

〈論文〉

人種的三角関係の反復と転倒

— 『ソンのモチーフ』におけるニコラス・ギジェンの
チョテオの戦略について—

安 保 寛 尚

はじめに

今日キューバの民族的、文化的アイデンティティが「混血 (mestizaje)」であることは一般的に認められている。しかし、「混血」に対する否定的な見方は、かつて白人が完全に支配していた社会において根強く存在していたのであり、キューバでその転機が訪れたのは、ラモーレによるとようやく1930年代からである (Lamore 2008 : 45-46)。だとすれば、まさに1930年、『マリーナ新聞』 *Diario de la Marina* に発表されたニコラス・ギジェン (Nicolás Guillén, 1902-1989) の『ソンのモチーフ』 *Motivos de son* (以下『モチーフ』) が、その方向転換を促す先駆的役割を果たしたと考えても的外れではないだろう。なぜならギジェンは、そこで混血音楽ソンのスタイルを詩に導入したのであり、さらに翌年、『モチーフ』を再録した『ソンゴロ・コソング』 *Sóngoro cosongo* の序文で、これを「ムラートの詩 (versos mulatos)」と命名しているからだ (Guillén 2002a : 92)。

ところが不思議なことに、対話形式の『モチーフ』で語るのはネグロやネグラであって、ムラートやムラータの声は詩の背景からおぼろげにかすんで聞こえるだけなのである¹⁾。そのような詩集を「ムラートの詩」と呼

ぶのは、一見すると矛盾である。本稿で参照するアポンテ・ラモスの先行研究は、それが黒人主義への傾倒によるもので、ギジェンのムラート詩人としての無自覚を指摘する (Aponte Ramos 2003: 85)。さらにそれは、クツインスキが述べたように (Kutzinski 1993: 7)、「混血国家 (patria mulata)」のアイコンと化したムラータを社会的には沈黙させていた、白人男性主義者の姿勢の写しのようにも見える。しかし、ネグロやネグラの視点からハバナの下層社会の低俗な日常が暴かれるこの詩集には、ステレオタイプと化した差別的な混血層の表象からの異化を際立たせる、戦略的なカムフラージュがあるように思われるのである。そのカムフラージュは、キューバでチョテオ (choteo) と呼ばれる権威転覆的なからかいの一種と判断される。『モチーフ』におけるギジェンのチョテオは、カリブやアフロ・アメリカにおいて、被抑圧的状况から黒人が生み出した対抗言説の系譜に連なる特徴を備えている。しかし同時にそれは、「ソンの詩 (poemason)」が誘導する特異な集合的パフォーマンスによって、ギジェン固有のものであることをここで明らかにしよう。以上の考察は、カリブ周辺を広く視野に入れて、ギジェンの「ムラート」のレトリックを解明するための布石となるであろう²⁾。

『モチーフ』を発表するまでのギジェンの歩みや、当時のキューバ社会における人種問題、政治的・経済的混乱については拙論 (2011) を参照することでおよそ窺い知ることができる。そこで本稿では、『モチーフ』の「ムラータ (Mulata)」のテキスト分析を中心に据えて、人種差別的ステレオタイプを打ち崩すギジェンの戦略を解明することを目的とする。第一章では、アポンテ・ラモスの先行研究を踏まえ、ムラータを人種的、性的に抑圧する「機械／装置」について、歴史的背景を視野に入れた考察を行う。第二章では、19世紀以降、文学や演劇において繰り返し生産されていたムラータのステレオタイプと、ムラータをめぐる男女関係がこの詩の基底にあることを検証しよう。「ムラータ」は、そのような人種差別的表象を再生産するようになって、実はチョテオによる反復と異化が行われてい

る。これによって、定型化された人種的三角関係が転倒していることを第三章で明らかにする。こうしてテキストから新たに浮かび上がる関係性の輪の中で、ムラータには特別な地位と重要性が託されていることを指摘しよう。

1 ムラータの顔と肉体の「逸脱」

(1) 顔貌性抽象機械

「ムラータ」の詩では、語り手の男の目を通してムラータの顔や肉体が描出されていく。アポンテ・ラモスは、ドゥルーズ／ガタリとフォーコーを引用して、この詩の行間には人種差別の「機械／装置」が作動していることを論じた。この章では、語り手の男のムラータを見る行為が彼女を性的、人種的に位置付けていく操作について、キューバの歴史的、社会的背景との関係を見ながら明らかにしていこう。「ムラータ」は顔と髪の手合わせから始まる。

Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nudo de cobbata.

Y fíjate bien que tú
no ere tan adelantá,
poqqe tu boca e bien grande,
y tu pasa, colorá.

(おれはもう聞いたぞ、ムラータ、
ムラータ、おめえがおれの鼻は
ネクタイの結び目みたいだって
言ってることおれはもう知ってたんだ。

けんどおめえもよく見てみる
 そんな進んでるわけじゃねえ
 おめえの口はえれえでけえし
 縮れ髪は赤っぽい。³⁾

ムラータに低い幅広の鼻を侮辱された語り手の男が、彼女の大きな口と縮れ髪を罵り返している。男が「(おめえも) そんな進んでるわけじゃねえ」と恨みがましく言うからには、女が一見白人と思える肌の色と顔立ちをしている一方で、彼はネグロか、それに近いムラートなのであろう。そしてお互いの顔や髪を軽蔑し合っている黒人の男女は、それらをめぐる人種差別的言説に無意識的に囚われていると考えられる。二人は規範となる不可視の白人の顔や髪と照らし合わせて、相手の鼻、あるいは口と髪にそこからの「逸脱」を検出し、人種的「進歩」の度合いを競っているのだ。そうすると、「人種差別は<白人>の顔とのへだたりの幅を決定することで成立する (ドゥルーズ／ガタリ 2010: 33)」と述べたドゥルーズ／ガタリの論をここで参照するのは有効であるに違いない。

顔貌性の抽象機械は選択的応答もしくは選択の役割を果たす。具体的な顔が一つ与えられると、機械はそれがパスするかしないか、適合するかしないかを、基本的な顔の単位にもとづいて判断する。二項関係はこのとき「イエス／ノー」というタイプのものになる。(中略) 一瞬一瞬、機械は適合しない顔、いかがわしい表情をはねつける。といっても、これも選択のレベルに応じてのことである。なぜなら、一対一対応関係から逃れるものすべてに対し、へだたりの標準偏差を産出し、第一の選択で受け入れられるものと、第二、第三…の選択で何とか許可されるものとのあいだに二項関係を確立する必要が生じるからである。(ドゥルーズ／ガタリ 2010: 32)

ドゥルーズ／ガタリは、白人の顔との適合の可否に基づいた幾多の二分的選択によって、多次元的多義的身体から切り離された頭部を「顔貌性 (visagéité)」と呼ぶ。そのような「逸脱」の検出装置である顔貌性抽象機械⁴⁾が構築する「樹木組織」によって、「顔」が社会的に位置づけられると、身体全体の顔貌化を免れることはできない。つまりムラータは、次々に枝分かれする選択肢に沿って「顔」を断片的に解剖された結果、「それほど進んでいないムラータ」という主体性と意味性の中に閉じ込められたのだ。すなわちこの機械の発動は、対象となる「顔」を人種的に階層化し、その基準に束縛するための材料を提供する。そして、黒人に対する白人の優位を堅固にする権力のアレンジメントとして機能するのだ。したがってこの操作を受ける「顔」は、人種の決定と社会的優劣の判断が行われる場となる。詩中の二人の間で起動した顔貌性抽象機械の一連の操作を辿ってみよう。まずムラータが男の鼻をクローズアップし、その「逸脱」の甚だしさに焦点を当てる。その鼻を白人の端正な鼻と、次第に変形していく鼻のモデルとの二項対立による比較を通して、ついにその「樹木組織」の末端に位置づけ、「ネクタイの結び目」と喩えた⁵⁾。けれども男の目にもまた、ムラータが受け継ぐ黒人の血がありありと見えている。ムラータの口と縮れ髪がはっきりとその痕跡を留めているからだ。男はそれらに焦点を絞って解剖し、ムラータと同様の手順を踏んで類別していく。そしてムラータの中途半端な「進歩」を、自分と五十歩百歩であると嘲っているのである。

ここで「人種を進歩させる (adelantar la raza)」という表現が、「白人化する (blanquear)」という語と当時同義であったことに注目したい。これは19世紀末から、知識人たちの間で社会の近代化と進化を指向する動きが拡大していたことと無関係ではない⁶⁾。例えば、黒人の民俗学研究で知られるフェルナンド・オルティス Fernando Ortiz は、当初社会病理を予防する刑法学者として、その潮流を汲む実証主義的な黒人研究から出発した⁷⁾。オルティスは最初の著作である『黒人魔術師』*Los negros brujos*

(1906)において、黒人の「野蛮な」宗教儀式は社会にとって害悪であると主張している⁸⁾。その思想は、犯罪者を原始的野蛮人と同視するチェザーレ・ロンブローゼ Cesare Lombroso の犯罪人類学から直接影響を受けていた⁹⁾。イスラエル・カステジャーノス Israel Castellanos もまたこの考えに同調した一人である。カステジャーノスはロンブローゼが行った犯罪と容貌の対応関係の研究を取り入れ、百人を超える黒人の唇のサイズや耳たぶ、鼻の幅、額の形、頭蓋の容量等の分析を行った。そして調査対象者の特徴がネアンデルタール人と類似しているという結果から、黒人の「原始性」が証明されたと結論づけた (Moore 2002: 61-62)。実際にギジェンは、後の1966年に発表した記事で、かつてぶ厚い唇や幅広の鼻、縮れ髪を持つこと自体が犯罪のように見なされていたと語っている (Guillén 2002c: 290)。それは黒人の特徴が色濃い「顔」を持つ者ほど、「野蛮」、「原始性」、あるいは「犯罪性」に近いという偏見が社会に蔓延していたということだ。さらにミルタ・アギーレ (Aguirre 1982: 113) とロビン・ムーア (Moore 2002: 36) は、ムラートが、髪は縮れていないが浅黒い肌の「褐色人 (trigueño)」、肌は白いが黒人の顔の特徴がある「どっちつかず (jabado)」、白人で通るほどにその特徴が少ない「純白ムラート (mulato blanconazo)」、また白人の特徴が優勢な「進歩したムラート (mulato adelantado)」などに類別されていたことを明かしている。こうした事例は、何よりも「顔」が、人種的「進歩」を計測する判断材料の提供場所と化していたことを意味するだろう。したがって「ムラータ」の詩における顔と髪の罵り合いは、単にお互いの「醜さ」を指摘する浅ましい争いではない。それは顔貌性抽象機械を通じた互いの「劣等性」の暴露であり、白人が黒人を他者化する操作の皮肉な反復劇なのだ。

(2) 性的欲望の装置

「ムラータ」の第三詩節に進むと、男はムラータに対して、彼女の顔と髪に認められる隠しようのない黒人の証だけを見ているのではないことが

わかる。

Tanto tren con tu cuerpo,

tanto tren ;

tanto tren con tu boca,

tanto tren ;

tanto tren con tu sojo,

tanto tren.

(すんげえカラダだ

すんごすぎ

すんげえ口して

すんごすぎ

目々もすんげえ

すんごすぎ)

男がムラータの「カラダ」、口、目へと視線を這わせるたびに、「すんごすぎ (tanto tren)」のリフレインが挿入される。Tanto tren はキューバの口語表現で、「行き過ぎたうぬぼれ、気取り (tanta presunción)」という意味である。その男に勝る「進歩」を自負するムラータには、「白人化」の野心があり、ネグロやムラートに対して軽蔑的態度を取っていると想像される。したがってこの一節には、ムラータの鼻持ちならない振る舞いに対する男の不快感と反発が表されているに違いない。しかしそれと同時に、男がムラータの「行き過ぎた」容姿に性的欲望を掻き立てられていることは明らかであろう。つまり、彼女の肉体に性的過剰を詮索する眼差しが感じられるのだ。「すんげえカラダ」は、ムラータの豊満な肉体の見せつけを想像させる。また、大きな口が性と引き換えに満たす金欲・物欲を象徴するのであれば (Kutzinski 1993 : 171)、「えれえでけえ」と言われた彼女の「すんげえ口」には、売春婦のそれが連想されているのである

う。そうすると「すんげえ」目には、男を挑発するような艶めかしさが認められているに違いない。このようなムラータの顔や肉体の性的「逸脱」を観察し、断罪する操作には、フーコーが述べる性的欲望の装置¹⁰⁾を想定する必要があるように思う。この装置は、フーコーの言葉に倣えば、ムラータの性について語り、語られる言表を統御し、選択し、秩序化する言説¹¹⁾の生産システムである。これについて、ムラータと混血をめぐる歴史的問題から分析してみよう。

キューバでは、1805年に白人、自由黒人、奴隷の異階層間の婚姻が規制され、1864年にこれを完全に禁止する法律が制定される。このような措置は、キューバの眼前で勃発したハイチ革命（1791-1804）と米国南北戦争（1861-1865）の影響に対する植民地政府の懸念の現れである。すなわち、奴隷制の撤廃を主張する白人の改革主義者と自由黒人が共謀し、奴隷を率いて反乱をおこすのではないかという疑いが深まっていたのだ。白人支配者は、自由黒人の中でも中間層を形成しつつあったムラートが、自分たちの権力を脅かし、社会秩序を攪乱しうる存在と危険視していた。1844年に起きたはしごの陰謀（Conspiración de La Escalera）は、そのような危機が最も暴力的な形で現れた事件の一つである。このとき階級社会の廃止を求めて反乱を企てたとして、指導者と見なされた歯科医のアンドレス・ドッジ Andrés Dodge や詩人のプラシド Plácido といったムラートが逮捕され、拷問や虐殺が行われる¹²⁾。そして軍による共謀者の執拗な追求は、社会的、経済的に成功した数多くのムラートを処刑や亡命に追い込んだ（Howard 1998：88）。したがって反奴隷制の芽を摘んだこの事件は、ムラートに対して白人に服従すべきことを見せつける出来事でもあったのだ。

白人支配者層が人種的、社会的境界を侵犯するとして問題視した混血の進行¹³⁾は、奴隷の黒人女性に対する白人主人の性的暴力や、人種的社会システムに大きな原因があった。19世紀キューバにおける人種と婚姻の問題を調査したマルティネス・アリエル（1989）の研究が、そのことを証明し

ている。例えばキューバの奴隷制において、自由の身分は買うことができたため、売春がその費用を得るための一つの手段になっていた。また、逼迫した生活状況から抜け出すために、裕福な白人男性の妾になろうとする黒人女性も少なくなかった。19世紀には、「ネグロの妻より白人の情婦」という格言まで存在したのである (Martínez-Alier 1989 : 115-119)。けれどもそれは、顔の「白さ」の度合いが社会的地位と密接に関係していたため、混血によって自分の肌の色や顔の特徴を段階的に「除去」する必要性に駆られていたという事情も彼女たちの側にあったからだ。また上述の異階層間の結婚の禁止は、白人男性によって、黒人女性と愛人関係を持つために利用された。彼らは相手が子を孕めば無情にも縁を切るという行為を繰り返し、その結果として、認知を拒まれる混血の私生児が増え続ける事態が起こっていたのである (Martínez-Alier 1989 : 116-117)。白人支配者層はしかし、混血の増加の主な原因を、白人男性に近づこうとする黒人女性の性的不道徳に見出す。その結果、フーコーが「19世紀後半以来、血のテーマ系が、性的欲望の装置を通じて行使される政治権力の形を、歴史的な厚みによって活性化し支えるために動員される (フーコー 2009 : 188)」と述べる現象がキューバにも起こっていた。次第に増加する黒人に対する優位を維持するため、彼らはスペインに由来する宗教的な「血の純潔 (limpieza de sangre)」を人種的な思想に変え、アフリカの黒人奴隷の血統から自分たちを区別していた。そして混血に対する憂慮は、この思想を性と結びつけて活性化させ、政治権力の支えにする試みとなって現れる。とりわけ「エキゾチックな」美貌と魅惑的な肉体を持つムラータは、白人にとって危険な官能性を持つ、管理、統制されるべき対象と化す。クツィンスキはこうして数多く生産されたムラータの表象を論じており、男を飲み込む蛇のようにムラータを描出したフランシスコ・ムニョス・デル・モンテ Francisco Muñoz del Monte の「ムラータ (La mulata)」(1845) の詩を、文学におけるその先駆的の代表例として挙げている (Kutzinski 1993 : 22-33)。クツィンスキはまた、1840年以降のタバコの巻

紙やラベル (marquillas) における同様の戦略を分析した。例えばジャグーノ・イ・コンパニア (Llaguno y Compañía) のラベルにおいて、性的に放埒な行動から、ムラータがその報いとして死に至るまでのいくつかの場面がシリーズ化されているが、そこには性的墮落に対する罰を見せつける政治的目的があった (Kutzinski 1993 : 69-78)¹⁴⁾。20世紀に入って導入される優生学¹⁵⁾や衛生学は、性的欲望の装置が生み出すこのような性の言説を増幅させる。健全な母性の育成や結婚、また性教育を推進する必要性が医学者らによって主張されると (García González y Álvarez Peláez 1999 : 74, 84)、ムラータは墮落した関係から生まれた性的放埒者、男たちをたやすく虜にする「悪魔」、家族に不和をもたらす悪女など、社会を汚染する存在と見なされた。そして混血層を貶めると同時に、性的欲望を煽る多様な言説が生産されていたのだ。「甘いタマリンドの実がないように、ムラータに処女はいない (No hay tamarindo dulce ni mulata señorita)」 (Martínez-Alier 1989 : 115)、「ムラータは生まれながらの情婦である (Mulata nació para querida)」 (Lamore 2008 : 37) といった当時の言い習わしは、こうして形成されたムラータのイメージを代弁している。

このような歴史的背景を踏まえれば、ここまでの「ムラータ」の詩におけるムラータの表象が、いかに19世紀から生産されてきた差別的言説を踏襲するものであるかが理解されるだろう。顔貌性抽象機械によって暴かれた彼女の混血の「顔」の特徴が、ムラータをめぐる性の言説に合流する。彼女は中途半端な「進歩」を遂げた人種であり、性的欲望を煽る不道德で「危険な」肉体を持つ人物として浮かび上がるのだ。

2 ムラータをめぐる三角関係

(1) 『セシリア・バルデス』とムラータ

ドゥルーズ／ガタリとフーコーの理論は、『モチーフ』が書かれた時代において、ムラータがいかなる人種的、性的差別の対象になっていたのか

を明らかにする。この点において、「ムラータ」の詩の分析でそれらの理論に言及したアポンテ・ラモスの先行研究は評価される。しかしながら、この詩のムラータをめぐる男女関係について彼女の考察は十分とは言えない。『モチーフ』は、19世紀から続くキューバの小説と演劇の伝統を内蔵しているというゴンサレス・エチェバリーアの指摘は示唆的である。

ギジェンの詩で「語る」登場人物たちは、すでに『セシリア・バルデス』やその他の反奴隷小説において語った人物であり、またキューバの劇場で語ったあるいは語っていた人物である。(González Echevarría 1987 : 311)

つまりエチェバリーアは、「ムラータ」の語り手の男にも、すでにキューバの小説や劇で造形されていたステレオタイプの人物を見ているのだ。そうすると、この詩がムラータを取り巻く男女関係の間テクスト性から読み解かれる可能性を見逃すわけにはいかない。19世紀の小説の中では、ここに挙げられたシリロ・ビジャベルデ Cirilo Villaverde の『セシリア・バルデスあるいはアンヘルの丘』 *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1839, 1882)¹⁶⁾ (以下『セシリア・バルデス』) が、特に重要性を持つに違いない。欲望の対象としてのムラータの描出は、前述したフランシスコ・ムニョス・デル・モンテの詩をはじめとする同時代の風俗主義文学や、アンセルモ・スアレス・イ・ロメロ Anselmo Suárez y Romero の『フランシスコ』 *Francisco* (1880)¹⁷⁾ などの反奴隷小説にも頻出していた。しかし『セシリア・バルデス』におけるセシリアが、『モチーフ』が書かれた時期において、そのようなムラータを最もよく象徴する人物であったことは間違いない。なぜならこの作品が、1882年の発表から1930年までに5回も版を重ねるほどに読者を獲得し (Hernández de Norman 1977 : 29)、バレエや小歌劇 (zarzuela) での上演を成功させた結果¹⁸⁾、セシリアはムラータの神話を構築していたからだ (Lamore 2008 : 45)。そこでこの小説にお

けるムラータの人物像に注目しよう。

『セシリア・バルデス』は、奴隷貿易で財をなしたスペイン系白人の父親が、愛人のムラータと関係を持って生まれた娘を主人公とする物語である。出生の秘密を知らされず、私生児として奴隷の女中と祖母に育てられたそのセシリア・バルデスの顔は次のように描写される。

Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores. Porque a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo, y por quedarse algo corta alzaba un sí es no es el labio superior, como para dejar ver dos sartas de dientes menudos y blancos. Sus cejas describían un arco y daban mayor sombra a los ojos negros y rasgados, los cuales eran todo movilidad y fuego. La boca tenía chica y los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter. (Villaverde 2008 : 73)

(彼女の容姿は最も著名な画家たちに描かれた生娘のものであった。というのも自然なウェーブのかかった黒い豊かな髪がかぶさった広い額に、形の整った顔立ちが続いていたからだ。眉間からは真っすぐの鼻が伸びていたが、少し長さが足りないので、ほとんど気づかれないくらいに上唇を上げて小さく歯並びを見せていた。眉はアーチを描き、とても生き生きとして熱情を湛えた黒くて切れ長の目に、大きな影を落としている。口は小さいけれども厚い唇がそれを縁取っており、これは志操堅固というより快樂に耽る性向があることを示している。)

名画の生娘を思わせるほどのセシリアの美貌は、パーツごとのクローズアップによって「あやしげな特徴」と共に表現される。真っすぐに伸びるけれども「少し長さが足りない」鼻と、小さいけれども「厚い唇」に挟ま

れた口は、白人の顔からの「逸脱」を示す特徴として描かれていることは明らかだ。そうすると、「自然なウェーブのかかった髪」に黒人の縮れ髪の刻印を見出すことは難しくない。物語の語り手はこのような解剖を経て、彼女の人種を祖先の第3、あるいは第4世代には黒人と混血したムラータと決定づける。ここでギジェンの詩におけるムラータを思い起こせば、このくんだりとの明らかな連続性が確認されるだろう。「ムラータ」において、語り手の男の鼻を罵った女の鼻は「真っすぐ」であるに違わず、セシリアのように白人に近い容貌であると想像される。しかし、口と髪に黒人の印を男に確認され、中途半端な「進歩」を揶揄されたのだった。さらには、それぞれの顔の分析がすぐに、取り締まりを受けるべき性的肉体の発見へと向かうことも指摘できる。目に「熱情を湛え」、「快楽に耽る性向」を示すと診断された唇を持つセシリアの容姿は、「すんげえカラダ／目／口」をしたムラータを呼び覚ますようだ。ギジェンの詩において読者に委ねられたムラータ像の空白は、セシリア・バルデスによって埋められることを必要としているようにも思えるのである。

セシリアの近くには、幼馴染の親友ネメシアの兄弟で、彼女に恋焦がれるムラートの音楽家ホセ・ドローレスがいた。ネメシアは、白人のレオナルドに思いを寄せるセシリアに対して、お金持ちの白人の男には結局弄ばれてしまうだろうから、自分の身の丈に合った相手を選ぶことを勧める（“cada uno con su cada uno” (Villaverde 2008 : 374)）。しかしセシリアは、ネグロは言うに及ばず、ムラートと結婚することでも、子供の肌の色や顔の特徴が「アフリカ化」＝「後退」することを恐れていた。ホセ・ドローレスは、セシリアがダンスパーティーの後で巻き込まれた争いでは命を賭して戦い、彼女を育てた祖母の死に際しては献身的な介助を惜しまなかった。セシリアは、そのような彼が胸に秘める思いに気づいていたが、彼には社会的に認められるような「白い顔だけが足りない（“sólo le falta la cara blanca” (Villaverde 2008 : 581)）」という理由で、それに応える意思を持つとしない。婚約者がいながら、セシリアを言葉巧みに自分のもの

にしたのは、白人のレオナルドであった。実は彼はセシリアの父の嫡出子であり、二人は腹違いの兄弟なのだが、そうとは知らずに愛人関係となり、セシリアは妊娠する。レオナルドは、娘の誕生を機に彼女への愛が冷めると態度を急変させ、白人婚約者との結婚に踏み切ろうとする。しかし結末で、セシリアからその結婚を阻むよう頼まれたホセ・ドロレスによって刺殺される。妻には裕福な家庭の白人をめとり、性的欲求を満たすためにムラータを愛人にするセシリアの父親やその息子レオナルドの行動は、とりわけ当時の白人上流階級の男性に頻繁に見られた (Kutzinski 1993: 31)。白人女性はムラータとは対照的に、血統や特権的地位、家族や法による庇護を象徴し、欲望の対象としての官能性を排除されていたのだ (Lamore 2008: 43)。そしてセシリアは、社会的野心から黒人を蔑み白人を選び好みする、情熱的で官能的な尻軽女、裕福な白人の性的玩具であり、同時に「ファム・ファタール」でもあるムラータ像を完成させる。

ここでギジェンのテキストにおけるムラータが、セシリアを反復させる間テキスト性によって『セシリア・バルデス』に接続するならば、セシリアをめぐるこの作品の男女関係を無視することはできない。実際、「ムラータ」における“Tanto tren”のフレーズは、ムラートやネグロに対するセシリアの鼻持ちならない態度を喚起するのではないか。すなわち、鼻を侮辱された語り手の男には、ホセ・ドロレスの人物像が重なって見えてくるのである。さらにムラータの「白人化」の野心は、詩の背景にレオナルドのごとき白人男性の影をよぎらせずにはおかないだろう。

(2) クリオーリョ笑劇と人種的三角関係

キューバが独立を果たしたのは1902年のことであり、19世紀を通してスペイン本国による検閲や革命思想の弾圧が継続した。印刷文化による国民的なものの想像 (アンダーソン 2003: 84) が困難な状況にあって、ジル・レイン Jill Lane (2005) は、クリオーリョ笑劇¹⁹⁾における黒人の仮面を被ったパフォーマンスが、白人クリオーリョにとっての「キューバ性」

の表現を担ったと主張する。ネグロ・ボサル negro bozal (アフリカから連れてこられたばかりで、スペイン語を話すのが困難な奴隷) を嘲笑するバルトロメー・ホセ・クレスポ・イ・ボルボン Bartolomé José Crespo y Borbón らの風俗主義喜劇の後を継いで、1860年代後半に急速に発展したクリオーリョ笑劇では、嘲笑の対象として「ネグロ教授」 negro catedrático が新たに主要登場人物として舞台上がる。この人物は、実際には教授ではなく、よい身なりをし、教養を示そうとする都市の自由黒人を象徴していた。フランシスコ・フェルナンデス Francisco Fernández の同名の劇 *Los negros catedráticos* (1868) がよく知られているが、レインがこの時期に上演された一連の作品の分析を通して明らかにしているように、白人が黒人に扮して演じたこのショーは、「キューバ性」をめぐる人種的ネゴシエーションの場を提供し、白人自由主義者にとって都合のよい自己形成の場となった (Lane 2005 : 67-96)。つまり彼らは、黒人を嘲笑する一方で、音楽とダンスを中心に、許容可能な黒人の文化スペースのみを占拠しながら、白人による、白人のための、スペインでもアフリカでもないキューバ像を構築しようとしたのだ。第一次独立戦争が始まった1868年には、数多くのクリオーリョ笑劇団が全国で結成されていたことは²⁰⁾、ナショナリズムの高まりとの深い関係を示唆するものである。スペインの伝統や保守的思想も嘲笑の対象となったこの劇は、ムーアも認めるように、白人クリオーリョ間で国民文化の重要な表現手段と認知されるに至ったのだ (Moore 2002 : 77)。その大流行は、1869年1月22日土曜日夜、『わからず屋』 *Perro huevero* の上演中、キューバの独立に万歳の声を上げた観衆が志願兵 (voluntarios) に銃撃されたビジャヌエバ事件 (Sucesos de la Villanueva) で突然の幕切れを迎える²¹⁾。この事件は、スペイン当局にとって、クリオーリョ笑劇がいかに危険な政治的思想表明の場になっていたかを裏付ける事件であると言えよう。しかし1878年のサンホン協定後、弾圧の緩和によって劇は復活し、亡命していたミゲル・サラス Miguel Salas の劇団の帰国などによって再び隆盛を見る。独立後の好況期

にはハバナに数多くの小劇場が建設され、上演が継続した (Moore 2002 : 80)。

ここで『セシリア・バルデス』におけるセシリアとレオナルド、ホセ・ドロレスの間の男女関係のもつれを、色白のムラータ、白人男性、そして黒人男性の人種的三角関係と捉えてみよう。そうすると、クリオーリョ笑劇の登場人物や内容に共通する側面が見えてくる。この劇における主要な登場人物は大きく分けて、ムラータ (mulata)、ガリシア人 (gallego) あるいはスペイン人、そしてネグリート (negrito) という3つの人種的ステレオタイプである²²⁾。そしてそれぞれに、ムラータは軽薄で多情な性的欲望の対象、ガリシア人は教養があり社会的に成功しているが、ムラータに魅惑される人物、ネグリートは、なまりのある発音等で嘲笑の対象である一方、音楽の才能と踊りに秀でた男といった類型的な特徴が付与されている。例えば録音が残るセルヒオ・アセバル Sergio Acebal の「悪意 (Mala gandinga)」は、ネグリートが恋人のムラータに対してガリシア人との関係を清算するように懇願するが、彼女は意に介しないという筋の対話であり、ムーアはこれを、クリオーリョ笑劇におけるネグリートとムラータの関係の典型的な例として紹介している (Moore 2002 : 89)。そうすると、ムラータが黒人男性を足蹴にし、白人男性の後を追うという展開において、『セシリア・バルデス』やクリオーリョ笑劇は、およそ定型化した人種的三角関係を生産していたと考えることができるように思えるのだ²³⁾。「ムラータ」の結末の第四詩節を見てみよう。

Si tú supiera, mulata,
la veddá;
¡que yo con mi negra tengo,
y no te quiero pa na!
(ムラータ、おめえさん
ほんとのことは知らねえからな

おれにはネグラがいて

おめえなんか好きでも何でもねえんだ！)

語り手の男によるムラータの拒絶には、鼻の形を罵られたことに対する憤りだけでなく、ムラータの白人鼻屑によってついに報われないホセ・ドローレス、あるいは黒人喜劇のネグリーの思いとの照合が見出せるだろう。しかしながら、ここで突如としてネグラが登場し、男に最終的に選ばれることには注目しなければなるまい。人種的、性的ステレオタイプとお決まりの三角関係を反復しながら、ギジェンが通例の結末を異化させているのはなぜなのか。

3 チョテオの戦略

(1) Détour、Signifyin(g)、Choteo

1930年6月6日、『エル・パイス紙』*El País*に、当時ジャーナリストとして活躍していたエリートムラータ、ラモン・バスコンセロスによる『モチーフ』の書評が掲載された。そこで彼は、才知あるギジェンのような詩人が「街場のたやすい、通俗的でうんざりさせるミューズに手を差し出すべきではない」と苦言を呈し、「詩と思想を、ボンゴの音に乗せるためにあばら家に押し込むのではなく、普遍化しなければならない」と助言している (Vasconcelos 1974 : 243-245)。ギジェンはこの記事にすぐさま反応を示した。9日後の6月15日、『マリナー新聞』*Diario de la Marina*に投稿した「ソンとソン奏者 (Sones y soneros)」において、彼はソンが当時キューバを代表する音楽になっており、その形式の利用は土着的な詩を創造する可能性を持つと反論する。そして『モチーフ』は、決してバスコンセロスが考えるようにたやすくできたものではなく、「ソンに抗議した者たちのソン (el son de los que protestaron contra el son)」のように、真に簡潔で民衆的なものを追求した成果であると述べた。では、詩人が『モチーフ』の一つのモデルであったと述べる、一見矛盾を孕む題名を持つソ

ンは一体どのようなものなのか。ギジェンはバスコンセロスと読者に対して、あなた方も知っているのではないのか、と問いかけながらその話を引用する。ある黒人のグループが、太鼓の演奏や官能的な踊りを伴うソンは、人種的「遅れ」を暴露するものであるとしてソンに対する抗議集会を開いた。講演後、「ソンよ滅びろ！踊り手たちよくたばれ！（¡Abajo el son, y mueran sus bailadores!）」と叫んだ会長は、ソンの踊りを禁止することに同意するかを会場内の一人一人に尋ねていく。

—¿Usted está conforme?

—Sí, señor.

—¿Usted está conforme?

—Sí, señor.

—¿Usted está conforme?

—Sí, señor...

Así fue desenvolviéndose la votación, pero cuando la cosa llegó al último negro, los demás habían «levantado» un son formidable, en coro unánime y caliente :

«¿Uté ta confomme?

Sí, señó.

¿Uté ta confomme?

Sí, señó.

¿Uté ta confomme?

Sí, señó...» (Guillén 2002b : 21-22)

（「あなたのご賛成ですか？」

「はい、もちろんです」

「あなたのご賛成ですか？」

「はい、もちろんです」

「あなたのご賛成ですか？」

「はい、もちろんです」

そのようにして賛成票が投じられていったのだが、最後の黒人に質問が及んだ時には、他の者たちは統一のとれた熱気溢れるコーラスで、驚くべきソンを「起こして」いたのだ。

〈あなたさんせー？

はい、もっちー

あなたさんせー？

はい、もっちー

あなたさんせー？

はい、もっちー〉)

ソンに抗議する人々による、その禁止に同意するやり取りそのものが、ソンの集団的パフォーマンスと化すというこのおかしくも奇妙な現象は、エミリー・A・マグアイア Emily A. Maguire が指摘したように (Maguire 2011 : 108-109)、チョテオをもってしなければ説明できないと考える。チョテオの定義については、ホルヘ・マニャッチ Jorge Mañach が、1928年に「チョテオの探求 (Indagación del choteo)」と題して行った講演がよく知られている。そこで彼は、チョテオとは行動規範や秩序、深刻なものに対する反発から生まれる即興的なからかいや嘲り、軽蔑的な態度であり、権威の転覆作用があると語っている (Mañach 1991 : 57-71)。したがって、「ソンに抗議した者たちのソン」を即興的に生み出した黒人たち、さらには、バスコンセロスに対する反論でこの逸話を利用したギジェンの態度をまさに想起させるのである。今日チョテオは、キューバの文学的、文化的現象を説明するツールとして頻繁に用いられており、その機能を限定することは難しい²⁴⁾。しかしながら前述のチョテオに限ってみれば、マグアイアが述べるように、「アフロ・キューバ文化との緊密な結びつき」 (Maguire 2011 : 104) があることに疑問の余地はない²⁵⁾。そしてマグアイアは、『カリブ海のディスクール』において、エドゥアール・グ

リッサンがトリックスターの戦略と呼んだものにギジェンのチョテオを位置づける。それはクレオール語や宗教的混淆、ネグリチュードにおける *détour* (屈折、迂回) の実践に観察される戦略である (Glissant 1999: 19-26)。グリッサンによると、例えばクレオール語におけるその戦略は、ディアスポラを経験した黒人が、白人支配者の前では言葉の発音や意味を変形させて発話内容をカムフラージュしたことを指す。マグァイアはさらに、これはヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニア Henry Louis Gates, Jr. が提起した *signifyin(g)* の戦略と通底するものであると主張する。ゲイツの定義によると、*signifyin(g)* は固定的なシニフィアンとシニフィエの関係を突き崩す言葉遊びや、ジャズにおける形式的な反復と即興による異化に見られるアフリカ系アメリカ文化に特徴的なコミュニケーション形式で、支配的言説に対抗するメタ言説を形成する (Gates 1989: 45-60)²⁶⁾。「ソんに抗議した者たちのソン」における会長と黒人のやり取りに注目してみよう。「(ソンの踊りの禁止に) あなたはご賛成ですか?」「はい、もちろんです」という一人一人に対する意思確認が、その発話の反復で異化されていく。キューバの口語表現特有の発音とイントネーションが、呼びかけの言葉を *Usted* から *Uté*, *está* から *ta*, *conforme* から *confomme* に、同時に応答の言葉も *señor* から *señó* に変形させ、生き生きとしたリズムを刻み始める。それがやがて *モントゥノ* と呼ばれる *コール&レスポンス* へと発展していくと、ついに当初の意味内容は歪み始める。すなわちソンを禁止するというシニフィアンは、ソンのパフォーマンスへの参加によって、ソンの肯定へとシニフィエを転倒させていくのである。これはまさに、*signifyin(g)* の黒人的コミュニケーションに共通する戦略と呼べるだろう。けれども、ソン、あるいはソンの詩を批判する *バスコンセロス* に向けて「ソんに抗議した者たちのソン」を取り上げたギジェンの意図は、決して対抗言説を生もうとするのではなく、その話で起こったような価値転覆的カーニバルの渦に彼らを巻き込もうとするものであることは間違いない。そこには、ギジェンの『モチーフ』における極めて特異なチョテ

オのあり方を認めることができるように思う。つまり、黒人としての固有の戦略を、パフォーマンスを通じた敵対者との融和と共同参加の働きかけに利用していると考えられるのだ。『ソングロ・コソング』における「ボンゴの歌 (La canción del bongó)」には次のような一節がある。

Pero mi repique bronco,
 pero mi profunda voz,
 convoca al negro y al blanco,
 que bailan el mismo son,
 cuerpipardos y almaprietos
 más de sangre que de sol,
 pues quien por fuera no es noche,
 por dentro ya oscureció.

(とはいえ私のしゃがれた連打、
 私の深遠な声は
 同じソンを踊る
 黒人にも白人にも呼び掛ける
 彼らは日差しではなく血によって
 褐色の肉体か褐色の心を持つ者たち。
 というのもうわべは夜でなくとも
 うちではもう日が暮れているからだ。)

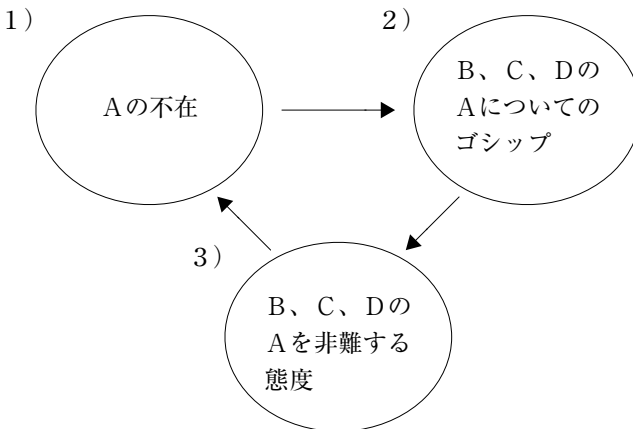
“Tanto tren”のモントゥノの開始は、この詩の語り手であるボンゴの演奏の開始でもあるだろう。そしてギジェンは、その連打が、肉体や精神を通して無意識的に踊りへの参加を呼びかける「声」を共鳴させていると考えている。つまり、ソンを介したギジェンのチョテオは、白人に対する黒人の対抗言説という新たな人種差別的行為ではない。それは人種を超越した混血音楽の輪へと、それに抗議する者たちをも巻き込む統合的試みな

のだ。

(2) 人種的境界の侵犯

前節の考察を踏まえれば、「ムラータ」におけるチョテオの戦略が見えてくる。ムラータの人種的、性的ステレオタイプと、典型的な人種的三角関係を彷彿とさせる展開は、抑圧的な人種と性の言説に追従するかのようなカムフラージュである。ソンのリズムによって繰り返される“tanto tren”のフレーズは、やがて集合的な声と踊りを誘起し、支配的言説によって検出された、差別、非難されるべき対象としてのムラータ像を転覆させずにはおかない。こうして生まれる混乱をさらにかき回すネグラの登場についてここで考えてみよう。

アポンテ・ラモスは、ネグラの選択にネグロの側の「血の純潔」の思想を見た。「おれはもう聞いたぞ (Ya yo me enteré)」という書き出しから、アポンテ・ラモスはムラータの悪口が排他的な共同体のゴシップを通して語り手に伝わっていることを指摘する。アポンテ・ラモスの解釈の切り口となっているゴシップについて、ベルグマンが提示したその社会統制の図式 (Bergmann 1993 : 142) を参照しよう。



A が共同体内で了解されている行動規範を犯したとすると、1) A がいないところで、2) 共同体の構成員間でそれについてのゴシップが語られ、3) やがて A にその過ちを気づかせるような嫌がらせや、社会活動への参加の妨害など、主に間接的手段による非難の態度が取られる。ゴシップはこのように、同質の構成員からなる一つの共同体において、規範の侵犯者に圧力をかけ、共同体の秩序と安定を維持することを主な社会的機能とする (Bergmann 1993: 140)。アポンテ・ラモスは、「ムラータ」の背景をこの構図に当てはめた。ムラータがネグロの鼻を「ネクタイの結び目みたい」と罵ったことについて、彼女が不在の場でゴシップが流れる。その伝達をムラータの差別的発言に憤るネグロの共同体が担い、それを伝え聞いた当人が彼女に報復するという展開である。そしてネグロの「おめえなんか好きでも何でもねえんだ!」という言葉は、その共同体に受け入れられる顔と肉体を持たない「不純な」ムラータの拒絶であると解釈した (Aponte-Ramos 2003: 75-77)。白人と血を交えたムラータは、「白人化」によって支配者の側に回ろうとする「裏切り者」であり、黒人の血統の「汚染者」と見られているということだ。

では果たしてギジェンは、人種的共同体の対立を描き、白人の「血の純潔」と二項対立を成すネグロの「血の純潔」を肯定しているのだろうか。もしそうであるなら、アポンテ・ラモスが結論づけたように、ムラータの「魅力的な逸脱」の描写は抑圧的な言説の単なる反復であり、ギジェンは自身が属する混血層を社会の「よそ者」として排除する結果に陥っていることになる (Aponte-Ramos 2003: 83-85)。しかし、詩の場面を人種主義的なネグロの共同体の枠組みの中に見る解釈には問題があると言わざるを得ない。つまりアポンテ・ラモスは、この詩が19世紀から繰り返し語られ、演じられてきた人種的三角関係の再現であり、白人男性とムラータ、黒人男性間のこじれた恋愛関係が下敷きになっていることを見逃しているのだ。そしてまた、ギジェンのソンが黒人の対抗言説を煽るものではなく、敵対者を無意識的に味方に引き入れるようなパフォーマンスであるこ

とを忘れてはなるまい。「ムラータ」におけるゴシップの循環と男女関係の背後にさらに注目してみよう。ベルグマンの図式が示しているように、ムラータの発言が共同体のゴシップとなって循環しているということは、彼女が以前から語り手の男と同じ共同体内にいることを前提とする。つまり男の罵りは、通りすがりの、あるいはそこに突然侵入したムラータに向けられたものではない。男の「言^いて^ることおれはもう知^って^んだ (ya sé que dise)」という語りは、ムラータとの近しさを表している。「言^いった (dijiste)」ではなく、「言^いて^る (dise (dices))」と現在形になっているのは、それが習慣的行為であり、ムラータが男や彼の属する共同体の構成員と頻繁に接触していることを物語っているからだ。さらに「ムラータ、おめえさん／ほんとのことは知らねえからな (Si tú supiera, mulata, /la veddá)」という非現実的仮定文には、男とムラータがただの友人ではなかったことが暗示されている。ネグラの恋人がいるという「ほんとのこと」をムラータに隠していたとすれば、男は彼女と愛人関係にあったと想像できるだろう。したがって、ネグラの選択は決して黒人の「血の純潔」を主張するものではない。ここで重要なのは、ネグラの導入による人種的三角関係の定型の異化であろう。ムラータが接近する白人男性には、おそらく正式な白人女性の恋人がいる。他方で語り手の黒人の男にも正式なネグラの恋人がいるとすれば、これはもはや典型的三角関係ではなく、正式な男女関係を破壊する愛人関係と、人種的交雑の縮図に他ならない。アポンテ・ラモスは、第三詩節の肉体表現には、権力の言説による差異化や追放のない、欲望と生の喜びに満ちた幸福な時代へのノスタルジーが込められていると述べた (Aponte-Ramos 2003: 84)。実際にこの詩節は、まさに「欲望と生の喜び」を喚起するのだが、そこは決して権力の言説からの避難場所としての幸福な過去などではない。語り手と読者を巻き込む集合的パフォーマンスは、やがて顔貌性抽象機械と性的欲望の装置の操作を導く権力の言説を嘲り始める。秩序は次第に破壊され、カオスがムラータの人種的、性的「逸脱」のシニフィアンを崩していく。そして最後には、ハ

バナの下層社会という一つの共同体内で繰り広げられる、不道德な男女関係の連鎖が暴露される。そこは性的欲望が解放され、ヒエラルキーが崩壊し、押しつけられた劣等性からの自由が獲得される祝祭的空間と化すに違いない。その中心にいるのがムラータだ。彼女は、人種と社会階層の境界を維持すべく「健全な」男女関係を推進する言説を侵犯するその領域に、白人および黒人男性を引きずり込む。そしてその放埒な姦淫によって二つの人種の結び目ともなるだろう。そこは卑猥で混沌とした、キューバの人種的統合のスペースとなるのではないか。

おわりに

19世紀以降に強化されるキューバの人種主義の実態は、顔貌性抽象機械と性的欲望の装置の操作を分析することによって鮮明に見えてくる。それらは、白人にとっての他者である黒人を人種的、性的に差異化させる言説の増幅をもたらし、黒人を劣等なカテゴリーに押し込めるための戦略である。その背景には、周辺国における黒人の反乱、砂糖産業の隆盛に伴う黒人奴隷の増加、そして混血の進行と黒人中産階級の拡大に対する白人支配層の高まる懸念があった。1886年の奴隷制廃止、1902年に成立した共和国憲法における法の上での人種の平等へと向かう過程において、彼らの「血の純潔」の思想が引く人種的境界線は、既存の権力を維持するために重要性を増していたに違いない。

『モチーフ』は、そのような社会状況において支配言説が生み出した、黒人を嘲笑するステレオタイプを踏襲するかのように見える。けれども、本稿における「ムラータ」の詩の分析から明らかであるように、この詩集におけるソンのパフォーマンスには、異化や転倒を引き起こすトリックスター戦略としてのチョテオの実践があると考えられる。それは支配的言説を一見反復しながら、顔貌性抽象機械と性的欲望の装置が検出する人種的、性的「逸脱」を価値転倒させる。そしてそれらの機械／装置が画定しようとする人種的境界や道徳的規制が、実際には曖昧で不確定性に満ち、

性的欲望によって容易に侵犯されることを露わにするのだ。

そうすると、この詩では共同体のゴシップから漏れてくる声しか聞こえないが、ムラータはその戦略において雄弁である。なぜなら、彼女は社会から排除された「離散した難民」(Aponte-Ramos 2003: 84)になるどころか、性的欲望の関係によってそれぞれの境界を潜り抜ける役割を担うからだ。『モチーフ』の最初の詩「ネグロ・ベンボン (Negro bembón)」を振り返ろう。

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to ;
Caridá te mantiene,
te lo da to.
(何でまたそんなに怒るんだ?
ネグロ・ベンボンと言われたら
そりゃありがたい口だぜ、
ネグロ・ベンボン。

お前みたいなベンボンは
何でも持ってる
いい女がお前を食わせてくれるし
何でも貢いでくれる。)

拙論で述べたように、“Caridá”は個人名であるが、ネグロ・ベンボンに

貢ぐ女 (いい女) のプロトタイプ、さらにはコブレの慈愛の聖母 (La Virgen de la Caridad del Cobre) への言及とも解釈できる (安保 2011 : 51)。そしてキリスト教とアフリカの宗教が混淆して生まれたサンテリーアにおいて、聖母と習合したオチュン (Ochún) は、娼婦や官能的な踊り手としての属性を具えている (Benítez Rojo 1996 : 20)。ここでムラータをオチュンへと連鎖する想像の輪に投入すれば、「ムラータ」の詩との接点も見えてくる。唇を罵られるネグロ・ベンボンと鼻を罵られる男、そして彼らと関係を持つそれぞれのムラータが重なる時、「食わせてくれる (mantiene)」彼女は、白人男性の懐に潜り込んでいるだけではないと知れる。ムラータは、たとえ不道徳と非難されてもネグロを「つなぎ留める / 支える (mantiene)」のだ。ギジェンのムラータは、この淫靡で神聖なミューズと化し、人種間の架け橋の象徴として現前するように思われる。

*本稿の執筆にあたっては、日本ラテンアメリカ学会第33回定期大会 (2012年 6月3日、中部大学) において行った口頭発表「ムラータの神話、「ネグリート」のパフォーマンス—『ソンのモチーフ』におけるニコラス・ギジェンの「チョテオ」の戦略について—」に加筆、修正を加えました。当日貴重なご意見を賜りました先生方、また多くの的確なご指摘をくださった2名の査読者にこの場を借りて心より感謝申し上げます。

註

- 1) ネグロ (黒人男) / ネグラ (黒人女) は、人種差別的な意味でも用いられるが、実際にはキューバにおけるその使用範囲は広い。肌の色に関係なく、例えば黒人同士あるいは黒人と白人の間での親しみの表現や、ほとんど人種的ニュアンスのない黒人への呼び掛けとして用いられるだけでなく、女性形のネグラは白人の家庭で父親が娘を呼ぶ時の愛情表現になることもある (Moore 2002 : 37)。ムラートについても、ここで論じるように、女性形のムラータがキューバでは特殊な社会的意味を持っているため、必要に応じて男性形と女性形を区別する。ただし、当時のネグロとムラートの区別は経済的、社会的地位と関係しており、必ずしも肌の色が基準とされるわけではない。また本稿では、特にネグロとムラートの区別の必要がなければ「黒人」

と表記する。

- 2) ラテンアメリカにおける「混血」のレトリックは、一般的に白人支配者の側からの、マイノリティの存在や多様性を不可視化する抑圧的なものである。しかし筆者は、ギジェンのそれが、キューバで無視され、軽蔑されていた「アフリカ性」の正当な認識へと導く特殊な混血論であると考えている。本稿の考察は、その解明に向けて引き継がれる。
- 3) テキストは全て Guillén (2002a) からの引用で、以下原文を併記したテキストの訳は拙訳である。『モチーフ』は黒人の発話をそのままに表記しているため、多くの綴りの誤りが認められる。「ムラータ」(後半は1.2と2.2に引用)では、dise (dices)、ere (eres)、e (es)、supiera (supieras) に語末の子音の省略、cobbata (corbata)、poqqe (porque)、veddá (verdad) には子音の異音化が見られる。また adelantá (adelantada)、colorá (colorada)、pa (para)、na (nada) には母音間の子音と語末の母音の消失が起り、tu sojo (tus ojos) では tus の語末の子音が次の母音に接続して、さらに ojos の語末の子音が省略されている。
- 4) ドゥルーズ／ガタリが使う「機械」という語は、機能を持つもの、生産するものという意味で用いられる。そしてその連結が新たな言表や欲望を無意識的に生産する。詳しくはドゥルーズ／ガタリ (2008) の「付録・カフカの表現機械」を参照。
- 5) この詩で「ネクタイの結び目のような」と例えられている低い幅広の鼻は、当時「悪い鼻 (nariz mala)」や「でか鼻 (narizón)」という言い方もされた。また「縮れ毛 (pasa)」は「悪い髪 (pelo malo)」、「ちりちり髪 (pelo pasú (pasudo))」などと呼ばれ (Melón 1973 : 30)、「ぶ厚い唇 (bembón)」も黒人の顔の特徴を示すものとして軽蔑対象であった。
- 6) 1868年にダーウィンの『種の起源』がキューバでも紹介され、スペンサーの社会進化論などの思想と合流する。すると、王立ハバナ医療・物理・自然科学アカデミー (Real Academia de Ciencias Médicas, Físicas, y Naturales de la Habana)、ハバナ大学 (Universidad de la Habana)、そしてキューバ文化人類学協会 (Sociedad Antropológica de la Isla de Cuba) の機関を中心として、その研究は当然人種問題にも向けられた。ダーウィン主義の文学も生み出される。フランシスコ・カルカグノ Francisco Calcagno の『ミッシング・リンクを探して』*En busca del eslabón* (1888) は、ヘッケルの仮説に基づく、猿から人間への進化の過程にある動物を求めて、冒険家の米国人と科学者のキューバ人がブラジルやアフリカ、太平洋の島を探検するという物語である。この作品では、黒人が動物と現在の人間の間に位置する存在であり、

「進化」の可能性があることが示された (Pruna 1989 : 142)。

- 7) オルティスは、黒人文化に対する初期の否定的な見解を1920年代に方向転換させ、「キューバ性」を特徴づける重要な要素と見なすに至る。その「混血」のレトリックについては、ギジェンとの比較において稿を改めて論じる。
- 8) オルティスの研究は知識人の中の議論だけにとどまらず、黒人の社会生活に大きな影響を及ぼした。1910-20年代には、宗教儀式で生贄にするために白人の子供を誘拐したという疑いで数十人の黒人が不当に逮捕されたが、これは黒人の魔術に対する当時の白人の恐れを反映する事件である。1904年から23年だけでも、キューバ全土でこのような事例は少なくとも6件あり、被疑者は投獄や拷問、場合によっては死刑に処せられた (Moore 2002 : 94)。
- 9) オルティスは20歳の時、移動領事としてイタリアへ赴任し、その間ロンブローゾに指導を仰いだ。『黒人魔術師』のプロローグは、献本を受けたロンブローゾがオルティスに宛てた手紙をそのまま掲載している。
- 10) フーコーの「装置」の概念は、真理を求める知によって生み出される仕組みを指す。それが知を支え、知によって支えられ、諸力の関係を操作する権力の戦略となる。
- 11) ここでの「言説」の用語についてはフーコー (1998) を参照。
- 12) はしごの陰謀についての詳細は Paquette (1988) を参照。
- 13) 白人自由主義者の中に混血の推進を説く知識人がいなかったわけではない。その代表的人物はホセ・アントニオ・サコ José Antonio Saco であるが、彼の思想は混血によって黒人の白人化を促進し、ついには黒人種の消滅を意図するものであった (Martínez-Alier 1989 : 36)。
- 14) 同様の戦略として、ベンハミン・デ・セスペデス Benjamín de Céspedes の「科学的風俗主義」は注目に値する。彼はハバナ市の医者として、売春宿で税の徴収や性病の検査を行った。その調査に基づいて1888年に発表した『ハバナ市の売春』*La prostitución en la ciudad de la Habana* で、セスペデスはムラータがいかに隠れた売春や性病の隠ぺいに巧みであるかを述べ、公衆衛生や道徳の最大の敵であると論じた。さらにムラータを「地獄の姦淫マシーン (máquina infernal de fornicación)」と呼び、すべてを汚染する黒いミノタウロに喩えたのである (Lane 2005 : 188-193)。
- 15) 優生学は、ハバナ大学で生物学と人類学の講師であったアリストデス・メストレ Arístides Mestre によって1900年から紹介され始める (García González 2001 : 160-161)。とりわけ米国の優生学者の思想は、キューバの医者、生物学者、弁護士、社会学者、人類学者さらには政治家に至るまで大き

な影響を及ぼした。メストレと同じくハバナ大学で病理学の指導にあたっていたドミンゴ・ラモス Domingo Ramos は、チャールズ・ダヴェンポート Charles Davenport やハリー・ローリン Harry Laughlin らと緊密な関係を持ち、1927年にはハバナにおける第一回汎アメリカ優生学、人間育成学会議 (Primera Conferencia Paramericana de Eugenesia y Homicultura) を企画した。キューバにおける優生学の展開については、García González y Álvarez Peláez (1999) が詳しい。

- 16) 『セシリア・バルデスあるいはアンヘルの子』の初版は1839年であるが、ビジャベルデは内容や形式を改め、加筆して、亡命先の米国で1882年に決定版を刊行した。副題は当初、物語が展開する地域における聖ラファエルの祭りに関する風俗を記述する意図があったことを示している。
- 17) 『フランシスコ』は、主人の気まぐれと横暴によって、奴隷のムラータのドロテアとネグロのフランシスコが犠牲となる悲劇の物語である。女主人から結婚の許可を得ることができずに、フランシスコの愛人として子を出産したドロテアは、女主人の息子リカルドの欲望の対象であった。彼女はリカルドを拒絶するが、そのためにフランシスコは拷問にかけられる。ドロテアは彼を救うため、ついにリカルドの手に落ちる。
- 18) 1932年には、作曲家、オーケストラ指揮者であったゴンザロ・ロイグ Gonzalo Roig による『セシリア・バルデス』の小歌劇が上演され、これはやがてキューバの最も代表的な歌劇の一つとなる。『モチーフ』発表から二年後ではあるが、これもこの作品が発表から半世紀を経てなおはっきりと命脈を保っていたことの証である。
- 19) クリオリーヨ笑劇は、19世紀半ばまで隆盛を見たスペイン伝来の風俗喜劇 (sainete) と喜歌劇 (tonadilla) が融合することで、キューバ独自の劇として誕生した (Carpentier 1988: 153)。「喜劇 (teatro cómico)」、「土着劇 (teatro vernáculo)」、「道化劇 (teatro bufo)」などと呼ばれるが、その特質をより良く表す訳語をあてた。白人が黒人を演じたこのパフォーマンスは、米国の minstrel show と類似するが、キューバでは、黒人音楽の受容を徐々に推し進める結果をもたらしたため、しばしばアフロ・キューバ主義の先駆と見なされる。しかしながら、黒人がその舞台に上がることは禁じられ、観客もおよそ中・上流階級の白人に限られていた。つまりクリオリーヨ笑劇は、あくまでも白人クリオリーヨのブルジョア階級間における、反スペインの革命的動きであった。
- 20) その年11月の『エル・パイス』 *El País* 紙は、「国内の大きな町で道化劇団を擁していないところはない (“No hay ciudad de alguna importancia en el

interior que no tenga su compañía bufa”）」と報道している。例えばハバナ市だけでも、Bufos Habaneros、Caricatos、Bufos Minstrels Cubanos、Bufos Madrileños、Los Bufos Cantantes、Las Bufas、Compañía Bufo-Arlequinista、Los Cubanos、Bufos Torbellinos といった劇団が公演を行っていた (Lane 2005 : 60)。

- 21) ビジャヌエバ事件の発端は、『わからず屋』のマティーアス Matías 役が「サトウキビを産出する土地に万歳! (“¡Viva la tierra que produce la caña!”) という台詞を「サトウキビを産出する人々に万歳! (“¡Viva la gente que produce la caña!”)」と変えることによって、土地所有者(スペイン)だけでなく奴隷を含むキューバの労働者に言及したことがきっかけとなったなど諸説ある (Lane 2005 : 103-104)。この事件を機に、すべてのクリオーリオ笑劇は禁止された。
- 22) ガリシア人が登場するのは、彼らがキューバに渡ってきた他の地方出身のスペイン系白人と異なり、ネグラやネグラに近いムラータとも進んで関係を持っていたことが起因しているとされる (Moore 2002 : 90)。またこの3つの人種的ステレオタイプのうち、特にネグリートとムラータにはいくつかの下位の分類がある。ネグリートには、ネグロ・ボサルや「ネグロ教授」の他、雇われネグロの御者 (negro calesero)、ばか騒ぎするネグロ (negro guararachero / negro parrandero)、ほら吹きネグロ (negro jaranero / negro trovador) などがあり、ムラータは、街を遊弋するムラータ (mulata de rumbo)、酔っ払いのムラータ (mulata borracha)、陰口をたたくムラータ (mulata chismosa)、感傷的なムラータ (mulata sentimental) 等に分類された (Moore 2002 : 81, 86)。
- 23) ホセ・ドローレスは仕立屋で働く自由黒人であり、クラリネットを演奏する音楽家でもある。したがって、「ネグロ教授」を下位分類に含むネグリートと決して無縁ではない。
- 24) マニャッチによれば、チョテオはすべてのキューバ人に備わる熱帯精神の財産 (peculio psíquico tropical) であり、共和国誕生後の「即興的時代 (período de improvisación)」が生んだ表面的で浅はかな政治的、文化的状況を反映する態度でもある。彼はこれを国の近代化と成熟によって乗り越えるべきものと見なした。一方マグアイアは、ギジェンとリディア・カブレラの作品におけるチョテオを人種とナショナリズムの戦略として分析している (Maguire 2011 : 106)。その他にも、レイナルド・L・ヒメネス (1977) はギジェルモ・カブレラ・インファンテの『三匹の淋しい虎』 *Tres tristes tigres* の分析において、ロベルト・ゴンサレス・エチェバリーア (2010) は

キューバの祭りとの関係においてチョテオを論じるなど、その適用は多岐にわたる。

- 25) オルティスはチョテオの語源をアフリカに認めている。彼によると、チョテオはヨルバ語で「話す」、「言う」、「捨てる」、「奪い取る」を意味する *soh/chot* に由来する。そしてそのいくつかの派生語には「会話をする」、「そこにはいない人の話をする」、「秘密を暴露する」という意味があり、これらはチョテオの用法と合致すると結論づけている (Ortiz 1985 : 212)。
- 26) 貴志はさらに *signifyin(g)* について、「支配的社会言説のなかの公式化・固定化された言説／表象を予想もしない方法で、反復的にパロディー化・再表象化・改訂する言説、オリジナル言説の支配的権威主義的意図と逆の権威転覆的目的・効果を持った黒人固有の間テクスト的・対抗言説／表象形式であると言える」(貴志 2010 : 10) と述べている。

参考文献

- アンダーソン, ベネディクト. 1997. 『想像の共同体』増補版、白石さや・白石隆訳、NTT 出版株式会社。
- 安保寛尚. 2011. 「ニコラス・ギジェンの『ソンのモチーフ』の誕生について」、『ラテンアメリカ研究年報』第31号、29-61ページ。
- 貴志雅之. 2010. 「歴史・キャンノンのトランスフォーマー —劇作家 Suzan-Lori Parks の“Rep&Rev”+“Ref&Rev”—」、『EX ORIENTE』第17号、1-28ページ。
- ドゥルーズ、ジル／フェリックス・ガタリ. 2008. 『カフカ —マイナー文学のために—』宇波彰・岩田行一訳、法政大学出版局。
- . 2010. 『千のプラトー (中) —資本主義と分裂症—』宇野邦一他訳、河出書房新社。
- フーコー、ミシェル. 1998. 『言語表現の秩序』中村雄二郎訳、河出書房新社。
- . 2009. 『性の歴史 I 知への意志』渡辺守章訳、新潮社。
- Aguirre, Mirta. 1982. “El cincuentenario de Motivos de son” en *Un poeta y un continente* (La Habana : Editorial Letras Cubanas), pp.103-125.
- Aponte-Ramos, Dolores. 2003. “Habladurías sobre la diferencia: la corporalización de la mulata en Nicolás Guillén” en *Lo que teníamos que tener : raza y revolución en Nicolás Guillén* (Pittsburgh : Universidad de Pittsburgh).
- Benítez-Rojo, Antonio. 1996. *La isla que se repite : El Caribe y la perspectiva posmoderna* (Hanover : Ediciones del Norte).
- Bergmann, Jörg R.. 1993. *Discreet Indiscretions : The Social Organization of Gos-*

- sip* (New York: Aldine de Gruyter).
- Carpentier, Alejo. 1988. *La música en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- García González, Armando. 2001. "Darwinism, Eugenics and Mendelism in Cuban Biological Education: 1900–1959" in *The Reception of Darwinism in the Iberian World* (Dordrecht: Kluwer Academic Publishers), pp. 153–169.
- , y Raquel Álvarez Peláez. 1999. *En busca de la raza perfecta: Eugenesia e higiene en Cuba (1898–1958)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Gates, Henry Louis, Jr.. 1988. *The Signifying Monkey -A Theory of African-American Literary Criticism* (New York: Oxford University Press). (邦訳『シグニファイイング・モンキー』松本昇・清水菜穂訳、南雲堂フェニックス、2009年。)
- Glissant, Edouard. 1999. *Caribbean Discourse* (Charlottesville: University Press of Virginia).
- González Echevarría, Roberto. 1987. "Guillén as Baroque", in *Callaloo*, No.31, Vol. 10 (2), The Johns Hopkins University Press, pp.302–317.
- . 2010. *Cuban Fiestas* (New Haven and London: Yale University Press).
- Guillén, Nicolás. 2002a. *Obra poética tomo I* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- . 2002b. *Prosa de prisa tomo I* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- . 2002c. *Prosa de prisa tomo III* (La Habana: Editorial Letras Cubanas).
- Hernández de Norman, Isabel. 1977. *La novela criolla en las Antillas* (Madrid: PLUS ULTRA Educational Publishers, Inc.).
- Howard, Philip A. 1998. *Changing History -Afro-Cuban Cabildos and Societies of Color in the Nineteenth Century-* (Baton Rouge: Louisiana State University Press).
- Jiménez, Reynaldo L. 1977. *Guillermo Cabrera Infante y Tres Tristes Tigres* (Miami: Ediciones Universal).
- Kutzinski, Vera M. 1993. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* (Virginia: University Press of Virginia).
- Lamore Jean. 2008. "Introducción" en *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (Madrid: Ediciones Cátedora), pp.9–48.
- Lane, Jill. 2005. *Blackface Cuba, 1840–1895* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press).

- Maguire, Emily A. 2011. *Racial Experiments in Cuban Literature and Ethnography* (Florida: University Press of Florida).
- Mañach, Jorge. 1991. *La crisis de la alta cultura en Cuba, Indagación del choteo* (Miami: Ediciones Universal).
- Martínez-Alier, Verena. 1989. *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society* (Ann Arbor: The University of Michigan Press).
- Melón, Alfredo. 1980. “Guillén: poeta de la síntesis” en *Tres ensayos sobre Nicolás Guillén* (La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba).
- Moore, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press).
- . 2002. *Música y mestizaje: Revolución artística y cambio social en La Habana. 1920–1940* (Madrid: Editorial Colibrí).
- Ortiz, Fernando. 1985. *Nuevo catauro de cubanismos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).
- . 2001. *Los negros brujos* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales).
- Paquette, Robert L. 1988. *Sugar Is Made with Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict between Empires over Slavery in Cuba* (Connecticut: Wesleyan University Press).
- Pruna Goodgall, Pedro M. y Armando García González. 1989. *Darwinismo y sociedad en Cuba –Siglo XIX–* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas).
- Vasconcelos, Ramón. 1994. “Motivos de son” en *El País*, 6 de junio de 1930, en *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (Santiago de Chile: Mosquito Editores), pp.243–245.
- Villaverde, Cirilo. 2008. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (Madrid: Ediciones Cátedora).

〈Resumen〉

**La repetición y la traición del arquetipo del
triángulo amoroso y racial
— Sobre la estrategia del choteo de Nicolás Guillén
en *Motivos de son* —**

Hironao AMBO

Pocos dudarían actualmente que el mestizaje haya sido siempre la identidad etnológica y cultural de Cuba. Pero, según Lamore (2008), solo a partir de la década de los 30 del siglo pasado es cuando empezó a admitirse en Cuba esa identificación. Y es probable que tenga mucha importancia la aparición de *Motivos de son* (1930) de Nicolás Guillén para tal aceptación, puesto que esos poemas, denominados posteriormente por el poeta “versos mulatos”, tuvieron gran resonancia en todo el país. Nos llama la atención, sin embargo, el silencio de los mulatos(as) en la obra, donde los que dialogan son negros(as). Si recordamos el hecho de que las mulatas han sido víctimas de “la limpieza de sangre” tanto por parte de los blancos como de los negros, es posible interpretar, como señala Aponte-Ramos (2003), que el poeta mulato cae inconscientemente en esa tradición discriminatoria, y excluye su misma capa social. Esta aparente paradoja de “versos mulatos” es lo que quisiéramos analizar en este artículo.

Nuestro enfoque estará especialmente en el poema “Mulata” desde el cual la voz de la mulata se oye solo a través de las habladurías de los negros. En el primer capítulo vamos a ver, con el apoyo de la teoría de

Deleuze y Guattari y la de Foucault, la represión racial y sexual que han sufrido históricamente las mulatas. En el segundo capítulo demostraremos que la mulata de ese poema es una repetición estereotípica de lo que venía produciéndose en la literatura cubana desde el siglo XIX. Aquí hacemos un análisis comparativo de la figura de la mulata con la de *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882) de Cirilo Villaverde y también con la de las farsas criollas cubanas, llamadas indistintamente teatro cómico, teatro vernáculo, teatro bufo, etcétera. A través de esta comparación, podemos comprobar la existencia de un arquetipo de triángulo amoroso entre el blanco, la mulata y el negro (mulato). Y pensamos que en “Mulata” Guillén *chotea* ese triángulo al introducir en sus relaciones una negra con la que el negro dice que tiene una relación más sincera.

El choteo, definido por Jorge Mañach como una actitud burlesca contra toda forma imperativa de autoridad, tiene que ver con el meta-discrudo de los africanos diaspóricos en el caso de *Motivos*. Esto se comprueba en un artículo donde el poeta cita “el son de los que protestaron contra el son” que fue un modelo de la obra. En ese episodio los negros que repudiaban el son como “atraso” cultural acabaron produciendo son-montuno. Pacere obvio, entonces, que los sones de Guillén son las invitaciones a este *performance* de des-orden carnavalesco y contraautoritario. Así vemos que la mencionada repetición estereotípica es una estrategia del choteo del poeta que camufla sus intenciones de obligar a reconocer y, al mismo tiempo, poner en duda los prejuicios raciales y sexuales contra las mulatas. De este modo, la negra en “Mulata” traiciona el arquetipo del triángulo amoroso y racial revelando múltiples ramificaciones amorosas. Cabe señalar, por consiguiente, el singular papel que asume la mulata en el poema. Es decir, ella se sitúa en el centro de esas relaciones, y aparece como una puente que permite sobrepasar las líneas de color.