体主義的体制が統治する『襲撃』においては、国民の主体性の存立基盤は完全に失われ、最高権力者への絶対的・動物的服従のみによって構成される社会が揺るぎなく確立している。Barquet が述べる「動物学的退化」が終着したこの世界を「動物化したディストピア」と再定義してみると、なるほどそれは『ふたたび海』における抑圧的機構のさらなる精緻化と永続化として捉えられる連続性を持ったものでもあるが、同時に『圧力とダイヤモンド』が描き出す主体の退行化の先にある暗黒の未来像と捉え得るものでもある³²⁷。『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』の世界観は単に連続性を持つだけではなく、

³²⁶ “En *OVM*, Arenas presenta a un hombre *integrado* plenamente al sistema (o en el proceso de lograrlo) que comienza a descubrir y a sufrir en carne propia el proceso de animalización al que se ha visto sometido. [...] En la novela que cierra la pentagonía de Arenas, *EA*, todos los personajes han terminado ese proceso de involución zoológica y son presentados por el autor como “bestias degeneradas” o “alimañas” con “garfas”, que andan en “manadas” y apenas manejan “el lenguaje hablado” desposeídos de toda identidad individual.”

³²⁷ ちなみに、Barquet の用意する「動物化したディストピア」のイメージは的確だが、一方で彼の論文のなかでは『襲撃』についての言及は比較的少なく、次のように述べられる結論部も問題無しとはしない。「一方で『襲撃』の、母親＝独裁者を殺害する主人公は、道徳的に優れた新しい人間のモデルなどでは決してなく、他の者たちと同じケダモノの一人に過ぎない。テキストの結末もまた、肯定的なヴィジョンを提起しているのではなく、人間たちがふたたびその最も破壊的で犯罪的な本能を解放することになる終末論的な状況を提示しているのだ。」(Barquet 1993, pp. 127-128. 強調原著者) “Por otra parte, el matador de la madre-dictador en *EA* no constituye ningún modelo de *hombre nuevo* moralmente superior sino una bestia más entre las otras. El final del texto no presenta tampoco una propuesta afirmativa sino una situación apocalíptica que de nuevo permite que los humanos vuelvan a desatar sus instintos más destructores y criminales.” こうした結論からは、なぜ服従する「ケダモノ」の一人に過ぎない主人公が、結末において自らの服従する体制を破壊してしまうに至るのか、ディストピア的世界の不毛性を描いた小説という以上の解釈を『襲撃』という小説から引き出し得るのか、といった核心の点が説明されないからである。

ディストピア化の進行度の相違を露わにしてもいるのである。こうした図式は、空白期としての 1970 年代を挟んだ両作品の出版年代（1967 年と 1991 年）と各時代の雰囲気強く反映するものでもあり、「失われた文学史」の再構成を考える上でも重要な意義を持つと思われる。

さて、両作品を二つの「ディストピア小説」として定義しなおし、その類似と差異を確認したことによって、私たちはこのジャンル自体が一般的に持つ政治的批判性から区別される形での、両作品独自の政治的批判性の検討へと移ることができるだろう。次節以降では、本論が議論の柱とする主体性を通じた政治的批判性を考察するため、両作品いずれにおいても名前を持たない人物として現れてくる、二人の主人公に着目してみることにしよう。

4-3. 逆転の小説

4-3-1. 『圧力とダイヤモンド』

4-3-1-1. 逆行する主人公像 一逆説的英雄性を通じて

『圧力とダイヤモンド』を「逆行するディストピア」として定義し、その筋立てを集団的脱主体化のプロセスとして捉えた際、私たちは一人だけ例外的な主体が物語中に存在することを改めて意識することになるだろう。それはもちろん、この大いなる「陰謀」にただ一人抵抗を試みている主人公だ。宝石のセールスマンとして働くこの主人公は、冒頭部で「ちんけな取引屋」（“pequeños traficantes”, p. 10）の一人と自己規定している通り、特に傑出したところもない平凡な人物として描かれ、それどころかある富豪には、「哀れな虫けら、つまらない雇われ人、五流の人間」³²⁸（p. 66）とまで評される始末である。

しかし、「陰謀」の存在を知って以来、主人公はこの支配的イデオロギーに対して強く抵抗する姿勢を見せ始める。彼は恐怖の象徴としての「圧力者」に対しても「圧力者を前にして警察は無力だった。ならば陰謀を阻止するのは、哀れな宝石屋であるこの俺だってことだ」³²⁹（p. 99）という、決して論理的に自明とは言えないながらも、確固たる使命感を抱いている。

こうしたヒロイックな主人公の一面は、実はすでに言及したデルフィ落札の場面にも、その好例を見いだせるものだ。かつて名声を誇ったこの宝石が二度までも競売にかけられた上、開始価格が百ドルの安値まで下がっても誰も手を挙げない事態に、主人公は業を煮やし、思い切った行動に出る。

³²⁸ “un miserable gusano, un empleaducho, quinta categoría”

³²⁹ “De acuerdo con Henry, la policía resultaba impotente frente al Presionador. Pues sería yo, pobre joyero, quien destruiría la conspiración.”

その腐った連中のお仲間じゃない俺が、根っからの宝石屋である俺が、伝説に出てくる英雄にも似たこの俺が、代わりに闘技場へ飛び出して、ステントルのような大声で叫んだ — 「買った！」³³⁰ (p. 66)

だがこうしてドラマティックに示される主人公の勇姿は一方で両義性を帯びている。彼は決して、古典的な英雄譚におけるそれのように、彼自身が社会的・精神的な向上を遂げて困難を乗り越え、支配的イデオロギーである「陰謀」を超越し打破し得るという意味の英雄とは言い難いからだ。むしろ「陰謀」の進展に対して無力で、何も実効性のある解決を持ち出すことができずに次のように呟く彼には、偉大さを欠いた一種の反英雄としての印象のほうが大きい。「俺を見ろ。陰謀が作った地獄から弾き出されて、いまや不毛な樂園のご主人様だ。陰謀を企んでる奴等は、俺だけをのけものにして罰したんだ」³³¹ (p. 109)。

このことを踏まえて考えると、読者が主人公に感じ取る英雄性はあくまでも、退行する社会において周縁化され無力化されつつも、徹底的に退行を拒絶し周縁性を保持し続けることで逆に例外的な主人公／英雄（爪弾きにされたことで生まれた「不毛な樂園の主人」）となっていくような、逆説的な英雄性として現れてくるのに他ならない。上記の引用部でも、主人公の勇姿と裏腹に、この後結局デルフィは便所に流されてしまうし、「陰謀」の退行を止める手立ても何一つ見つからないのだから、その英雄性はやはりきわめて刹那的で不安定なものである。彼が大声勝負でヘルメスに敗北するギリシャ神話の人物ステントルになぞらえられるのも故無きことではない。

さらに物語の結末では、主人公は「陰謀」の首謀者と思しき人物からの手紙で、もう一人の古典的反英雄であるドン・キホーテに喩えられてもいる。「もう残るは貴殿のみです。考えて御覧なさい、笑いものになるのが落ちですよ。ドン・キホーテがたった一人では、何百万人もの反キホーテたちの前では全くの無力です」³³² (p. 117)。

だがここで語られているように、この反英雄は本当に無力な存在に過ぎないのだろうか？ Fezzardi 2001 が解釈しているように、多数の人々がとる行動が「硬直化した抑圧的な秩序による、支配的領域の再構成」³³³にしか成り得ないこの作品では、「中心的権力への抵抗」³³⁴の試みは無益なものとして結論される（引用はともに Fezzardi 2001, p. 234）のだろうか？ だが、十分に説得性をもつこのような解釈に向き合ってもなお、私たちの目前にはなお一層決然と「陰謀」に対して抵抗を続ける主人公の姿が浮かび上がってくる。

³³⁰ “En cambio yo, que no pertenecía a esa cofradía de podridos, yo, joyero nato, yo, parecido a un héroe legendario, salté a la arena y grité con voz de Sténtor: —¡La tomo!”

³³¹ “Véanme: la conspiración, arrojándome de su infierno, me ha dejado dueño y señor de un paraíso estéril. Los conspiradores me han castigado por omisión.”

³³² “Sólo falta usted. Medite en el ridículo que le acecha. Un Don Quijote solo nada puede frente a millones de antequijotes.”

³³³ “la reconstrucción de un territorio dominado por un orden rígido y opresivo.”

³³⁴ “resistencia al poder central.”

もし死が待ち受けているなら、望むところじゃないか。俺自身の人生じゃなく、人生そのものを守って死ぬことになるんだからな。ドン・キホーテと比べられるとは、俺にとっては名誉なことだ。³³⁵ (p. 118)

ドン・キホーテ（あるいはステントル）との類似性を自覚的に引き受ける主人公は、周縁化と敗北を運命づけられた反英雄が、自らの生命を賭してまでも徹底的に周縁にとどまり続ける決意を通じて、一種の両義的あるいは逆説的英雄性を帯びてくる。この逆説が、前章で検討した『ちっぽけな演習』のセバスティアンや『ふたたび海』のエクトルらとの共通性を備えていることは言うまでもないだろう。ピニエーラおよびアレナス作品の定数であるこの逆説的英雄像は、『圧力とダイヤモンド』においては退行と脱主体化を進める社会にあつてますます無力化されながらも、より一層激越に「陰謀」への抵抗を試みる行為のなかに発露されていく。すなわちここには、「退行するディストピア」に「逆行する主人公」が逆説的な反英雄として生成していく、一種反比例的なテキストの運動が観察されるのである。

4-3-1-2. 身体と言語の例外性 — 「人生」の擁護

では、こうした「逆行する主人公」が生まれてくる原因は、一体どのような点に求められるのだろうか。決して容易ではないこの疑問に対して、私たちはまず上記の引用にも現れる「人生」という言葉をふたたび導きの糸としながら考えてみよう。「俺自身の人生じゃなく、人生そのものを守って死ぬ」という主人公の台詞には、どのような真意が込められているのだろうか？

『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』において生の多義性や「弱さ」を象徴していたこの「人生／生きること」(vida) という語は、『圧力とダイヤモンド』においても特別な意味合いを帯びている。『圧力とダイヤモンド』ではあたかも「人生」という語は「退行」の反対語となり、主人公が孤独な抵抗を試みる根拠として存在しているように映るからだ。

この対照性は、実はデルフィが登場する例の場面でも象徴的に示されている。先述の通り、従来この宝石はフィデル・カストロ個人への風刺あるいは批判として捉えられてきた。しかし小説をよく読むと、デルフィが象徴している意味内容は必ずしも否定的なものばかりではない。特に小説のある箇所、主人公が「デルフィは、他のあまたの物事と同様、圧力の一部なのだ」³³⁶ (p. 21) と述べ、この宝石と「圧力」とを関連づけていることは興味深い。振り返ってみれば、かつて著名な宝石として知られ、先を争って奪い合われたデルフィがいまやその権威を失墜させてしまった事態は、実はいざこざや複雑さを嫌う人間たちが「圧力」を避けるようになった事態と軌を一にしている。この意味においてデルフィは「圧力」の象徴物でもあり、『圧力とダイヤモンド』という題名にみられる並列には、

³³⁵ “Y si allí espera la muerte, tanto mejor. Habré perecido defendiendo, no mi vida, sino la Vida. En cuanto a esa comparación con Don Quijote, me honra.”

³³⁶ “El Delphi, al igual que otros millones de cosas, era una parte de la presión.”

こうした等価性が込められていると解釈することもできよう。

人間関係において生じる摩擦としての「圧力」を避ける周囲の人間とは対照的に、主人公は時にこの概念にむしろ積極的な意義付けを与えている。「圧力」を避けるため孤立化を試みる人々に対しての主人公の批判の言葉は、このことを端的に示す。

もし人から食卓の喜びを、ベッドの喜びを、関係性から成る人生を、苦しみを、要するに、人間の圧力を取り除いたら、一体何が残るって言うんだ。³³⁷ (p. 51)

「関係性から成る」ものとしての「人生」が「圧力」と等価なものとして言い換えられていることに留意しよう。この「人生」―「圧力」の対応は、次のような台詞からも確認することができる。「俺のように血の通った人間が、ただただ単純に、生きないよりは圧力とともに生きるほうがいいと思わないなんて、そんなことは頭に浮かんだことすらなかった」³³⁸ (p. 118)。「圧力」が人生 (vida) につきものの存在である以上、「血の通った」、つまり身体性を保持した主人公にとって、それは vida そのものを表す言葉ともなるのだ。

主人公がデルフィに対して周囲の人間とは異なる姿勢を示すのは、上記のような前提に拠っている。かつて価値ある宝石だったデルフィが競売に出された上、誰も競り落とさなかったという新聞記事を読んだ主人公は「奴らは生きながらにして、死んでいるんだ」³³⁹ (p. 61) と憤慨し、二度目の競売で自らがこの宝石を競り落とすことになるのである。無駄遣いを怒った妻フリアがデルフィを便所に流し、その存在が人々に忘れ去られた後も、主人公がこのダイヤに対して抱く同情は非常に肯定的な色彩を帯びる。

俺が工兵たちに命じて、糞にまみれた墓からデルフィを取り出させ、真紅の模様のクッションの上に据えてやるのだ。ひとたび秩序が回復したならば、さあ、生きろ！どこまでいけるか、いずれにしてもただ、生きるのだ。³⁴⁰ (pp. 70-71)

ここでは主人公にとってのデルフィはむしろ vida の象徴物として描写されており、先行言説において否定的な意味を付与されていたデルフィは同時に肯定的な側面をも含み持つことになる。デルフィをカストロへの攻撃として読むことにこだわる論者ならば、むしろここでの主人公がカストロの賛美者のようにさえ映ってくることに戸惑うだろう。事実その戸惑いを補強するかのよう、ラテンアメリカ文学研究者の Seymour Menton は、この小説

³³⁷ “Qué queda a un hombre si le quitas el placer de la mesa, de la cama, la vida de relación, los dolores, en una palabra, la presión humana.”

³³⁸ “No podía caberme en la cabeza que hombres como yo, con sangre en las venas, no fueron capaces de comprender que es mejor vivir con presiones a no vivir, pura y simplemente.”

³³⁹ “vivos, y al mismo tiempo, muertos.”

³⁴⁰ “mando por zapadores que extraigan al Delphi de su sepulcro excrementicio y lo expongo sobre un cojín de brocado carmesí. Y una vez restablecido el orden, pues, ¡a vivir! Hasta donde alcance, pero a vivir.”

に描かれる大都市の描写は資本主義を象徴し、それゆえにこれを批判する本作は革命のイデオロギーに沿うとして、革命政府等による解釈とは正反対の論を展開してもいた (Menton 1975, pp. 110-111)。こうした両義性のゆえに、カストロ批判としてデルフィを解釈する正当性は疑問に付される³⁴¹。デルフィという躓きの石に惑わされて、多くの先行解釈者たちが誤読を誘導された可能性が浮き彫りになるのである。

本論の議論に焦点を戻せば、重要なのは「人生一圧力」という対応が決して概念上のものであるだけでなく、「食卓の喜び」「ベッドの喜び」といった身体的感覚に支えられているということだ。「血の通った人間」、すなわち身体性を備えた主体としての主人公の自意識も、「死んだように生きている」「生きているけれど実際には死んでいる」といった周囲の人々への非難と対比されることで、明確に「人生一身体一圧力」という図式と結びつけられている。主人公が社会の「退行」に抵抗する際の、ほとんど唯一と言うべき拠点である「人生」および「圧力」という概念は、彼自身の身体性と両輪を成すことでしか存立し得ないものなのだ。ここから結論されるのは、「逆行する主人公」を成立させている要件の一つは、他でもなく主人公自身が身体性を保持し続けていることにある、という事実だ。

自らの身体性に基礎を置く主人公はただ一人「退行」を免れ、他の人間のように身体が占める空間を縮小したり、人工冬眠をおこなったりという身体の自己制限を拒絶し続ける。社会全体が退行していく中であって、それは一つの成長のようにすら映る。この視点から見れば、社会的に上昇する主人公ではなく、退行を拒絶し続け周縁にとどまる主人公が次第に傑出してくる物語という意味で、『圧力とダイヤモンド』をいわば逆説的英雄の「裏返されたビルドアップスロマ教養小説」として規定することも可能だろう。

主人公の成長という観点から見たとき特に際立つのは、身体的権能の一部である言語能力である。冒頭部から小説は一人称で語られていくが、当初主人公は特に語り手として自覚的な、あるいは適任な人物には見えない。第四章の冒頭においては、「陰謀」の物語の信頼できる語り手として不適格であることを、自ら認めているほどだ。

これらの出来事を語るのは、それを体験したのと同じくらいぞっとする。物書きにとってはこんなことお茶の子さいさいなんだろうが、俺にとってはちんぷんかんぷん。

(中略) もしこれを誰かが読むとしたら (中略)、書き手はプロの文筆家ではなくて無学な宝石屋だと気が付いて、そこで語られるすべてをほとんど、あるいは少しも相手にしないに違いない。もちろん事実に関しては受け入れるだろうが、宝石のことはよく知っていても、その事実³⁴²に形を与えるための匙加減にはとんと疎い誰かの手によって歪曲されたのだと、わけ知り顔に微笑みながら考えることだろう。 (p. 47)

³⁴¹ すでに Valerio Holguín 1997 はデルフィをカストロのアレゴリーとして読むことを牽強附会として批判していた。しかしその立論は主人公によるデルフィの肯定的意味づけには言及せず、デルフィを物化した世界の象徴と捉え、vida に対立する否定的なメッセージとして一面的に解釈する点で本稿の理解とは決定的に異なる (p. 92, n. 5)。

³⁴² “Tengo tanta repugnancia en contar estos hechos como en haberlos vivido. Para un escritor esto sería

しかし物語が進むにつれて、彼は頻繁に読者に語りかけるようになるだけでなく、「陰謀」の存在を暴露し抵抗を呼びかけるための銀行でのアジテーションを計画し（第七章）、後にはこれを実行してもいる（第八章）。さらには社会全体が *Rouge Melé* という言葉しか話さなくなってしまった時点においてさえ、なぜか主人公だけはそれまで通り言葉を発することができ（p. 109）、挙句の果てには第十章において、雇い主であるローゼンフェルド兄弟の一人にまともな会話をさせるべく小説中最長の長広舌を振るい、「人生」を讃える内容の、韻を踏んだ自作の歌までも披露している³⁴³（p. 112）。かつては宝石商であった自分が周縁化され、「全くのゼロ」（“cero absoluto”, p. 109）になって存在基盤を失ったことを自覚しながら、それでも「最後まで闘い続ける」（“lucharé hasta el final”, p. 110）と決意する主人公にとって、もはや「俺が扱える唯一の商品は言葉、ただ言葉だけ」（“La sola mercancía de que dispongo son palabras y más palabras.”, p. 110）なのである。退行する社会に対し逆行し続ける主体として、彼が新たに生成し続ける基盤はまさしく、無力ながらも決然たる語り手としての自立に求められるのだ。

それでは、彼が語り手として語るべきは、一体どんな物語なのだろうか。主人公自身が考える作家たちの役割を見てみよう。

揺り籠の中の妖精たちによって、今世紀の作家たちには共通の才能が与えられた。つまり、人間たちが恐るべき存在であることをふとした拍子に表して見せ、同胞たちを恐怖させるといふ才能が。彼らは文字通りそんなにも恐ろしい任務を果たしたが、しかし地球が見捨てられるという、この最終的な究極の恐怖について語ることは完全に拒否したのだ³⁴⁴。（p. 47）

ここでは、本論文がピニェーラおよびアレナスの先行作品における中心的テーマとして論じてきた「怖れ」に、ふたたび重要な意義が与えられている。個人の上に覆いかぶさる不条理な現実や、集合的な抑圧に対して感じられるものとしての恐怖、主体が抑圧を感知し行動する判断基準となるものとしての恐怖の存在は、『圧力とダイヤモンド』においても主

juego de niños; para mí es una obra de romanos. [...] Si alguien llegara a leer estas páginas [...] en las que se adelanta que quien las ha escrito no es un hombre del oficio sino un iletrado joyero, concederá poca o ninguna importancia a cuanto se narra en ellas. Por supuesto, aceptará los hechos, mas con sonrisa de entendido pensará que han sido deformados por alguien que, sabiendo mucho de joyas, sabía muy poco de las dosis exactas para plasmarlos.”

³⁴³ 「緩い綱なら踊れるが／きつい綱では首絞まる／死んでなければ生は生／認めないのは誰のせい？／生を讃えてさあ飲もう／傷に流れる血に酔おう」 “En la cuerda floja todos bailamos, / pero en la dura nos ahorcamos; / la vida es vida cuando no es muerte, / ¿por qué tú quieres cambiar la suerte? / Date un buen trago y grita: ¡Vida!, / después, deságrade por sus heridas.”

³⁴⁴ “A los escritores de este siglo las hadas en su cuna otorgaron un don común: horrorizar a sus semejantes, demostrando, de paso, que sus semejantes eran seres horrorosos. Cumplieron al pie de la letra tan horrible cometido, pero se negaron de plano a comentar el último y supremo horror que ha sido el abandono de la Tierra.”

人公の中に根付いている。主人公は恐怖とともにある「怖れる身体」であるからこそ、支配的イデオロギーとしての「陰謀」に加担することで安楽を求める社会の全体主義性を敏感に察知し、個としての身体性および主体性を保持してこれらに基づく拒絶をおこなうことができるのだ。

その上で、自らの恐怖を証言し、その恐怖を他者に語り伝えること。作家たちが放棄したその役割には不適任だと自覚していながらも、多数者の支配的イデオロギーを拒絶し、あくまで周縁にとどまろうとする主人公は、その実小説全体を通じて退行する社会に対しての彼の戸惑い、恐怖そのものを読者に向けてありありと描き出す語り手ともなっている

345。

重要なのはこの小説が、プロパガンダ小説のように特定の抑圧的な政治体制を客観的・実証的に告発したり、あるいは古典的な英雄譚のように、英雄的主人公によって全体主義的な退行社会が打破されるようなストーリーを語ってはいないという点である。むしろ、ごく非力な周縁者としての（反）英雄が、彼の主観的な（そして「無力」な）怖れを表明することによって、全体主義的体制のおぞましさを虚構の中に再現させる、その瞬間こそ本作における政治的批判性は最も強靱な説得力を持つ。彼が自らの連帯無き孤独な恐怖の物語を語る声こそは、異論や連帯、抵抗の可能性が組織的に排除された全体主義的体制の「最終的な究極の恐怖」を表象^{レプリザント}／代弁するにふさわしい声となるのだ。身体と言語が著しく制限され、その「他者性」や「両義性」が発揮される余地が無いような『圧力とダイヤモンド』のディストピア的世界を逆照射する上で、それでもなお身体性と言語能力を保持し、語り手として生成していく逆説的英雄としての主人公像は、必要不可欠な語りの装置として機能しているのである。

4-3-1-3. 先行長編との主人公像比較 一連続性と逆転

さて、ここまでの議論では主に、『圧力とダイヤモンド』の「退行するディストピア」に対して「逆行する」という、一種歪んだ特殊な現れ方をする主人公に、前作までと共通する特質を認め、それがプロットの解釈およびそこから導かれる批判性に及ぼす意義を考察してきた。それらの共通項をここでもう一度確認しておこう。まず一点目は、この主人公もまた怖れとともにある身体であり、彼はそのためにも多数者のイデオロギーに服従することができず周縁化の道を辿るという点。二点目に、同時に彼は身体と言語を制限する社会の中にあっても身体性と言語能力を保持し続け、教条あるいは全体主義に対する拒絶を抱き続けるという点。そして三点目は、その拒絶を行動原理とし、周縁にとどまり続ける主人公の姿には、一種の逆説的英雄性が読み取れる、という点である。

しかし、最後に指摘しておかなければならないのは、この主人公像にはそうした連続性

³⁴⁵ なお、前記引用部における「揺り籠の中の妖精」とは、我が子ではない醜く不快な子を運んでくる、ヨーロッパの「取り替え子」伝承への明白な言及と見られる。ここには、作家もまた「取り替え子」と同じく異端者として迫害を受け周縁化される存在であるという、巧みな含意を読み取ることが出来るだろう。

だけではなく、非連続性もしくは逆転の現象までもが観察されるという点だ。退行する社会に対して「逆行する主人公」は、ピニェーラの他の長編小説との関連性に置かれたとき、「反転した主人公」の姿でもあることを露わにする。

とりわけ重要な論点は、「逃走」という主題において立ち現れる。『レネーの肉』においても『ちっぽけな演習』においても、主人公であるレネーやセバスティアンは抑圧的と感じられる世界に対して、それに立ち向かうことをせず、ひたすら環境を変えながら逃げ回るといった行動を取っていたことを思いだそう。至る所に恐るべき抑圧を見だしジレンマに捉えられるレネーに対し、セバスティアンは服従の仮面を被りながら、面倒事を避けるためその原因となる他人との関係性から距離を取ることを、周縁者の意識的な戦略として実行していた。

このように振り返ってくると、彼らの取る「逃走」の戦略は、『圧力とダイヤモンド』についてはむしろ集団幻想に支えられながら主体性を放棄し、社会全体を挙げて退行へと向かう、主人公以外のすべての人間が取る方策に変貌していることを指摘できるだろう。これに対して名も無い主人公は、この退行を否定し、他者との関わり合いに満ちた複雑で面倒な「人生」を受け入れることを主張して抵抗を試みている。上述した共通項の存在にもかかわらず、行動のレベルに限って言えば、『圧力とダイヤモンド』の主人公はレネーやセバスティアンとは正反対の現れ方をしているようにすら思えるのだ。

このことは何を意味するのだろうか？ もちろん、三つの小説は連作として構想されたのではないのだから、これらの主人公の造形に断絶があるとしても何ら不思議ではなく、したがってその差異には何ら見いだすべき意味はない、という見方も可能であろう。しかし本論においては、ピニェーラの各小説、あるいはアレナスの五部作のそれぞれをインターテクスト的に読むことで広がり得る解釈の地平までもが問題となる。そうした視点を踏まえ、ここではこの一見断絶と見える特徴に、むしろ積極的な政治的含意を見いだし得ることを指摘しておきたい。

「逃走」がレネーやセバスティアンにとって、多数者によって押しつけられる抑圧的規範を回避する個としての方法もしくは戦略としてあったのに対し、人々の「逃走」を批判し、「陰謀」という教条主義を打破しようとする『圧力とダイヤモンド』の主人公は確かに、行動のレベルにおいて「逃走」の戦略に反対し、それまでの主人公たちとは一線を画しているように見える。しかし、『圧力とダイヤモンド』が描くのは、その「逃走」という戦略自体が多数者側の規範と化し、それによって個の主体性が全体主義の中に完全に回収され人々のあいだの関係性が失われてしまう、教条主義の終局である。もはや「逃走」自体が教条化している世界における行動であることを考えるとき、主人公の行動は異なる意味を帯びてくる。非常に逆説的ではあるが、身体性と主体性をあくまでも最後の拠り所としながら、他のすべての人々が選びとる全体主義的な「逃走」の運動に断固として参加しない、すなわち「逃げない」ことによって、主人公はただ一人教条からの身体的・言語的「通

走」を試みているのだ。

そもそもレネーやセバステアンの「遁走」の本義とは、行動としての「逃走」そのものにあつたのではない。それはむしろ、個を圧殺し生の多様性を排除する教条主義に対して、自らの怖れを判断基準としながら、あくまで「人生」という言葉に象徴されるような生の個別性と多義性を根拠とする違和感を抱き続けることで生まれる、ひとつの行動原理ではなかったか。その意味で行動の次元での差異はあれ、主体性そのものさえ奪おうとする「陰謀」＝多数者側の教条に対して個としての拒絶をおこない、その結果としてより周縁のほうへと（しばしば意識的に）追いやられていく主人公像には、むしろ『レネーの肉』、『ちっぽけな演習』、『圧力とダイヤモンド』に一貫した共通項を見いだせると言っても過言ではないだろう。前作からの連続性というメタ的な視点を導入すると、実は『圧力とダイヤモンド』において逆転しているのは多数者の教条と、それに伴う主人公の戦略であつて、より周縁へと向かおうとする遁走の原理そのものではないとも言えるのだ。

さらにここで思い起こすべきは、『ちっぽけな演習』と『ふたたび海』を比較した前章で論じたとおり、教条への反対はそれ自体が一つの教条と化す可能性を秘めており、二つのテキストはその危険性を自覚するという意味での自己言及的批判性を内包する、「定位されざる逆説的遁走」を体現するものであつた、という論点だ。このような視点に立つとき、『圧力とダイヤモンド』における「遁走」もまた、すでに失われてしまった人々の人間性を無謀にも信じ続ける不可能でユートピア的な特質においてのみならず、前作までの主人公が戦略として取ってきた行動の次元での「逃走」にすらグロテスクな教条主義を読み取り、そのベクトルを逆転させるという意味で、「定位されざる遁走」としての性質を浮き彫りにする。さらにそれは、「他者性」や「両義性」の発露の機会が失われた世界にあつてなお、「逃走」を拒絶する「遁走」と化し、周縁化された主体がその脆弱さにとどまり続ける激越な意志によって英雄性を帯びてくるような、「逆説的」な性格をも帯びている。すなわち、ここには一見前作から断絶した行動を取る主人公像のうちに、むしろ一貫した「定位されざる逆説的遁走」の、捻れた変奏をも見て取ることができるのである。

以上の考察において、『圧力とダイヤモンド』は、それまでに構築された長編における主人公像をある意味では反転させながら、かえってその根底にある「定位されざる逆説的遁走」という基層主題の一貫性を示唆する、きわめてアイロニカルなテキストとして現れてきた。そこには、ピニェーラやアレナスの作品における批判性の中でも特に重要なものであつた、自分自身への自己言及的批判性が体現されている。その政治的批判性はふたたび、全体主義的な退行社会のみならず、自分自身を含むあらゆる教条主義に対する懐疑と絶えざる遁走を誘発するものとして、テキストの基層に織り込まれているのである。

4-3-2. 『襲撃』

4-3-2-1. 先行長編との主人公像比較 一二重の逆転

『圧力とダイヤモンド』の主人公が、それまでのピニェーラの長編小説における主人公像を一見反転させたように映るとすれば、『襲撃』の主人公も同じように、あるいははるかに極端な形で、アレナスの五部作「ペンタゴニア」の主人公像を反転させた造形において立ち現れてくる。

すでに見たとおりペンタゴニアの主人公は、各作品において異なる名前を持ちながらも同一人物として連続的に成長し、キューバ革命政府との軋轢に直面しながら自己形成していく。この時政府との確執の原因となる主人公の性質は、性的にはホモセクシャルであり、政治的には体制への不満を抱える人物であり、文学的には抑圧の対象となる詩人／作家であるという三点に集約される。こうした特質を兼ね備える主人公は言うまでもなく作者アレナス自身と強い結びつきを有しており、自伝的要素の強い「ペンタゴニア」の典型的な主人公像と捉えることができるだろう。

これとは対照的に『襲撃』の名もなき主人公は、政治的には独裁国家の体制に仕える人間であり、性的にはホモセクシャルではないばかりかむしろ性的欲望全般に対して激越な憎悪を抱き、また前作までの主人公とは違って書くことへの欲求を表明することもない。前作までの主人公像を完全に裏返したようなこれらの性質に加え、さらにプロット上の性格においても、主人公は厳格に禁じられている民衆の「囁き」を取り締まる「対囁き局」の局員（*contrasusurrador*）であり、人々を密告し死に迫いやる事で自らの地位を確立していく。そしてその目的は何よりも、苛烈な憎悪の対象である母親を見つけ出し、殺害するためなのだ。利己的で非人間的な性格と、妄執的なオブセッションを持つこの人物に対し、多くの読者は嫌悪感を抱き、容易に感情移入することはできないほどだ。

「囁き」を取り締まる密告が独裁国家の基礎を成す制度としてあるがために、密告者として功績を重ね続ける主人公は一見、この体制の申し子のような存在に映る。「服従する主体」／「抵抗する主体」という二項対立的図式に沿って考えるならば、前作までの主人公とは一転して『襲撃』の主人公は、体制に一義的に「服従する主体」がグロテスクなまでに究極化した存在、すなわち極端な「強い」主体として立ち現れてくるのだ。

しかし、『襲撃』における「主人公像の反転」という主題は、『圧力とダイヤモンド』におけるそれよりもはるかに複雑である。読者が印象づけられる「主人公＝服従する主体」という図式そのものが、小説の最後に置かれた、まさに「襲撃」と題された章で宙吊りにされてしまうからだ。すでに述べたように、物語の結末で独裁者から顕彰されることになった主人公は、それまで絶対的な服従を誓っていた独裁者こそがまさしく追い求め続けていた母親であると気付いてこれを殺害し、結果として独裁制自体を打倒するに至る。前作までの主人公像の反転としてあった「服従する主体」は、結末において唐突にあたかも体制に「抵抗する主体」であるかのように振る舞い、いわば物語内部で二重の反転を引き起こしているのだ。

それでは、このような謎めいた複雑な反転は、いったいいかにして引き起こされているのだろうか？ 以下の論では、「主観性」と「主客合一への嫌悪」という二つの概念を通し

て、逆転の契機を分析していくこととしたい。

(a) 逆転の第一の要素：主観性による逸脱

私たちはまず、母への殺意という主人公の主観的な動機が逆転を引き起こしている点に着目してみよう。先述のように『襲撃』の社会では、「ケダモノ」として存在を許されている国民の大多数にとって、主体性の存在条件そのものがほとんど不成立であると言える。一方で、主人公は体制を象徴する抑圧者、「服従する主体」として主体化しており、まさにそれゆえに特権としての主観性を持ち得て母への憎悪を表明し、これを母＝独裁者の殺害という行為に移す事ができるのだ。

主人公の個人的な憎悪は、逸脱的なまでの激しさのゆえに体制の上層部にも危惧を抱かせる。「対囁き局」の幹部は、首都を離れる巡察の許可を与えつつ次のように忠告している。

有効期間は六ヶ月だ。だが個人的な使命でなく、愛国的使命のために行くのだからな。

(中略) もう出発していいぞ。お前の母親に関しては、我々の関心事ではない。我々が気になるのはお前のその憎しみなのだ。³⁴⁶ (p. 45)

ではなぜ、服従する主体であるはずの主人公は、転覆の可能性を孕み、危惧の対象となるような主観性を持ち得るのか。実はその理由は、『襲撃』の支配制度がすでに内包していた、主観性をめぐる自己矛盾にあった。

すでに見たように、人々の主体性が剥奪された『襲撃』の世界では、「私寒い」といった主観的表現にまで厳しい罰則が与えられる。しかし、人々の主観性が罰されるその一方で、体制の支配システムとして機能する法律自体が、実は主観的に決定されてもいるのである。例えば、ある行為が犯罪とされるかどうかは、「革命」の前進という理念に沿っているか、という大義名分のもと、きわめて恣意的かつ不条理な主観的判断によって決定されている。刑務所に収監された者たちの罪状からこのことが見て取れる。

我々は視察を続ける。ここ、この大独居房には、髪をきれいさっぱり刈るのを怠った何千もの青年たちがいる。あちらでは、病気にかかった者たちが小独房に入れられている。鉄棒と首枷にきつく束縛されたこの囚人は、かつてため息をついたのだ。(中略) 集会において手を挙げ忘れた者たち、讃歌の歌詞を忘れた者たち、意識的にあるいは無意識的に囁き、あるいはおそらく囁いたであろう誰かを密告しなかった者たち。³⁴⁷

(pp. 81-84)

³⁴⁶ “Pero irás en misión patria, no personal. [...] En cuanto a tu madre, no nos interesa, lo que nos interesa es tu odio.”

³⁴⁷ “Aquí, en esta gran celda, miles de muchachos que descuidaron el corte al cero de sus cabellos; allá, entre miniceldas, los que se enfermaron. Éste, bien abarrotado de barrotes y de argollas, suspiró una vez. [...] gente que olvidó levantar la mano en una asamblea, gente que olvidó la palabra de un himno, gente que consciente o inconscientemente susurró, o no denunció a alguien que supuestamente susurró[...].”

振り返ってみれば、座った者を殺害する公園のベンチの設置に始まり、広場での「象徴的一撃」から、毎日の国歌演奏と拍手の強制、記憶の禁止に至る諸制度は、すべて独裁者レプリメーロの主観的な思いつきによって作られたものであった³⁴⁸。公的かつ客観的であるはずの法体系、主観性を人民に禁じる法体系の内部に、実は超越的で恣意的な主観性を孕ませた制度。こうした制度の下でこそ、主人公は「真偽にかかわらず」（“*aunque no sea cierto*”, p. 17）効力を持つ密告を（しばしば恣意的に）繰り返し³⁴⁹、そうすることで特権的な「服従する主体」として現れ得るのであり³⁵⁰、ここからついには、昇進して権力を強めた主人公が自らの主観を法律の中に反映させる、という事態までもが生じてくる。第三十七章で強制収容所の視察に出向いた主人公は、その囚人達が自分の股間を見つめることに異様な怒りを示し、一人一人尋問しながら次々に全体殲滅の判決を下していく。そればかりか主人公はレプリメーロに次ぐ権力者である大書記官（*el Gran Secretario*）に手紙を書き、下半身を見た者への告発と罰則の規程を新たに法律条項に盛り込ませるのだ。

このような観点からふたたびテキストを仔細に検討していくと、主観性という点で、主人公が必ずしも体制の理念に沿わない資質や態度を備えている箇所が散見される。大書記官からの手紙を読む場面で、服従する主体であるはずの主人公ははっきりと独裁者を軽視する態度を見せている。

《レプリメーロ閣下ご自身、貴殿の働きを誇りに思っておられます。閣下の御名において、我が国民全員からの祝賀を受けられますよう。我等が英雄たちよ万歳！》（中略）その書状はすごく貴重なものだ。（中略）レプリメーロがどう思っているか知ったことか。他と選ぶところのない豚に過ぎないやつの意見など、そいつが俺を憎もうが祝福

³⁴⁸ これらの制度がレプリメーロの発案によることは、それぞれ ASA, p. 28, 73, 27, 32 に明記されている。

³⁴⁹ 主人公は多く、自らの苛立ちや私利私欲から「囁き」を捏造し、人々を告発している。朝の玉音放送の時どこからか「囁き」が聞こえる次の場面を参照。「俺は走る、囁いた奴を逃すわけにはいかない。俺の後ろで他の者たちもまた、手柄をたてようとして走っている。そうはさせない。俺は追跡を止め、囁き、俺の後ろを走っている少年に鉤爪を突き立てて言う、ああ、貴様か、この糞坊主！ 少年は抗議する。素早く首を締め付けると、その抗議は囁きになる。おのれ、まだ囁くつもりか...」（p. 28）“*Corro, no lo puedo dejar escapar. Detrás de mí corren también otros que quieren ganar méritos. No lo permito. Salgo, susurro, y le echo garra al niño que corre detrás de mí, ah, eres tú, cabrón. El muchacho protesta. Rápido le aprieto el cuello y su protesta se convierte en un susurro. Ah, pero todavía...*”

³⁵⁰ 主人公は局員であることにより、*polifamiliar* を離れて生活したり（p. 18）、首都を離れたりする権利を持っている（p. 24）。こうした特権性は、主人公が鳥を捕まえて食べ「複合家族に住んでいる連中には決して味わうことのできるはずもない甘美な馳走だ」（“*Bocado exquisito que nunca habrán de saborear los que viven en el polifamiliar*”, p. 21）と考える場面にも反映されている。

しようが知ったことじゃない。最後に添えられた大書記官のメモこそが俺を興奮させるのだ。「貴殿のご家族をたゆまずお探しになりますよう」。³⁵¹ (p. 141、強調原著者)

こうして、人々の主観性を抑圧する社会の根拠となるものが超越的な主観性に他ならないという矛盾、そこにこそ服従する主体が主観性を保ち得て、逆説的に抵抗する主体となる余地が生じてくることが明らかになる。

(b) 逆転の第二の要素：主客合一と自己再生産への嫌悪

しかし、結末の逆転を、主人公の主観がもうひとつの主観的体制である独裁制を打倒する場面と見るだけでは不十分である。こうした主観性の存在を前提としながら、逆転を引き起こす要因がもう一つある。それはこの小説が繰り返している最大のテーマ、主人公の持つ母への激し過ぎる憎悪である。結末での母親＝独裁者殺害の最終的な引き金が、主人公にとって母親による抑圧を象徴する「息子」という言葉であることが、その何よりの証拠だ³⁵²。

母は泣きながら俺を見て、「息子や」と言う。これが俺が聞くに堪える最後の言葉だ。その言葉が持つあらゆる嘲笑や、愚弄や、恐怖や、挫折や、恐喝や、侮辱や非難が、俺のところまでやってきて俺を平手打ちし、俺を辱める。³⁵³ (p. 190)

この直後主人公は、自らの怒張したペニスで母親＝独裁者を「破壊」し、「息子」という言葉を介して逆転的に、家族制度をモデルとする社会のもとで抑圧された国民の集合的意識を表象＝代弁することになる。母親への愛憎関係は、ペンタゴニアにおいて（あるいは多くのアレナス作品において）繰り返されてきた核心のテーマであったのだが、ここではその主題がグロテスクに^{デフォルメ}変形されてふたたび噴出しているのだ。

³⁵¹ “«El mismo Reprimero se enorgullece de su labor. Reciba en su nombre el homenaje de todo nuestro pueblo. ¡Vivan nuestros héroes!» [...] El rollo es realmente valioso. [...] Qué me importa lo que piense el Reprimero. Qué me importa la opinión de un cerdo más, su odio o su felicitación. Lo que me entusiasma es la nota final del Gran Secretario: *No ceje en la búsqueda de su familiar.*”

³⁵² 主人公は回想の中でこの言葉がいかに抑圧的な響きを持っているか語っている。「母の様々なやり口はその愚かさと同じく、憂鬱で果てしないものだった（ものだ）。すべてが母にとって利用でき、また彼女もそれを利用する、愛や、涙や、不平不満や、微笑や、病気や、歌声や、憎しみや優しさを、そして何よりも、俺を「息子」と呼ぶときの、あの唯一独特の、悪魔のようにすべてを取り消しにしてしまう、耐え難いほど侮辱的で、腹黒く憎むべき圧倒的な呼び方を。」

(p. 108) “Sus mecanismos eran (son) tétricos y vastos como la imbecilidad, todo le sirve y todo lo usa; amor, llanto, queja, risa, enfermedad, canto, odio, ternura, y sobre todo, esa forma única, típica, diabólica, anuladora y humillante intolerable y ladina odiosa y aplastante de decirme: *hijo...*”

³⁵³ “[...]me mira llorando y dice: *hijo*. Es esto lo último que puedo escuchar. Todo el escarnio, la vejación, el miedo, la frustración, el chanteje y la burla y la condena que contiene esa palabra llega hasta mí abofeteándome, humillándome.”

ではなぜ、主人公の母親への憎悪が全体主義的体制の破壊へとつながるのだろうか。ここではジュリア・クリステヴァのアブジェクション概念に照らして、この点の解釈を試みよう。

クリステヴァによれば、エディプス期以前における母親の身体と未分化な主体にとって、母親は対象 (objet) として分節化される以前の、「おぞましいもの」 (abjet) として立ち現れてくる³⁵⁴。おぞましきは「主体と客体との不安定な状態」、「自と他の自己同一性の不確定な状況」の意識への現れとしてある³⁵⁵。主体は、母親に象徴されるこうした主客未分離の状態を、魅惑的ながらもおぞましいもの (abjet) として棄却 (abjection) することで自らを確立し、父権的な象徴秩序の世界へ参入していくことになる。

主人公が母親を殺そうとする理由をもう一度想起しよう。彼の殺意の理由はただひとつ、彼が日々彼女に似てきており、このままではもうすぐ自分が母親そのものになってしまうという恐れである。ある日、主人公は鏡に映った自分が母に似始めていると気づく。

それからというもの俺は自分の姿を見続けた。そして、より一層はっきりと、俺がどんだん彼女に似ていっていることを、俺の目や、鼻や、前足や鼻っ面がますます母のそれになりつつあるということ、つまりは、俺が俺であることをやめ、母になろうとしていることを理解したのだ。俺には、もし彼女をすぐに殺さなければ自分が母親になってしまうことが、母親そのものに変身してしまうことがもちろんわかっていたし、いまでも日が経つごとによりはっきりと自覚する、そしたら、俺が彼女になってしまうなら、どうやって彼女を殺せると言うんだ？³⁵⁶ (p. 23)

ここでは主人公を襲うパニックは最終的に循環的論理となり、母親を殺すことはいかなる説明をも超越した至上命題に変わっている。このように、オブセッションとなった母親の「破壊」の欲望は、根源的に主客同一の状態に対する嫌悪であり、その限りにおいて主体性喪失の危機に対する抵抗の現れと行うことができる。

同時に、こうした主客合一的なイメージは、そのまま『襲撃』の世界を説明するもので

³⁵⁴ フランス語の *abject* は「おぞましい、唾棄すべき」という意味の形容詞であり、名詞形 *abjection* は「放擲、棄却」という語義を持つ。クリステヴァは分離を示す接頭辞 *ab* に注目し、*abjection* の「分離されるべきもの」という意味を引き出した上で、さらに彼女自身の用語としての *abjet* を案出している。その語形から「対象」 (objet) との関係を連想させるこの語は、「未だ対象となっていない、分離すべきおぞましいもの」を示しており、究極的には個の主体化以前の母子合一の状態に起源を持つ母なるもの＝個の自然的本質のイメージに集約されるものである。

³⁵⁵ 引用は共にクリステヴァ 1984、316 ページ、傍点原著者。

³⁵⁶ “Más adelante me seguí mirando. Hasta comprender, cada vez más claramente, que me iba pareciendo cada vez más a ella, que mis ojos, mi nariz, mis patas y mi jeta iban siendo cada vez más los de ella. Que iba yo dejando de ser yo para ser ella. Y supe naturalmente, y cada día lo sé más, que si no la mataba rápido sería ella, me volvería ella misma, y entonces, siendo ella, ¿cómo iba a poder matarla?”

もある。『襲撃』の社会は独裁者の「子供」である国民から主体性を剥奪し、彼らを起源としての母体＝国家に包摂し回収するモデルを体現しているからである。そこではもはや国家の外部に世界は存在せず、自己同一的な再生産のみがシステム維持のために繰り返されることになる。

こうした社会を象徴するイメージの例をいくつか挙げておこう。例えば、統治記念式典が近づくとつれて、国民たちは体制を称揚する記章やポスター、旗などの生産を強いられる。その方法は、使い古しの記章などを国民が集め、口に噛み含んで粘りを出し、これに糞便や血を加えて新しい記章に変える、というものである (pp. 51-52)。唾液、糞便、血といった、身体が自己再生産するイメージの数々が、内部資源を利用して同一物の生産を繰り返す自給自足的な閉じたシステムを象徴していることが分かるだろう。

また、主人公は母を捜して周縁都市の強制収容所を訪れるが、そこで目にするのは広大な荒地で囚人たちがおこなう「人間灌漑」の光景である。巨大な金属の棒に繋がれた囚人たちが、土地の端から端まで、荒地を肥やすため合図と共に唾を吐き往復し続ける（ふたたび自己再生産的労働の象徴としての唾液に留意しておきたい）。さらに、その行為に失敗した者は直ちに脇にそびえる貯水タンクに投げ込まれ、死体となって大地＝国家に吸収されることになる。

上では、係の者が素早い動きで、唾吐きに失敗した者を貯水槽の中に突き落とす。落ちてくる囚人の体重によって、貯水槽のなかで刃のついた十字の歯車と圧搾機が作動する。抽出された液体はパイプを通過して溝のところまで流れて行き、そこで貪欲な大地に吸収される。残りの部分（ほとんど無いに等しいが）は、運ばれて堆肥の一部となり、後ろのほうに山積みにされる。³⁵⁷ (pp. 104-105)

自己再生産的な社会の最後の、そして最大の例は、小説の最終部で、主人公と対話する大書記官によって明かされる。この人物が近未来において夢見るのは、もはや主客の区別を完全に失った「調和の宇宙」なのだ。

我々は調和を、宇宙的均衡を達成したのだよ。そう、宇宙的、だ。なぜならもうすぐ宇宙は、統制された唯一の時空間のうちに高まり、声を潜め、沈黙する、たった一つのつぶやきとなるのだから。堅固不拔たる統制と計画に基づいて大きくなったり停止したりする一つの呼吸だ。何人にとっても嘆き悲しむ理由や不満に思う事などなく、拒絶したり反対すべきものなど何もない、なぜならその計画の他には誰も何も知らな

³⁵⁷ “Allá arriba, el agente, con un ligero movimiento, empuja al no escupitante dentro de la cisterna, la misma, al ser tocada por el peso del rehabilitado que cae, comienza a mover sus aspas y molinos dentados. El jugo que extrae corre por el tubo hasta la zanja, y ya en la zanja es absorbido por la tierra ávida. El resto del no escupitante (muy poco) pasa a formar parte del abono que se amontona detrás.”

いからだ、ただ繰り返し、繰り返すのみ…³⁵⁸ (p. 163)

さらに大書記官は、このヴィジョンを実現するための計画を披露する。

だが計画はこれにとどまらない、と大書記官は続けた。もっとずっと重要なことが、宇宙的均衡の極致となるべきことがあるのだ。そうだ、いまや準備が整い公認されようとしているあるプロジェクトのことを君には打ち明けよう。その計画によって、我が連帯の成員が他の成員を食べてしまうことが合法的に可能になるのだ、もしそいつが祖国の敵であるということを証明し、その身体を丸呑みする申請をおこなえばな。どうだね？ これこそ絶対的均衡ではないかね？ 市民の一番の不安が、他の者に食われないよう四六時中気を配ることだとしたら、国家が彼らを恐れる理由などあると思うかね？³⁵⁹ (p. 164)

反対分子を無力化し、さらには食べるという最も象徴的な行為をもって自らの内部に同化する閉じた社会は、反対者の存在しない「均衡」のもと、自己再生産を無限に繰り返すことになる。主人公の嫌悪する根源的な母子合一の状態、主客の対立が完全に失われる地平こそ、『襲撃』の社会が追求するものに他ならないのだ。

主人公は確かに、人々を抑圧し抹殺する体制側に完全に同化し、一見前作までに観察された身体の両義性をほとんど有していないように見える。人々に対して激しい侮蔑の念を抱き、ほとんどすべての人間に対する殺意すら持っている主人公³⁶⁰には、他者への回路となるべき身体の他者性も見いだすことができないかのようだ。彼が「ケダモノたち」に対して感じる嫌悪は、『襲撃』の支配体制が彼らに差し向ける軽視を体現しているようにまずは見える。

だが一方ではその嫌悪が、上述したような主客合一の地平を理想化し、国民に対して合一を余儀なくさせる『襲撃』の社会システムそのものへの嫌悪や「おぞましき」として現

³⁵⁸ “Hemos conseguido la armonía, el equilibrio universal. Sí, universal, pues pronto el universo será sólo un mismo murmullo que sube y baja o se apaga dentro de un tiempo y un espacio reglamentados; una misma respiración que asciende o cesa de acuerdo a un control y a un plan inexpugnables. Y nadie tendrá por qué lamentarse, de qué quejarse, no habrá nada que rechazar u objetar, pues nadie conocerá otra cosa que ese plan, repitiéndose, repitiéndose...”

³⁵⁹ “Pero hay algo más, sigue el Gran Secretario, algo mucho más importante, algo que será la culminación del equilibrio universal. Oye, y esto sí es una confesión, ya se está calorizando y oficializando el proyecto según el cual un miembro de la mancomunidad podrá comerse legalmente a otro miembro si demuestra que éste es un enemigo patrio y solicita el cuerpo para su engullimiento. ¿Qué te parece? ¿No será el equilibrio absoluto? ¿Crees que un Estado pueda temer algo de sus ciudadanos cuando la mayor inquietud de los ciudadanos será velar porque el otro ciudadano no se lo coma?... Ja ja.”

³⁶⁰ 主人公は食事の配給に並ぶ人々の列を嫌悪とともに眺めている。「一人一人首を切ってゆくことができるなら。後ろの奴、前の奴、哀願するように茶碗を差し出している奴、全員、全員だ。」

(p. 33) “Si pudiera ir uno a uno degollándolos. El de atrás, el de adelante (sic.), el que extiende su cuenco suplicante, todos, todos.”

れてくるような、両義的場面が存在しているのも事実だ。まず、ポスターの再生産の場面でも見られたように、「ケダモノたち」が abjet の象徴物とされる糞便やごみ屑等に関連付けられていることに注目しよう。主人公は彼らを次のように見なしている。

奴らについて最もぞっとするのは、あの古びた尿の臭い、堆積した糞の臭いだ。あれらの身体はどこか死んだ動物を、いや、完全には死んでいず、絶えず化膿し続けているような動物を思わせる。³⁶¹ (p. 39)

さらに主人公が、こうした「ケダモノたち」に接したとき感じる嘔吐感や痙攣にも着目しておこう。ある女性に触られた後、主人公は次のように反応している。

俺は嫌悪感で身震いし、自分を殴り続ける。俺に触りやがった、俺を撫で回しやがった。俺は走る、嘔吐し、毛を逆立てながら。³⁶² (p. 98)

興味深い事に、こうしたイメージや反応は、クリステヴァがアブジェクションの典型例として挙げている行為にそのまま対応する。

ある食物、汚物、屑、塵芥に対する嫌悪感。私の身を守る痙攣や嘔吐。汚穢、掃きだめ、不浄から私を引き離し、身をそむけさせる反感や吐き気。(クリステヴァ 1984、5 ページ)

二つの引用に見られる対応関係は、主人公の「ケダモノたち」に対する嫌悪や拒絶反応が、主客合一の表象である abjet に対する反応としてあることを、改めて象徴的に指し示すものだと言えるだろう。

さらに次の例では、主客合一への嫌悪をより具体的に読み取り得る。小説の中ごろ、主人公はある女性から話しかけられる。彼女が自分を試すための政府のスパイだと疑った主人公は、真相を確かめるべく、この女性の狂ったような独言に苛立ちながらも話を合わせることにする。

俺が誰だか知っているのか？ と俺は彼女に尋ねる。あたしはあなたを見たのよ、と彼女は答える、あなたが収容所を監督していた時にね。それで？ と俺は聞く。あなたもあたしを見たわ、と彼女は言う。何が言いたい？ つまり、あたしたちは見つめ合ったのよ。それがどうした？ この社会では二人の人がお互いを見るなんて滅多に

³⁶¹ “Lo que más me repugna de ellos es ese olor a orine viejo, a mierda empozada. Hay en esos cuerpos algo de animal muerto, pero no completamente muerto, sino como en una suerte de perenne supuración.”

³⁶² “Y me estremezco de asco, y sigo golpeándome, me ha tocado, me ha manoseado. Corro, vomitando, erizado.”

ないわ。そうかね？ あなたはあえてあたしを見つめたのよ…と彼女は言う。そうだ、と俺は答える。つまりいても人は見つめあったりしないわ。でもあたしたちは目と目で見つめ合って、見つめると同時に見つめあいながら見つめあったのよ…彼女はそんな風に話し続ける、俺が見るなら彼女が見てる俺を見たなら彼女を見たから俺が彼女を見ているその時彼女は俺を見てとかなんとか、だからあんたがあたしを見たときあたしはあんたを見た、と言う風に。だんだんと、この涙を流している雌牛に対して俺が感じていた怒りは大きくなっていくが、この売女は厚かましくももう俺をあんたと呼びながら話し続ける。あたしがあんたを見たときあんたはあたしを見てあたしたちが見つめあった時…³⁶³ (p. 94)

この直後、先述の通り彼女が主人公の身体を触り、あたしはスパイではない、ただあんたを必要としているだけ、と言うのを聞いて、主人公は怒りを爆発させ彼女を暴虐に殺害する。ここに表れているのは、人々との関係性、特に身体的接触に激しい嫌悪を覚える主人公が、スパイでもない女性に騙されたことへの怒りのように一応は読める。しかし同時に、彼女の発言に見る主体と客体の循環論に注目する時、主人公の苛立ちは、まさに彼が母親に対して感じている、主体と客体が混同される関係性へのおぞましきとしても説明され得るのである。

さらに最後の例に至っては、主人公はシステムへの「服従」そのものに対して嫌悪感を露わにする。捕らえられた後でも独裁者への賞賛を口にし続ける罪人に対して、主人公は苛立ちを覚え、その罪状を重くする。

俺が背中を向けると、偉大なるレプリメーロ万歳！ とそいつが叫ぶ。俺は引き返し、罪刑を記す焼きごてでそいつに新たな烙印を焼き付ける。罪状、「明白なる囁き」。刑罰、全体殲滅。間違った刑罰の烙印を押されたそいつは、その烙印を見て、また賞賛の歌を歌いだす。このろくでなしはこうなんだ、喉を鉄で貫かれ糞やはらわたが撒き散らされたとしても、レプリメーロへの感謝と賛美を述べ続けるのだろう。ケダモノどもはいつもこうなんだ。³⁶⁴ (p. 92)

³⁶³ “¿Sabe usted quién soy yo?, le digo. Lo vi, me dice, cuando supervisaba el campo. ¿Y qué?, digo. Usted me miró también, dice. ¿Qué quiere?, digo. En fin, nos miramos, dice. ¿Y qué?, digo. Casi nunca dos se miran en la mancomunidad, dice. ¿Sí?, digo. Usted se atrevió a mirarme..., dice. Sí, digo. La gente tropieza pero no se mira, dice. Y nosotros nos miramos a los ojos, dice, al mirarnos nos miramos mirándonos... Y así sigue hablando que si yo al mirar ella mira que si me miró y yo la miré que qué sé yo qué al mirarla y ella mirarme. Y así que cuando tú me miraste yo te miré...Y poco a poco la furia que sentía por esta vaca lagrimeante va creciendo, la puta ya se atreve a tratarme de tú, y sigue: cuando te miré me miraste y al mirarnos...”

³⁶⁴ “¡Viva el Reprimerísimo!, grita cuando le doy la espalda. Yo regreso y con el hierro marcante-penal le estampo una nueva marca: susurrante ostensible. Pena: aniquilamiento total. El erradopenalmente se mira la pena y entona otra loa. Así es esta crápula, aun cuando el hierro le atravesara la garganta y mierda y tripas se esparzan, seguiría dando gracias y loas al Reprimerero. Así son ellos.”

引用部には、公務執行妨害的な行為に対する苛立ちである以上に、むしろ服従状態そのものに対する苛立ちが垣間見える。ここでもまた、主人公の嫌悪感は両義的である。すなわち、人民の主体性を否定する独裁体制の典型的態度と見える、主人公の「ケダモノたち」への嫌悪と軽蔑は、同時に主客合一を原理とし主体性を奪う体制自体への、またこれに服従すること自体への嫌悪として現れてくる瞬間を持つのだ。主人公にとって、彼が服従しているはずのその社会は、おぞましきものとしても知覚されているのである。以上の観察から、主観性の存在と、この主観性によって表面化する主客合一のアブジェクションとが、主人公の主体性に両義的側面をもたらし、彼が結末において『襲撃』の独裁制を破壊して「服従する主体」から「抵抗する主体」へと変貌する瞬間を前提していたことが理解される。

4-3-2-2. テクスト自体の逆転：自らを『襲撃』する物語

しかし、以上のことを踏まえ改めて結末の場面を検討すると、そこで転覆されているのはただ服従する主体／抵抗する主体という二項対立ばかりではないことが明確になる。最終章「襲撃」においては、それまで語られてきた同名の物語『襲撃』自体が自己同一的再生産を拒まれ、様々な面で転覆されているように見えるからだ。主人公が独裁者と対峙する結末の場面を今一度引用してみよう。

彼女だ、目の前にあるその顔は母の嫌悪すべきおぞましい顔だ。それは偉大なるレプリメーロの顔でもある。二人は同一人物なのだ。(中略) 母は泣きながら俺を見て、「息子や」と言う。これが俺が聞くに堪える最後の言葉だ。その言葉が持つあらゆる嘲笑や、愚弄や、恐怖や、挫折や、恐喝や、侮辱や非難が、俺のところまでやってきて俺を平手打ちし、俺を辱める。勃起した一物は並外れた大きさになり、俺は前に進み出て、男根をその標的に、あの悪臭を放つ空洞に向かって撃ち込み、母を突き刺す。貫かれると彼女は長い叫び声を放ち、俺が勝利を感じ、彼女の中にぶちまける猛り狂った快楽を感じると同時に崩れ落ちる。³⁶⁵ (pp. 187-190、強調原著者)

先に論じたように、『襲撃』の社会を、象徴的法制度＝記号体系によって厳密に規定された体制として捉えた時、独裁者レプリメーロはこうした記号の無限の連鎖の最終的な意味の源泉として在り、かつこうした記号全体から遊離した超越的記号として在ったのだった。

³⁶⁵ “Es ella, ese rostro que está ante mí es el odiado y espantoso rostro de mi madre. Y ése es también el rostro del Reprimerísimo. Los dos son una misma persona. [...] me mira llorando y dice: *hijo*. Es esto lo último que puedo escuchar. Todo el escarnio, la vejación, el miedo, la frustración, el chantaje y la burla y la condena que contiene esa palabra llega hasta mí abofeteándome, humillándome. Mi erección se vuelve descomunal, y avanzo con mi falo proyectándose hacia su objetivo, hacia el hueco hediondo, y la clavo. Ella al ser traspasada emite un alarido prolongado y se derrumba al mismo tiempo que yo siento el triunfo, el goce furioso de desparramarme en su interior.”

その超越性はデリダいうところの「超越論的シニフィエ」³⁶⁶、すなわち一切のシニフィアンが指示する最終的な意味内容、一連の記号の究極的な終着点として存在する事に依拠している。『襲撃』の社会では、すべての法律や制度はレプリメーロという記号を指し示しており、翻ってレプリメーロという記号自体は意味の連鎖に巻き込まれる事なく、何か他のもののシニフィアンではないものとしての超越性を保つのである。

しかし独裁者は、自らが人民に禁じている主観性を法体系において体現する存在であるがゆえに、主人公の主観性を成立せしめ、逆説的に自らの体制の構成要素によって滅ぼされる事になる。すでに見た主観性をめぐる体制の自己矛盾を背景に、自らの主観性（逸脱的なまでの母親への憎悪）を保持し得た主人公は、「¹最高⁰の」「¹抑圧⁰者」という記号を、自身の母親として（つまり何か他のもののシニフィアンとして）「読み取り」「発見」する。こうして、独裁者が別の意味体系に移し変えられるまさにその瞬間、逆転の契機が生じる。最終章のこの結末では、主人公の性質のみならず、『襲撃』の社会が徹底的に提示してきた独裁者を頂点とし起源とする一つの記号体系が、別のそれへと一挙に転換されているのである³⁶⁷。

だがこれに加え、勃起した性器による母親の殺害は、すでに見た主客合一嫌悪の物語としての『襲撃』を脱構築する新たな決定不可能性をも付加している。ペニスの怒張が暴力と愛情の両面を示唆し得るメタファーであることに注意しよう。射精の瞬間「怒れる快樂」という両義的な感覚を抱く主人公は、主客合一を脱するためおこなうはずのその近親相姦的な破壊行為において、まさにペンタゴニアにおける主要テーマであった母との合一願望を最終作の結末においてついに達成しているようにも見える。起源たる母親の破壊の物語としての『襲撃』は、執拗に語られた母親への憎悪を（母との合一願望の裏返しとして）逆説的に理解するとき、むしろ一貫して起源の探求の物語であったと結論することさえ出来よう。もし破壊の方法が、身体を通じた性行為以外であったならば、こうした両義性は失われ、ここに見られる『襲撃』というテキストの性質、すなわち突然自らを転覆させるというその性質はより曖昧になっていただろう。

付言しておくとして、ここで示されている両義性は、^{アンビヴァレンス} abjet に対する ^{アンビヴァレンス} 両価性である。もとも

³⁶⁶ デリダは西洋哲学が、「神」「真理」「善」「イデア」などに代表される超越論的シニフィエの実在を、あらゆる思考や経験の基礎となり究極的な意味の現前たる「ことば」や「本質」として信頼してきたことを指摘し、これを「ロゴス中心主義的」として批判した。デリダ 1983 を参照。

³⁶⁷ 主人公が意味体系に転換をもたらしているという視点はきわめて重要である。すでに見たように、レプリメーロの絶対性が生じるのはその体制＝法体系の中では彼は裏切り者としてしか裁かれえず、その刑罰は全体殲滅であるがゆえに、独裁者の死は宇宙の消滅に等しいという定式が成り立つからであった。だが主人公はそうした意味体系においてではなく、自らの主観性において専制君主を母親と意味づけ破壊しているがゆえに、そこではもはや専制君主の死は人民の死を意味することなく、それゆえ結末で国民が暴動を起こすという事態が可能になっている。

とクリステヴァの想定する「おぞましきもの」は、嫌悪と棄却の対象であると同時に、主体にとって魅惑的なものでもあった。同様に主人公が母親に抱いているのは、その言葉とは裏腹に嫌悪だけでなく、時に愛情に似た感情とも見える場面もわずかながら存在する。例えば、自分自身の手によって母親を殺すことに執着する主人公は、母親が自分以外の誰かに殺されることも母が自殺することも認めず、「だから、俺が最初に為すべきは、母がぶち殺される危険性が最も高い場所を探すことだ」³⁶⁸ (p. 57) と述べ、母親がまだ殺されていないことを願う。アイロニカルにはあるが、ある意味では主人公は母に危険が及ぶことを望まず、むしろ母親の無事を願う存在でもあるのだ。

ここまでの分析で明らかになったのは、主観性とアブジェクションという二つの条件が、結末で主人公が「抵抗する主体」へと変貌するまさにその瞬間に、極限まで押し進められることで逆転を形成しているという事態である。しかしながら、本論文の議論にとってより本質的な論点は、これらの条件が呼び込む意味体系の逆転により、独裁者＝母親の殺害の場面においてそれまでの『襲撃』という物語自体が転覆されているという点だ。『襲撃』という小説は、その最終章において自己同一的な物語を再生産することをやめ、自分自身を一挙に転覆するという性質を曝け出す³⁶⁹。

この結末では、体制にとっての「服従する主体」としてあった主人公が突然一種の「抵抗する主体」と化すだけでなく、主人公／母親が保っていた抑圧者／被抑圧者という関係が逆転され、父権的な独裁体制が母権的な体制であったことが暴露される。性的行為を嫌悪していた主体が唐突にペニスを怒張させて母を犯す場面は、果たして純粋な破壊なのか近親相姦願望の成就なのかも決定不可能となり、起源の破壊の物語は起源との合一を目指す物語と見分けがつかなくなる。様々な二項対立は瞬間的に決定不可能な両義性に陥るのである。ペンタゴニア先行作品の特徴を裏返したような『襲撃』というテキストは、まさにその内部でも、小説のタイトルと同じ名前を持つ最終章「襲撃」において、テキスト基層の性質を露呈させ、自らを「襲撃」し自己転覆する事を目指しているのだといえる。

この自己転覆という性質が、『圧力とダイヤモンド』のうちにも内包されていたような、自分自身の語ってきた物語を裏返してしまう自己言及的批判性の原理と軌を一にするものであることは明白だろう。しかし、『圧力とダイヤモンド』の批判性が『レネーの肉』や『ちっぽけな演習』といった先行作品に対するインターテキスト的逆転のなかで現れてきたことから進展して、『襲撃』の自己言及的批判性はその逆転を物語の内部においてもう一度裏返してしまうような、さらなるラディカルさを備えているのだ。

³⁶⁸ “Por lo tanto, lo que primero debo hacer es buscarla donde más peligro de ser fulminada pueda correr”

³⁶⁹ それは、クリステヴァいうところの、最高度のアブジェクションとしての自分自身の棄却としても捉え得るだろう。「主体が自分自身アブジェクト以外ではありえぬのを発見して、不可能性とは自分の存在そのものであるのを悟る場合に、アブジェクトは最高度に経験される」(クリステヴァ 1984、8 ページ。 傍点原著者)

4-3-2-3. 主人公像の再検討 — 「弱い」 身体の回帰

上記のようなラディカルな逆転の契機が、主人公が保ち続けている主観性や、主客合一への嫌悪に起因していることはすでに述べた。しかし私たちは、そもそも自己転覆を引き起こす主観性や嫌悪感が、主人公にとって身体的な要素として保持し続けられていたことを見逃すわけにはいかないだろう。

『襲撃』の主人公像を、身体という観点からもう一度再検討してみよう。私たちの議論の出発点は、この主人公像がそれまでの「ペンタゴニア」の主人公とは大きく異なって見えるという考えにあったわけだが、本論文が検討してきたような「怖れ」を抱き他者性と両義性を備えた身体という視点から注意深く再読を試みると、この捉え方は多少の変更を必要とするようである。

すでに述べたように、主人公は人々の身体やそれらとの接触に対して激し過ぎる嫌悪感を抱いている。しかしその嫌悪の激しさは逆に、身体を拒絶する彼こそが誰よりも強力な身体性を備えていることの証左でもあるだろう。「ケダモノ」たちを見て「ぞっと」する彼の姿、あるいは女性に触られたときの「俺は嫌悪感で身震いし、自分を殴り続ける」「俺は走る、嘔吐し、毛を逆立てながら」という描写を思い起こせば、彼の嫌悪感が何よりも身体的な反応としてあることは明らかだ。

この身体的反応が最も高まるのは、もちろん母親への憎悪においてである。しかしその憎悪の中に露呈するのは、彼の身体が備える「他者性」と「両義性」だ。そもそも母親を殺したいという彼の動機は、日々母親に似てくる現状への焦燥からくるのであり、この意味でペンタゴニアの主人公のなかでただ一人だけ分身的存在を持たないように見える彼の身体は、実のところ常に究極的な他者性に冒されつつある。体制に服従し人々を抑圧する主体として昇進を続けていく主人公は、その運動とは逆に、個の上に覆い被さってくる抑圧的存在＝母親によって、刻一刻と主体の存立を脅かされ、追い込まれていく主体でもあるのだ。

しかし上述したように、他者として身体の中に息づきつつ、憎悪の対象ともなる母親＝abjet の存在はまた、主人公を魅惑する存在でもある。主人公が抱く母親への両価性が明らかになる最も象徴的な場面は、彼が蜘蛛のような母親の性器のイメージに追いかけられる悪夢において現れる。

俺は走る、走る。その蜘蛛は自分の身体を支えながら、うなるような、口笛のような、調子外れの歌のような音を出し、その熱い足で俺を捕らえながら、上の方から、血まみれになった穢い生理の排出物を俺に浴びせかける。(中略)ぞっとするようなその液体が俺の顔にかかる。悪臭のする血と膿とが俺を覆う。(中略) ママ、ママ！ と俺は叫ぶ。母は俺を丸呑みにして、俺を溺れさせ麻痺させ続け、もう俺をすっかり覆ってしまう、俺の存在を無効にして、すっぱりとくるみ、俺を柔らかくて震えているいびつな何かに、ママ、ママ！ と叫んでいるもう一つの爛れた毛むくじゃらの物体に変

えてしまう。血を失い、よだれをたらし、哀願し、叫び、ねばねばする毛むくじやらのものの中で窒息しながら、俺は爛れていく。あの売女は、上の方で丸くなり、まともや尽きせぬ経血をおれに吹きかける、俺の恐怖を照らしだし、それで俺はもう彼女と同じようにものを見るようになる。俺…。彼女。³⁷⁰ (pp. 173-175)

生々しい身体性を伴って描写されるこの一文では、自らの起源でありながらその存在を否定し（受精しなかった卵の流れである経血のイメージに留意したい）、自らを取り込もうとする母親への嫌悪が示されているが、しかしそれは同時に、それでも母親を求め続ける子供の一途な願望のようにも見えてくる。繰り返されるママ、という叫びと、眩きのような最後の一文がこの両価性を象徴している。主人公の身体は、個を圧殺する抑圧的存在に対して抵抗しようとしつつ、実はその存在に対する服従にも開かれているという意味で、ふたたび両義的なものとして描かれているのである。

さらに上の引用部において注目したいのは、「俺の恐怖」という言葉だ。人々を何の迷いもなく虐殺し、他者に全く関心を持たない非人間的な主体と映る主人公は、実は常に根源的な恐怖（母親に対する恐怖＝主体の危機への恐怖）を抱き続け、かつ他者性と両義性を刻印された身体としてあるのに他ならない。ここには、「強い」主体として描かれていた彼の身体が、実は「怖れ」を抱く「弱い」身体に他ならなかったというもう一つの逆転、あるいは逆説が見て取れるのである³⁷¹。

主人公の「怖れ」は、主体性を奪われ、「怖れ」を感じることをすらなくなった（と思われる³⁷²）国民との対比に置かれたとき、一層特殊なものとして立ち現れてくるだろう。一日中休み無く働き続ける「ケダモノ」たちを見て、主人公は次のように考える。

囁きのせいで、どんな怠慢であれ壊滅的になりかねない、と奴らは知っているのだろう。もっとも、実際には奴らの大半は、なんらかの報復を怖れているからではなく、

³⁷⁰ “Corro, corro. Y la misma araña, colocándose sobre sus puntales, silba, chifla, berrea, y agarrándome entre sus patas calientes, desde arriba, me lanza el puerco derrame sanguinolento de la menstruación femenina.[...] El líquido espantoso cae sobre mi cara. La sangre y el pus pestífero me cubren.[...] ¡Mamá, mamá!, clamo. Y ella me engulle, ella me sigue anegando, paralizando, me cubre ya totalmente, me anula, me tapa, me transforma en algo blando, tembloroso, deforme, en otra pelambre que supura y clama: ¡Mamá, mamá!, y supuro desangrándome, babeando, pidiendo, clamando, ahogándome entre una viscosa pelambrera. Y ella, allá arriba, puta y redonda, me lanza otra vez su menstruación infatigable, iluminando mi espanto, haciéndome ver ya igual que ella. Yo...Ella.”

³⁷¹ 主人公にとって「俺のなかにどんな新しい弱さがあるか、どんなあらが探せ、どんな間違いを指摘できるかを見つけようとする意図」(p. 107)を含む母の視線は、常にそうした自身の「弱さ」を思い起こさせるものとしてある。“la intensión de ver qué nueva debilidad podía descubrirme, qué falla detectar, qué error señalarme.”

³⁷² 実際には結末で主人公が独裁者を打倒したのちに、民衆からの集会的な囁きが爆発し暴動が起きるため、独裁体制下での恐怖と怒りは「動物化した」国民たちにも共有されていたことになる。この意味で『襲撃』は、究極的な抑圧のなかでも消えずに残っていた根源的な怖れが、最終的に一人の（逆説的な）主体の姿を借りて勝利し暴走する物語としても解釈し得る。

退化したケダモノであるからこそ働いているんだがな。³⁷³ (p. 35)

主体の危機に対する「怖れ」を抱き続ける主人公は、まさにそれゆえに主体性と身体性を保持し、動物化の過程を免れた「服従する主体」として現れてくる。しかし同時に、その身体に秘められ母親との関係において露わになる他者性や両義性こそが、結果的に一義的な主体の在り方を脱構築してしまう要因になるという図式は、実は『夜明け前のセレスティーノ』や『純白のスキャンクたちの宮殿』、そして『ふたたび海』を通底し続けるものではなかっただろうか。完全に体制と同化した一義的な「強い」主体と見えるその姿の奥底には、アレナス的（そしてピニューラの）主題としての「弱い」身体性がふたたび回帰している。怖れを拭い去れない「弱い」主体であり続けているからこそ、主人公は結果として二重の逆転を引き起こしてしまっているのである。

なるほど『襲撃』において主人公は、（『圧力とダイヤモンド』と同じく）抑圧からの逃走ではなく、抑圧自体の（追求と）破壊という対照的な行為を目指してはいる。しかし、主人公の行為の次元ではなく、物語そのものを対象とするメタ的な次元から見たとき、『襲撃』という物語は「ペンタゴニア」の特質を裏返し、さらには小説『襲撃』全体を裏返すことによって、自分自身が語ってきた物語そのものから絶えざる「定位されざる遁走」を図っている。ふたたび身体の他者性と両義性、そこから導かれる逆説的な決定不可能性に支えられたこの「定位されざる逆説的遁走」の変奏としての運動は、『襲撃』においては『圧力とダイヤモンド』と同様、（前作までのそれを含む）自らの物語に対する自己言及的批判性を発動させているのである。

4.4. おわりに：裏返された物語

『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』という二つの作品は、まず一点目にそのディストピア小説的特徴において、二点目にそれぞれの先行作品や当該作品自体との連続性と逆転を内包しているというアイロニカルな意味において、看過しがたい共通項を持っていた。

一点目の類似について言えば、革命政府初期の抑圧的な文化状況の反映として解釈し得る、『圧力とダイヤモンド』の描く退行するディストピア的世界観は、アレナスのみならず同時代の作家たちにとっても共感されるものであったに違いない。だが『圧力とダイヤモンド』と『襲撃』という二つの作品は文体や構造、創作および発表当時の環境に至るまで異なるものであり、より極端にグロテスクで強圧的な国家像を描くアレナスの小説は、母親へのオブセッションというきわめてアレナス的なテーマが加味された独自の作品になってもいる。それは単純な影響関係や模倣の結果ではなく、同じ抑圧的時代を周縁者として

³⁷³ “Se sabe, a causa del susurro, que hay tensión y que cualquier negligencia sería drástica. Aunque, a la verdad, la mayoría trabaja no por miedo a algún tipo de represalia, sino por su condición de bestia degenerada.”

生きた二人の作家が同様に辿り着いた、ある種必然的な文学的創意としてあったと考えられる。

そのことは、本論独自の主張としてより重要な意義を持つ二点目の類似についても言えるだろう。両作品の二人の主人公は、身体と言語が制限される全体主義的社会の中にあっても、例外的に身体性や言語能力を保持し、それぞれに主体性の放棄を免れている。その拠り所となるのはそれぞれ「人生への信頼」と「母親への憎悪」という身体性に基づく観念であり、二人にとってこれらは教条的体制に疑問を付し、あるいはこれを転覆するための動力として存在している。この共通点もまた単なる模倣や影響関係を意味しないことは、身体の問題系がもともとピニェーラ、アレナスそれぞれの作品を通底する核心的な主題であったことを想起すれば、すぐさま理解可能だろう。

二人の主人公像やその行動に、先行作品からの断絶と思える特徴が存在していることは確かだ。二人のいずれもが、すでに逃げ場すら与えられない教条主義の究極としての全体主義的ディストピアにおいて、抑圧からの「逃走」でなく抑圧の「破壊」を目指し行動する。だが行動の次元において「逃走」を試みない二つのテキストは、逆説的ではあるがまさにそれゆえに、先行作品において目指されてきた「逃走」の戦略や、そこで構築してきた主体像を反転させ、自分自身の教条化というより大きな危険性から「遁走」を図っている。そこに見出される、自らが語ってきた物語自体へのメタ的次元での自己言及的批判性自体は、断絶というよりもむしろ、どこにも定位せず自分自身さえ絶えず揺るがしてしまうピニェーラの・アレナス的な「定位されざる逆説的遁走」の、極端で奇妙な現れとして捉えることができるものだ。この作品基層の性質こそが、ディストピア小説という類型化や明示的メッセージの有無を超えて、両者の作品の政治性を比較し十全に論じるための鍵なのである。

第五章 交わる身体、囓うテキスト：『夏の色』

5-1. 『夏の色』の作品情報とあらすじ — 「最期の」小説、最後のカーニヴァル

すでに第四章の冒頭に述べた通り、本章ではアレナスの小説『夏の色 あるいは新「快楽の園」』（*El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*, 1991）を分析対象とする。この小説は「ペンタゴニア」の第四作目として位置づけられているが、同時にアレナスが自殺によってその生涯を終える直前まで書き続けられ、没後すぐに出版されたものでもあり、実際にはアレナスの「最期の」小説作品とみなすことができるだろう。この同時期、エイズにより死期が目前に迫るなか書かれた自伝『夜になるまえに』の序文では、『夏の色』の執筆状況が以下のように述べられている。

当時のぼくは、あの様々な症状を、少なくとも最悪の状態を、なんとか生き延びた。「ペンタゴニア」を完結させなくてはならなかったのだ。小説『夏の色』は病院で書き始めた。両手には血清を打つ針がいくつも刺さっていて少し書きづらかったが、行けるところまで行こうと決心した。この小説（ぼくにとっては五部作の基礎となるもの）は最初からではなく、「亀バス」というタイトルの章から書き始めた。退院時には自伝を書き終えて（もちろん、この序文は別だが）、『夏の色』を書き続けた。³⁷⁴ (Arenas 2004, p. 12)

壮絶な状況下で書き綴られた『夏の色』を、アレナスは序文のなかで「まだ終えられるかどうかわからないこのペンタゴニアを書くことは、ほんとうに長い時間がかかったが、もうすぐ終わるぼくの人生に根本的な意味を与えてくれもした」（CDV, p. 263）とし、だからこそ「ぼくの人生がなんらかの意味を持つためには、（中略）『夏の色』を書かなければならなかった」（p. 259）とも述べている。

³⁷⁴ “De todos modos sobreviví entonces a aquellas enfermedades o por lo menos al estado de mayor gravedad. Tenía que terminar la *Pentagonía*. En el hospital comencé a escribir la novela *El color del verano*. Tenía en las manos distintas agujas con sueros, por lo que me era un poco difícil escribir, pero me prometí llegar hasta donde pudiera. No comencé esta novela (para mí fundamental del ciclo) por el principio, sino por un capítulo titulado «Las tortiguaguas». Cuando salí del hospital terminé mi autobiografía (con excepción, desde luego, de esta introducción) y continué trabajando en *El color del verano*.”

アレナスが「五部作の基礎」と位置づけ、全身全霊を賭けて死に抗いながら完成させたこの小説は、鬼気迫る創作過程とは裏腹に、スラップスティックな滑稽さと猥雑さに満ちたエピソードが、時系列を無視した百以上の断章形式によって乱発される、きわめて遊戯性の高いテキストだ。1999年のハバナを舞台とする物語は、小説中で次のように要約されている。

これはフィフォという絶対的暴君に支配されたある島の物語である。(中略) その島ではすべての人々が少なくとも二重の生を生きていた。人々は表では暴君を賛美することを一瞬たりともやめなかったが、密かに彼を忌み嫌い、うちひしがれながら彼がくたばるのを切望していた。だが圧制者は強大な軍隊と諜報制度を備えており、彼を倒すことなど無理そうだった。住民全員が抱く夢は、もはや自由な島になることではなく、完全な牢獄であるその島からなんとか逃げ出すことだった。³⁷⁵ (CDV, p. 136)

だが、島からの逃走もやはり不可能だと悟った住民たちは、最後の望みとして「島ごと逃げる」ために、体制の目を盗んでは海に潜り、「げっ歯類」(roedor) と呼ばれながら島の基盤を齧り続ける。この絶望的な行為と同時に、底知れぬ性的欲望を抱えたほぼすべての島民は、ことあるごとにセックスや乱交に耽溺してもいる。特に、最も多く登場する男性同性愛者たちは、体制による苛烈な迫害に怯えながらも、隙あらばその監視をかいくぐって性的冒険を試みている。

物語全体の縦糸となるのは、気のふれた独裁者フィフォが自身の在位四十周年を五十周年と偽り、その祝賀のために世界中の要人や著名人、文化人を招いて(一部の死者については「復活」させて) 催す最後のカーニヴァルの、グロテスクで滑稽な出し物の数々だ。

数多くのイベントのなかでも以下のものが紹介されていた。^{スベルエンサルタミエント} 巨大数珠つなぎ、一件の列聖と二件の^{クルンビンギフィカシオン} 奪聖、十字姦の刑、自己斬首、五百人の熟達マダマの小人による五百の首絞め、二十七人の著名人の復活、テヘランの絞首場長が演じる**ストリップ**、ボストン知事とトマシート・ラ・ゴイエスカによるロシアンルーレットでの決闘、アリシア・ハロンソが踊る『ジゼル』、神や悪魔、狂気や夢、天国や地獄、フィレンツェ美術や蒸気機関、ホモとマッチョの数々のカテゴリーをはじめ、多くの魅力的なテーマが論じられる、夢幻的神学的政治的哲学的諷刺的大講演会など。この講演会にはとりわけ、デルフィン・プロウスト、カンタベリー大司教、レサマ・リマ、マレフィカ、アンドレ・ブレトン、サルマン・リシディー、^{ラ・テトリカ・モフェータ} 悲しみのスカンク、オランダ女王、アンチチェロ、ス

³⁷⁵ “Ésta es la historia de una isla dominada por un tirano absoluto llamado Fifo. [...] En aquella isla todo el mundo vivía por lo menos una doble vida: públicamente no dejaban ni un instante de alabar al tirano, secretamente lo aborrecían y ansiaban desesperadamente que reventase. Pero el tirano tenía un inmenso ejército y un sistema de espionaje único, de manera que destruirlo parecía imposible. El sueño de toda aquella gente ya no era que la isla fuera libre, sino poder escaparse de aquella isla que era una prisión perfecta.”

ペルサタニカそして数多くのノーベル賞受賞者が参加する予定だった。続いて予定されているプログラムは、H・プンティージャの二度目の転向、^{ティブロン・サングリエント}血塗れザメの公式お披露目、コンピューターの園周遊にアレホ・ショーレホフと行くハバナ旧市街散策…プログラムは魅惑的なものだった。³⁷⁶ (p. 189)

この縦系に、レイナルド Reinaldo／ガブリエル Gabriel／^{テトリカ・モフェータ}憂い顔のスカンク la Tétrica Mofeta という三つの名前を持つ主人公をはじめとして、実在のモデルを持つ夥しい数の登場人物のエピソードがいくつもの横系として絡み合い、テキストが織りなされる。主人公の三つの名前は、レイナルド＝これまで書いた本の読者に対する作者、ガブリエル＝母親に対する息子で地方出身の農民、テトリカ・モフェータ＝他のホモセクシャルの友人たちに対する名前、として区別され³⁷⁷、それぞれのキャラクターは時に独立した人格として現れるように見れば、また時には主語の座を頻繁に交替していくなど、同一人物としても現れる複雑な関係性を持っている³⁷⁸。彼らの存在は、「自分自身でありながら異なる他者でもある」

³⁷⁶ “Así, entre los numerosos eventos se citaba un superensartación, un autodegollamiento, quinientas estrangulaciones que realizarían quinientos enanos expertos, veintisiete resurrecciones de personalidades famosas, un *striptease* que realizaría el jefe de la horca de Teherán, un duelo a la ruleta rusa entre el gobernador de Boston y Tomasito la Goyesca, *Giselle* bailado por Halisia Jalonzo, una Gran Conferencia Onírico-teológico-político-filosófico-satírica, en la que se disertaría sobre Dios, el diablo, la locura, los sueños, el paraíso, el infierno, el arte florentino, la máquina de vapor, las categorías de las locas y de los bugarrones, entre otros tópicos fascinantes. En esta conferencia participarían, entre otros muchos, Delfín Proust, el obispo de Canterbury, Lezama Lima, la Maléfica, André Breton, Salman Risidie, la Tétrica Mofeta, la reina de Holanda, la Antichelo, la Supersatánica y varios Premios Nobel. El programa debía continuar con la segunda retractación de H. Puntilla, la presentación oficial de Tiburón Sangriento, una excursión al Jardín de las Computadoras y un paseo por La Habana Vieja en compañía de Alejo Sholejov... El programa era fascinante.”

³⁷⁷ この区分は主人公自身によってはっきりと語られている。久々に故郷を訪ねた母に対する内的独白の場面を引用しよう。「ぼくは一人の人間じゃなく、同時に二人であり三人の人間なんだ。あなたに対してはぼくはガブリエルであり続け、ほとんどいつも出版できないぼくの本を読んでくれる人たちにはレイナルドであり、そのほかの友人たち、時々完全に自分自身になるため逃走を共にする彼らに対しては、ぼくは憂い顔のスカンクなんだ。」(p. 115) “No soy una persona, sino dos y tres a la vez. Para ti sigo siendo Gabriel, para aquellos que leen lo que escribo y que casi nunca puedo publicar soy Reinaldo, para el resto de mis amigos, con los cuales de vez en cuando me escapo para ser yo totalmente, soy la Tétrica Mofeta.”

³⁷⁸ こうした交替の典型として、特に母親の社会的体面を保つため彼が持った妻と子供について、主人公と母親が交わす会話を挙げておく。「—赤ん坊はもうはいはいしてるの？—うん、もう二、三步歩けるまでになったさ —ガブリエルは嘘をついた。—奥さんももう仕事に戻ったのかしら？—そうだね、数ヶ月前からね —レイナルドは嘘をついた。—本当の事を言って。あなたたち幸せなの、うまくいってるの？—そりゃもう！ もちろんだよ！ —憂い顔のスカンクは必死に嘘をついた— ぼくはとても幸せだよ。—奥さんはどうなの？ —いまや廊下をほうきで掃き始めながら、母親は尋ねた。—彼女もとても幸せだよ。幸せじゃないなんてことあるはずないだろ？ —ガブリエルが尋ねる。—わからないわ —母親は言った— 最後に会ったとき、彼女の中になにか私に言いたくないことがあるような気がしたの。なにかとっても悲

という身体の「他者性」から生じる、アレナス的テーマとしての「分身」がさらに多数化した存在として捉えることができる。

こうした名前の複数性は、主人公の抑圧的状況と、彼が表面上被らなくてはならない服従の仮面の必要性とが、『ふたたび海』からさらに発展していることの証左でもある。しかし、主人公を表す主語として大半を占める名前テトリカ・モフェータはむしろ、一見してかつてないほどに徹底的な抵抗の主体として読者の前に現前することもまた事実だ。彼はもはやホモセクシャルとしての欲望を抑えることなく性的冒険を追い求め、独裁者フィフォに仕える警官や新兵たち、黒人たちと関係を持つようとしてハバナの街を駆け回る。キューバから亡命することを切望し、海に潜って島の基盤を齧り続ける「げっ歯類」の一人でもある彼はまた、これまでの読者が認知しているレイナルドとは区別される作家として、反革命的として迫害されている作家たちとの文学活動を秘密裡におこない、『夏の色』という小説を何度も体制に没収されながら常に書き直してもいる。この主人公像においてもふたたび、『夏の色』は『襲撃』と対照を成し、ペンタゴニアの二つの結末としてあることが追認できるだろう。服従／抵抗の二項対立に捕らえられたまま死に至ったエクトルからの転生者として、抵抗を試みる主体性を過剰化させたテトリカ・モフェータは、体制の目を欺きながら常に抑圧からの逃走を試みるという、レネーやセバステアン、『夜明け前のセレスティーノ』の主人公やフォルトゥナート、そしてエクトルから受け継いだ性質を、これまで以上に過激に開花させているのだ。

しかし、この主人公の物語を飲み込んでしまうほどに、『夏の色』の断章形式は数多くの人々が受ける集合的な迫害の物語を次々に語っていく。その内容は、人々の性的冒険とその抑圧や、冒頭で戯曲として示される十九世紀のキューバ作家アベジャネーダの亡命譚、抑圧された芸術家たちの地下活動、体制側の人間が抱える権力欲と葛藤、主人公が分身に宛てて書く手紙のやりとり、さらには物語から独立した断章として現れるアフォリズムや散文詩、登場人物を茶化した三十個の早口言葉など、要約が不可能なほど混沌としたものだ。

この混乱は語り的手法についてもあてはまる。上記のように小説中には種々雑多なジャンルの言説が混合されているうえに、メタフィクショナルな手法も多用されており、主人公が『夏の色』という小説を書いていることに加え、複数の語り手が介入したり、既出の章の書き直しや読者への呼びかけが現れたり、真ん中ほどに唐突に序文が置かれていたり、先行テキストの引用がパロディとして用いられたりしているからだ。この点で『夏の色』

しいことが／—ぼくと同じように彼女も幸せだって言っただろ —レイナルドは請け合った」(pp. 115-116)。 “—¿Y el niño ya gatea? /—Sí, ya da hasta unos pasitos —mintió Gabriel. /—¿Y tu mujer ya volvió al trabajo? /—Sí, desde hace meses —mintió Reinaldo. /—Dime la verdad. ¿Son ustedes felices, se llevan bien? /—¡Sí! ¡Sí! —mintió con entusiasmo la Tétrica Mofeta—. Yo soy muy feliz. /—¿Y ella? —preguntó la madre, comenzando a barrer ahora el pasillo. /—Ella también es muy feliz. ¿Por qué no habría de serlo? —preguntó Gabriel. /—No sé —dijo la madre—. la última vez que la vi me pareció que había algo en ella que no quería decirme. Algo muy triste. /—Ya te dije que ella es tan feliz como yo —aseguró Reinaldo.”

は、内容と手法の両面において、まさしくバフチンのカーニヴァルの性質としての哄笑と多声性に満ちていると言えるだろう。こうした無秩序な内容と構成が意図的なものであることは、序文に見られるアレナス自身の言葉からも再確認できる。

これは線状的な作品ではなく、頂点もしくは中心であるカーニヴァルに向かってすべての矢が放たれる、循環的でそれゆえ竜巻シムルグラルのような作品だ。したがって、その円周的性質により、実のところこの作品はある特定の点ではじまることも終わることもなく、どの部分からでも読み始めて一周できる。そう、おそらくあなたはいま、史上初の円い小説の前にいるのだ。だがどうか、このことを美点とも欠点ともお考えにならないよう。それはこの小説の骨組みに必要不可欠なものなのだ。³⁷⁹ (p. 262)

皮肉なことにこうした性質は、アレナスの忠告にもかかわらず、いまだ充分とは言い難い『夏の色』批評にとって、長所でも短所でもあり続けた。つまり、この作品の美点としてある実験性や遊戯性、断片的形式は、同時に要約や再構成を困難なものとし、解釈の障壁にもなってきたのだ。『夏の色』を扱う研究は近年まで決して多いとは言えなかったが、1991年という比較的遅い出版年代だけでなく、こうした事情も色濃く影響してきたことは間違いない。

しかし、『夏の色』研究にとってより深刻な問題は他にある。それは自伝『夜になるまえに』との類似である。この自伝的小説で語られている内容は（語り口は異なっても）他のどのペンタゴニア作品よりも多く『夜になるまえに』のエピソードと共通しており、一部の研究者は、この小説をある種自伝の書き直しとみなすことができる、と述べている³⁸⁰。結果、『夏の色』に関する研究の多くは『夜になるまえに』とともに本作を論じる構成を取り、本来ひとつの独立した作品として扱われるべき小説の声は、読みにおいて作者自身の声と過度に混同されてきた。

なかでも最も大きな弊害を被ってきたのは政治的批評だろう。キューバでの検閲を逃れたアレナスが死の直前に書きあげ、これまでのどの作品よりも露骨なカストロ体制への批

³⁷⁹ [...] no se trata de una obra lineal, sino circular y por lo mismo ciclónica, con un vértice o centro que es el carnaval, hacia donde parten todas las flechas. De modo que, dado su carácter de circunferencia, la obra en realidad no empieza ni termina en un punto específico, y puede comenzar a leerse por cualquier parte hasta terminar la ronda. Sí, está usted, tal vez, ante la primera novela redonda hasta ahora conocida. Pero, por favor, no considere esto ni un mérito ni un defecto, es una necesidad intrínseca a la armazón de la obra.”

³⁸⁰ 一例として、『夏の色』にニーチェの理論を援用し、ディオニソス主義との関連を論じた次の論考の記述を引いておく。「こうして、共通のエピソードが多く出てくる『夏の色』と『夜になるまえに』の両作は、前者が後者の表現主義的変形となる形で、二連画として力強く立ち現れてくる。両作品は強く共生しており、二つの視点から描かれた同じ作品とさえ断言できるほどである」(García Sánchez 1995, p. 234)。“Emerge así con fuerza díptico *El color del verano y Antes que anochezca*, resultando el primero la transformación expresionista del segundo, como manifiestan tantos episodios comunes a ambos. Su simbiosis es tal que podría incluso afirmarse que se trata de la misma obra escrita desde dos perspectivas”

判が顕在化している本作に政治的意味を読みとることは難しいことではない。むしろ簡単過ぎるのだ。だがしかし、書くことと同じく積極的かつ創造的な営みであり得るはずの読みの行為において、テキストの表層に現れる明示的なメッセージをもって安易に政治的批判性とみなしてしまうことは、文学作品を単なる政治的パンフレットに還元する不十分な読解に他ならない。

本章はこのような反省の上に立ち、この小説がもつ明示的な政治的含意だけでなく、むしろその背後に沈静し、ともすれば見逃されがちなテキスト基層の性質に意識的に注意を向けることで、潜在的な政治的批判性をも考察しようとする試みとしてある。そこで本章では、本論文の議論のなかで確認してきた身体と言語の「他者性」と「両義性」の枠組みを基礎としながら、これをさらに発展させたものとして現れる「性」と「笑い」という二つの主題を通して、政治的批判性の考察を試みたい。

5.2. 議論の前提 —分析手法の変更とその根拠

5.2-1. テキストの主体

本章の議論を進める前に、私たちは前提として、本章での『夏の色』の分析に際しては、前章までで取ってきた分析手法と二つの点において大きく異なる手法を用いることをことわっておかねばならない。すなわち一つ目の変更点は、「他者性」と「両義性」を「主人公」の「身体」に限定された性質として読み解くのではなく、群像劇としてのテキスト全体が持つ性質へと読み替えて分析をおこなうこと。そしてもう一つは、直接ピニエーラ作品とのテキスト比較をおこなわず、前章までの議論を前提としつつ、そこでピニエーラとアレナス両者の作品の共通項として示された「弱い」身体と言語の「他者性」と「両義性」という主題を『夏の色』にも見いだすという、いわばテーマ論的比較に特化する、という点である。これらの分析手法の変更は、以下に説明するような、『夏の色』というテキストの特異性に基づき要請されている。

一点目の変更の根拠は、『夏の色』という小説が持つ集合的性格に求められる。多数の登場人物が繰り広げるエピソードによって構成され、バフチン的な多声性、カーニヴァル性に満ちたこの小説の中では、あらゆる登場人物が対等の立場で展開する対話関係こそが主役であり³⁸¹、主人公は登場人物の一人、テキストが放つ無数の声の一つに過ぎない。先の

³⁸¹ こうした対話関係は、当然表面的な人物同士の対話に限定されるべきものではない。バフチンがドストエフスキーについて語っているように、CDVにおいても次のような小説全体に遍在する対話性を想定しなければならない。「実際ドストエフスキーの本質的な対話性は、けっして彼の主人公たちの外面的な、構成的に表現された対話に尽きるものではない。ポリフォニー小説は全体がまるごと対話的なのである。小説を構成するすべての要素の間に対話的關係が存在する。すなわちすべてが対位的に對置されているのである。」(バフチン 1995、82 ページ、強調原著者)

引用の「その島ではすべての人々が少なくとも二重の生を生きていた」という記述にも見られる通り、物語中ではすべての人間たちが独裁者フィフォへの怖れから偽りの仮面を被ることを余儀なくされ、その意味で私たちが定義してきた「弱い」身体としての属性はただ主人公やその「分身」ばかりでなく、文字通りあらゆる登場人物に共有されている。

小説全体を通して表現されるこの「弱い」身体の遍在化を象徴的に表しているのは、『夏の色』が描く内容を列挙する「描きつつ」(“Pintando”)と題された章に出てくる次のような描写である。「私が描き出すのは、怖れおののいた悪魔たちの操るスポットライトに照らされ、驚愕して逃げる別の悪魔たちの姿」³⁸² (p. 88)。このような描写は、主に迫害を受ける周縁者たちの側からの怖れと苦悩を描き出していた『ふたたび海』とは異なり、『夏の色』では迫害される側の怖れとともに迫害する側の怖れまでもが描き出されていること、体制側であれ反体制側であれ海に潜って島を齧る大部分の住人たちが、「怖れ」を抱き一義的定義に還元されない「弱い」身体としてあることを物語っている。

『夏の色』が持つこうした集合的な強度は、単にテキストの表層に現れる行為体＝人物の数が增多ることによって担保されているというよりは、むしろそうした様々な主体にその都度同一化し多様化し、もはや特定の人物の固有名に還元されない多声的なテキスト基層の性質に由来する。そのような同一化の端的な一例を、独立した断章からの次の引用によって確認しておこう。

夢見ていた、私だけの素敵で、男らしくて大男の黒人を。／(中略) 夢見ていた、女性教師になることを。／夢見ていた、垂れてしぼんだこんなおっぱいじゃなくて、彫刻のような、少なくともまあまあの身体を。／(中略) 夢見ていた、決まった夫を持つことを。／夢見ていた、ホモなんかじゃなく、筋骨隆々の大工か左官の息子を。／夢見ていた、Ñのあるタイプライターを。／夢見ていた、はげていないことを。／(中略) 夢見ていた、私が失ったのと同じ、しかし自由な街を。³⁸³ (CDV, pp. 276-277)

最初読者は、逞しい黒人男性やタイプライターへの欲望を語る声を、主人公のテトリカ・モフェータの発話として読むだろう。しかし、垂れた乳房への失望を語る声はもう一人の

³⁸² “Pintaré demonios que huyen espantados mientras un foco descomunal manipulado por otros demonios aterrizados los alumbrá.”

³⁸³ “Yo soñaba con un negro dulce, varonil y gigantesco sólo para mí./ [...] Yo soñaba con ser maestra./ Yo soñaba con que tenía un cuerpo escultural o al menos aceptable y no estas tetas caídas y marchitas./ [...] Yo soñaba con un marido fijo./ Yo soñaba con tener un hijo que no fuera maricón, sino carpintero o albañil fornido./ Yo soñaba con una máquina de escribir que tuviera la eñe./ Yo soñaba que no era calvo./ [...] Yo soñaba con una ciudad igual a la que perdí, pero libre.” ちなみに「不可能な夢」と題されたこの章は、後にアンドレ・ブルトンモデルにした人物の手になる文章だということが明かされる (p. 400)。しかしこうした名前の開示は、もちろん引用部に見られる声の混在性を解消するものではなく、むしろ語り手のオーソリティーさえも複数化させてしまうテキストの性質を示す例の一つであることは言うまでもない。

分身でもあるクララ・モルテラのものであるし³⁸⁴、望郷の思いは亡命者としての主人公の語りであり、「女性教師」maestraと「はげた」calvoという単語はそれぞれ女性形と男性形を表しているなど、発話者は一人ではないことがわかる。さらによき夫を持つ願い、ホモセクシャルの息子に対する失望を表明しているのは、テトリカ・モフェータの母、あるいは彼女だけでなく様々な同性愛者の母親たちの集合的な声のようにも聞こえる。そうになると、主人公に帰されていた最初の欲望の声も、他の人物のものと解釈される可能性が生じてくる。ここでは声が混在し、発話者を特定することはできないのである。テキストは自由に様々な人物にその都度同化し、一人の行為主体に帰されることのない多声性をもって語っているのだ³⁸⁵。

このことから、登場人物個々の主体性に先んじてある、いわば「テキストの主体」というべきものを仮定する必要性が生じる。ここで本論が想定している「テキストの主体」とは、クリステヴァが案出した「ジェノテキスト」の概念とほぼ一致していると言えるだろう³⁸⁶。テキストの表層＝フェノテキストに現れる、リアリズム小説風の造形とはほど遠い登場人物たちは³⁸⁷、生身の人間としてよりも、ある島の姿を虚構のうちに浮かび上がらせる群像劇の演じ手なる身体、あるいは「テキストの主体」基層の多声性や諧謔性を自らの声のパフォーマンスによって具体化し代弁＝上演するための個々の行為体として存在しているに過ぎない。そして、『夏の色』という数々の「弱い」身体によって構成される集合的な物語においては、「他者性」と「両義性」はもはや主人公あるいは他の登場人物の身体や声の属性としてではなく、こうした身体や声の総体として現れる「テキストの主体」そのものが持つ属性として捉え返すことができるのである。

5-2-2. 「性」と「笑い」 — 主題分析への限定

そしてとりわけ、この『夏の色』を生成する「テキストの主体」において、他者性と両義性という二つの概念は、後述するように「性」と「笑い」という『夏の色』最大の主題となって現れてくる。アレナス自身、前掲の序文の中で、『夏の色』は「生き延び続けるた

³⁸⁴ このことは“Retrato de Luisa Pérez de Zambrana” (pp. 372-377) と題された章において確認できる。

³⁸⁵ 拙論(山辺 2007)では、この事実をより仔細に立証するとともに、そのようなテキスト基層の性質をドゥルーズとガタリによる分裂症概念と結びつけ、そこから導かれるいくつかの関連概念によって『夏の色』の分析を試みた。

³⁸⁶ クリステヴァは<現象としてのテキスト>(phéno-texte)を読み解くためには<発生としてのテキスト>(géno-texte)に遡らなければならないと主張した。フェノテキストが印刷物、コミュニケーションの媒体としてのテキストを指すのに対して、ジェノテキストはそれ自体として捉えることのできない、テキストのシニフィアンを生成する生産活動そのものであると定義される。潜在的なジェノテキストは前主体的な無意識の欲動の働く場であり、そこには(フェノテキストにおけるような)すでに確立された主体はなく、その以前／彼岸において作用する意味産出の過程が存在する。クリステヴァ 1991を参照。

³⁸⁷ ミゲル・カルディナレはいみじくもこれらの登場人物を、「厚紙の人形か、仮面と仮装に乗じる詐欺師のよう」(Cardinale 2002, p. 272)と評していた。

めに何事をも真面目にとらない態度と、即席の逃げ道、奥の手としてのセックス」³⁸⁸ (p. 262) を描いていると述べ、二つの主題を強調していた。作者自身が重要な位置を与え、作品中にも遍在する「性」と「笑い」はしかし、アレナス自身が説明している抑圧からの逃避という役割だけにとどまらない、より根源的な政治的批判性を内包するものだ。この点については Martínez 1994 が要領を得た指摘をおこなっている。

きわめてユーモラスで転覆的なテキストである『夏の色』では、性とユーモアが一体となり、権威的言説を攻撃し、祝祭と更新の空間を作り上げることでその説得的性格を失効させるメカニズムとして働いている。バフチンが述べたように、笑いは教条を生み出すのではなく力強さの感情を生み出すものであり、再生と関連づけられているのだ。『夏の色』においてこの再生は、カーニヴァルのモチーフによって象徴されている。³⁸⁹ (Martínez 1994, p. 130)

だが一方で、『夏の色』が描くような「性」と「笑い」の在り方は、ピニェーラの長編作品においてはあまり明示的に現れてくることのないものでもある。その相違は創作状況の違いにも大きく起因しているだろう。亡命後国外で書かれた『夏の色』と異なり、キューバへの帰国を前提としたアルゼンチン滞在時代や、とりわけ革命後のキューバにおける内的亡命状態のうちに書かれたピニェーラの作品群にとっては、セックスの描写、とりわけ同性愛の描写も³⁹⁰、体制批判までを含意するような過激なユーモアの発露³⁹¹も困難であっ

³⁸⁸ “la manera de no tomar nada en serio para poder seguir sobreviviendo y el sexo como una tabla de salvación y escape inmediatos.”

³⁸⁹ “En *El color del verano*, texto sumamente humorístico y subversivo, se aúnan sexualidad y humor como mecanismos para atacar el discurso autoritario y desvirtuarlo de su carácter persuasivo creando un universo de festividad y de renovación. Como Bakhtin ha apuntado, la risa no crea dogmas, sino que crea un sentimiento de fuerza y está unido con un renacimiento. Ese renacimiento está simbolizado en el motivo del carnaval de *El color del verano*.”

³⁹⁰ 「実人生においては同性愛者であることを隠さず生きると決めたピニェーラだが、一方彼の作品では同性愛はただ周縁的にのみ扱われている」(Quiroga 1995, p. 276) “Piñera decided to live his life openly as homosexual while his texts only marginally dealt with homosexuality”

³⁹¹ 確かにこれまでの研究の中にはピニェーラ作品におけるユーモアを論じたものも散見され、特に不条理、ブラックユーモア、アイロニー、キューバ的からかいとしてのチョテオという観点からの分析が多い。代表的な例としては短編集（特に『わたしを救いに来た者』）を題材にブラックユーモアのあり方を論じた Torres Robles, Carmen L. *La cuentística de Virgilio Piñera: Estrategias humorísticas*. Madrid: Pliegos, 1989. や、戯曲『エレクトラ・ガリゴー』をギリシャ古典劇のパロディという観点から扱った Fernández, Morbila. *En el vórtice del huracán. Reescrituras oblicuas del caribe hispano en los discursos literarios de Virgilio Piñera y Aída Cartagena Portalatín*. Tesis doctoral. University of Arizona, 2010. の第二章などが挙げられるだろう。しかし、ピニェーラの長編小説においてこの「笑い」という側面が論じられることはさらに少ない。ピニェーラにおけるパロディを扱った Ballou, Eugene Thomas. *Carne de carnaval: Virgilio Piñera y la parodia de la modernidad*. Tesis doctoral. The University of Massachusetts, 1995. はその一部において『レネーの肉』を扱っているが、そこではすでに本論文第二章で指摘したように小説的類型としてのビルドゥングスロマンの変形あるいはパロディとして『レネーの肉』が論じられており、本章で論じるよう

たことは、容易に推察されるからである。

しかしながらこうした事実は、『夏の色』とピニェーラ作品との比較研究が不可能であるということの意味しない。文学研究においては、テキストの表層において一見異なる主題を扱っているとみなされる作品を比較することで、より基層の次元にある共通点を見いだす作業は広く実践されているからだ。そしてその場合にはしばしば、具体的なテキストそのものの比較よりも、主題的な比較分析に限定するほうがより大きな効果を上げることも多い。例えば、私たちが仮に『夏の色』とピニェーラ作品との共通項のみを具体的なテキスト分析を通じて比較する手法に拘泥して、前者の核でありながら、一見前者にしか明示されていない「性」と「笑い」という主題を最初から切り捨ててしまうとすれば、それはテキストの性質を適切な批評概念によって解明するという批評の過程を、本末転倒なものとする危険性すら秘めた行為になりかねない。もとより多くの表層的な断絶を含み持つ「失われた文学史」の再構成のためには、多角的な分析手法を採ることを視野に入れておかなければならないだろう。

一方、前章までの議論でピニェーラとアレナス作品の比較を継続してきた私たちには、『夏の色』という特異な小説、とりわけその特異性の核である「性」と「笑い」という二つの主題を、「弱い」身体と言語の「他者性」と「両義性」という性質の発展形として、独自かつ新たな形で解釈する素地が整っている。すなわちこの手法の実践は、たとえ本章の議論のなかで具体的なテキストの比較を重ねておこなうことがないとしても、アレナスの『夏の色』というテキスト基層の性質を、ピニェーラの『レネーの肉』、『ちっぽけな演習』、『圧力とダイヤモンド』というテキスト群基層の性質と比較して論じることと同じ批評的效果を持つことが期待されるものである。

以上のような観点から、私たちは本章での『夏の色』に対する最適な分析手法として上述の二つの変更点を加えた上で、「性」と「笑い」というテキストの性質を具体的に論じていくこととしたい。

5-3. 規範を突き崩す「性」と「快樂」

5-3-1. 「快樂」を志向する集合的欲望

『夏の色』における「性」の問題を考えると、まず思い浮かぶのは、小説中に横溢する男性同性愛の描写だろう。夥しい登場人物のなかでも一番数が多く、また最も存在感を発揮するのは、「狂女」や「小鳥」といった異名を持つ「オカマ」³⁹²、すなわち性行為にお

な『夏の色』における公式言説や自分自身の過激なパロディ化とは質を異にしている。ピニェーラ作品における皮肉で乾いたユーモアと、アレナスのポストモダン的で過激な言語遊戯とのあいだに、表層的差異を越えてどのような親近性が見出せるのかという複雑な問題には、稿を改めて取り組むこととしたい。

³⁹² loca は「狂人」を意味する語 loco の女性形であり、性行為においてパッシヴな役割を果たす

いて受動的な役割を果たす側の男性同性愛者たちであるからだ。この意味において、自伝『夜になるまえに』を評したカブレラ・インファンテの「アレナスの汎セクシャリズムは常に同性愛的なものだ」³⁹³ (Cabrera Infante 1992, p. 402) という言葉は、『夏の色』についても読者の多くが抱く印象を言い当てたものになっている。

このことから、「性」の政治的批判性を扱った従来の研究も、その大半が同性愛というモチーフを重視してきた。典型的な例は、一時期の厳格な政策によって同性愛者が受けた過酷な迫害を告発するものとして、本作を解釈する研究だ。それらの解釈の根拠となる材料の例の一つ挙げてみよう。小説中のある場面では、一人の登場人物が次の光景を目撃している。

キューバの、あるいは人類の歴史において最大級のホモセクシャルたちの収監。何千人ものオカマたちが逮捕され、蹴飛ばされながら、バスや鉄の檻、パトロール車へと連れて行かれ、強制労働キャンプへと連行されていく。³⁹⁴ (CDV, p. 113)

先述した同性愛者収容キャンプ UMAP や、ピニェーラも拘留を受けた一斉検挙事件「三つの P の夜」、さらにアレナス自身の同性愛容疑による逮捕を連想させるこの場面は、小説全体に見られる同性愛者への様々な罵倒や暴力の描写とともに、上記のような解釈傾向を根拠づけるものだろう。だからこそ、主人公テトリカ・モフェータにとってのセックスは「気兼ねのない、反逆と自由の行為だった。(中略)それは危険を承知でやるからこそ自由の行為だった」³⁹⁵ (p. 335) と定義され、同性愛の実践は禁忌を破る行為として政治的反逆を意味することになる。

また、いわゆるクイア批評的アプローチをとる研究は、同性愛というテーマを強権的な家父長的体制や男性的規範への抵抗として解釈してきた。こうした批評において「性」の政治的批判性は、本作がすべての男たちに同性愛的欲望を付与することで、男権主義的・同性愛嫌悪的な体制が依拠する規範を転覆し、対抗アイデンティティとしての「^マ狂女」を樹立しようとしている、という点に求められる (例として Kaebinck 1997³⁹⁶、Esterrich

男性同性愛者に対する蔑称である。「小鳥」を意味する pájaro も同じ含意を持つ。キューバでは男性同性愛者のなかでも社会的差別の対象となるのはパッシブな役割を担当する側であり、アクティブな側は (男性同性愛に耽溺するのでない限り) 男性としての権威や社会的体裁を失墜させることはない。アレナス作品においては、前者を指すのに loca, pájaro, partido, maricón, marica など、後者に対しては bugarrón という語が代表的呼称として用いられる。

³⁹³ “Su panssexualismo es, siempre, homosexual.”

³⁹⁴ “[...] la recogida de maricones más gigantesca que se ha realizado en la historia de la humanidad y de la localidad. Miles de locas son apresadas y a patadas son conducidas a guaguas, jaulas de hierro y carros patrulleros y de allí al campo de trabajo forzado.”

³⁹⁵ “un acto de desenfado, rebeldía y libertad. [...] eso era un acto de libertad porque era un riesgo voluntario.”

³⁹⁶ 「マッコォな男性は、彼の男性に対するエロティックな欲望と傷つきやすさが露呈する点において、「^{マリコン}おかま」に似てくる。アレナスは、同性愛を好むのは女性的な男性だけに起こること、

1997³⁹⁷など)。

しかし問題は、文学作品を解釈する上での多くの読み方のひとつに過ぎない同性愛重視的な読み、もしくは伝記的事実を前提とした読みが、しばしば『夏の色』研究における唯一の読み方と混同されている点にある。テキストを実際に注意深く読み込めば、私たちはこの小説における「汎セクシャリズム」が、男性同性愛的な欲望に限られてはいないとすぐに気づくからだ。

例えばカ rilダという女性は、サーベルを持った嫉妬深い夫に追い回され、マタンサスのすべての黒人たちから逃げられながらも男漁りを止めることはないし (p. 206)、主要人物の画家クララ・モルテラも、夫テオドロを奴隷のように虐待する一方で世界各国の男たちと奔放な性生活を営み、凄まじい数の子供を産んでさえいる。さらに、同性愛の男とだけしか寝ないオルガという女性や (pp. 199-201)、女性同性愛をのぞき見ることでしか満足を得られない男性アリストテレス (p. 208)、異性愛の男女であろうが同性愛者であろうが動物であろうがすべてを犯そうとする男性ラサロ (pp. 233-238) あるいはコンデサ・デ・メルリンという女性 (pp. 265-275)、人間以外さらには非生物までをも対象とする性欲などが描かれるに至っては、この小説に描かれている「汎セクシャリズム」を男性同性愛の領域はおろか、同性愛／異性愛という二分法に限定することさえ、重大な矮小化なのではないかと思えてくる。めくるめく多様さを備えた性的欲望は、そうした分類に至る所で逸脱する多様なものとしてあるからだ。

多種多様な登場人物に共通点があるとすれば、それはただひとつ、凝縮されたカーニヴァルの時空で通常のタブーから解放された彼らは、ほとんど全員がきわめて容易かつ猛烈に欲情し、抑えがたいほど強烈な「快楽」への欲望に支配されてしまう身体としてあるという一点のみだ。その集合的性格を象徴するものとして、カーニヴァルが最高潮に達し、全国民の身体が音楽とともに踊り狂う場面を引いておこう。

さあ、さあ！ リズムに乗れ、揺れを、リズムを感じろ！ (中略) なんてリズム！ もう我慢できない！ さあ、さあ！ これが私たちの国のリズム！ (中略) 楽団は音楽を鳴らし続け、みなは何ポイントものビールを手に踊りながら興奮していた。隣にいるのが何者なのか、誰が見ているかにはお構いなく、お互いに触りあい、こすりあい、

というステレオタイプを解体しているのだ。それに加え、「^{ロカ}おかま」は性的そして政治的な自主性を主張する際の自信や、好戦的とすら呼べる態度において、マッチョな男性のステレオタイプに似てくる」(Kaebnick 1997, p. 103. 強調原著者)。“The macho comes to resemble the *maricón* in that his erotic desire for men and his vulnerabilities are revealed. Arenas breaks down the stereotype that homosexual preference only occurs among feminine men. Furthermore, the *loca* resembles stereotypes of the macho in the self-confidence, even militancy, with which he insists on sexual and political autonomy.”³⁹⁷ Esterrich は『夏の色』とクイア理論との親近性を示唆しつつ、locas というアイデンティティを国家概念との対立と闘争のメッセージを表すものとして読み取っている。「pájaro や loca、partido や marica たちは、(中略) 国にも大文字の国家にも、自分達が組み込まれることを推し進めたりはしない」(Esterrich 1997, p. 180)。“El pájaro, la loca, el partido, el marica[...] no promueve su inserción ni en la nación ni en el Estado.”

締めつけあっていた。それからその場で、群衆の只中でお互い尻を塞いだり、さもなくば舐めあったりしていた…³⁹⁸ (p. 422)

このように見てくると、多種多様な身体性が横溢する『夏の色』という小説における「性」の多様さ、あるいは、極限まで増幅された集合的な性的欲望を論じるためには、同性愛重視的な解釈は（その妥当性にもかかわらず）あくまで一面的なものと言わざるを得ない。そこで以下の議論では、「セクシュアリテの装置に対抗する反撃の拠点は、欲望としての性であってはならず、身体と快楽でなければならない」（フーコー 1986、199 ページ）と述べたミシェル・フーコーの言葉を重要な発想源としつつ、『夏の色』における「性」の問題をセクシュアリティの観点からではなく、「快楽」を志向する集合的欲望として捉えなおし、同性愛の実践をいったんテキスト全体が体现する性的欲望を特異点として代弁^{レプレゼン}=表象するものと読み替えたうえで、その政治的批判性を考察することを試みたい。

5-3-2. 他者性を媒介する「性」—「無境界化」の原理

まず指摘できるのは、「快楽」を求める性的欲望の過剰と充溢は、あらゆる^{エスタブリッシュメント}権威のうちに見いだされ、その威光を卑俗なものに貶めることで政治的な意味を獲得しているという点だ。『夏の色』の「汎セクシャリズム」はあらゆるものを標的とする。そこでは王も貴族も、各国の首脳や独裁者たちも、体制側の兵士も警察も、歴史上の偉人達までもが欲情した存在となり、「ファーストレディーだろうが将軍だろうが、ミス・ユニバースだろうが石油王や東洋の用心棒だろうが同じように」³⁹⁹ (p. 331) 乱交に耽り、神ですら「四つん這いになって黒人のものを舐める」⁴⁰⁰ (p. 90)。あらゆる権威や権威的体制は、「快楽」への志向の前にひとしく卑俗化され、脱聖化されるのである。

別の例として、カーニヴァルのクライマックスのひとつである「聖クラブの奉挙」を挙げてみよう。この出し物は、ラサロという若く性的魅力に満ちた男性を聖人として指名し、十字架に磔になったその姿を高く掲揚するイベントなのだが、そこにはフィフォの密かな狙いがある。この役どころは「フィフォのパーティーに招かれた客たちの^{ボーイフレンド}恋人として振る舞い、各国の首相や大統領、王や高位のご婦人方や実力者たちを欲情させて、彼らが絶頂に達しているすきに何らかの（フィフォに有利な）経済協定に署名させ、もし必要とあれば彼ら自身の死刑宣告にも署名させる」⁴⁰¹ (p. 439) ために選ばれたものなのだ。だが、

³⁹⁸ “¡Dale! ¡Dale! ¡Cógele bien el compás, cógele el vaivén, cógele el compás! [...] ¡Qué ritmo! ¡Que no me puedo aguantar! ¡Dale! ¡Dale! ¡Es nuestro ritmo nacional! [...] Siguieron retumbando las orquestas y todos, mientras bailaban, con las pintas llenas de cerveza, se excitaban. Y sin importarles qué era lo que tenían a su lado, ni quién los miraba, se palpaban, se restregaban, se apretaban. Y allí mismo, en plena muchadumbre, se enculaban o por lo menos mamaban...”

³⁹⁹ “lo mismo a una primera dama que a un general, lo mismo a una Miss Universo que a un magnate petrolero o a un esbirro del Oriente”

⁴⁰⁰ “Dios a cuatro patas mamándosela a un negro”

⁴⁰¹ “actuase como *boyfriend* entre los invitados a la fiesta fífal y erotizase a primeros ministros, a presidentes, a reyes y a grandes damas y magnates para que en medio del paroxismo firmasen algún

実際にこの出し物がはじまると、白羽の矢を立てられたラサロのとてつもなく巨大な性器は十字架とともに屹立し、独裁者が予想した以上の性的興奮を「ホモとか男とか女じゃなく、国民すべて」⁴⁰² (p. 440) に対して引き起こしてしまう。

世界ではものすごいことがこれまで起こってきたしあるいはこれから起こるだろうけど、素っ裸で欲情した若者を縛ったあの十字架が群衆の波を渡っていき、王様や、司教や、労働者や、軍人や、共産主義青年や、テロリスト青年や、修道女たちや、女の子たちや、小人や、主婦たちや首輪ホモたちがそのペニスを絶え間なくしゃぶっている光景といたら、これまでこの地球を端から端まで驚愕させあるいはこれから驚愕させるだろう出来事と比べても、ちょっと例がない。⁴⁰³ (p. 440)

一日限りの王を選び崇めるというカーニヴァルに典型的な場面で、しかし尋常でないほど誇張された性的欲望は、階級差や思想の差異、宗教上の戒律に至るまで、すべての社会的境界を無効化し、あらゆる権威を卑俗なものに変えてしまう怪物的な力に変貌している。さらに次の場面では、「ブルガリア大使館が開放された」とのデマを聞きつけ一目散に亡命へ向かったラサロを群衆が追いかけて始め、フィフォの当初の目論見は挫折してしまう。過剰に誇張された性的欲望は、そのあまりの強力さゆえに、独裁の絶対的支配に対してさえ時に優先し、その政治的意図を無意味なものとしてしまうのだ。

さらに、この欲望に導かれた独裁体制側の警官や兵士たちは、頻繁に元来取り締まる対象である同性愛者と性的関係を持ち、支配のシステムに無数の亀裂を生じさせてしまう。最も印象的な例は、フィフォの親衛隊であるサメ軍団の長「ティフロン・サングリエント血塗れザメ」と、同性愛者マジョジャとの恋物語だろう。島の基盤を齧る「げっ歯類」や同性愛者といった反体制派たちの処刑を任され、恐怖政治の象徴として怖れられる血塗れザメを誘惑によって倒すべく、若く美しいマジョジャが選ばれ、体制派の手も借りながら暗殺の訓練を積むことになる。

しかし想定外だったのは、両者がお互い恋に落ちてしまったことだった。ともに自らの立場と恋情とのジレンマに激しく苛まれながら、一線を越えることなく逢瀬を重ねていた二人は、ついにフィフォが催すパーティーの最中、欲望を抑えきれずに凄まじいまでの交合を遂げる。

長い性交の歴史においても、こんなにも凄まじい性の戦いが繰り広げられたことは、こ

convenio económico (favorable a Fifo) y si era necesario firmasen también su propia condena a muerte.”

⁴⁰² “no fue un pájaro, ni un hombre, ni una mujer, sino todo el pueblo”

⁴⁰³ “cosas muy señaladas han ocurrido y ocurrirán en el mundo, pero el espectáculo de aquella cruz atravesando la multitud con un joven desnudo y erotizado cuyo falo era chupado sin cesar por reyes, obispos, obreros, militares, jóvenes comunistas, jóvenes terroristas, monjas de clausura, señoritas, enanos, amas de casa y locas de atar, es algo que no tiene paralelo en los acontecimientos que han conmocionado, o conmocionarán al globo de un polo a otro polo.”

れまでもこれからも絶対にないと認めざるを得ない。巨大な水槽の真ん前で、サメとホモはお互いを掻き回し、飛びあがり、身をよじり、抱き合い、歓喜の泡を飛ばし耳をつんざく轟音を引き起こしながらお互いを噛み合っていた…⁴⁰⁴ (p. 352)

「大いなる政治的裏切り、イデオロギー的風紀紊^{びらん}乱であり、なおかつ著名な招待客たちの目前でおこなわれたその行為」⁴⁰⁵ (p. 352) に激怒した独裁者は両者の処刑を命じるが、攻撃を逃れた血塗れザメは自ら海に潜り、反体制者たちとともに島の基盤を齧り始める。性と快楽の爆発は、独裁制のシンボルすらも正反対の存在に変貌させる性質を持つものとして描かれているのだ。

すなわち、「快楽」に導かれ圧倒的な横溢を見せる「性」という主題は、政治的・社会的境界を無化し、支配階級側と被支配階級側との区別を曖昧化することで政治的批判性を産出するに至る。両極端の者どうしを結び付け、境界を無化してしまうこうした性質は、自らの立場と対立する要素を呼び覚まされる血塗れザメとマジョジャの例からも明らかなように、身体が含み持つ「他者性」が性の実践によって媒介され惹起された結果の、極端な現れに他ならない。

「他者性」を媒介するものとしての性質は、そもそも生物学的な行為としての「性」が異なる要素どうしを融合させ、新たな変化を生み出す原理である、という事実とも無関係ではないだろう。世界中の男たちと寝るクララ・モルテラが出産する子供たちの人種的多様さ（「中国人三人、ユーゴスラビア人一人、アラブ人四人、アフリカ人二人、スウェーデン人一人、ロシア人一人、ギリシャ人たくさん、バスク人一人、インド人一人にシリア人一人」⁴⁰⁶、p. 367）は端的にこの越境的性質を象徴しているが、さらに毒々しいまでの過剰さが印象深い別の例は、「巨大数珠つなぎ」というモチーフに求められるだろう。「しばしばたった一人の女性が、最後の一人を除き自らも別の男に刺し貫かれた、五人とか十五人とかの男たちから一度に行為を受ける」⁴⁰⁷ (p. 200) この性行為は、なんと「島内の立派な夫婦ほぼすべてによっておこなわれている」⁴⁰⁸だけでなく、「たったひとつの生き物のなかに、桁外れの人種的混合を生み出す」⁴⁰⁹ (p. 200) ことにさえなってしまう。

片側が黒人でもう片側が白人の子を産んだオルガ・フィゲロバのケースは、単一の数

⁴⁰⁴ “Hay que reconocer que nunca en la prolongada historia de la templeta se había visto, ni se volverá a ver, una batalla sexual tan colosal. Frente a la gran pecera, tiburón y loca se revolían, saltaban, se contorisionaban, se abrazaban, se mordiqueaban soltando burbujas de goces y provocando estruendos sordos...”

⁴⁰⁵ “una alta traición política, un desmoralización ideológica cometida para colmo delante de sus célebres invitados.”

⁴⁰⁶ “tres hijos chinos, uno yugoslavo, cuatro árabes, dos africanos, uno sueco, un ruso, varios griegos, un vasco, un indio y un sirio”

⁴⁰⁷ “A veces una sola mujer recibe la obra de cinco y hasta de quince hombres”

⁴⁰⁸ “practicado en la isla por casi todos los matrimonios respetables”

⁴⁰⁹ “ha dado lugar a una mezcla de razas insólitas en una sola criatura.”

珠つなぎの例だ。しかし、クララ・モルテラの場合はどうだろう、片方の目が青くもう片方は緑色、片耳はマレー人種に属し片耳は先住民ランケル族のもの、直毛と縮れ毛と巻き毛すべてが合わさった髪には、白と金色と栗色のメッシュが入った息子を産んだ彼女の場合は？ この生き物（名前はナセル）の肌は、小麦色で、白色で、銅褐色で、透明で、赤くて、黄色で、なめらかで、すべすべしていて、分厚く毛深い、そのすべてだった。間違いなくあの子は、我々の国のエロティックな歴史における実践のなかでも、最も巨大な数珠つなぎのひとつの産物だった。⁴¹⁰ (p. 200)

このグロテスクな子供のイメージを、冒濫的な小説の悪ふざけとして片づけることもできるだろう。しかし、様々な遺伝学的要素を融合させ多様性を確保することが性行為によって人が「生まれる」(nacer) ことの本質であると考えれば、(史実におけるエジプトの独裁者を想起させると同時に) この響きを名に持つ子供 (Nasser) の存在は、そのつぎはぎのような外見こそ奇異ではあれ、こうした性本来の越境性や雑種性が「快樂」への志向の誇張によって加速化しデフォルメされた存在として解釈できる。あるいはここで私たちが、フェルナンド・オルティスやセベロ・サルドウイといったキューバ人作家たちが論じたように、スペイン人の征服による先住民の虐殺や、アフリカの黒人奴隷および中国系の労働者の移入および混血化によって、キューバでは諸文化の要素が「^フご^ヒつた^ア煮^ユ」的に混淆されたという歴史的文脈を考慮するとき、この描写は見かけほど根拠も突拍子もないものではなくてくるだろう。いずれにせよナセルの姿は、「自分自身でありながら異なる他者でもある」他者性が、過剰なまでに集約された存在として示されている。

以上の考察からは、この小説に見られる「性」の主題が、『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』における物語行為と同じく、身体の他者性を媒介するものとして位置づけられることが明確になる。すなわちそれは、他者を自らの身体のうちに呼び込む媒体となることによって、異質なもの同士を結びつけ、「自分自身とは異なる他者でもある」という他者性を自らのうちに惹起する媒体となるのである。

しかし、『ちっぽけな演習』および『ふたたび海』と『夏の色』の間には決定的な違いも存在している。教条的体制のなかで抑圧された主体であるセバスティアンやエクトルにとっては、他者性を媒介するのは「いま、ここ」において表現され得ず、それゆえに「想像の場」に向けて放たれる物語行為であった。これに対し『夏の色』は全体主義が蔓延した独裁国家を舞台としながらも、虚構のうちに現出するカーニヴァルの時空間が「性」という禁忌を許容し、「いま、ここ」における直接的で過剰なまでの交合を可能にするのであ

⁴¹⁰ “El caso de Olga Figuerova, que tuvo un hijo con una parte negra y otra blanca, es un caso de superensartaje simple. Pero ¿qué me dicen ustedes del caso de Clara Mortera, que tuvo un hijo con un ojo azul y otro verde, con una oreja perteneciente a la raza malaya y la otra a la de los indios ranqueles, con un pelo lacio, crespo y rizado a la vez y con mechones blancos, rubios y retintos?; la piel de esta criatura (Nasser se llama) es trigueña, blanca, cobriza, transparente, roja, amarilla, tersa, fina, gruesa y velluda a la vez. Sin duda, aquel niño fue el producto de uno de los ensartajes más descomunales practicados en la historia erótica de nuestro país.”

る。「想像の場」が異なる時空間を結ぶ連帯の領域としてあったとすれば、「性」という主題は「いま、ここ」の時空において身体を直接の媒体としながら異なる主体同士を乱交的に結びつけ、権威ある主体のうちに卑俗な主体を、体制的な主体のうちに反体制的な主体を、一個の主体のなかに多種多様な人種的要素を、すなわち「他者性」を現出させることになる。

かくして、「快樂の園」という副題を持つ『夏の色』において、テキストの主体が体现する集合的性欲は、身体の他者性を増幅させる「性」の実践を個々に起動させることで、対立する要素を無秩序に結びつける「無境界化」の原理としての政治的批判性を露わにする。

5-3-3. 無秩序な「快樂」と教条

しかしながら、「無境界化」の原理としての快樂の意義はそれだけにとどまらない。それはとりもなおさず、『夏の色』における「性」の主題がただ抵抗を意味するだけでなく、暴力や権力への服従を促してすらいる事実をも、よりよく説明するモデルでもあるのだ。

例えばクララ・モルテラは、夫のテオドロを奴隷のように服従させているが、この権力関係は暴力的な性的虐待にその多くを負っている (pp. 364-370)。また、コンデサ・デ・メルリン (pp. 265-275) やラサロ (pp. 233-238) が持つ、あらゆるものを標的とする圧倒的な性的欲望と魅力は、他の者たちを服従させたり、名声や権力を得る手段ともなる。一方で、幼少期のトラウマから正常な性的関係を結ぶことができず、あらゆる人々の性的な慰みものになってきたルベンという登場人物は、「性」を介した抑圧の被害者の代表例だ (pp. 315-318)。「げっ歯類」たちを処刑する際、彼らを犯しながら食いちぎるサメ軍団の描写 (p. 138) からも、「性」は抑圧からの抵抗だけでなく、抑圧の媒体や手段ともなる両義的性質をも備えていることが窺える。「快樂」への欲望を解放することは、抑圧に対する抵抗と服従をともに意味し得るのだ。こうしてみると、「性」による社会秩序の転覆やクイア批評が主張する性的規範の転覆は、むしろ無境界化の原理に導かれるひとつの「結果」の例に過ぎず、体制批判そのものを至上の「目的」とするものではない、と考えたほうが妥当だろう。

この事実は、『夏の色』における「性」という主題の政治的批判性を弱めるものだろうか？本論文はむしろその逆であると主張したい。つねにすでに特定の権力機構と結び付けられるセクシュアリティと異なり、「快樂」そのものは本来無定型なものである。だからこそ、「快樂」に導かれる性的欲望は、抑圧者と被抑圧者の立場が容易に入れ替わる、きわめて不安定な領域となる。『夏の色』における「性」の政治的批判性は、その解放の力のみを強調することによってではなく、「快樂」という人間の本源的な欲望においては、(解放と束縛とを含む) あらゆる二分法が容易に逆転 = 革命レボリューションに晒されることを暴露する点にこそ求められるべきなのだ。

教条主義的体制が「快樂」を禁ずるのは、まさにこうした理由に拠る。ある断章に登場する次のアフォリズムがそのことを言い表している。

マッチョな男性は、男というものを非常に重んじるからこそ、他の男が尻からやってくれるのを最大の快樂とする。これを禁止することから、抑圧的な法や、共産主義や、キリスト教的道徳やブルジョワ的習慣が生まれる。⁴¹¹ (p. 195)

あたかも男性優位主義に正当性を与えるかのような表現は、マッチョな男性像を裏返し諷刺するアレナス流の「汎ホモセクシャリズム的」アイロニーに他ならない。この同性愛的欲望を本章のこれまでの主張に従い、より一般的で無定型な性的欲望として読み替えてみると、むしろそこには『夏の色』における「性」そのものが孕む批判性のラディカルさが浮き彫りになる。つまりそれは、もはや単なる同性愛者に対する抑圧の告発や、独裁制に対する反抗の行為であるにとどまらず、本来制御できない人間の本源的欲望を禁止し支配しようとする、宗教や慣習を含むあらゆる抑圧的制度への批判へと変わるのだ。同性愛者の登場人物オリエンテ・チューレがおこなう演説は、同性愛者を「快樂の戦士」と定義したうえで、次のように述べている。

この世のあらゆる恐怖に対して、あるいは恐怖のただなかにあっても、私たちは唯一の持ち物である奴隷化された身体を、歓びを生じさせ受け入れるものとして上位に置く。(中略) 純潔で実利的で、節度ある世界を実現しようとあらゆる手が尽くされている。その恐るべき事態に対して、起こり得る危険をすべて引き受け、いつでもあの偉大なる武器(唯一の武器)、すなわち快樂を用いながら、私たちはきっぱりと否を唱えるのだ。⁴¹² (pp. 404-405)

個の基盤となる「身体」、および身体的原理である「快樂」は、個の上ののしかかり「奴隷化」しようとするあらゆる抑圧的な体制に対して「怖れ」を覚え、これに否をつきつけるための武器となる。まさしくピニェーラやアレナスの長編小説において観察されてきた「弱い」身体性に支えられながら、「快樂」は異なるものを結びつける原理として個々の自由な実践を保障する限りにおいて、常に抑圧に対する潜在的な批判性を内包しているのである。「快樂」と「自由」との関係について、逮捕され刑務所に入れられた主人公テトリカ・モフェータが、意外にもそこでの同性愛行為を拒絶する場面をもう一度引いておこう。

テトリカにとってセックスとは、気兼ねのない、反逆と自由の行為だった。(中略) そ

⁴¹¹ “Un hombre machista tiene un concepto tan elevado de la masculinidad que su mayor placer sería que otro hombre le diera por el culo. De esas inhibiciones surgen las leyes represivas, el comunismo, la moral cristiana y las costumbres burguesas.”

⁴¹² Contra todo el horror del mundo, y aun dentro del mismo, anteponeamos lo único que poseemos, nuestros cuerpos esclavizados, como fuente y receptáculo de goce. [...] Se persigue por todos los medios un mundo casto, práctico y sobrio. A ese horror nos oponemos rotundamente, asumiendo todos los riesgos posibles y esgrimiendo a cada instante la gran arma (la única arma) que poseemos: el placer.

れは危険を承知でやるからこそ自由の行為だった。レイナルドにとっての栄光は、自由で自発的な、時に思いもかけない出会いにこそ、脅しを伴ったり条件をつけたりせずに男をものにするにこそあった。以前男たちを追い求めていた理由は、彼らが簡単にはものにできない、謎めいていて自由な存在、少なくともやるかやらないかを自由に決められる存在だったからだ。いま、みなが尻を渴望しているこの牢獄では、男とやるのは英雄的な行為でもなければ、実のところ何の快樂も与えてくれはしなかった。⁴¹³ (p. 335)

これまでの例で見てきた通り、「自由で自発的な、時に思いもかけない出会いにこそ」見いだされるものとしての「快樂」の描写は、自らの身体のうちにも前もって予測のつかない他者性を呼び込み、秩序を根底から転覆する「無境界化」の破壊力を暗示するものでもあるだろう。教条的体制がいかに欲望を禁止しようとしても、その力は禁止を容易く越え出でてしまうのだ。

その最も皮肉な例として、私たちは最後に他ならぬ独裁者フィフォの例を挙げておこう。作中での独裁者の欲望は、他の者の欲望を禁じながら、あらゆるものを我が物とし、あらゆる存在になりたいという矛盾したグロテスクなものとして描かれている。そのことを寓意的に象徴しているのが彼の性的欲望だ。この人物のなかには、「オカマの持つ尻の誘惑、マッコの持つペニスの誘惑、そして（女好きの持つ）金玉の誘惑」⁴¹⁴ (p. 425)、すなわち、アクティヴかつパッシヴな男性同性愛の欲望と異性愛の欲望とがすべて、まさに無定型なまま混在しているからである。だが皮肉にも、自己の身体が内包するそうした他者性や両義性のゆえに、彼はどんな性的関係からも快樂を得ることができない。「我らが英雄はこの世において平静を得ることはなかった。（中略）彼は何にも満足できず、何にも満たされなかった」⁴¹⁵ (p. 425)。したがって、普段欲望を禁じられた群衆がカーニヴァルの踊りの最中自由な乱交を繰り広げるのを見て、独裁者は独り苦悩に喘ぐことになる。

ああ！ 絶えず体を動かしながら前にぶらさげた天の贈物を見せびらかしているあの黒人になれたら、民兵の格好をして塀の上で踊っているあの売女になれたら、愛国の兵士をとぼけて撫で回しているあのオカマになれたら、夢中になっている子供の尻を触っているあの老人になれたら。だが無理だった、フィフォは彼らすべてであり、だからこそ何者でもなかった。彼ら全員であり、その誰でもなかったのだ。そしてそれ

⁴¹³ “El sexo había sido para la Tétrica un acto de desenfado, rebeldía y libertad. [...] eso era un acto de libertad porque era un riesgo voluntario. La gloria radicaba para Reinaldo en el flete libre, espontáneo, inesperado a veces, en la conquista sin chantajes ni condiciones previsibles. Si antes había perseguido a los hombres era porque ellos eran difíciles, misteriosos y libres, al menos libres para poder elegir templárselo o no. Ahora, en la cárcel, donde todos estaban desesperados por un culo, templar con un hombre no era un acto heroico ni le proporcionaba prácticamente ningún placer.”

⁴¹⁴ “las llamadas del culo o mariconas, las llamadas del falo o bugarronas y las llamadas de los cojones (o mujeriegas)”

⁴¹⁵ “[...] Así, nuestro hombre no halló paz en la Tierra. [...] Nada lo satisfacía, nada lo colmaba.”

ゆえに、どの特定の個人でもない彼は、あらゆる生の本能、それゆえに真実の本能をすべて破壊することにしか平安を見いだせなかった。(中略) フィフォは苦悩と孤独とに唸り声をあげんばかりだった。彼がものになっているのは権力だけだった。だが権力は彼をものにしてはくれなかった。権力とは孤独であり死だった。⁴¹⁶ (pp. 425-426)

すべてでありたいと願うグロテスクな欲望こそが個としての独裁者を否定し、異なるものどうしを結びつける「快樂」を禁じられていることが、何者ともつながることのできない孤独へと彼を追いやる。ここに至って「快樂」は、個の自由を否定する独裁の自己矛盾を浮かび上がらせ、孤独という権力の本質を暴きたててさえているのだ。⁴¹⁷

以上のように見てくるとき、『夏の色』において独自の現れ方をする身体的原理としての「快樂」に導かれる「無境界化」の運動は、意外なことに —あるいは、当然というべきだろうか—、私たちがピニェーラ・アレナス作品の基層主題として策定した「定位されざる逆説的遁走」の運動と酷似するもの、あるいはその変奏としての性格を浮き彫りにする。

『夏の色』のほとんどの登場人物は、「遁走」する主体である。「性」という主題との関連においてそれが真に意味するところは、彼らが島を囓ることによって全体主義的国家から行為としての「逃走」を目指す事態ではなく、むしろ「快樂」の原理に導かれた身体が他者性を発露させることで、体制派／反体制派、服従／抵抗という硬直した意味体系を絶えず逃れていくような両義的な存在として彼らが現れてくる事実こそある。その結果、彼らの身体、あるいはそれらが集合体として表象する「テキストの主体」は、あえて無秩序さと混乱という「弱さ」のうちにとどまり、これを「純潔で実利的で、節度ある世界」のうちに戻収しようとするあらゆる「強い」秩序化の働きを危険を顧みずに激越に拒絶する、「逆説的遁走」を繰り返すのである。

しかし、無秩序さによって抑圧的体制を攪乱する「性」は、まさにその無秩序さのゆえに、個々の生に対して解放と束縛の両方をもたらし得る、という自己言及的批判性を内在させてもいる。「性」そのものが個に対する新たな抑圧を生み出すことまでもがテキストに

⁴¹⁶ “¡Ah!, si pudiera ser aquel negro que moviéndose sin cesar hace alarde de sus dotes delanteras, o aquella puta que vestida de miliciana danza sobre el muro, o aquella loca que con disimulo y pasión soba a un soldado patrio, o aquel viejo que le toca las nalgas a un niño estusiasmado. Pero no, era todo eso a la vez y por lo tanto no era nada. Era todos ellos y no era ninguno de ellos. Y por lo tanto, al no ser ningún ser humano definido sólo podía encontrar sosiego en la destrucción de todo instinto vital y por lo mismo auténtico. [...] Fife casi bramaba de pena y soledad. Lo único que poseía era el poder. Pero el poder no lo podía poseer a él. El poder era la soledad y la muerte.”

⁴¹⁷ 独裁者フィフォ自身の内面的な孤独が描かれているという点で、『夏の色』は例えば独裁者小説というジャンルを発展させたガルシア・マルケスの『族長の秋』とも共通点を有していると言えるだろう。なお筆者山辺は2006年に、『夏の色』と『襲撃』における独裁者像を独裁者小説の類型と比較しつつ分析する口頭発表をおこなっている（「Reinaldo Arenasの*El color del verano*と*El asalto*に見る独裁者像とその転覆 —遍在する俗人と不在の記号—」、パネル「権威主義的支配体制とラテンアメリカ小説」内の発表、日本ラテンアメリカ学会第二十七回定期大会、幕張、2006年6月）。

過たず描かれているのは、まさにこうした自己言及的批判性によるものであり、だからこそ「性」を通じた「逆説的遁走」はまたもや終わりのない、「定位されざる」運動でしかありえない。『夏の色』というテキスト全体が体现する「無境界化」の原理は、個と権力との関係という永遠の難題に、最終的に何らかの絶対的な答えを提示しているわけではない。それはむしろ虚構のうちに、個々の欲望を歓待することで現出する多様で自由な実践の場を提出し、そちら側へと賭金を差し出すものなのだ。

その遁走が終わりの無いものであるからこそ、言い換えれば、「性」が人間の根源的な「生の本能」に基づくものであるからこそ、そこに含まれる政治的批判性もまた有効性を失うことはない。先述の「快樂の戦士たち」について述べられていた言葉を借りるならば、「わたしたちの歴史=物語は、終わることなどありえない歴史=物語だ、なぜならそれは最も反抗的で最も真正な姿をとった、生そのものの歴史=物語だからである」⁴¹⁸ (p. 405)。

さて、主に身体の他者性や両義性を媒介とした無境界化の原理としての「性」が「定位されざる逆説的遁走」の変奏としてあるならば、私たちは続いて、『夏の色』においては身体のみならず言語実践もまたこのような性質を媒介とし、特に「笑い」という相において「定位されざる逆説的遁走」の変奏を形成するという事実にも触れなければならない。以下では、『夏の色』という小説がもう一つの柱とするこの「笑い」という主題を扱っていく。

5-4. 権威を嗤うテキスト

5-4-1. 分析対象について —テキストの効果としての「笑い」

文学テキストにおける「笑い」という多義的な現象を考察するにあたって、まず私たちには対象を明確化することが不可欠である。私たちが考察すべき「笑い」とは、登場人物の行為なのか、主題なのか、はたまたテキストが私たちに引き起こす多種多様な効果の謂なのか？

興味深いことに、アレナス作品における「笑い」を、登場人物が笑う場面を中心に考察している Nicasio Urbina は次のように述べて、『夏の色』を分析対象から外している。

確かなことは、ほのめかしや告発、悪ふざけと^{チヨテオ}からかい、苦悩とユーモアに満ちた『夏の色』のような小説において、登場人物は笑うことも、高笑いを発することもないということだ。⁴¹⁹ (Urbina 1994, p. 202)

⁴¹⁸ “nuestra historia, historia que no puede tener fin porque es la historia de la vida misma en su manifestación más rebelde y auténtica.”

⁴¹⁹ Lo cierto es que en una novela como *El color del verano*, llena de insinuaciones y acusaciones, de relajo y de choteo, de dolor y de humor, los personajes no se ríen, no se carcajean.

この一節に対して提起し得る疑問点は二点ある。一つ目は、明示的に描かれる登場人物の行為に限定された「笑い」の多寡をもって、スラップスティックな滑稽さに満ちた『夏の色』を考察対象から除外することが適切かという点。二つ目は、実際にこの作品のなかではっきりと笑っている人物を反証として挙げ得る、という点である。数々の反例のうち、最も印象的なものは唯一「高笑い」を許されている人物、独裁者フィフォに認めることができる。権力の委譲を拒まれた弟ラウルが、抗議しながら海に転げ落ちていく姿を見て、彼は高らかに笑う。

蚊帳でぐるぐる巻きになったその軍人 [ラウル] が、惑星を行き来する妙ちくりんな落下傘部隊のように海に落ちると、フィフォは気球から高笑いを発し、群衆は熱狂的に体を揺らして歩き続けながら、それに唱和して笑った。⁴²⁰ (p. 437)

Urbina はアレナス作品における笑いを定義して、「何か可笑しいものや滑稽なものによって引き起こされる快の感情への満足感を表すものでも、我々が通常笑い結び付ける楽しさや歓喜の表現でもなく、むしろ他人の不幸が呼び起こす快楽と、他者の悲劇に対して感じられる満足感を表すものだ」⁴²¹ (Urbina 1994, p. 202) と述べていた。こうしたネガティブな含意を持つ「笑い」は、ウルビナが対象外としている当の『夏の色』において、民衆に和される独裁者の笑いに皮肉にもその模範例を見いだしていることになる。

独裁者と「笑い」の関係について一歩考えを深めるため、さらに次の箇所も参照しておこう。「視察」という章で、独裁者フィフォはヘリコプターで島内を巡回する最中、無意味に橋を架けたという理由で部下を詰問する。

「滅相もない！ あれを作りましたのはあそこに川^{リオ}があるからで…」
「笑^モえるとは何事だ！ お前なんかわしのことを笑いものにしようというのか？
ここで笑うのはただ一人(お前もお前の「笑^モえる」とやらも笑ってやる)わしだけだ！」
⁴²² (p. 158)

ここでは、スペイン語の「川」(río) と「私は笑う」(río) との一致を利用して、狂った独裁者の愚昧ぶりを諷刺する駄洒落の陰に、自分以外の者に笑うことを禁じる不条理への批判が潜んでいる。独裁は笑いを強要し、同時に笑いを禁じる。その矛盾と恣意性こそは、

⁴²⁰ Cuando el militar, envuelto en el mosquitero, cayó al mar como un extraño paracaidista interplanetario, Fifo desde su globo emitió una carcajada que fue coreada por la multitud, que seguía controneándose frenéticamente.

⁴²¹ “[...] no denota la satisfacción ante un sentimiento de placer producido por algo chistoso o cómico, ni la expresión de alegría o júbilo que generalmente asociamos con la risa, sino más bien el placer causado por la desgracia del otro y la satisfacción experimentada ante la tragedia ajena.”

⁴²² “-¡No, no! La construí ahí porque por ahí pasa el río...”

-¡Qué río ni qué carajo! ¿También quieres reírte de mí? Aquí el único que ríe (y me río de ti y de tu río) soy yo.”

独裁体制を生きる人々にとって真の恐怖たり得るものだろう。

しかしながら、『夏の色』という作品は総体として見たとき、こうした笑いへの禁則を突き抜けるような、過剰で悪趣味なまでのカーニヴァル的哄笑に満ちている。そもそも、集合的な群像劇としての性格を持つこの小説においては、前主体的なジェノテキストとしての「テキストの主体」の分析こそが重要であることはすでに述べた。そこでは、「性」という主題において個々の登場人物たちが、「テキストの主体」が体現する集合的な「快樂」の演じ手たる身体としてあったのと同じく、「笑い」という主題においても個々の登場人物の声は、「テキストの主体」そのものが持つ多声性や諧謔性を具体化し表象する言語パフォーマンスの行為体としての性格を帯びてくる。ならばなおさら、私たちが主な考察の対象としなければならないのは、登場人物の行為としての「笑い」ではなく、読者に多様な反応を引き起こす、テキスト全体の効果としての「笑い」であるということになるだろう。そして、その笑いのなかでも特に本稿が分析の軸としたいのは、言語そのものが持つ両義性によって拓かれる、革命体制の公式言説その他様々な権威を転覆させる言葉遊びとパロディ、そして笑いの一形態としてのアイロニーと逆説という諸相である。

5-4-2. 公式言説と正典のパロディ

キューバ革命政権下において、独自の政治的語彙が日常的に使用されたことはよく知られている。革命のスローガンである「祖国が死か」あるいは「新しい人間」、「絶えず勝利へ向かって」などは特に有名なものだ。だが一方で、例えば革命の理念に沿わない人間を名指すものとして知られる「反革命」や「大いなる裏切り」、「CIAの手先」といったような表現が、革命政府の方針に同調できない人々に多大な恐怖を与える抑止力として作用していた事情も想像に難くない。

『夏の色』では、これらいわば革命公式の言説が至るところで「笑い」に転化させられている。その一部には、直接的にこれらの言説を揶揄し批判していると考えられる箇所も多くある。例えば、「キューバ社会主義の七不思議」と題された断章では、真っ先に政府の機関紙『グランマ』が取り上げられ、次のように評される。「これは世界で一番楽天的な新聞であり、その見出しを飾る動詞のうち最もよく使われるのは、『最善化する』『打ち克つ』『打ち負かす』『到達する』『熱を注ぐ』といったものだ… またこの新聞は、地球上で最大のジャガイモや砂糖の収穫量を伝えるが、我々がこれらの産品にお目にかかることは決してない」⁴²³ (p. 245)。欺瞞的な革命のレトリックは、例えば先に引用した断章「視察」においては、独裁者が次々に命じる無理難題のなかに織り込まれることでさらに激しく揶揄されてもいる。

だが、本論文でより注目したいのは、これらの公式言説が本来の意味を脱臼させられ、体制側が基盤とする意味体系を動揺させるものとして転用されている場合である。冒頭の

⁴²³ “Es el periódico más optimista del mundo, entre los verbos más comunes que encabezan sus titulares se encuentran: «optimizar», «vencer», «derrotar», «arribar», «calorizar»... También es el periódico que cosecha más papas y azúcar en todo el globo, aunque estos productos nunca los vemos por ningún lado.”

戯曲部には、弟ラウルの無能ぶりに辟易したフィフォがこう呟く場面がある。

フィフォ：(中略) ^{アスタ・クアンド}いつまでこのオカマに耐えなきゃならんのだ！

合唱隊 (フィフォへの賛歌を歌って)：

^{アスタ・シエンブレ} ^{ビクトリア}いついつまでも、我々の勝利は。

^{アスタ・シエンブレ}いついつまでも、我々の革命は。⁴²⁴ (p. 44)

「^{アスタ・シエンブレ}永久に」と「^{ビクトリア}勝利」という、ただちに革命のクリシェの一つである「絶えず勝利へ向かって」(“*siempre a la victoria*”) を連想させる組み合わせの言葉は、元の文脈をずらされることで滑稽な笑いの効果を生み出している。独裁者の言葉を唱和し賛同することでその権威を高めるはずの合唱隊は、まさにその意図のもと賛歌を歌うことで、逆に思いがけず独裁者を笑いものにしてしまうのだ。

「^{パハロ}小鳥」(pájaro) という、キューバでは受身側のホモセクシャルを含意する言葉にも、新たな意味付けが与えられている。体制による抑圧を象徴する蔑視語を冠された同性愛者たちは、時にその名の通り空を飛ぶ能力を持つのだ。そのことによって例えば、バスの衝突事故が起きたとき彼らだけが空中に舞って助かったり (p. 111)、オスカルという人物が上空から島でおこなわれている迫害を目撃したり (pp. 112-113) する場面がプロットのなかに生成することになる。言葉の持つ力が実体に先立つこの駄洒落の効果は、小説の最後でさらにエスカレートしてしまう。カーニヴァルの混沌に紛れ、正体不明の「一羽の小鳥」が飛び立ってフィフォの乗った気球を針で突き、海に落ちた絶対的独裁者はサメに食われてあまりにもあっけない最期を迎えてしまうからだ (pp. 450-451)。

さらに、この「^{パハロ}小鳥」という体制側の侮蔑の言葉は、前述した同性愛者オリエンテ・チューレの演説においてより一層積極的な文脈に置き替えられ、元の含意を脱臼させられてもいる。

ホモセクシャルは空中に解き放たれた存在、自分の場所や決まった場所を持たず、どうにかして、何処とははっきり分からないその場所へなんとか戻ろうとする者。私たちはいつも、一見存在しないかのような場所を探している。いつもまるで空中にいるようにして、密かに目を光らせている。私たちが^{パハロ}小鳥というレッテルを貼られてきたこと、大いに結構、それこそ完全に私たちの本性なのだから。私たちは^{パハロ}小鳥、なぜならいつも空に浮かんでいるから。その空もまた私たちのものではない — 私たちのものなど何もないのだから — だけど、少なくとも境界を持たないその空に。⁴²⁵ (p.

⁴²⁴ “FIFO: [...] ¡Hasta cuándo tendré que soportar a este maricón! / CORO (*cantando uno de los himnos de Fifo*): / Hasta siempre será nuestra victoria. / Hasta siempre nuestra revolución.”

⁴²⁵ “Un homosexual es un ser aéreo, desasido, sin sitio fijo o propio, que anhela de alguna manera retornar a no se sabe exactamente qué lugar. Estamos siempre buscando un sitio que al parecer no existe.”

すでに見た無境界化する性の在り方をも暗示するかのようこの宣言は、抑圧を象徴する差別語のなかに潜む両義性を逆手にとって、マイノリティの対抗言説に転化させてしまう
スピーチ・アクト
言語行為の在り方を、象徴的に示すものであるとも言えるだろう。

小説中に頻出する「小鳥」以外の様々な動物のモチーフもまた、言葉遊びの材料として大きな役割を果たしている。なかでも物語の核となる「げっ歯類」という言葉は特に目を引く。これは島の基盤を齧る島民たちを名指すため体制が作り出した用語であり、「このもともとは軽蔑的な『げっ歯類』という言葉は、ある人間に対して冠し得る最悪の蔑称に変わった。言うまでもなく、げっ歯類とされた者に対しては即刻排除が試みられた」⁴²⁶ (p. 137)。

この一見奇抜な用語が「反革命」と同じくらい重大な告発を意味し得る歴史的な文脈に対しては、「カストロのお気に入りのフレーズ」を明かすカブレラ・インファンテの一節が、ひとつの可能な解釈を示唆してくれる。「カストロはある演説で、『沈む船からネズミどもが逃げていきおった!』と叫んだが、これは敵を名指すとき、逃げゆくものでさえ、いや逃げゆくものならなおさら、ネズミやうじ虫やゴキブリといった害獣の名で呼んだ彼特有のあの動物学的オブセッションによるものだ」⁴²⁷ (Cabrer Infante 1992, p. 18)。

私たちはここから、キューバからの亡命者を指す「うじ虫」と同様の意味が「ネズミ」という語に込められていたことを知るが、同時にその体制側の言説がアレナスによって「げっ歯類」と読み替えられ、さらにこの通常は定型化された生物学上の分類名が「嚙む(roer) + 者(-dor)」という字義通りの意味に引き戻されることにより、完全無欠な独裁体制に亀裂を生じさせようとする登場人物たちを造形している可能性にも気付く。そしてこの島を齧るというきわめて無謀かつ絶望的な試みこそが、小説の最後で突然功を奏し、全島民を乗せた島を当て所のない漂流へ向かわせるのだ。アレナス作品の定数としての動物のモチーフは、『夏の色』に至っては言葉遊びを介して公式の言説を意味転換し、ストーリーそのものを形成する動力となっているかのようだ。

独立した断章として挿入される三十の早口言葉にも、言葉遊びによる公式言説の転覆を見いだすことができる。これらは登場人物を諷刺の対象とするもので、私たちはまず、そこに体制支持派であるアレホ・カルペンティエールやガブリエル・ガルシア・マルケスなどが登場する事実自体に政治的批判性を読みとるだろう。しかしより肝心なのはそうした

Estamos siempre como en el aire y atisbando. Nuestra condición de pájaro es perfecta y está muy bien que así nos hayan calificado. Somos pájaros porque estamos siempre en el aire, en un aire que tampoco es nuestro, porque nuestro no es nada, pero que al menos no tiene fronteras.”

⁴²⁶ “La palabra «roedor», ya de por sí despectiva, se convirtió en la peor ofensa que podía propiarse a un ser humano. De más está decir que al que se le calificaba de roedor se le intentaba eliminar al instante.

⁴²⁷ “«¡Las ratas abandonan el barco que se hunde!», [Fidel Castro] gritó en un discurso con esa obsesión zoológica suya de llamar a sus enemigos, aun los que huyen, sobre todo los que huyen, con nombre de alimañas: ratas, gusanos, cucarachas.”

表層的な批判性よりむしろ、発音の加速によって舌 = 言語をもつれさせ、言い慣れた言葉を容易に別の言葉に転換せしめる、早口言葉という言語遊戯の形式そのものが導く批判性のほうだ。

それらの報告書、お前がタレこみそして署名する報告書は、不格好なものではあるけれど、報告内容を歪曲するのみならず、お前が薄汚い団体のために報告するものだから、お前の報告のはっきりしない形式さえもが崩れてしまい、お前がタレこみ当の反体制派のタレこみ屋よりも、さらにもっと異形の存在としてお前を同定し断定する。⁴²⁸ (p. 300)

ここでは、小説中の別の箇所でも「フィフォの本当の力」はコンピューターに次々に記録される密告者の「報告書」にこそある (p. 413)、として強調される密告の制度が、笑いの対象となっている。この制度の下では符牒として、もともと「情報を与える、知らせる」という意味の“informar”という動詞は政府への「タレこみ」を、「報告書」(informe) という名詞は密告のそれを意味するようになる。しかし、国民にとって測り知れない恐怖の源泉となるこれらの言葉は、通常の言語運用を吃らせる早口言葉という形式において、音の類似という別種の原理によって「歪曲する」「薄汚い」「はっきりしない」といった体制批判の語へと容易に近接させられ、その硬直化した意味体系を揺るがされている。

加えて、もし私たちがこの早口言葉をなんとか言いおおせたとしても、その瞬間いつのまにか密告の主客が入れ替わっていると気づかされる、という事実も見逃せない。なぜならこれによって、密告される者もまた密告者となり得（「あの密告者の集団のなかには密告されない者など誰もいなかった」⁴²⁹、p. 414）、報告書も密告者自身にとって不利に働き得るという、密告制度の醜悪さと矛盾がともに諷刺されているからである。これらの早口言葉は、特定の人物への攻撃としてよりも、むしろ閉塞化した公式言語体系の絶対性に挑みかかる言語上の闘争として捉えられたとき、最も深い次元での批判性を浮き彫りにする。

さて、「性」という主題の横断性が男性同性愛に限定されていなかったのと同じく、「笑い」という主題も、単に公式言説のパロディ化や、革命政権の批判だけに向けられているわけではない。ここではその好例として、文学的正典のパロディ化に注目しておこう。

『夏の色』ではキューバ文学を中心とする多くの文学作品や作家が戯画化されているが、そのほとんどが古典や大作家として権威づけられた存在であることは特筆に値する。作家や作品への諷刺的言及から、小説家アレホ・カルペンティエール (pp. 101-104) や詩人ホセ・レサマ・リマ (pp. 287-299) らの文体模写まで様々なレベルを含むこの性質が最も前景化するのは、小説冒頭の「アベジャネーダの逃走 (拒絶の) 一幕からなる軽い劇」“La fuga

⁴²⁸ “Esos informes, informes con que informas y firmas, por deformes, no sólo deforman lo que informan, sino que como informas para una entidad deforme, hasta la forma informe de tu informe se deforma, y te conforma y afirma aún más deforme que el mismo inconforme informante al que le informas.”

⁴²⁹ “No había nadie en aquella multitud delatora que no fuese delatado.”

de la Avellaneda *Obra ligera en un acto (de repudio)*”と題された戯曲部である。

この劇は、独裁制からの逃走を図る十九世紀の詩人ヘルトゥルディス・ゴメス・デ・アベジャネーダを糾弾し「拒絶」するため、フィフォの命令によって演じられるものだが、「拒絶の一幕^{アクト}」というその名前自体が、キューバ政府主導のもと亡命希望者に対しておこなわれた公開のリンチや侮辱を指す「拒絶の儀式^{アクト}」(acto de repudio)を転用し意味を脱臼させた言葉遊びとなっている。その結果成立するのは、ホセ・マルティをはじめキューバ文学の古典的作家たちの語りのうちに各自の作品が次々に引用され、挙句には元の文脈から切り離されて意味転化させられる、小説内でも最も多声的な演劇空間だ。

数多くのパロディの例のなかから、エンドニオ・バジエガス⁴³⁰が吟じる詩が、デルフィン・プロウスト⁴³¹によって茶々を入れられる場面を引いてみよう。下に引用された詩行のうち、太字で示している箇所は実在のモデルであるバジエガスの作品からの引用であり、ルビを振った箇所は原文では文末で脚韻を構成している。

バジエガス 私は売春宿や墓^{セメントリオス}地^テで描かれるもの以外のすべて。
デルフィン あたしは気どっているけど真面目なオカマ。
バジエガス 私は我が涙を震^{ネブリナ}に埋めるべくお前が宿命づけつくりあげたもの。
デルフィン あたしはくだらないことばかり言ってるおバカ。
バジエガス 私は傷ついた牧童の口笛で無邪気に求め希う寄る辺なき緑の声。
デルフィン あたしは覚^{バルティード}の人間にやられたがってるオカマ。
バジエガス 私は稲^{エスバルト}の乾いた仮面の下に隠れているもの以外のすべて。
デルフィン あたしは「死んじやう、死んじやう…」って叫んでるオカマ。
バジエガス (デルフィンに) 黙れ、ホモ! もううんざりだ!
(海の方を向いて愚痴っぽい声で) 生気を失った生、盲目の服^{オペディエンシア}従^{センテンシア}よ、判決^{センテンシア}が下る前に逃げ出したほうがいい…
デルフィン オカマちゃん、我^{バシエンシア}慢^{バシエンシア}なさいな。
バジエガス そうしようとしても、馴染^{アクリマダールメ}む^{アクリマダールメ}ことができないのだ。
デルフィン (バジエガスの口調を真似て) 私を殺しに、男たちがやって来る。
でも私がいなくとも、
もう泣くな、泉^{フエンテ}のイルカたちよ、
歯^{ディエンテス}がすり減るまでしゃぶってあげたでしよ。
バジエガス 黙れ、無礼者^{インソレンテ}め。⁴³² (pp. 56-57、強調原著者)

⁴³⁰ エミリオ・バジエガス (Emilio Ballegas, 1908-1954)。1930年代を代表する前衛詩人。

⁴³¹ デルフィン・プラッツ (Delfín Prats, 1945-)。アレナスの友人でもあった詩人。

⁴³² “VALLIEGAS: Soy todo menos eso que se dibuja en los burdeles y en los cementerios. / DELFÍN: Soy un pájaro cursi y a la vez serio. / VALLIEGAS: Soy lo que me destines, lo que inventes para enterrar mi llanto en la neblina. / DELFÍN: Soy un imbécil repitiendo pamplinas. / VALLIEGAS: Soy una verde voz desamparada que inocente busca y solicita con dulce silbo de pastor herido. / DELFÍN: Soy una loca que quiere ser singada por un miembro del Partido. / VALLIEGAS: Soy todo menos aquello que se oculta bajo

バジェーガスの詩句は、極端な対照を成す卑俗な口語と交互に配置され、相互に脚韻を踏む対話関係に巻き込まれることで、その高尚なトーンを台無しにされているだけではない。後半部では元の文脈を離れて、独裁下に生きる人々の心情を代弁する言葉として転用され、最終的にはデルフィンの発話に吸収されて（「もう泣くな、泉のイルカたちよ」）全く異なるニュアンスを付与されてしまう。まさに冒流的で「無礼」なこの場面は、キューバ文学の正典が持つ確固たる意味体系を突き崩し、その権威を一挙に揺るがせてしまう、『夏の色』の言葉遊びが持つカーニヴァル性をふたたび如実に示していると言えるだろう⁴³³。

数例を通して見てきたように、『夏の色』における「笑い」を考える際、革命公式の言説や正典的テキストを新たな意味体系のなかに置き直し、換骨奪胎する手法は大きな注目に値する⁴³⁴。しかし、より留意しておかなければならないのは、これらの意味転換が可能になるのは、言語が本来的に備える両義的・多義的性質に由来しているということだ。構造主義的言語学のモデルが教えるように、意味する言葉と意味されるものとの結びつきが恣意的なものである以上⁴³⁵、言葉は容易に元の文脈を遊離し、多義的な含意を獲得しうる。だからこそ *río* という音の連なりは「川」と「私は笑う」の両方を、*acto* という一語は「儀式」と「演劇的一幕」の両方を、そして *pájaro* という語は、侮蔑の対象としての同性愛者と、境界を越え出る自由さを備えた存在の両方を指す記号として、それぞれ容易に転位させられるのだ。『夏の色』が「笑い」の軸とする言葉遊び、あるいはパロディという手法は、何よりもまず言語自体の両義性や多義性を基盤として成り立つものなのである。

以上に見てきたような『夏の色』が持つ「笑い」の一側面としての言葉遊びやアイロニーは、言語の両義性や多義性にに基づき、元の文脈から遊離することで、教条的体制下における硬直化した意味体系を揺るがす性質を帯びていた。それは単に読者に笑いを引き起こすユーモアとしてあるだけでなく、ある箇所では登場人物に飛行能力を付与したり、独裁者を死に至らしめたり、密告者と被密告者を逆転させたり、立場の違いを超えて古典作家

una seca máscara de esparto. / DELFÍN: Soy una loca que grita: «Me parto, me parto...» / VALLIEGAS (a Delfín): ¡Cállate, maricón, que ya me tienes harto! (ahora se dirige al mar y habla con voz quejumbrosa): Desmayado vivir, ciega obediencia, es preferible huir antes de que caiga la sentencia... / DELFÍN: Marica, ten paciencia./ VALLIEGAS: Lo intento, mas no puedo aclimatarme./ DELFÍN (imitando el tono de Valliegas): Ya vienen los bugarrones a matarme. / Pero cuando yo esté ausente,/ no lloréis más, delfines de la fuente,/ que yo se las mamá hasta que se me gastaron los dientes./ VALLIEGAS: Cállate, insolente.”

⁴³³ 付言しておけば、正典の読み替えという問題意識は、アレナスが Cirilo Villaverde (1812-1894) による古典作品『セシリア・バルデス あるいは天使の丘』(*Cecilia Vardés o la Loma del Ángel*) を書き換えた『天使の丘』(*La loma del Ángel*, 1987) という作品としても結実している。

⁴³⁴ この点を、近年一部のアレナス研究に見られるように（代表的な例として Morales Díaz 2002 および 2009 など）ポストコロニアル批評の議論を援用し、被植民者が植民者の言葉や身振りを模倣することでその意味がずらされてしまう「ミミクリー（擬態）」的な戦略とこれらの手法を関連付けることも興味深く思われる。

⁴³⁵ 『一般言語学講義』に代表されるソシュールの思想を嚆矢とするこのモデルによれば、記号としての言葉は他の言葉との差異によって初めて意味を獲得するのであり、意味されるものとの結びつきは本質的であるよりも恣意的なものであるとされる。

に独裁政権下での苦悩を代弁させたりする。集合的な「快樂」がそうであったように、「笑い」は単に行為や現象に還元されるというよりは、むしろ『夏の色』というテキストそのものを生み出す動力としての「テキストの主体」の性質としてあるのだ。そして、「快樂」が他者性を通じた「無境界化」の原理として、身体による二項対立的教条からの「遁走」を誘発していたのと同じく、両義性を通じて硬直化した意味体系を脱構築する「笑い」もまた、上に論じてきたような言語上の「遁走」として位置づけ得る特質を持っている。

この言語的「遁走」はさらに、小説のある局面においては、自分自身に対しても向けられることで終わりのない「定位されざる」ものとしての、またアイロニカルな視点を包含することで「逆説的」なものとしての様相を如実に示すようになる。以下ではこれらの点を確認することで、改めて「笑い」がピニェーラの・アレナス的な基層主題と深い連続性を持っていることを論じていきたい。

5-4-3. 自己言及的パロディ

本論文の主張において、古典作品の読み替えという「笑い」よりもさらに重要な意味を持つのは、他ならぬ『夏の色』という作品自体までもが、その語りの権威を常に脅かされているという「笑い」の在り方だ。

まず、主に三人称によって進行するテキストの地の語りからして、その内実はいわゆる「全知の語り」が持つ絶対性からはほど遠いものだ。この地の文の語り手は、悪女サクンタラという別の語り手によって常に監視され、しばしば語りへの介入および反論を受けるからである（ごく一例を挙げると—「あんた、それは『雌ラバ』じゃなくて『ウナムノ』よ」⁴³⁶ (p. 453)；「待ちなさい、あんた！ 今度こそは尻尾を掴んだわよ！ あんたは重大な文学的省略を犯したわ」⁴³⁷ (p. 397)。その度に、主人公テトリカ・モフェータと思しき登場人物のレヴェルへ引き戻された語り手は、サクンタラの介入を疎んじ時に激しく拒絶するのだが（『雌ラバ』よ！ おわかり？ わたしがそうしたいんだから『雌ラバ』なの！ 以上！ あんたなんかもう永久に消し去ってやるわ！」⁴³⁸、p. 453）、しかし時にはその意見を受け入れたりもしてしまうなど（「ううん、そうねオカマちゃん、今回はあんたが正しいわ。知っての通りわたしはすごくうっかり者だから…」⁴³⁹、p. 397）、語りの権威は実に不安定なものだ。

さらに付け加えれば、自らを「すごくうっかり者」と呼ぶことは、「信頼できない語り手」であるということの自認に他ならない。同じようなことはしばしば他の箇所でも起きる。例えば、「数年前、それとももしかしてほんの数時間前だったかしら、太鼓を打ち鳴らす音

⁴³⁶ “-Niña, Unamula no, Unamuno.”

⁴³⁷ “-¡Un momento, querido, que ahora sí te cogí en el brinco! Has cometido una grave omisión literaria.”

⁴³⁸ “¡Unamula! ¿Oíste? ¡Unamula porque me da la gana! ¡Y se acabó! ¡Aquí mismo te borro del mapa para siempre!”

⁴³⁹ “Pues mira, loca, que en este caso tienes razón. Tú sabes que yo soy tan distraída...”

がうるさくてあたしの可哀想な狂ったおつむはうまく時間を計れないもんだから」⁴⁴⁰ (p. 439) という記述があったり、テオドロ (あるいはテデボロ) という登場人物が身を守るため常に携えているレーニン全集の巻数がころころ変わることをサクンタラに問い詰められ、『レーニン全集』の最初の巻も二千巻目も同じことよ」⁴⁴¹ (p. 320) と答えている場面などが挙げられるだろう。

挙句の果てに、テキストは同じ語り手の内部でさえ自己矛盾を顕わにする。ある箇所での地の文の語り手は、片側が白人で片側が黒人の子供を産んだことにショックを受けたオルガがピレネー山中の洞窟に隠遁したことを、わざわざ事実と請け合いながら語っているが (p. 168)、他の箇所では同じ地の文で、この説が真っ赤な嘘として否定されるのだ (p. 201)。『夏の色』の語り手は、内部に抱える自分自身の「他者性」や「両義性」によって、常にその権威を脅かされ、転覆させられている。小説は絶えず自らが構築してきた物語に対して疑義を付し、一義的な語り手の在り方を逃れていく。

自己転覆は語り手の権威に対してのみならず、小説の形式そのものに対しても発揮される性質であると言えるだろう。すでに述べたようにこの作品では、ランダムな断章形式の採用や、戯曲や警句、早口言葉 (示唆的にも、諷刺の対象は「レイナルド・アレナス」自身にも及んでいる) や講演など種々の言説ジャンルの頻繁な交替によって、直線的な読みや伝統的な小説概念そのものが破壊されているのだが、特にこの傾向が顕著となるのは、自らのテキストの「語り直し」という位相においてである。つまり、小説中には、先行する章で出てきた段落がほぼそのまま繰り返されたり (p. 114 と p. 122、および p. 330 と p. 342 など)、逆に後に置かれている章への言及が出てきたり (p. 188 など)、あるいは主人公テトリカ・モフェータが『夏の色』の各断章を書いている記述 (その内容はしばしば前後の文章として現れる) が頻出したりするのだ (p. 80 など)。

小説中に五度登場する「^{ラ・イストリア}歴史 = 物語」という断章は、この「語り直し」という行為をさらに押し進めていると言えるだろう。同じ章題のもと同じようにキューバ島の歴史を語りながらも、内容が異なるこれらの断章は、いずれも主人公テトリカ・モフェータが何度も『夏の色』の原稿を失い、ふたたび書き直すことを決意する場面の直後に置かれることで、何度も更新されているその原稿の内容であることが暗示されている。この構成は、アレナス自身が自作『ふたたび海』を三度押収され、そのたびに記憶を頼りに書き直したエピソード、あるいは転生する主人公によるキューバ島の歴史語りでもある自伝的五部作「ペントゴニア」自体を想起させると同時に、『夏の色』というテキストが定まった形を持たず、常に書かれ続けているものであり、いま目にしている形態が最終的なものとは限らない、ということを示唆するものでもある。

テキストはあらゆる権威を否定するとともに、自らを「終わらせ」、権威づけることをも放棄する。そこには無数の反論と批判、語られる内容への疑念、歪曲や改変の余地が生じ

⁴⁴⁰ “Hace unos años, o quizá sólo unas horas, pues con este repiqueteo de tambores mi pobre cabecita loca no puede coordinar las medidas de tiempo”

⁴⁴¹ “que lo mismo da que sea el tomo primero que el dos mil de las *Obras completas* de Lenin”

得るだろう。告発的な内容ばかりをとり上げられやすいこの小説が、敢えて自らを相対化し主張の正当性を疑問に付しかねない形態を念入りに構築している事実からは、自らを唯一の真実と主張する教条的言説と、その絶対的権威を否定する自己言及的批判性が透けて見える。『夏の色』の語りが持つ政治的批判性は、自分自身に対してすら教条化の危険を予期し、それゆえに自らの語りの権威に定位することなく、絶えず自己転覆を繰り返すこの性質にこそ、極大的な現れを見るのだと言えるだろう。

5-4-4. アイロニーと逆説

これまでにおこなってきた考察は必然的に、私たちをもうひとつ見逃すことのできない「笑い」の相、すなわちアイロニーおよび逆説についての議論へと導いていく。そこでは例えば『夏の色』が柱とする「性」という概念までもが、単に美化されるのではなく、アイロニカルな意味を伴うものとして立ち現れる。

最も顕著な例として挙げられるのは、「パスカルの『新パンセ』あるいは地獄からの思考」(“Nuevos pensamientos de Pascal o Pensamientos desde el infierno”)と題された断章である。著名な随想録のパロディとして逆説的アフォリズムが並ぶこの章は、次の記述で締めくくられている。

性は苦しみの源泉である。生と死は性的接触によって感染する二種のウイルスである。⁴⁴² (p. 198)

『夏の色』における「性」という主題が肯定的な面だけでなく否定的な側面を有していることはすでに述べたが、この逆説的警句はそのことを端的かつ強烈に表したものと言えるだろう。さらに別の例となる、「苦しみは人の品位を落とし、快楽は人を墮落させる」⁴⁴³ (p. 194) や、「自由ほど人をいらだたせるものはない。自由を持つものはそれに耐えることができず、自由を持たない者はそのために死ぬ」「ただ奴隷だけが自由の価値を知っている、だから彼らは自由を手にしたら、自ら枷をはめるのだ」⁴⁴⁴ (引用はともに p. 196) といった箴言においては、「快楽」や「自由」といった、小説自体が体現し肯定的な価値を付与されているはずの他の主題も、決して理想化・規範化されず、その複雑さを暴露されている。

物事の両義性を見つめ続ける逆説的視点は、テキストが自身の説得性を損なうことにもつながりかねず、またその政治的主張を混乱へと導くことにもなるだろう。その危険性を最も明確にイメージ化しているのは、物語の最後で基盤を離れ絶対的独裁から自由になっ

⁴⁴² “El sexo es una fuente de amargura: la vida y la muerte son dos virus que se transmiten por contacto sexual.”

⁴⁴³ “El sufrimiento envilece a los hombres, el placer los corrompe.”

⁴⁴⁴ “Nada irrita tanto como la libertad: los que la tienen no la soportan y los que no la tienen se matan por ella.” “Sólo los esclavos conocen el valor de la libertad, por eso cuando la tienen imponen el cepo.”

たはずの島が、どこへ向かうかを定められないまま紛糾のうちに海へ沈んでいってしまう場面である (p. 455)。

しかし、このような両義性を捨てながらある教条主義的体制を糾弾し打倒することを目指す姿勢は、また別の教条主義的体制を生みだしかねないということに、アレナスは常に自覚的である。五度書き直される「歴史=物語」のあるヴァージョンは、「これはとても大きな一人の男が生まれた島の物語である」⁴⁴⁵という書き出しで始まる。大き過ぎて独裁体制から迫害されるこの男は、同時に「島の外に住んで独裁に敵対し、島が自由になるように願っている者たち」⁴⁴⁶からも攻撃を受ける。そしてそれは、「間違いなく、のちのち自分たちが独裁者になることの妨げになるほど男が大きい」⁴⁴⁷からなのだ(引用はともに p. 217)。また、「これは世界一美しい海辺と、世界一肥沃な土地と、世界一魅力的な首都があった島の物語である」⁴⁴⁸と始まる別のヴァージョンでは、次第に「すべての住民が島を自分のものにしたく」⁴⁴⁹なって互いに争ったために、「それらすべての犯罪者たちを代表して生み出された極め付きの犯罪者」⁴⁵⁰が「あらゆる海辺、あらゆる土地、あらゆる街を我が物とし、偉大なバレリーナや偉大な詩人や歌手たちや楽団が、彼だけのために踊り、歌い、演奏するように強制」⁴⁵¹ (引用はともに p. 340) することになる。

この物語からは、かつてバティスタ独裁を終結させた革命に狂喜したアレナスが、当の革命政府による弾圧の被害者になるという苦々しい経験から培った、アイロニカルで逆説的な歴史のヴィジョンが看取されるだろう。その逆説のヴィジョンは、ついに自らの中に最も憎むべき敵の姿を見いだすような、究極的な視点にまで行き着くことになる。小説全体を説明する『夏の色』の序文では、次のような言葉が述べられている。

だが、フィデル・カストロとは何者なのか？ (中略) フィデル・カストロは、私たちの悪しき伝統を代表して集約したものだ。(中略) フィデル・カストロとはある意味で、私たち自身なのである。おそらくもうすぐ、キューバからフィデル・カストロという人物はいなくなるだろうが、低俗さや妬み、野心や虐待、横暴や裏切りや陰謀といった悪しき病原菌は潜伏し続けるだろう。⁴⁵² (p. 261)

⁴⁴⁵ “Ésta es la historia de una isla donde había nacido un hombre muy grande.”

⁴⁴⁶ “los enemigos del dictador que vivían fuera de la isla y que querían liberar la isla”

⁴⁴⁷ “un hombre tan grande que seguramente impediría que ellos después se convirtiesen en dictadores.”

⁴⁴⁸ “Ésta es la historia de una isla que poseía las playas más bellas del mundo, la tierra más fértil del mundo, la capital más cautivadora del mundo.”

⁴⁴⁹ “cada habitante de la isla quiso poseer para sí mismo la isla”

⁴⁵⁰ “un superdelincuente, producto típico de todos aquellos delincuentes”

⁴⁵¹ “se adueñó de todas las playas, de todas las tierras, de todas las ciudades y obligó a la gran bailarina, al gran poeta, a los cantantes y a las orquestas a que bailaran, tocaran y cantaran sólo para él.”

⁴⁵² “Pero ¿quién es Fidel Castro? [...] Fidel Castro es la suma típica de nuestra peor tradición. [...] Fidel Castro es, en cierta medida, nosotros mismos. Pronto tal vez en Cuba no haya un Fidel Castro, pero el germen del mal, la ramplonería, la envidia, la ambición, el abuso, las tropelías, la traición y la intriga seguirán latentes.”

この直後でアレナスは、独裁や強権的支配から自由になろうとして、スペイン、アメリカ合衆国、そしてソ連の「植民地」となることを繰り返して事実上独立したことがない島の歴史を振り返り、その未来に警鐘を鳴らしている。カストロ体制のみならず、キューバ島の全歴史を見つめる皮肉なヴィジョンは、ただ単に悲観的な絶望なのではない。それは「カストロとは私たち自身なのである」という逆説を保持し続け、自分たち自身からも絶えず「遁走」を画策し、その自己像を転覆させる局面において、「定位されざる逆説的遁走」としての最も峻烈な政治的批判性を発揮するのである。

5-5. おわりに

「性」と「笑い」は、革命政府との軋轢がそれほど深刻化していなかった初期の作品から一貫して、アレナス作品に遍在するテーマだった。特に1980年のマリエル港亡命事件以後、検閲から解放されたこれら二つの主題は作品中に顕在化するようになる。しかしとりわけ、『夏の色』においてカーニヴァルの熱狂のうちに爆発する「性」と「笑い」の過激さは別格であり、「無境界化」や自己を含む権威のパロディ化、あるいは逆説的ヴィジョンとなって、その政治的潜勢力を極端なまでに開花させることになる。

本章の議論では、『夏の色』の多彩な登場人物の身体と声が表象する「他者性」と「両義性」が、この「性」と「笑い」という主題を支えていること、その結果、すぐれてアレナス独自のものとして捉えられることの多いこの二つの主題、あるいは『夏の色』という小説全体が、むしろピニェーラとアレナスに通底する基層主題としての「定位されざる逆説的遁走」の変奏としてあることを示してきた。このことは翻って、アレナスが死の間際に残した最も独自色の強い『夏の色』に至ってもなお、ピニェーラと共鳴しある意味ではピニェーラから受け継いだとも言うべき、「弱い」身体と生の視点に根ざす周縁者の視点が創作の土台としてあったことの証左でもあるだろう。

周縁に追いやられ、すべてを剥奪された弱者にも残されるものは、ただ身体と言葉のみである。しかしだからこそそれは、個が抑圧的社会や体制に対峙するときの、根源的で最終的な抛り所としての意味を持つ。『夏の色』中の先述の一節でオリエンテ・チューレは、「唯一の持ち物である奴隷化された身体を、歓びを生じさせ受け入れるものとして」⁴⁵³ (p. 404) あらゆる恐怖の上に置く、と演説していたし、アレナス自身、亡命後に出版したエッセイ集『自由の必要性』の章題で「我叫ぶ、ゆえに我在り」と宣言し、言葉を「唯一の宝」と呼んでいた (Arenas 1986)。

そこからさらに進んで、身体と言語とは、究極的な抑圧的体制の下でも「性」と「笑い」を生み出し得る動力となる。だからこそ「快樂」の戦士たちの「歴史は、終わることなど

⁴⁵³ Contra todo el horror del mundo, y aun dentro del mismo, anteponeamos lo único que poseemos, nuestros cuerpos esclavizados, como fuente y receptáculo de goce.

ありえない歴史」(p. 405) なのだし、あるいはアレナスの代表作『めくるめく世界』の主人公セルバンド師が悟るように、「最も苦痛な物事にも皮肉と無茶苦茶さがまぎっており、だからどんな悲劇であっても、笑わずにはいられないグロテスクな災厄へと変わってしまう」⁴⁵⁴ (Arenas 2008, p. 201)。「性」と「笑い」は抑圧と恐怖のただなかにあっても、裸の周縁者とともに生き延び、時に抑圧的体制自体を転覆させる力を内在させ続ける「唯一の」武器としてあるのだ。

確かに「性」と「笑い」は、亡命後表現の自由を得たアレナスが核とした主題であり、また国内にとどまったピニェーラにとっては(少なくとも明示的な政治的批判性を持つ形では)表だって書くことを禁止された主題であった。その意味で彼らの作品間における「性」と「笑い」の現れ方には大きな断絶がある。しかしながら、彼らの作品に共通する周縁者のヴィジョンの特質を表すものとしてこれらを捉え返したとき、それは表層の断絶よりもむしろ基層の共通性を示唆するような主題として立ち現れてくることになる。

まさにそのゆえに『夏の色』における「性」と「笑い」は、現代キューバの「失われた文学史」を再構成する作業にとって、きわめて興味深い題材となる。数多くの断絶を傷跡として残す「失われた文学史」を再構築するためには、明らかな類似性や差異を追う読解のみでは、従来の文学史観をなぞるだけの不十分なものになってしまう危険が想定されるからである。むしろ、執筆時の状況や作家の政治的態度、明示的に扱われる主題といった表層的かつ外因的な断絶のなかにも、見るべき共通項と差異とを分析する批評的努力こそ、積極的に推し進められるべきものだろう。本章もまた、このような困難な試みの一つとして構想されたものである。本章の議論が、『夏の色』とピニェーラ作品のあいだに存在する、一見感知しがたい、しかし重要な共通性への理解が開かれる一助となることを願いたい。

⁴⁵⁴ “aun en las cosas más dolorosas hay una mezcla de ironía y bestialidad, que hace de toda tragedia verdadera una sucesión de calamidades grotescas, capaces de desbordar la risa”

結論

I. 各章の議論の総括

文学作品における明示的あるいは潜在的な政治的批判性を考察対象とする本論文は、ビルヒリオ・ピニェーラとレイナルド・アレナスという二人のキューバ作家に焦点をあて、両者の長編小説における主人公像に、抑圧的状况に直面した際絶えず周縁へと逃れていく共通の運動を見いだした。「怖れ」を抱く「弱い」身体を動力としてもたらされる彼らの逃走は、その身体が持つ「他者性」と「両義性」を保持し続けるがためにさらなる周縁へと向かっていくのだが、その一方でこれらの「他者性」と「両義性」という性質はただ周縁化を呼び込む否定的なものであるばかりではなく、教条主義的な抑圧の在り方に対する政治的批判性を内包し、主人公の行動にこうした批判性を意味づけるものとしてもあった。後続の作品になるにつれ段階的に射程を拡大していくこの批判性を、本論文では（前提情報としてピニェーラ・アレナスの生涯と作品を紹介する第一章を除き）章ごとに概念化することで明確に定義してきた。

『レネーの肉』および『夜明け前のセレスティーノ』『純白のスキャンクたちの宮殿』を扱う第二章では、主人公の身体に見られる性質のうち「自分自身でありながら異なる他者でもある性質」あるいは「自分以外のものとして客観化・対象化され得る性質」として「他者性」を定義したうえで、この性質を保持する主人公が外界に他者としての自己像を見だし、他者の苦悩に同一化する回路を見出していく過程を明らかにした。第三章で見るように、この他者への回路としての「他者性」は、抑圧的教条主義がより一層強まり、人々が仮面を被りながら生きざるを得ない『ちっぽけな演習』や『ふたたび海』においては、周縁者としての自己意識を強める主人公が自分と同じような「周縁者たち」の隠された素顔を発見し、その集合的な「物語=歴史」^{イストリアス}を発見することにつながっていく。それは同時に、そうした「物語=歴史」の「目撃者=読み手」から「証言者=語り手」としての自己意識を強めていく主人公に、物語や芸術という表現手段を媒介として「いま、ここ」ではない想像の場を夢想させるものでもある。このユートピア的な「想像の場」こそは、物語によるコミュニケーション行為を通して「いま、ここ」を離れた他者の存在を感知し、身体における「他者性」を惹起することで現実の相対化と批判をもたらすという意味で、閉じた体系としての教条主義に対する批判力を内在させるモデルであり得ていた。

一方、「他者性」と表裏一体でもある身体の「両義性」は、第二章において「互いに相矛盾する異質な要素を含み持ち、しばしば二項対立的分類に対して決定不可能性を示す性質」

として抽出された。この性質もまた第三章の分析対象においてさらに顕著となっていくが、その結果読み取れるのは、生の多様性に基礎を置く教条への「原理的批判性」と、矛盾と逆説という形式によって示唆される「認識論的批判性」、そして自分自身と自らが語る物語自体に対しても発揮される「自己言及的批判性」という三種の政治的批判性だった。特に、逆説的な主体の在り方と自己言及的批判性は、究極的な不可能性を自覚しながらも身体上・言語上の逃走を繰り返し、常に教条的定義を逸脱していく運動につながっていく。本論文はこの運動に「定位されざる逆説的遁走」という定義を与えることで、ピニェーラとアレナスの長編作品に共通する基層主題として抽出したのである。

第四章ではディストピア小説との共通項を持つ『圧力とダイヤモンド』および『襲撃』の比較分析をおこなった。極度に全体主義的なこれらの物語世界では、人々の身体あるいは言語的権能は著しく制限されており、彼らの主体性の存立や、相互関係の樹立自体がきわめて困難なものとなっている。両作の主人公は物語中でほぼ唯一、身体と言語の機能を保持し、それゆえ主体性を保つ人物として現れてくるが、周囲の人間たちとの関係が失われた社会にあって、彼が保持する「他者性」は他者への回路として展開する条件を持たない。また、二項対立的規範の一方が絶対的な価値を帯びる全体主義的社会においては、彼の身体が保持する「両義性」もまた、二項対立のどちらでもあり得る、という曖昧な在り方を許されていない。このような理由から、『圧力とダイヤモンド』の主人公は退行へと向かう全体主義的社会にただ一人「抵抗する主体」として、一方『襲撃』の主人公は、独裁国家にどこまでも「服従する主体」として、それぞれ一義的な主体性を、誰とも関係することのない孤独のうちに保有しているようにまずは映るのである。

しかし仔細なテキストの読解とインターテキストの視点を導入することにより、両主人公は同時に、前作までの主人公像、あるいは当該作品内部での主人公像を逆転したような主体として現れている事実も明らかになった。すなわち、『圧力とダイヤモンド』の主人公は、前作までの主人公の属性であり、本作では社会全体が従う規範と化した「逃走」をいまや拒絶する側に回っている。一方の『襲撃』の主人公は、徹底的に前作までの主人公像とは対照的な「服従する主体」であるにもかかわらず、結末において唐突に独裁国家を転覆し、一瞬にして服従と抵抗のどちらにも与しているとも決定不可能な、いわば二重に逆転された主人公像として立ち現れる。両作品ではともに、前作までに自ら語り継いできた主人公像を（『襲撃』については作品内部において二重に）逆転させる、きわめてメタ的かつアイロニカルな形での「定位されざる逆説的遁走」の変奏が認められるのである。

「怖れ」を秘めるがゆえに、最終的に規範としての全体主義に同化することがない主人公の姿が、ある視点から見れば過去に築かれてきた主体像を自ら転覆させているという事実は、自分自身さえ教条に転じるものと捉える「自己言及的批判性」が極端に発揮された結果に他ならない。身体性が制限され、「他者性」と「両義性」が発露しがたい社会を描きながら、それでもなお（『圧力とダイヤモンド』の場合には「人生」という概念、『襲撃』

の場合には母親へのアブジェクションに体现される) 身体的原理に基づくことで逆転を生み出している事実こそ、両作品が単なるディストピア小説の概念を超えて含み持つ政治的批判性が看取されるのだ。

最後の第五章では、アレナス的特質が十全なまでに開花し、ピニェーラ作品との共通項をほとんど論じられてこなかった小説である、ペンタゴニア第四作『夏の色』を扱った。第四章で扱った二つの小説とは対照的に、祝祭的で乱交的な物語空間において主人公のみならずほとんどすべての登場人物に過剰なまでの身体性と声が付与された本作では、ピニェーラの長編作品群にも観察される性質であったその「他者性」と「両義性」もまた過剰なまでの発露を見る。本章では、特にアレナス作品に独自の特質として強調されやすい「性」と「笑い」を、もはや主人公の身体にとどまらず小説そのものの動力である「テキストの主体」によって表象される「他者性」と「両義性」とにそれぞれ関連づけた。そのことによって、「無境界化の原理」としての性の在り方や、あるいは革命政府のみならず自分自身を含むあらゆる権威に対しての逆説的視点を内包する笑いの位相を確認し、これらの要素が政治的批判性を内在させる「定位されざる逆説的遁走」の集合的で特異な現れとしてあることを示すことができた。その結果、すぐれてアレナス独自の小説と見なされる『夏の色』、特にその中核を成す「性」と「笑い」という二つの主題はそのジェノテキスト基層の性質において、アレナスの先行作品のみならず、ピニェーラの長編作品とも主題的連続性を持っていることが了解されたのである。

以上の要約に見られるように、ピニェーラとアレナスの作品には、それぞれの作品の独自性を越えた次元において、一定の共通点が見られる。それは端的に言って、あらゆる抑圧からひたすら逃れ続けると同時に物語を語り続け、絶えず教条的規範を相対化あるいは動揺させるとともに、最終的には自分自身に対する自己言及的批判性をも発現させる性質であると言えるだろう。主人公自身の「弱い」身体の性質から導かれ、「定位されざる逆説的遁走」として規定されたこの性質は、作品が進むにつれてテキスト自体を構成する原理としても機能していることを露呈しながら、その性質を自らの転覆に至るまで極端化させていく。

『圧力とダイヤモンド』や『襲撃』が体现する前作までと断絶した要素や、『夏の色』が核とする「性」や「笑い」の圧倒的な奔出といった独自性にもかかわらず、私たちがピニェーラとアレナスの作品を読むとき、どこかしらピニェーラ的あるいはアレナス的特質とも呼ぶべき連続性や一貫性を感じ取ってしまうのは、まさに表層の主題の差異を超えた、テキスト基層の主題を読み取っているからに他ならない。両者の作品はこの意味において、常に同じひとつの基層主題(より正確に言うならば、ジェノテキストの性質)を変奏し続ける^{フーガ}遁走曲であるのだとさえ言えるだろう。各章において試みられた議論は、この様々な「^{ヴァリエーション}変奏」の在り方を検討することに他ならなかったのである。

II. アレナスとピニェーラ自身の遁走

しかし、文学テキストと自伝的作者を結び付ける際の危険性を承知で敢えて付言しておけば、「定位されざる遁走」とは各主人公の性質やテキスト基層の原理であると同時に、まさにピニェーラ、アレナスともに作家個人の行動原理であったようにも思われてならない。二人の人生は様々な教条主義に否を突きつける思考法と、抑圧を逃れ絶えず新天地を求めようとする移動の両面において、まさしくこの運動を体現するものであったかのように思われるからだ。

若い頃からヘラルド・マチャード独裁による抑圧を目の当たりにしてきたピニェーラは、反マチャードの政治活動によって拘留を受け、その体験を最初の作品「監獄の嘆き」に結実させていたことを思いだそう。ハバナへと移り、作家としての歩みを開始したピニェーラは、やがてカトリック色を強める雑誌『銀の拍車』を批判したり、監獄としての島を描く「重圧の島」を出版したりして文壇との確執を深め、奨学金の獲得を機にアルゼンチンへと渡った。すでに述べた通り、長年にわたって国内外を往還したこの自主亡命の中で、ピニェーラは文壇の主流を占めていた雑誌『起源』から分離し、これを激しく攻撃する形で挑発的な雑誌『シクロン』を創刊するばかりか、フランスかぶれのアルゼンチン文壇にも嫌気を覚え、ゴンブロヴィッチと手を組む形で出版した『ビクトローラ』による痛烈な批判をおこなった。「人形」「鹿たち」「結婚式」といった作品が、ペロン政権や共産主義の体制、結婚制度あるいはカトリック教会への批判を含んでいたことから、ピニェーラの批判はあらゆる教条的体制に向けられていたことが分かる。

そうした言論活動の実践は、監獄的環境からの物理的な逃走の意志と一対を成すものだった。三度目のアルゼンチン滞在からキューバへと戻る直前の1958年、ピニェーラが盟友アントン・アルファに送った手紙は、この移動が単に経済的な窮乏を原因とするのではないことを示唆するものだ。

私がハバナから出て行ったのは必要に駆られてだったが、今回ブエノスアイレスから出て行くのも同じ必要に駆られてのことだ。私は狂人でもなければ気まぐれでもない。ずっと同じ監獄にいるのが気に入らないのであって、ある程度の期間が立つと、私は超越者なる存在に、この土牢から移らせてくれと嘆願書を出すのだ。⁴⁵⁵ (Princeton, C0737, Box 1, Folder 16.)

1958年以降キューバ国内に閉じ込められ、内的亡命の状態に置かれることで、ピニェー

⁴⁵⁵ “Pues me fui de Habana empujado por la necesidad y me iré de Bs. As. empujado por lo mismo. No estoy loco ni soy caprichoso. Ocurre que no me gusta estar todo el tiempo en la misma prisión y cada cierto tiempo elevo a la Superioridad un escrito pidiendo que me trasfieren de mazmorra.”

ラの物理的逃走は幕を閉じる。ピニェーラの批判精神はキューバ革命政権にも向けられたが、今回の教条主義的体制は表だって政治的批判を口にすることを許さない、これまで以上に過酷な冬の時代を導くものだった。沈黙を強いられ、存在を黙殺されたピニェーラの「定位されざる遁走」は、実生活において実現することを止め、本論文で検討したような作品における文学的表現に場を移すことになったのである。

一方、幼少期からバティスタ独裁政権下における抑圧を経験してきたアレナスもまた、生まれ故郷から移り住んだ地方都市オルギンを巨大な「墓場」と見なし、政治的理由からというよりはむしろ閉塞的環境を逃れたいという一心から、キューバ革命軍に加わろうとしたのだった。ハバナへと移ったアレナスはそこでピニェーラと同じ監獄に捕えられ、幾度となく母国からの脱出を試みることになる。しかし、1980年についてアメリカ合衆国への亡命を果たした後も、アレナスはかつて夢見た新天地での安住を得ることはできなかった。亡命先のマイアミでは「キューバが地獄なら、マイアミは煉獄だ」⁴⁵⁶ (Arenas 2004, p. 314) と発言し、キューバ人コミュニティを嫌ってすぐさまニューヨークに移り住んだ。だがここでもアレナスはやがて、キューバ政府ばかりではなく、拝金主義と非人間性に満ちたアメリカ文化に対しても激しい批判を繰り返すようになり、晩年は経済的状況が整えばヨーロッパに移住することを願っていた。生涯において絶えずアレナスが繰り返した移動と逃走とは、ピニェーラの場合と同じく単に政治的選択としてではなく、常に内的必要性として抱えていた「定位されざる遁走」を反映しているかのようでもある。

III. 先行分析概念と「定位されざる逆説的遁走」の位置づけ

このような、ピニェーラとアレナスの作品、そしてある意味では彼らの人生そのものを貫く原理的テーマの存在は、それぞれの作品の研究者たちにとっても認識されてきたものだった。その事実も、先行研究の中でしばしば、ピニェーラやアレナスの作品や人生を総体として定義するような用語の策定が試みられてきたことから窺い知ることができる。本論文が提起した「定位されざる逆説的遁走」という用語は、これらの先行概念に対してどのような位置づけにあるのだろうか？

ピニェーラ作品に一貫する原理を「詩学」(poética / poetics) という用語によって定義しようとした先駆は、1997年の Valerio Holguín の論文に求められるだろう。ここでは物語作品だけでなく戯曲、詩にも共通する原理として、登場人物が出来事から距離を取り、事物をありのままにさらけ出す、という手法に支えられた「冷たさの詩学」が提唱されていた。すぐさま了解されるように、ピニェーラ研究において多く言及される「不条理」作家としての特質とも関連が深いこの視点は、ピニェーラ自身が同時代を見つめる冷めた眼差しの土台として、作家自身の実人生にも当てはめられていた概念だった (Valerio Holguín 1997, p.

⁴⁵⁶ «Si Cuba es Infierno, Miami es el Purgatorio.»

153)。

Martin 2005 は同じく「詩学」という用語を選択し、1941年のレサマ・リマへの書簡におけるピニェーラの記述から取られた「破壊の理論／詩学」(Teoría de las destrucciones / Poetics of destruction) という用語を案出した。この概念は、ピニェーラについて伝統的に言及されてきた伝統的な文学観およびスタイルへの「反逆」や、絶えず権威づけられた文化や体制を挑発する「偶像破壊的」な態度を言い換えたものとしてあった。これらの論および用語はそれぞれに説得力あるものだが、ピニェーラの拒絶や反対が主に同時代の政治環境や支配的な美学といった外的要素へ向けられているという意味合いが強く、自分自身に対する批判性をも射程とする本論文の議論を包括し得るものではなかった。

一方アレナス研究においては、多用される様々な批評用語のうち最も目立つのは「転覆」(subversión) や「侵犯」(transgresión) といった用語だろう。しかし、タイトルにその用語を冠した Perla Rosencviag の『レイナルド・アレナス：侵犯の物語』(Rosencviag 1986) や、Valero 1988、Soto 1990 など様々な批評家によって論じられてきたこれらの概念も、やはり外的な規範に対する転覆や侵犯を主眼に置く限りにおいて、概念的な限界を抱えている。

このような前提を踏まえつつ、本論文で策定された「定位されざる逆説的遁走」という概念の意義を見直しておこう。特に「定位されざる遁走」の部分と一部重なる議論としては、Esterrich 1994 および 1997 において示された「亡命の詩学」(“una poética exílica”, Esterrich 1997, p. 178 など) が想起される。Esterrich はアレナスの作品中に見る主体性を「亡命する主体」(sujeto exílico) として問題化し、さらにこの主体を「アブジェクトの主体」(sujeto abyecto) として規定することで、すでにクリステヴァの理論との接合をも試みていた。しかし Esterrich の論旨は、母親をその象徴とし、現実においては家庭→共同体→国家へと対象化していくホーム (casa) の概念に対して、これを棄却し、その「周縁」に定位する主体としてアレナス的主体を捉えるというものであった。すなわち、この考えでは棄却の対象は「ホーム」という形をとりつつもあくまで主体の外側に位置しているのであり、究極的に自分自身に対する批判を含み持つ主体性自体はやはり十全には考慮されていない。ホームの「周辺」においてすら定位することのない「定位されざる逆説的遁走」の概念は、Esterrich の「亡命する主体」概念をもよりよく精緻化し得るものであろう。

単なるレトリックの形式としてではなく、教条主義に対する政治的批判性として捉えられたとき、「逆説 paradoxa」という用語の射程はさらに広がっていく。このことを考える際に興味深いのは、Barquet 1993 が『ふたたび海』と『襲撃』との対比において提出した「異端 heterodoxa」という概念である。ここでの「異端」とは具体的には、共産主義の「正統」的ユートピアの夢が潰えた 70 年代以降、個人が社会へと統合されていった数多くの事例に対して文学創作が提出したディストピア的ヴィジョンのことであり、Barquet はその例として数々の作家たちとともにアレナスの名前を挙げている。しかし、Barquet 自身論考のなかで指摘しているように、アレナスの小説の批判性は社会主義批判にも資本主義批判にもとどまることが無いことを考慮すると、あるコンテクストからの離反としてのみピニェーラ

やアレナスの作品を規定することには疑問が残る。「異端」という表現は直ちに教条的体制としての「正統 *ortodoxa*」を連想させるものだが、この正統／異端という二分法に基づく限りは、一方が一方へと転じ得ることを敏感に予感する、きわめてピニェーラの・アレナス的なヴィジョンを見落とす危険性があるからだ。この意味において、Barquet の用語が表す特質を彼女自身が提起する「脱神話化の美学」と同じ志向性を持つものと解釈している Yulzarí 2004 も (Yulzarí 2004, p. 149)、正統／異端よりも動的なモデルを提出しているとはいえ、神話化／脱神話化という同じ二分法的発想を脱し切れていない。

こうした観察をもとに、改めて「逆説 *paradoxa*」の持つ概念的意味合いを再考しておこう。教条的な支配体制は二項対立を構成する様々な意見 (*doxa*) のうち、特定の思考体系や言説のみを「正しい - 意見」(*orto-doxa*, ^{オルトドクサ} 正 統) とし、そこから外れる多様な言説を「異なる - 意見」(*hetero-doxa*, ^{ヘテロドクサ} 異 端) として排除する。多くの場合、正統に与する者たちは社会における多数派を構成し、異端派は少数派として周縁化されることになる。しかし、これらの正統／異端、多数派／少数派という区分は、アプリオリな実体あるいは価値概念としてあるのではなく、相互に逆転可能な構築的概念であることには注意が必要だ。そのことは、かつて奇しくも「正統党」の名のもとにバティスタ独裁打倒をめざしたキューバ革命運動が、マイノリティの側からの「異端」的な転覆運動であったにもかかわらず、やがて「正統」として教条化し多くの作家たちを「異端」として周縁化してしまった歴史が教える、苦い教訓でもあった。

そうした状況を経験したのち、あるいは、それよりもずっと以前から、ビルヒリオ・ピニェーラとレイナルド・アレナスが文学実践における抵抗の拠り所としていたのは、同性愛者や反体制的作家という「異端」的立場からの対抗言説をもうひとつの「正統」として代替させることではなく、その二項対立自体を相対化してしまう第三項、あるいは変数 x 項としての「外れた - 意見」ないし「越えた - 意見」(*para-doxa*, ^{パラドクサ} 逆 説) のヴィジョンに他ならなかった。本論文で明らかにしてきたとおり、ここで言う「逆説 *paradoxa*」とは、二項対立のどちらの要素をも保持し続けるがために教条主義に回収され得ないような在り方である。それはとりもなおさず、外的な抑圧に対する反応である以前に、何より人間の内的な不完全さ、「弱さ」に根ざす視点として、また身体と言語が持つ「他者性」や「両義性」を保持することにより導かれる根底の人間観・世界観としてあるのであり⁴⁵⁷、単にある教条的体制に反対する主体が起こす「転覆」や「侵犯」、「反逆」や「偶像破壊」の行為という帰結だけを指す用語なのではない。

この逆説的主体性の保持こそが、これを切り捨て正統／異端といった二分法的一方を強制する教条的体制への根源的な「怖れ」を身体に生じさせ、ピニェーラの・アレナス的な

⁴⁵⁷ 逆説と身体の関係に関して次の言及を参照のこと。「人が自分自身と結ぶ関係はパラドキシカルたらざるをえない。(中略) 鏡映的 (*reflexive*) な自己言及は、言葉からもわかるように一個の鏡像である。まさしく鏡像におけるがごとく、自己言及は物そのものと表象された物の間に終わらない揺動を始める」(コリー 2011、387 ページ)。

主体を正面きっての抵抗では無く、たえず二項の周縁、さらに周縁の周縁へと逃れていく定位されざる遁走へと向かわせる。教条的体制がいかに強圧的で、遁走がいかに苛烈をきわめかえって彼らを追い詰めていくものであっても、身体に内包されている逆説的主体性は放棄され得るものではない。それは、結果として直裁な政治的批判を表現手段とするかどうか、あるいはペシミスティックで「逃げ場のない」物語世界を構築するか、解放的で陽気な物語世界を構築するかにかかわらず、そもそも原理的に教条主義に対する政治的批判性を内包するものだ。様々な執筆環境や作風の違いを超えて、ピニェーラとアレナスの文学的特質を論じる素地は、まさにこの点に存する。

上記の批判性は、自分自身が教条となり得ることの危険性をも了解し、自分自身への解体・転覆へと向かう局面において極大に達する。そもそも教条とは、多数者のみが押し付ける硬直化した支配的言説の謂ではない。「少数者」と呼ばれる者たちが構成する体制、あるいは実体として想定される「マイノリティ性」の中にも、一義的で不寛容な規範をもって主体に服従を迫るものとしての教条主義は生じ得るからだ。一方で、ピニェーラやアレナスの主人公たちが身体の「他者性」と「両義性」を基盤としながら繰り広げる遁走は、実体としての「マイノリティ」の側にさえ同化しようとしな、いや、しようとしてもできないような運動なのであり、その意味でよりラディカルで動的な「マイナー」性を孕んだものとしてあると言えるだろう。身体と言語を通して愚直なまでに「弱い」ものとしての生の多様性に根差し、あらゆる体制へ疑問を突きつけ動揺レボリューションさせるこの遁走の運動こそは、教条主義と化すことのない永遠の革命レボリューションを成すための、ユートピア的な潜在力を秘めている⁴⁵⁸。「弱さ」を「弱さ」そのものとして描くことは、時に「強さ」よりも深い批判性を有し得る、という逆説。その逆説を煌めかせながら、両者の作品はあらゆる教条的体制から絶えず遁走する運動であり続けている。

ピニェーラやアレナスが文学的沈黙を余儀なくされ、作家としても周縁的な地位へ追いやられたことは、彼らの作品が持つ批判性が現実の政治の前に圧殺されてしまったことを意味しない。「いま、ここ」を越えるものとしてある文学は、絶えず教条的思考への反抗の契機を含み、創作においてであれ批評においてであれ、また次の新たな創造的言説を産み出す種子をそのうちに内包している。かつてアレナスが宣言したように、詩人は死んでも、彼が書き残したものは残る。周縁化された作家であったピニェーラそしてアレナスの作品も、ある時代の恐怖を証言し、その恐怖から生成した文学的「遺産」としていま私たちの前に残され、文学史の編成をめぐる様々な力学に晒されている。ピニェーラやアレナス作品の意味を、批評の空白や政治的バイアスといった障壁を乗り越えて真摯に読み解き、現代キューバの「失われた文学史」の再構築を目指すという文学研究にとっての困難な課題は、いままさに未来の批評に託されたばかりなのだ。

⁴⁵⁸ 「ユートピアに対抗する最も強力な論拠は、実はユートピア論であり、自覚のないユートピア的な衝動の表れである」(ジェイムソン 1998、80 ページ)

引用文献

欧文文献

- Adsuar Fernández, María Dolores. *Los enemigos del alma en los relatos de Virgilio Piñera*. Murcia, España: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2009.
- Álvarez-Tabío Albo, Emma. *Invención de La Habana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 2000.
- Anderson, Thomas F. *Everything in Its Place: The Life and Works of Virgilio Piñera*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2006.
- Arenas, Reinaldo. *Necesidad de libertad. Mariel: Testimonios de un intelectual disidente*. México, D. F.: Kosmos Editorial, 1986.
- . “Sobre *Otra vez el mar*”. *La Nuez: Revista internacional de Arte y Literatura* 4. 12 (1992): p. 13.
- . *El color del verano o Nuevo «Jardín de las Delicias»*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.
- . *Celestino antes del alba*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- . *El palacio de las blanquísimas mofetas*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- . *Otra vez el mar*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- . *El asalto*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- . *Antes que anochezca*. Cuarta edición en Fábula. Barcelona: Tusquets Editores, 2004.
- . *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Arrufat, Antón. “La carne de Virgilio”. *Unión* 3. 10 (1990): pp. 44-47.
- . “Un poco de Piñera”. *Cuentos completos*. Piñera, Virgilio, Madrid: Alfaguara, 1999, pp. 11-31.
- Barquet, Jesús J. “Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida: Nueva Orleans, 1983” (Entrevista con Reinaldo Arenas). *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Ette, Ottmar (ed.), Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, pp. 65-74.
- . “El socialismo en cuestión: Anti-utopía en *Otra vez el mar* y *El asalto* de Reinaldo Arenas” *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana* 85 (1993): pp. 119-134.
- Béjar, Eduardo. *La textualidad de Reinaldo Arenas: Juegos de la escritura posmoderna*. Madrid: Playor, 1987.
- Boudet, Rosa Ileana. “Virgilio Piñera en su mar de utillería”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): pp. 141-156.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés, 1992.
- Cardinale, Miguel A. *Vicisitudes identitarias en la obra de Reinaldo Arenas*. Tesis doctoral. Georgetown University, 2002.

- Cardoso, Dinora Caridad. *Reinaldo Arenas: Agony Is the Ecstasy*. Tesis doctoral. The University of Texas, 1997.
- . “*Celestino antes del alba: The Family as Agent of the Community*”. *The Ties That Bind : Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature*. Cooper, Sara E. (ed.), Lanham, MD: University Press of America, 2004, pp. 155-169.
- Casal, Lourdes (ed.). *El caso Padilla: Literatura y revolución en Cuba. Documentos*. New York, NY: Ediciones Nueva Atlántida, 1971.
- Che Guevara, Ernesto. “El socialismo y el hombre en cuba”. *El socialismo y el hombre nuevo*. México, D. F.: Siglo XXI Editores, 1979.
- Correa, Miguel. *Reinaldo Arenas: Imagen desde la textualidad*. Tesis doctoral. The City University of New York, 2002.
- Del Risco, Enrique. *Elogio de la levedad: Mitos nacionales cubanos del siglo XX y sus reescrituras literarias*. Tesis doctoral. New York University, 2007
- Edwards, Jorge. *Persona non grata*. Madrid: Alfaguara, 2006.
- Espinosa, Carlos. “El poder mágico de las bifas: la estancia en Buenos Aires de Virgilio Piñera”. *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 117-137.
- Esterrich, Carmelo. *La trayectoria exílica de Reinaldo Arenas*. Tesis doctoral. University of Wisconsin, 1994.
- . “Locas, pájaros y demás mariconadas: El ciudadano sexual en Reinaldo Arenas”. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 13. 1 (1997): pp. 178-193.
- Ette, Ottmar. “La obra de Reinaldo Arenas: Una visión de conjunto”. *La escritura de la memoria: Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Ette, Ottmar (ed.), Frankfurt am Main: Vervuert, 1992, pp. 95-138.
- Fezzardi, Claudia. “En el espacio de la ciudad: Tácticas, estrategias y relaciones de poder “metropolitanas” en la narrativa de Virgilio Piñera”. *Horizontes (Puerto Rico)* 43. 84 (2001): pp. 221-236.
- García Chichester, Ana. “Superando el caos: Estado actual de la crítica sobre la narrativa de Virgilio Piñera.” *Revista interamericana de bibliografía* 42. 1 (1992): pp. 132-147.
- García Sánchez, Franklin. “*El color del verano*, de Reinaldo Arenas, o la plenitud del dionisismo”. *Actas de XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 6 (The University of Birmingham, 1995): pp. 233-239.
- Garrandés, Alberto. “El Delphi desciende a los infiernos”. *cubaliteraria.com* (<http://www.cubaliteraria.com/articuloc.php?idarticulo=11366&idcolumna=22>), 21 de octubre de 2004. Sin paginación. (最終閲覧日 2014 年 1 月 30 日)
- Gasparini, Pablo. ““Carne facherá” (sobre *La carne de René, Ferdydurke y Paradiso*)”. *Virgilio*

- Piñera: La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 289-303.
- Goldman, Dara E. "Los límites de la carne: Los cuerpos asediados de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 69. 205 (2003): pp. 1001-1015.
- Goytisolo, Juan. "El gato negro de la Rue de Bièvre". *Vuelta* 124 (1987): pp. 14-17.
- Hasson, Liliane. "Memorias de un exiliado. París, primavera 1985". *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: textos, estudios y documentación*. Ette, Ottmar (ed.), Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1991. pp. 35-63.
- Ibieta, Gabriella. "Funciones del doble en la narrativa de Virgilio Piñera". *Revista Iberoamericana* 152-153 (1990): pp. 975-991.
- Jambrina, Jesús. *El vacío habitado: Poesía, nación y diferencias en Virgilio Piñera*. Tesis doctoral. The University of Iowa, 2005.
- Kaebnick, Suzanne L. "The *Loca* Freedom Fighter in *Antes que anochezca* and *El color del verano*". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 26. 1 (1997): pp. 102-114.
- L'Clerc, Lee. "(Homo)Posing the Flesh in Virgilio Piñera's *La carne de René*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26. 1-2 (2001): pp. 225-240.
- Llopis, Rogelio. "Reseña de *Pequeñas maniobras*". *Casa de las Américas* 4. 24 (1964): p. 107.
- López, César. "Chiclets, canasta, presiones y diamantes". *Unión* 6. 3 (1967): pp. 131-134.
- Martin, Rita. *Virgilio Piñera y su teoría de las destrucciones*. Tesis doctoral. University of North Carolina, 2005.
- Martínez, Elena M. "Parodia, ideología y humor en la novelística de Arenas, Robles, Barnet y Vásquez: Convergencias y divergencias". *Lo que no se ha dicho*. Monge Rafuls, Pedro R. (ed.), New York, NY: Ollantay, 1994. pp. 125-143.
- Menton, Seymour. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin, TX: University of Texas Press, 1975.
- Molinero, Rita. "Esquivando flechas, resistiendo furias: el arte de la fuga en *Pequeñas maniobras*". *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita. (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 323-340.
- Montes Huidobro, Matías. "*Presiones y diamantes: Un proceso de anulación verbal*". *La narrativa cubana entre la memoria y el olvido*. Miami, FL: Ediciones Universal, 2004. pp. 253-265.
- Morales Díaz, Enrique. '*Farewell, master, farewell: Counter-discourse in Reinaldo Arenas's Writing*'. Tesis doctoral. State University of New York, 2002.
- . *Reinaldo Arenas, Caliban, and Postcolonial Discourse*. New York, NY: Cambria Press, 2009.
- Morello Frosch, Marta. "La anatomía: Mundo fantástico de Virgilio Piñera". *Hispanamérica* 8. 23-24 (1979): pp. 19-34.
- Negrín, María Luisa. *El círculo del exilio y la enajenación en la obra de Reinaldo Arenas*. New York,

- NY: The Edwin Mellen Press, 2000.
- Panichelli Teysse, Stéphanie. *La Pentagonía de Reinaldo Arenas: Un conjunto de novelas testimoniales y autobiográficas*. Tesis doctoral. Universidad de Granada, 2005.
- Piñera, Virgilio. "La inundación". *Ciclón* 4. 1 (1959): pp. 10-14.
- . "Discurso a mi cuerpo". *Unión* 3. 10 (1990): pp. 35-36.
- . (2000a). *La carne de René*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- . (2000b). *La isla en peso*. Barcelona: Tusquets Editores, 2000.
- . *Presiones y diamantes / Pequeñas maniobras*. México, D. F.: Editorial Lectorum / La Habana: Ediciones Unión, 2002.
- Quiroga, José. "Fleshing out Virgilio Piñera from the Cuban Closet". *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Bergmann, Emilie L. y Paul Julian Smith (eds.), Durham/Londres: Duke University Press, 1995.
- . "Piñera inconcluso". *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002, pp. 163-180.
- Rivera-Rivera, Wanda I. *Literatura presa, LiberArte: La escritura de cuatro prisioneros políticos latinoamericanos*. Tesis doctoral. Harvard University, 2005.
- Rodríguez, Marcia. *Discurso del autocubrimiento en la obra de Virgilio Piñera*. Tesis doctoral. University of Miami, 1998.
- Rodríguez Feo, José y Virgilio Piñera. "Borrón y cuenta nueva". *Ciclón* 1.1 (1955): sin paginación.
- Rodríguez Gutiérrez, Milena. "Contra Colón: La distopía en la poesía cubana del XIX y del XX". *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino. VII Congreso de la AEELH*. Mattalía, Sonia y Pilar Celma (eds.), Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 2008. pp. 329-340.
- Rodríguez Monegal, Emir. "The Laberynthine World of Reinaldo Arenas". *Latin American Literary Review* (Pittsburg) 8. 16(1980): pp. 126-131.
- Sáenz, Francisco. *Cuba en la lejanía: La vivencia oblicua. El neobarroco en tres escritores del exilio cubano: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas*. Santiago de Chile: Ediciones Centro de Estudios Bicentenario, 2009.
- Santí, Enrico Mario. "Entrevista con Reinaldo Arenas". *Vuelta* 47 (1980): pp. 18-25.
- . "Carne y papel: El fantasma de Virgilio". *Virgilio Piñera: La memoria del cuerpo*. Molinero, Rita (ed.), San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002. pp. 79-94.
- Solotorevsky, Myrna. *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer, Juan Carlos Martini*. Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1993.
- Soto, Francisco. *Conversación con Reinaldo Arenas*. Madrid: Editorial Betania, 1990.
- . *Reinaldo Arenas: The Pentagonía*. Gainesville, FL: The University Press of Florida, 1994.
- . *Reinaldo Arenas*. New York, NY: Twayne Publishers, 1998.

- . “Reinaldo Arenas’s Persecución: Extra-and Intertextual Links to Virgilio Piñera”. *Latin American Theatre Review* 34. 2 (2001): pp. 39-54.
- Souza, Raymond D. *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996.
- Strausfeld, Michi. “Isla – Diáspora – Exilio: Anotaciones acerca de la publicación y distribución de la narrativa cubana en los años noventa”. *Todas las islas la isla: Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Reinstädler, Janett y Ottmar Ette (eds.), Frankfurt am Main: Vervuert, 2000. pp. 11-23.
- Urbina, Nicasio. “De *Celestino antes del alba* a *El portero*: Historia de una carcajada”. *Reinaldo Arenas. Recuerdo y presencia*. Sánchez, Reinaldo (ed.), Miami, FL: Ediciones Universal, 1994. pp. 201-223.
- Valerio Holguín, Fernando. *Poética de la frialdad: La narrativa de Virgilio Piñera*. Lanham, MD: University Press of America, 1997.
- Valero, Roberto. *Humor y desolación en la obra de Reinaldo Arenas*. Tesis doctoral. Georgetown University, 1988.
- VV. AA. “El Caso Padilla. Documentos”. *Libre 1* (1971): pp. 95-145.
- . “Virgilio, tal cual”. *Unión* 3. 10 (1990): pp. 21-80.
- Wolfenzon, Carolyn. “La ciudad como espacio de tortura en la narrativa de Virgilio Piñera”. *Cuban Studies* 37 (2006): pp. 56-72.
- Yulzarí, Emilia. *La configuración literaria de la revolución cubana. De la mitificación a la desmitificación*. Madrid: Editorial Betania, 2004.

和文文献 (引用・要約したもの他、上記欧文引用文献の邦訳として参照したものを含む)

- アレナス、レイナルド. 『夜になるまえに ある亡命者の回想』. 安藤哲行訳、国書刊行会、1997年.
- エドワーズ、ホルヘ. 『ペルソナ・ノン・グラータ カストロにキューバを追われたチリ人作家』、松本健二訳、現代企画室、2013年.
- 久野量一. 「革命とゴキブリ 作家レイナルド・アレナス前夜」. 『ユリイカ』2001年9月号所収、青土社、2001年. pp. 160-166.
- . 「キューバ・アヴァンギャルドとビルヒリオ・ピニエーラ」. 『立命館言語文化研究』第22巻4号所収、立命館言語文化研究所、2011年. pp. 89-107.
- クリステヴァ、ジュリア. 『恐怖の権力 <アブジェクション>試論』. 枝川昌雄訳、法政大学出版社、1984年.
- . 『詩的言語の革命 第一部 理論的前提』. 原田邦夫訳、勁草書房、1991年.

- コリー、ロザリー・L. 『パラドクシア・エピデミカ ―ルネサンスにおけるパラドックスの伝統』. 高山宏訳、白水社、2011年.
- ジェイムソン、フレドリック. 『時間の種子 ―ポストモダンと冷戦以後のユートピア』. 松浦俊輔・小野木明恵訳、青土社、1998年.
- デリダ、ジャック. 『根源の彼方に ―グラマトロジーについて 上・下』. 足立和浩訳、現代思潮社、1983年.
- バフチン、ミハイル. 『ドストエフスキーの詩学』. 望月哲男・鈴木淳一訳、筑摩書房、1995年.
- フーコー、ミシェル. 『監獄の誕生 ―監視と処罰』. 田村俣訳、新潮社、1977年.
- . 『性の歴史I 知への意志』、渡辺守章訳、新潮社、1986年.
- メルロ＝ポンティ、モーリス. 『メルロ＝ポンティ・コレクション』. 中山元訳、筑摩書房、1999年.
- 山辺弦. 『Pentagonía の二つの結末：「分裂症的横断」と「自己転覆性」―Reinaldo Arenas の *El color del verano* および *El asalto* に見る二つの原理―』. 東京大学大学院総合文化研究科地域文化研究専攻修士学位論文（未公刊）、2005年.
- . 「*El color del verano* に見る生成原理としての「分裂症的横断」」. 『ラテンアメリカ研究年報』第27号（2007）所収、日本ラテンアメリカ学会、2007年. pp. 113-142.
- . （2013 a.）「流亡の座標 ―現代キューバ文学に見る亡命と性」、東京大学文学部現代文芸論研究室、『れにくさ』第4号（2013）所収、2013年. pp. 255-269.
- . （2013 b.）「カストロ体制とラテンアメリカの作家たち」. 『抵抗と亡命のスペイン語作家たち』所収、寺尾隆吉編著、洛北出版、2013年. pp. 84-123.