

引き裂かれたアイデンティティ Split Identity ＜モビメント＞とチカーノ文学 ＜ Movimiento ＞ and Chicano Literature

野谷文昭
NOYA Fumiaki

おれの両親は
経済の戦いには負けたけれど
文化を生き残らせる戦いには
勝ったのだ。

ロドルフォ・ゴンサレス『おれはホアキン』

予言の成就

「アメリカ合衆国では次の世紀早々に、ヒスパニックの人口は黒人人口を抜くであろう」というのは、20世紀になされた予言の一つであった。それが2000年の国勢調査で早々と成就した。黒人すなわちアフリカ系アメリカ人は3465万8190人で全人口の12.3パーセント。これに対しヒスパニックは3530万5818人で12.5パーセントとなり、後者の増加率からすると、その後差はさらに開いているはずである¹。かくしてヒスパニックは合衆国最大のマイノリティとなったのである。ならばこの集団は、政治的にも文化的にも多大な影響力を発揮するにちがいない。少なくとも外部の人間がそう考えても不思議はない。だがその前に、まず検討しておきたいのがヒスパニックという呼び方についてである。というのも、彼らはラティーノと呼ばれることも多いからだ。実際、前述の国勢調査では「ヒスパニックまたはラティーノ」と表記されている。では、その違いはどこにあるのか。

ヒスパニックかラティーノか

1940-50年代には、スペイン語系のグループに対し、英語使用者によってスパニッシュという呼称が好んで用いられた。アングロ系の人々の目に映る彼らは<ラテン・ラバー>であり<マンボ・キングス>であった。1960年代になると移民の波が押し寄せる。それとともにスパニッシュに代わってヒスパニックという呼び名が普及する。メキシコ系、キューバ系、プエルトリコ系、ドミニカ系、等のグループが政治勢力として台頭してくると、政府の統計や記録は彼らを個々に扱う代わりにヒスパニックと総称するようになる。するとメディアもこれに倣い、スペイン語系グループを人種や文化として定義するためにヒスパニックという呼称を用いるようになり、さらにその概念を拡大して集団ばかりか個人に対しても使うようになる。つまりエスニシティの分類に利用するのだ。

こうして想像上のエスニック・ラベルを貼られることにより、本来<複数のスペイン語系アメリカ>の集合体であったはずのものは、たった一つのコンパクトな概念に圧縮されてしまう。イラン・スタヴァンスによれば、これはアングロ系勢力が<ヒスパニック>勢力にステレオタイプ化を施すための道具であるという²。その結果、ここにイデオロギー性が生じることになる。スペイン語系のコミュニティにとっては他者の手による造語に過ぎないものが、ラテンアメリカの多面的文化を、単に言語的遺産に基づくだけの概念に矮小化してしまったのである。そして合衆国政府は、リオ・グランデ以南の地域およびカリブ海諸島、すなわちラテンアメリカに祖先をもつ人々をヒスパニックと総称してきたのである。

スタヴァンスの指摘するところでは、一般にヒスパニックという呼称は保守派に好まれる傾向があり、人口統計、教育、都市開発、厚生など公的な場で用いられる。たとえば政治家は革新的な思想の持ち主であってもヒスパニックと呼ばれるというわけである。一方、リベラルな傾向を示す人々が好むのは<ラティーノ>であり、それは芸術家やミュージシャン、映画俳優などに対して用いられる。したがって、メキシコ系のミュージシャン、カルロス・サンタナもプエルトリコ系女優のジェニファー・ロペスも

キューバ系作家のオスカー・イフェロスもすべてラティーノということになる。知識人や芸術家の間でスタンダードとなった〈ラティーノ〉は、スペイン語系の外からではなく内側から生まれた呼び名であることにより、制度に対する反逆的な意味合いを帯びる。したがってそれは、〈ヒスパニック〉という呼び名が孕むアングロとイベリアの抑圧性を告発してもいる。このように、「ヒスパニックまたはラティーノ」と表記されるまでには様々な経緯があったのである。

異なる歌の合唱

トーマス・ワイヤーは、「1980年代の初めには、様々な出自をもつヒスパニック系アメリカ人がすべて大同団結すると思われた」と述べている。³しかし、そのユーフォリズムは長続きせず、「ヒスパニックは〈ヒスパニック〉という共通の枠にくくられることを嫌い、自らの民族性を保持する事を選んだ」のだった。彼らは自らをチカーノすなわちメキシコ系アメリカ人、あるいはキューバ系、プエルトリコ系などとみなしており、ヒスパニックなるものはその間のどこかにいる、と考えている。因みに、1990年の調査では、ヒスパニックの総数は約2500万人で、そのうち53パーセントをメキシコ系が占め、プエルトリコ系が9パーセント弱、キューバ系は4パーセントだった。そして2000年の調査では、総数がおよそ1000万人増の3531万人で、グループ別に見ると、メキシコ系が2064万人で58パーセント、プエルトリコ系が341万人で9.6パーセント、キューバ系は124万人で3.5パーセントとなっている。いずれにせよ、これらの数字から、メキシコ系の割合が突出していることが分かるだろう。

だが、チカーノの場合、学校からの脱落者が多く、失業率が高い一方、一帯あたりの所得水準は低い。これに対し、キューバ系は教育水準が最も高く、失業率は最も低く、所得水準は最も高い。また、プエルトリコ系の経済水準は最低で、23パーセントの世帯が貧困層に属している。このようなグループ間の格差を無視しての大同団結はありえないだろう。また、自身チカーノの批評家、ファン・ブルース＝ノボアは、チカーノの特徴の

一つに黒人に対する差別意識があることを指摘している⁴。そのような意識が団結のための障害となるであろうことは明らかである。要するに、ヒスパニックというマイノリティは単一のエスニック・グループではなく、異なる複数の部分からなる集合体もしくは寄せ集めなのだ。

この状況はラティーノという呼称を使っても同じだろう。ただし、その場合は、使う側に制度に対抗しようとする意識があり、それが一種の接着剤の働きをしてきたことも確かだ。たとえば、キューバ系の作家V・スアレズと夫人でメキシコ系の作家D・ポエイが編んだアンソロジー『イグアナ・ドリームズ』*Iguana Dreams* (1992) がその例である⁵。「ニュー・ラティーノ・フィクション」という副題が示すように、若手を中心に29人のラティーノ作家の短篇が収められており、カリブ系作家の数が多くことが特徴として挙げられる。そして、ここに編者の恣意性が存在するのだ。というのも、数からすれば、人口に比例して、チカーノ作家の割合が圧倒的であったりとも言えるからである。

ここでラティーノ作家の勢力図を知るために、ハロルド・アーゼンブロー編の『英語で書くラティーノ』*Latinos in English* (1992) を参照してみよう⁶。これは英語で創作を行っているラティーノ作家の名鑑で、アルゼンチン系、メキシコ系、コロンビア系、キューバ系、ドミニカ系、グアテマラ系、プエルトリコ系、スペイン系という分類にしたがって79人の作家が紹介されている。そのうち54人がチカーノ作家で、2番目のプエルトリコ系が17人、3番目のキューバ系以下は一桁に過ぎない。データが10年以上も前のものであることや、スペイン語でしか書かない作家もいるであろうことを考慮しても、勢力図が大きく塗り変わることはあるまい。つまりアンソロジーの编者スアレズは、意図的にバランスを変えることで、文学の世界にユートピアとしてのラティーノ共同体を作ろうとしたと見ることができるのだ。しかし、作品はそもそもユートピア構築のために書かれたわけではないから、当然ながら多種多様であり、ラティーノもまた複数の異なる部分からなる集合体であることを浮かび上がらせる結果となっている。スザンヌ・オーボラーの言葉をもじって言えば、彼らはみんな違う歌をうたっているのである⁷。

ここまで〈ヒスパニック〉という制度のイデオロギー性を明らかにするために、それが名指すグループの多様性を強調してきたが、もちろんラティーノ文学に内在する共通点はある。それは引き裂かれたアイデンティティがもたらす葛藤、コード・スイッチングに見られるように日常的現実の一部としてスペイン語が不可欠の要素になっていること、それに象徴される文化的混血性、強い家族意識や被差別意識といったものである。それは異なるグループの文学を比較検討するときより明らかになるはずで、実際、ブルース＝ノボアはメキシコ系とプエルトリコ系の比較を行っている⁸。しかし限られた紙幅で紹介することは難しいため、ここでは対象をチカーノに絞り、彼らの文学とそれが生まれた背景に焦点を当ててみよう。

モビメントの展開

チカーノ文学が活気付くのは1960年代後半から70年代に掛けてであり、演劇や美術など他のジャンルと合わせ、一種の文化ルネッサンスが訪れる。その活況をもたらしたのがモビメントすなわちチカーノ運動の高揚であった。だが、60年代に展開された運動はきわめて政治色の強いものであった。この運動がアフリカ系アメリカ人による公民権運動に触発され、それと併行して進展したことはよく知られている。ただしモビメントは単一の運動ではなく、60年代初頭に、アメリカ南西部で同時発生的に起きた複数の運動として始まった。とりわけ重要なのが二つの動きで、一つはカリスマ的指導者として名を馳せたセサル・チャベスに率いられた運動である。これは農村地帯におけるメキシコ系アメリカ人の貧困をなくし、社会的地位を向上させ、メキシコ移民労働者に対する差別的政策を根絶することを目標に掲げ、62年にチャベスが全国農業労働者組合のトップに立つことで勢力を得る。もう一つはレイエス・ロベス・ティヘリーナ率いる〈メルセデス同盟〉の運動で、「占領された土地」すなわち米墨戦争によってメキシコが失った土地にかつて存在した農民の小作地や共有地を返還させることを目標として掲げていた。

前述の運動が農村地域で展開したのに対し、都市部でも動きが生じる。

メキシコ系アメリカ人が社会・経済的に搾取されている状況や、彼らを一級市民として認めない人種差別に対する戦いが開始されるのだ。ここでも二つの運動が主流を成す。いずれも第二次大戦後の新世代に属するチカーノの学生と労働者によって組織されたもので、一つはロドルフォ・“コルキー”・ゴンサレスをリーダーとする<チカーノ・パワー>の運動であり、もう一つはホセ・アンヘル・グティエレスによって創設された政党<ラ・ラサ・ウニーダ（統一有色人種）>党の活動である。

4人のリーダーたちには共通点があった。それは彼らのコミュニティの文化的価値や伝統、遺産に形を与え、定義し直そうとしたことである。メキシコ系アメリカ人に対して差別的記号として使われてきた<チカーノ>という呼び名が新たな意味を持つようになるのは、この再定義という作業においてである。<チカーノ>の起源については複数の説があるが、一般にはメキシコ人を意味する<メヒカーノ>が訛ってできたとされる。モビメントを担った人々は、差別的記号としての出自をもつこの呼び名をそのまま用いることを止める。そのかわりメキシコ人の起源にまで遡り、<メヒカーノ>ではなく、アステカ帝国を築いた人々を指す<メシカーノ>という言葉から呼び名を作る。それがお仕着せではなく、起源を違えた新たな呼び名としての<チカーノ>であり、それを肯定的な意味を込めて積極的に用いるようになるのである⁹。

新世代チカーノの運動

伝説の都市アストラックが象徴的なトポスとして再定義されるのも同じ文脈においてである。だが、それはモビメントの進展にともなう運動の先鋭化と無関係ではない。ゴンサレスの<チカーノ・パワー>運動は、とりわけ「新たなアイデンティティと政治力の探求」を目指す若いメキシコ系アメリカ人が推進力となっていた。ゴンサレスは出身地のデンバーで貧困撲滅運動に携わったのち、1965年に<チカーノ・パワー>運動の母体となる<正義のための十字軍>を組織する。そしてこの団体は60年代後半に様々な州からチカーノの学生や若者をデンバーに招き、彼らが初めて一堂

に会する機会を演出するのだ。

繰り返し開かれた〈青年会議〉でチカーノの若い世代は、自分たちのコミュニティや世代のためによりよい教育や社会進出の機会が与えられるべきであることを主張する。十字軍センターでの〈会議〉は祝祭となり、自分たちが醜いと思込まされてきた人々は、自分たちの魂のうちに美しさを発見する一方、コココーラやドリス・デイ、プレーボーイのパニーガール、マーボローのキャラクターがアングロ系白人文化から与えられたアイコンであることを認識するのである。

チカーノ・パワー、民族自決、自己解放の要求は、アフリカ系アメリカ人の権利闘争と同じ位相にあり、国内問題としての性格を備えていたが、やがて運動はアジア・アフリカの解放運動に刺激され、より洗練されたものとなっていく。若者たちは古い世代のリーダーたちが唱えた同化思想を拒否し、かわりに自分たちのコミュニティの歴史を合衆国の「内なる植民地」化の歴史と捉え直す。そして自分たちのコミュニティやその歴史を見えざるものにしてきた制度と戦い、チカーノ研究を制度化するよう要求するのである。

このような政治や運動への参加の姿勢は新たに結成された組織へと波及していった。〈アストラン・チカーノ学生運動〉はその典型的な例と言える。サンタ・バーバラで開催された第2回青年会議において学生たちは、〈チカーノ〉という言葉を、自分たちのラテンアメリカの遺産、とりわけ先住民のルーツを肯定することを意味する自己証明の新しい形として採用したのだった。〈アストラン精神計画1969〉は、彼らの運動の基盤にあった文化ナショナリズムを強化することになった。それによって学生たちは、自らを〈ラ・ラサ（有色人種）〉の一員として位置付けるために、メキシコ系アメリカ人を〈白人〉と見なす政府の公式分類を拒否したのである。そして、メキシコ系アメリカ人の旧世代が伝統的にそうしてきた「ヨーロッパ」の遺産に固執することを止め、〈アストラン〉の神話的時空間の中に、植民地化されたメキシコ系アメリカ人の歴史を打ち立てるのだ。¹⁰

ホアキンとは誰か

ここで、モビミエントを象徴する1冊の本に注目したい。それは『おれはホアキン』というタイトルを持つ本で、今、筆者の手許にあるのは1972年にバンタム・ブックスから出た新版だが、¹¹ 旧版は1967年に刊行されている。旧版と言ってもそれは<正義のための十字軍>という団体が出したホッチキス止めの小冊子といった体裁で、わずか20ページの刊行物であった。¹² 著者はロドルフォ・ゴンサレス、すなわち先に見た<モビミエント>の新世代のリーダーで、新版では*I am Joaquín / Yo soy Joaquín*という具合に原題が本文同様英語とスペイン語のバイリンガル表記になっている。その表紙に使われている写真には、メキシコ系らしき二人の少年が映っていて、じっとこちらを見つめている。1980年にロサンジェルス空港の売店でこの本を見つけたとき、思わず手に取る気になったのは、写真とスペイン語に惹かれてのことだった。この本がいかなる性格のものであるかは、キャッチコピーによって明らかにされている。それによるとこれは、「メキシコ系アメリカ人の叙事詩」であり、「アメリカのチカーノ・ムーブメントの最も有名な詩」なのである。ページを繰ると、前述の二人の少年がロサンジェルスのバリオの少年であることが分かる。この叙事詩の制作について、著者のゴンサレスは序文で次のように述べている。

『おれはホアキン』を書くことは、歴史を遡る旅であり、痛みをとまなう自己評価、そして私の仲間を、とりわけ私自身のアイデンティティを探求する旅だった。

彼によれば、書き進めるうちにテキストは、歴史を巡るエッセー、社会に対する声明、自分たちの混血性^{メステイサッヘ}への帰着、迫害者（スペイン人）と被迫害者（インディアン）の結婚となっていったのだった。ホアキンとはアングロの世界への同化に抗い、その屈服を強いる力に抵抗し、その文化遺産の中に闘いを継続するための力を見出そうとするチカーノの集合的声である。¹³ 著者のゴンサレスは、スペイン人と先住民の過去から出発し、メキシコの歴史を経て、アメリカ史という大枠の中で現代に至るチカーノの歴史

を辿る。そこにはすでにアイコンとなったメキシコ独立や革命の英雄、殉教者たちの名が召喚される。それを視覚化すれば、リベラらが描いたメキシコの壁画に似たものになるだろう。事実、『おれはホアキン』の新版にはメキシコ壁画の写真が数多く使われているのである。1連4行のスタイルこそ用いてはいないが、メキシコのコリードすなわち民衆的バラードを想起させるこの作品を、チャールズ・M・テータムは「社会参加の詩」と呼び、「社会の記録」としても、また1960年代並びに1970年代初めにおけるチカーノ詩のテーマとモチーフの多くを総合した「文学作品」としても重要であるとし、その主要なテーマとして「維持」を挙げている。¹⁴ 確かにそれは、最後は大文字で書かれた「おれは生き続けるぞ／おれは生き続けるぞ」というシュプレヒコール風の2行で締め括られているところからも読み取れるだろう。

ところでこの叙事詩を歌っているホアキンとは誰のことなのだろう。冒頭は次のように歌われる。

おれはホアキン、
グンサレス
 白人社会の
 つむじ風に捕まって、
 混乱の世界で迷子になった、

「白人社会」とはアングロ系アメリカと解釈できるだろう。したがって、ここで語られている状況はチカーノ一般に当てはまる。実際、詩を読んでいくと、歌い手は一人であると同時に複数でもあることが分かる。ゴンサレス自身、序文でこの本が「私自身のこと、そしてホアキンであるすべてのチカーノのことを明らかにするために書かれた」と述べている。ならばホアキンという名の由来は何か。ここで思い当たるのが1965年にカリフォルニアのサン・ホアキン・バレーの葡萄農園で労働者のストライキが発生し、チカーノが州都サクラメントまで歩くという名高い「300マイル行進」が決行されたことである。あるいは1966年にティヘリーナらが再建を要求する19世紀の村の名もサン・ホアキン・デ・リオ・デ・チャマである。

1966年から67年にかけてモビミエントは活発化する。これに呼応したのがチカーノの青少年で、彼らは高校や大学、バリオで活動を開始し、メキシコ系アメリカ人学生連合（UMAS）やコマンチに因んだ名を持つクロス・コマンチエロスのようなグループが結成される。一方、バリオの不良少年グループも内部抗争を止め、今や政治性を帯びたモビミエントの隊列に加わるのである。テキサス州エルパソでは、チカーノたちはメキシコ系アメリカ人問題に関する大統領の講演会をボイコットし、平等な権利を要求するマニフェスト「エルパソ計画」を準備する。こうした動きを背景に文化ルネッサンスが起き、チカーノによる自らのアイデンティティや自己の肯定的価値の探求が始まるのである。したがって、1967年に出版される叙事詩の語り手の名として、ゴンサレスが歴史的闘争を想起させるホアキンを選んだことは十分考えられる。実際、この詩は集会などで盛んに朗読されたのである。

パスの戸惑い

メキシコの詩人オクタビオ・パスは代表的評論『孤独の迷宮』*El laberinto de la soledad* (1950) でパチューコについて論じている。¹⁵ それは彼がかつてロサンジェルスで見たメキシコ系の若者の印象に基づくものである。加藤薫によればパチューコとは、「『ズート・スーツ』の着用に象徴されるような、1930年代の後半から40年代にかけて大都会に定着しはじめたチカーノ家族の若い世代が創造した文化様式」で、その復活が今日のチカーノ・アートを生むきっかけになっているという。¹⁶ しかし、パスはこれを文化様式ではなく人格として扱っている。パスはパチューコを「われわれが好むと否とにかかわらず、これらの人々はメキシコ人であり、メキシコ人が到達し得る極端な姿の一つである」と見なす。だが、「『パチューコ』は決して再びメキシコ人にはなりたがらない。と同時に、米国人の生活に融け込むことも望まない。その存在はすべて全く否定的な衝動であり、矛盾のもつれであり、謎である」。このようにパスは曖昧な存在としてのパチューコを前に戸惑うのである。そして、パスは起源すらはっきりしない名で呼ばれ

る人々のうちに、次のような特徴を見出す。

「パチューコ」は、言語、宗教、習慣、物の考え方など、彼らが受け継いだものすべてを失ってしまった。彼らには、様々な状況に立ち向かうのに肉体と魂だけしか残っておらず、衆目の凝視に対しては無防備である。彼らの変装は一つの防衛策であるが、それはまた彼らを他の人々と異ならしめ、孤立させる。すなわち、彼らを隠すと同時に見せつける。¹⁷

パスが描き出すのはチカーノのネガティブなイメージを誇張した形で体现している人々であり、そこには連帯や外へ向かう運動の可能性は欠けている。したがってここから受ける印象からは、のちのモビメントの可能性は窺えない。それにもかかわらず、パスはきわめて重要な要素を見落としてはいない。

誰の意見も、彼らの中に何か雑種のもの、人の心を動揺させると共に魅了する何かが見られるという点で一致している。¹⁸

ここで言う「雑種のもの」とは両義性を孕み、既成の概念には取り込むことのできない何かである。つまりパスは何か新しいものと遭遇しているのだ。それも彼を戸惑わせる一因であるに違いない。ここで見逃してはならないのがブルース＝ノボアの批評である。パスのパチューコ論は、善意に基づいてはいるが、今読めば、チカーノの雑種性を非難する反動的性格を備えていると彼は批判しているからである。¹⁹

雑種というアイデンティティ

ホセ・アントニオ・ピヤリアル（1924年生れ）の『ポーチョ』*Pocho* は1959年に刊行された長編で、チカーノ小説の嚆矢とされている。²⁰ ポーチョとは両親がメキシコから移住してきたアメリカ人を意味し、アメリカナイズされたメキシコ人の蔑称ともなる。この小説ではポーチョは主人公のリ

チャードを指し、小説そのものは一種のビルドゥングス・ロマンとなっている。リチャードは不況時代のカリフォルニアにやってくるのだが、当然のごとく文化的に引き裂かれた状態を経験するはめになる。そしてそこに見られる二重性は、パスを戸惑わせたものと同種のものと言えるだろう。だがこの小説では文化変容が肯定的に捉えられている。物語の終幕近くで言葉が問題になる。メキシコから訪れた少女がリチャードの話すスペイン語を聞いて笑うのだ。それが「カリフォルニア・メキシコ・アメリカ・カスティーリャ語」の交じり合ったものだからである。だが彼は悪びれない。

「僕はポーチョなんだ」彼は言った。「僕たちがこんな風に話すのは、このカリフォルニアじゃカスティーリャ語の単語を英語から作るからさ。だけど僕はスペイン語で読み書きができる。八つの頃から独学で勉強したからね」

「平気よ」と彼女は応じた。「わたし、あなたの言うこと完全に理解できるわ」²¹

ハイブリッドな言語の評価はもちろん小説の中だけの問題ではない。ピヤレアルが英語で書いたのに対し、アレハンドロ・モラレス（1944年生れ）は第1小説『懐かしい顔と新しいワイン』*Caras viejas y vino nuevo*（1975）をスペイン語で書いた。²² 舞台はアメリカのどこかの都市のバリオである。モラレスが生まれ育ったイースト・ロサンジェルスと見ることも可能ではあるが、必ずしも特定はできない。センテンスは短く、メキシコ風の表現が目につく。ところが、モラレスの小説がメキシコの出版社から出ると、「作者は書き方を知らない」、「使っている言葉はスペイン語ではない」といった評が現れた。たとえば現在分詞の使い方がスペインのアカデミア文法の規範からはずれているというのである。²³

ブルース＝ノボアはそうした見方に反論する。彼の論はこうだ。すなわち、確かにチカーノはスペイン語を話してはいない。話しているのは、イデオロギー的にも言語学的にも、英語とスペイン語の混血から生れた言葉である。それは決して劣ったスペイン語ではない。というのも、そもそもスペイン語ではないからだ。それは二つの文化の融合、共生関係なのである。モラレスが現在分詞の間違った使い方をしているとすれば、彼はそれ

を完璧に使いこなしている。なぜならスペイン語で書いてはいるが、実際には英語の用法に合わせているからだ。それがチカーノなのである。事実、モラレスが作品の中で甦らせたのは、彼が子供時代に常に耳にしていた煉瓦工場で働く人々の生き生きとした言葉なのである。ブルース＝ノボアが別の機会に述べていることに従えば、混血の人々は自らを、生成しつつある彼らのアイデンティティの製作者／製作品として表現するのである。²⁴

フィエスタのあとで

モビメントそしてチカーノ文化ルネッサンスの中心人物の一人であった戯曲家ルイス・バルデスが、移動劇団〈テアトロ・カンペシーノ〉の経験を劇場からさらに映画に持ち込み、ジェーン・フォンダの手引きで参入したハリウッドで、監督として『ズート・スーツ』*Zoot Suit* (1981) や『ラ・バンバ』*La Bamba* (1987) のようなチカーノ映画を手掛け、ヒットさせたことは周知のとおりである。『おれはホアキン』の新版に挿入されている写真に、政治集会でハンドマイクを片手に演説しているらしいバルデスの姿が映ったものがあるが、彼はその後ハリウッドでハンドマイクあるいはメガフォンを握ったわけである。こうして彼はエスタブリッシュメントになった。その結果、彼の『初期作品集——「行動」、「ベルナベ」、「蛇の思考』』*Early Works* (1990) から伝わってくる、生成過程にある新しい文化の混沌が放つ熱気はもはや失われたと言えないこともない。²⁵ だが、それをモビメントの成熟した形と見ることもまた可能なのである。

モラレスにしても、90年代に入ると『檻褻人形病』*The Rag Doll Plagues* (1992)²⁶ のような、フエンテスらラテンアメリカの作家の影響を感じさせる作品を書いている。それは植民地時代と近未来を結ぶSF・幻想小説である。ただし、舞台はメキシコとカリフォルニアであり、近未来の物語はメキシコとカリフォルニアが合併した〈ラメックス〉という土地で展開する。そこを新たな〈アストラン〉と見ることは難しくない。つまりチカーノ文学が描いてきた土地は作品の中で脈々と息づいているのだが、一方、それは大きくメタモルフォーズしているのである。

チカーノ作家の中ではすでにカノンと見なされているルドルフォ・アナヤ（1937年生れ）の作品も、チカーノ・ルネッサンスが生んだものであるが、代表作『ウルティマ、僕に祝福を』*Bless Me, Ultima*（1972）²⁷にモビメントの熱い政治性は感じられない。物語は作者の出身地であるニューメキシコで繰り広げられ、主人公の少年は女呪師の導きにより、ヤーノすなわち大平原の中でイニシエーションを迎える。批評家のラモン・サルディバルはこの作品が、「世界精神との民族的な集合的無意識の調和に対するロマンティックで神秘主義的な賞賛を目指している」²⁸と評している。世代的には政治闘争としてのモビメントを推進した活動家たちに近いが、その作風は<ポスト・モビメント>と呼ぶことも可能だろう。「ニュー・ラティーノ・フィクション」と銘打った『イグアナ・ドリームズ』に彼の短篇が収録されている。「エピファノを求めて」というその作品では、80歳の女性が祖父の大農園^{アシェンダ}の跡を捜すために、南を目指してソノラ砂漠をジープで走る。アイデンティティの探求自体は定番とも言えるテーマだが、ここに描かれているキャラクターは古いチカーノ小説には見られないタイプである。編者がこれを拾ったのは、作品の60年代との距離によるとも言える。

ステレオタイプを越えて

バリオや麻薬、犯罪、民族的抑圧を描かなければチカーノ小説ではないといった類の言説は危険である。それはステレオタイプを生むと同時にエスニシティを売り物にせず確立している作家を狭い世界に引き戻すことになりかねないからだ。最初の小説『夜の都市』*City of Night*（1963）が大成功を収めたジョン・リッチーの場合、ゲイ作家として主流にいたにもかかわらず、チカーノというレッテルを貼られた結果、今はマージナルな作家と見なされてしまっている。²⁹あるいはモビメント自体にも欠点はあった。とりわけ初期において、活動家たちは高いモラルに基づく理想的コミュニティを目指すあまり、ゲイやレズビアンを蔑視するという誤りを犯している。それはこの運動に大きな影響を与えたキューバ革命の場合とよく似ている。おそらくそれはリッチーの地位低下の一因ともなっているはず

である。³⁰ チカーノという名が内発的に使われることにより、それは運動の主体性を表象することになった。だが、リッチーの場合のように、その言葉は足枷にもなる。³¹

あるいはバリオが舞台であっても、サンドラ・シスネロス（1954年生れ）の描くバリオはチカーノ小説のステレオタイプとは異なっている。そもそもシスネロスが作家になることを決意したのは、長編にせよ短篇にせよ彼女が読んでいたチカーノ小説にはバリオが正確に描かれておらず、そこに彼女自身の姿が見出せなかったからなのである。³² したがって少女の視点でシカゴのバリオの日常が語られる『マンゴー通りの家』*The House on Mango Street*（1984）は、チカーノ小説のステレオタイプを批判する作品となっているのだ。

「チカーノ文学とはこういうものである」といった定義には注意しなければならない。それが様々な事実を見えにくくしてしまうことがあるからだ。たとえば、チカーノ文学は労働者階級から生れたという神話がある。実際、チカーノ・ムーブメントは労働運動と無関係ではなかったが、しかし、書き手の出身階級は様々で、たとえば『クレイル市とその近郊』*Klail city y sus alrededores*（1976）の作者であるロランド・イノホサ（1929年生れ）は大土地所有者の息子であり、完全な教育を受けているのだ。いかなるものであれ、チカーノが書いたものはチカーノ文学であるとブルース＝ノボアは言う。彼はメキシコを代表する作家として知られるカルロス・フエンテスをもチカーノ作家と見なしている。その当否は措くとして、とにかく、外側から与えられたにせよ、内側から選び取ったにせよ、今度は束縛するものとなった<チカーノ>というエスニシティの枷かせを打ち破るのは、結局、作品の質でしかない。『イグアナ・ドリームズ』に寄せた序文で、オスカー・イフェロスが収録作品の多様性を前にして、「彼らは文学を書いている」と述べる時、彼の念頭にはおそらく作品の質のことがあったはずである。ブルース＝ノボアが言うように、まず作品の質が問われるべきなのであり、³³ 作者のエスニシティを問題にするのはそれからでも遅くはないのである。

1. U.S. Census Bureau, *Statistical Abstract of the United States: 2001. 121st edition*, Hoover's Business Press, 2001.
2. Ilan Stavans, "Introduction," in Harold Augenbraum (ed.), *Latinos in English: A Selected Bibliography of Latino Writers of the United States*. NY: The Mercantile Library of New York, 1992, p.9.
3. トーマス・ワイヤー (浅野徹訳) 『米国社会を変えるヒスパニック——スペイン語を話すアメリカ人たち』日本経済新聞社、1993年、33頁。
4. Juan Bruce-Novoa, *Retrospace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston: Arte Publico Press, 1990, p. 29.
5. Delia Poey and Virgil Suarez (ed.), *Iguana Dreams: New Latino Fiction*. NY: Perennial, 1992. 野谷文昭『ラテンにキスせよ』自由国民社、1994年、400-401頁に本書の書評がある。
6. Augenbraum, op. cit.
7. "We All Sing a Different Song" in Suzanne Oboler, *Ethnic Labels, Latino Lives: Identity and the Politics of (Re)Presentation in the United States*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, p. xi.
8. Bruce-Novoa, op. cit., pp. 33-41.
9. <チカーノ>という言葉の起源については、加藤薫『21世紀のアメリカ美術——チカーノ・アート』明石書店、2002年、に詳細な説明がある。
10. Oboler, op. cit., p. 66.
11. Rodolfo Gonzales, *I am Joaquín / Yo soy Joaquín*, NY: Bantam Books, 1972.
12. 書誌によれば、旧版はRodolpho Gonzales, *I am Joaquin: an epic poem*. と表記され、Yermo Vasquezによる挿絵付。また、新版同様テキストは英語とスペイン語の両方が用いられている。
13. Charles M. Tatum, *Chicano Literature*, Boston: Twayne Publishers, 1982, p. 141.
14. Loc. cit. またワイヤーの前掲書30-31頁に次の記述が見られる。「コルキー・ゴンサレスという扇動者は、革命的な詩を書き、政治結社「ラ・ラサ・ウニーダ (統一有色人種)」党を結成した。」
15. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972. オクタビオ・パス (吉田秀太郎訳) 『孤独の迷路——素顔のメキシコ人』新世界社、1976年。
16. 加藤、前掲書、43-49頁。
17. Paz, op. cit., p. 14. 邦訳、8頁。
18. Ibid., p. 15. 邦訳、10頁。
19. Bruce-Novoa, op. cit., p. 38.
20. José Antonio Villarreal, *Pocho*, NY: Doubleday, 1989.

21. Ibid., p. 165.
22. モラレスはさらに続く2作をスペイン語で書き、4作目の *The Brick People*, Houston: Arte Publico Press, 1988, から英語で書くようになる。
23. Rosa Beltrán, "Entrevista con Bruce Novoa," *La Jornada Semanal*, 26 de julio de 1992, p. 35.
24. Bruce-Novoa, loc. cit.
25. Luis Valdez, *Early Works: Actos, Bernabé, and Pensamiento Serpentino*, Houston: Arte Publico Press, 1990.
26. Alejandro Morales, *The Rag Doll Plagues*, Houston: Arte Publico Press, 1992.
27. Rudolfo A. Anaya, *Bless Me, Ultima.*, ルドルフォ・アナヤ (金原瑞人訳) 『ウルティマ、ほくに大地の教えを』 草思社、1996年。
28. ラモン・サルディヴァー (赤嶺玲子・結城正美訳) 「ロマンス、ファンタスティックなるもの、歴史表象——ルドルフォ・A・アナヤとロン・アリアス」 木下卓・笹田直人・外岡尚美編著 『多文化主義で読む英米文学——あたらしいイイズムによる文学の理解』 ミネルヴァ書房、1999年、229頁。
29. Beltrán, op. cit., p. 36.
30. Oboler, op. cit., p. 66.
31. この点で、チカーノ、レズビアン、フェミニズムという属性を共存させているグロリア・アンサルドゥアの作品は、新しい方向性を示すものとして興味深い。Gloria Anzaldúa, *Borderlands / Frontera: The New Mestiza*, San Francisco: Spinsters/Aunt Lute Foundation Books, 1987.
32. Augenbraum, op. cit., p. 5.
33. Beltrán, op. cit., p. 33.