

〈論文〉

ラテンアメリカの「バロック」

——カルロス・フエンテス『アウラ』における実践——

藤 井 健太郎

I はじめに

カルロス・フエンテス (Carlos Fuentes, 1928–2012) は 1950 年代から 70 年代にかけての「ラテンアメリカ小説のブーム」を象徴する作家である。フエンテスは「ラテンアメリカ小説のブーム」を牽引する先進的な作品を精力的に発表した一方で、ホセ・ドノソ (José Donoso) が『ラテンアメリカ文学のブーム——作家の履歴書』で回顧しているように、欧米の出版社・翻訳エージェントに働きかけ、自身を含めたラテンアメリカ作家による作品の翻訳・出版を後押しするなど、ラテンアメリカ作家による文学作品の世界的な流通としての「ブーム」のフィクサーとしての側面も持っていた。

こうした、先進的な表現を模索する作家かつ「ブーム」のフィクサーというフエンテスの二つの顔が象徴的に示しているように、「ラテンアメリカ小説のブーム」には二つの側面がある。ひとつは、ラテンアメリカの、小説を中心とした文学作品における革新として。もうひとつが、ラテンアメリカ発の文学作品が欧米を中心に爆発的に流通したという、文字通りの「ブーム」としての側面である。アンヘル・ラマ (Ángel Rama) は、前者を「ラテンアメリカの新小説」[nueva narrativa latinoamericana]、後者を「ラテンアメリカ小説のブーム」[boom de la narrativa latinoamericana] として区別している¹⁾ (Rama 1984)。近年、その多くが既に故人となった「ラテンアメリカ小説の

ブーム」期の作家たちの手記や書簡などの貴重な新資料の公開、また、文学作品の世界的な流通のあり方に着目する「世界文学」的なアプローチが普及してきたことにより、ラマが言うところの「ブーム」についての研究が盛んになされ、作品の執筆・出版裏事情のような部分も含めて、多くのことが解明されつつある（Aguirre 2017; Ayén 2019 など）。とりわけ、本稿が中心的な対象とするフエンテスについては、書簡を網羅的に調査したグラス（Gras）の研究によって、彼が果たした「ブーム」におけるフィクサーとしての役割や、同世代の作家たちとの関係性に関してかなりの部分が明らかにされ、分析されている（Gras 2015）。ただし、そうした手法を用いた分析が、しばしば、作品の分析とは切り離されて行われているという感否めない。

他方、「ラテンアメリカの新小説」について論じられるべきことは未だに多く残されている。そのうちのひとつが、本稿が対象とする「バロック」である。広く知られているように「歪な真珠」あるいは三段論法の格の名称のひとつを語源に持つとされるバロックは、元来、逸脱や悪趣味といった否定的な意味合いで用いられる語であった。それが、19世紀末から20世紀前半の西洋美術史・建築史の文脈において肯定的な価値をもつ概念として再評価され、次第に文学にも適用されるようになったのだった。後に詳しく述べるように、こうしたヨーロッパでのバロック文化再評価とほとんど時を同じくするようにして、ラテンアメリカでもバロック文化の「発見」が行われる。つまり、先住民文化や植民地期以来のアメリカ大陸における様々な文物において「バロック的なもの」が見出されていくのだ。これは、バロック文化を契機としたラテンアメリカ知識人による西欧文化への参入の試みであると同時に、バロックの領有化の試みであっただろう。革新的な作品を盛んに発表したラテンアメリカ作家たちの多くは、文学的マニフェストとなるようなエッセイ・評論を書いており、そこで盛んに主張されたのも、「ラテンアメリカ文化・文学のバロック性」であった。

もちろん、ラテンアメリカ文学における「バロック的なもの」についてこれまで論じられてこなかったわけではない。それどころか、このテーマにつ

いては多くの研究書・論集が刊行されており、「バロック性」はラテンアメリカ文学について用いられるクリシェのひとつであると言っても良いほどだ²⁾。「ラテンアメリカ文学のバロック性」を取り上げる際に最もよく言及されるのは、アレホ・カルペンティエル、ホセ・レサマ・リマ、セベロ・サルドウイラキューバ出身の作家たちだろう。彼らの作品がもつ傾向は、「ネオ・バロック」(neobarroco)とも総称される。

カルロス・フエンテスもまた、「バロック」に関するエッセイ、評論を多く残している。同時代的な批評も、しばしばフエンテスの作品を形容して「バロック」の語を用いている (Benedetti 1971 など)。しかし、研究の領域においてフエンテス作品と「バロック」の関係は、部分的には言及されるものの、ほとんど対象となつてこなかった。2015年に出版された、フエンテスと「バロック」についての現時点で唯一の研究書『フエンテスとバロックの思想』の著者ドント (Dhondt) は、「このメキシコ人作家がバロック的なものに対して関心を抱いていることは、彼の小説作品のみならず、エッセイからも明らかであるにもかかわらず、彼の作品におけるバロックというテーマについての包括的な研究は、未だにひとつも存在していない³⁾」(Dhondt 2015: 15)と述べている。そして、ドントもまた、フエンテス作品における「バロック性」を包括的かつ詳細に分析しているものの、フエンテスによるバロック論の独自性に焦点を絞っており、その際に着目されるのは、ベンヤミンを中心とした欧米のバロック論とフエンテス作品との関係である。そのため、フエンテス作品と、ラテンアメリカ作家たちによる「バロック性」をめぐる言説との関係は十分に明らかになっていない。

後に詳しく述べるように、ラテンアメリカ作家たちによる「バロック性」をめぐる言説は、各々の作家による個々の作品に関する美学的な表明であるとともに、ラテンアメリカ文学全体の連帯を視野に入れた、ある種共同的なマニフェストであった。「バロック性」をめぐる言説は、「ブーム」と並行した作家同士の直接的な交流のなかで、ラテンアメリカ作家たちに共有されることとなる。このように「ラテンアメリカ小説のブーム」期は、人的交流を

通じて新たな共通の小説美学が生まれた時期であったのだ。よって、「ブーム」と「新小説」は、必ずしも切り離して考えられるべき事象ではない。むしろ、「ブーム」を背景としたラテンアメリカ文学全体の言説空間の形成をたどり、かつそれぞれの作品をその内部に位置付けることは、「新小説」の個々の作品読解においても、人的交流を介した、ラテンアメリカ全体での文学運動としての「ブーム」の姿を詳らかにする上でも、有用かつ必要な作業なのである。このような問題意識のもと、本稿では、「ラテンアメリカ文化・文学のバロック性」をめぐる言説の形成を辿った上で、フエンテスによる1962年の作品『アウラ』*Aura*と、「バロック性」をめぐる言説との関係について分析を行う。

本稿が『アウラ』を分析の対象とする理由は、同作の執筆・発表年が、フエンテスがラテンアメリカ作家たちとの交流を深め、「ラテンアメリカ文化・文学のバロック性」について述べ始める時期と重なっているため、というだけではない。それに加えて、『アウラ』においては、「不安定」、「変身」といった、ルーセ（1970）が指摘する文学における「バロック的」モチーフを見出すことができる。また、作者自身が同作の執筆の経緯を語った、フィクション的な性格も持つエッセイ「私はいかにしてある本を書いたか」“How I Wrote One of My Books”においては、「バロック詩人」ケベードや、画家ジェリコーの「メドゥーズ号の筏」などが言及される⁴⁾。このように、『アウラ』は作者自身によって、明らかに「バロック」の語に結びつけられているのだ。

ただし、一般にラテンアメリカ文学の作品に対する「バロック的」という形容は、晦渋あるいは破格な文体を指して用いられることが多い。カルペンティエルやレサマ・リマなどはその代表例だ。しかし、『アウラ』で用いられる文体は概ね簡潔であり、これらのモチーフのみを根拠として同作をラテンアメリカの「バロック的」小説の潮流に位置づけることは難しい。そのため、前述のドントの論に代表されるように、『アウラ』やその他フエンテス作品における「バロック的」モチーフ、あるいは「バロック性」はほとんど

の場合、同時代のラテンアメリカ文学の文脈からは切り離され、彼独自の特徴として位置付けられている⁵⁾。対して本稿は、『アウラ』における「バロック的」モチーフを、単なる作家個人の特徴としてではなく、同時代的な文脈のなかで解釈するものである。つまり、『アウラ』における「バロック的」モチーフは、ラテンアメリカ作家たちによる「バロック性」をめぐる言説とのつながりを示唆しているというのが本論の仮説だ。よって、以下では、文体やモチーフなどテキストの表層レベルでの『アウラ』の「バロック性」の先にある、言説レベルにおける同作の「バロック性」を見出すことで、「ブーム」期におけるラテンアメリカ作家たちによる「バロック性」をめぐる言説と『アウラ』とに通底する要素を明らかにしたい。また、そのような作品分析を通じて、翻って「ラテンアメリカのバロック性」をめぐる言説の様態を具体的に描出することができるだろう。

次章からは、まず、19世紀末から20世紀前半にかけてのバロック再評価に関する基本的な事項を確認したうえで、ラテンアメリカの作家たちの多くが共有していた「アメリカ大陸の文化・文学のバロック性」をめぐる言説について概観し、なかでも、とりわけ強い影響力を持っていたアレホ・カルペンティエルのバロック論について考察する。次に、フエンテスが「バロック性」をいわば「発見」するに至る過程を辿った上で、彼自身のバロックに関する言説を分析する。そして、エッセイ「私はいかにしてある本を書いたか」を補助線としながら、『アウラ』と「バロック性」の関係を明らかにする。

Ⅱ ラテンアメリカ文学とバロック

1 西欧およびラテンアメリカにおけるバロック文化の再評価⁶⁾

バロックは元来、西欧における美術・建築を中心とした芸術分野における、汎ヨーロッパ的な時代区分・芸術形式を指す用語であった。15世紀末から16世紀末にかけてのルネサンス・古典主義芸術に対して、17世紀のバロック芸術はそれからの逸脱あるいはその衰退形式を指していた。独自の価

値を持った芸術形式としてのバロック再評価に先鞭をつけたのは、ハインリッヒ・ヴェルフリンの1888年の著作『ルネサンスとバロック』である。続いて、ヴェルフリンは1915年の著作『美術史の基礎概念』で、主に絵画芸術を念頭におきながら、「線的なもの/絵画的なもの」、「平面的なもの/深奥的なもの」、「閉じられた形式/開かれた形式」、「多数的なもの/統一的なもの」、「(対象あるいはモチーフの) 絶対的明瞭性/相対的明瞭性」という5つの対概念を挙げ、前者を古典主義美術の、後者をバロック美術の特徴として定義している(ヴェルフリン2000: 21-23)。

ルネ・ウェレックによる広く知られた1946年の論文「文学研究におけるバロックの概念」(およびこの論文への1962年の後記)によれば、「文学におけるバロックという語の使用は、ヴェルフリンによる区分を文学に適用したことから始まった」(Wellek 1963: 96)。とはいえ、主に絵画を念頭においた古典主義/バロックの区分をそのまま文学に適用することは難しい。例えばジャン・ルーセ『フランスバロック期の文学』(1953)は、文学にも適用可能なバロックの特徴として、「不安定」、「動性」、「装飾の優位」、「変身」という4つの要素を挙げている(ルーセ1970: 270-271)。このように、文学におけるバロックの概念は、ヴェルフリンによる定義をある程度もとにしながらも、論者によって様々な定義を与えられ使用されることとなった。また、元々は17世紀の芸術様式を指していたバロックであるが、エウヘニオ・ドールスの『バロック論』(フランス語訳が1935年、スペイン語の原典が1943年に出版)において「相互に極めて隔たった時代に繰り返し現れる歴史的常数であり、その現れはまた西洋、東洋を問わず最も相異なった地域にも見られる」(ドールス1991: 89-90)と述べられているように、時代・地域を問わず普遍的に見られる芸術形式として拡張されることにもなった。なお、ドールスは「重く沈むフォルム」に対する「飛翔するフォルム」をバロック芸術の特徴としている(ドールス1991: 118)。

こうした19世紀末から20世紀前半における西欧でのバロックの再評価、ないしは再定義の試みは、従来の芸術的価値観に対する異議申し立てでも

あった。ウェレックは、ドイツにおいてはバロック芸術の美が「表現主義によって起こった評価基準の変動のさなかで発見された」(Wellek 1963: 88) ことを指摘している。また、パーキンソン・サモラ＝カウプは、スペインの「27年世代」の詩人たちによる「バロック詩人」ゴンゴラの再評価や、T. S. エリオットによる17世紀イギリス詩・演劇の再評価などを含め、これらのヨーロッパのバロック再評価には「芸術形式における実験への欲求に伴って、啓蒙・理性主義、リアリズムに対する懐疑が高まったこと」(Parkinson Zamora and Kaup 2010: 5) を背景としていたという点に共通点があると述べている。つまり、従来の芸術規範を乗り越えるうえで、それまで低くみられていたバロック芸術に価値が見出され、新たな芸術規範としての再評価が行われたのだ。

ここまでで確認した西欧におけるバロック再評価の潮流において、ラテンアメリカのバロック文化についてはほとんど言及がなされない。しかしその一方で、既存の芸術規範の転覆としてのバロック再評価の試みは、ラテンアメリカの知識人・作家たちにとっては西欧文化への参入の契機となった。というのも、バロック文化こそがアメリカ大陸征服のちスペインから新大陸へともたらされた最初の西欧文化であり、植民地期のバロック文化を再評価することによって、ラテンアメリカ文化こそが西欧のバロック文化の正統な後継であると主張しうるためである。ホセ・レサマ・リマが『アメリカ大陸の表現』*La expresión americana* (1957) に収められた論考、「バロック的好奇心」“La curiosidad barroca”の冒頭において西欧での(ラテンアメリカを等閑視した)バロック再評価の流れを概観した上で、それは「彼らの傲慢さの最たるものである。というのも、スペイン発のバロックのガレオン船が、同じくバロックによって染められた海を渡ったのだから」(Lezama Lima 2020: 77) と述べていることは、バロック文化に対してラテンアメリカが保持する正統性への自負を端的に示しているだろう。こうした主張の試みの先駆的なもののひとつとしては、アルゼンチンの歴史家、アンヘル・ガイド [Ángel Guido] による1936年の論考「芸術においてヨーロッパと相対するアメリカ

大陸」“América frente a Europa en el arte”がある。ガイドは、植民地期から20世紀初頭に至るまでの新大陸のバロック様式による建築物やバロック芸術を「アメリカ大陸による芸術におけるレコンキスタ」[reconquista americana del arte] (Guido 1936: 8)として位置付けている。また、ペドロ・エンリケス・ウレーニャは「アメリカ大陸におけるバロック」“Barroco en América” (1940)において、ベルナルド・デ・バルブエナやソル・フアナ・イネス・デ・ラ・クルスら植民地詩人を、スペイン・バロック詩の正統な後継者として位置付ける。さらに、ロベ・デ・ベガ、フランシスコ・デ・ケベード、ルイス・デ・ゴンゴラという相異なる3人のバロック詩人たちの流れが「ソル・フアナ・イネス・デ・ラ・クルスにおいて合流し幸福に調和した」(Henríquez Ureña 1945: 117)と、スペイン・バロック詩の一種の完成形として植民地詩人ソル・フアナを称揚する。このように、ラテンアメリカ知識人・作家たちは西欧文化に対する独自性をラテンアメリカのバロック芸術に見出し、それを自らの文化として主張した。新大陸のバロック再評価は、文化的アイデンティティの「発見」であり、文学史・文化史を主体的に読み替えようとする маниフェストでもあったのだ。

ところでゴンサレス・エチェバリーアは、ラテンアメリカの作家たちのキューバ革命への熱狂と、それをひとつの要因とした「ラテンアメリカ小説のブーム」の只中で、カルペンティエルが「ラテンアメリカ文壇において影響力を持って」いたこと、特に、フエンテスの『アルテミオ・クルスの死』*La muerte de Artemio Cruz* (1962)においてカルペンティエルからの直接的な影響があったことを指摘している⁷⁾ (González Echevarría 1993a: 286)。また、後に詳しく見るように、フエンテスがラテンアメリカの「バロック性」に言及する際には、しばしばカルペンティエルの名前を出し、彼から受けた影響について述べている。それでは、ラテンアメリカ知識人・作家によるアメリカ文化におけるバロック芸術の「発見」をめぐる言説において、とりわけカルペンティエルのそれにはどのような特徴があるのだろうか。そして、フエンテスがカルペンティエルのバロック論から引き継いだものは何か。以下で

は、カルペンティエルによるバロック論の要諦を確認し、次章でそれがいか
にしてフエンテスに影響を与えたのか考察する。

2 アレホ・カルペンティエルのバロック論

——「起源／原初性」の転覆としてのバロック領有化——

カルペンティエルは、評論集『ティエントス・イ・ディフェレンシ阿斯』
Tientos y diferencias (1964) の冒頭に収められた論考、「現代のラテンアメリ
カ小説における諸問題」“*Problemática de la actual novela latinoamericana*”で、
「先コロンブス期の驚くべき彫刻や古文書から、われわれの大陸の植民地時
代の大聖堂と修道院を経由して、現代の小説にいたるまで、われわれの芸術
はつねにバロックであった」(Carpentier 1987: 26) と、バロックを先住民時
代から植民地期、そして現代のラテンアメリカの作家たちにまで一貫した文
化的伝統として位置付ける。カルペンティエルは続けて、ラテンアメリカに
おけるバロックは、西欧の文脈から外れて新たに「ものごとを名付ける必要
性」(Carpentier 1987: 26) に要請されたものであると述べる。そもそも西欧
とは異なるラテンアメリカの現実を西欧の言語によって描写するためには、
定型的な表現を逸脱することが必要とされる。そうであるからこそ、「バ
ロックこそが現代ラテンアメリカの小説家の正統的なスタイルである」
(Carpentier 1987: 26) というのだ。

一方、同じく『ティエントス・イ・ディフェレンシ阿斯』に収められてい
る、「バロック的」な都市ハバナを賛美したエッセイ、「柱廊の都市」“*La
ciudad de las columnas*”において、カルペンティエルはラテンアメリカ文化
の特徴を「形式の無さ」(Carpentier 1987: 42) に求める。「形式の無さ」とは、
ラテンアメリカ文化の異種混交的な性格を指したものだ。そして、彼は、
ヨーロッパ・アメリカ・アフリカなどあらゆる地域・時代の建築様式が一見
乱立しているように見えさえするハバナの都市に、「バロック的」な美しさ
を見出し、賛美する (Carpentier 1987: 42-43)。ここでは異種混交性が「バ
ロック的なもの」として形容されている。つまり、多様な既存の形式が本来

とは異なる文脈において混交しているというラテンアメリカ文化の特徴が、「バロック的なもの」として捉えられているのだ。

カルペンティエルが「バロック的なもの」に与えている、この二つの異なる意味合い（ラテンアメリカの現実を描写するために要請される、西洋の既存の定型的な表現を逸脱した修辞表現としての「バロック性」、西洋を含む様々な様式の異種混交性としての「バロック性」）には、一種の矛盾が含まれているように思われるかもしれない。実際、ゴンサレス・エチェバリーアは、後者の意味合いでの「バロック性」が、西洋の既存の型や名称をラテンアメリカの現実に当てはめているに過ぎず、前者の、西洋の文脈から外れて新たにものごとを名付ける必要性に要請されたものとしての「バロック性」と矛盾していることを指摘している⁸⁾ (González Echevarría 1993a: 287)。しかし、ここでは、カルペンティエルのバロック論において、修辞表現レベルでの逸脱、本来の文脈からの逸脱という、二つの異なる方向性を持った逸脱のいずれもが、「バロック」の名の下に、ラテンアメリカの歴史や現実と必然的なつながりを持つ積極的な価値として捉え直されているということを確認するに留めておく。

カルペンティエルは、前述した論考「現代ラテンアメリカ小説の問題系」および、「柱廊の都市」を総合し発展させ、ラテンアメリカにおけるバロック文化について本格的に論じた1975年の講演の記録、「バロックと現実の驚異的なもの」“Lo barroco y lo real maravilloso”で、次のように述べている。

なぜラテンアメリカはバロックに選ばれた土地であるのか？ それは、あらゆる共生や混交がバロック様式を生じさせるからだ。アメリカ大陸におけるバロック様式は、クリオージョ性や、クリオージョ的な感覚、あるいは、ヨーロッパから来た白人であれ、アフリカから来た黒人、あるいは大陸生まれの先住民であれ、アメリカ大陸の人間が抱く、他のもの、新しい何か者であること、自分自身がひとつの共生であること、クリオージョであることについての意識へと接近する。つまり、クリオージョ

の精神はそれ自体、バロック的精神であるのだ。(Carpentier 1987: 112)

このように、カルペンティエルは、「バロック性」をクリオーژی的な異種混交性と結びつけ、そのことによって、ラテンアメリカがバロック文化に対して有する特権を主張する。ここには二重の価値転倒の試みがある。第一に、純正性に対して異種混交性を称揚すること。第二に、本来はヨーロッパ文化であるバロックを混交的な芸術形式として捉え、それゆえにラテンアメリカに特権的なものとして領有化すること。モラーニャは、カルペンティエルらに端を発する、ラテンアメリカ作家たちによる「ラテンアメリカ文化のバロック性」の主張を、「中央集権的なヨーロッパ・人文主義^{ヒューマニズム}の相対化および、西洋文化のもうひとつの核としてのアメリカ大陸の復権」(Moraña 2010: 66) の試みと解釈している。

さらに、ここでの異種混交性の称揚には、もうひとつの意味合いを見出すことができる。「柱廊の都市」においてカルペンティエルがハバナの街に古典様式の建築、19世紀パリ風の建築といった異なる時代・地域の多種多様な建築物が同居していることを見出しているように (Carpentier 1987: 42-43)、異種混交とは、素朴な文化本質主義的な見方をするならば、その土地に固有のものではない模倣物、紛い物の寄せ集めでもある。よって、純正性に対して異種混交性を称揚することは、原初的 [original] なものと模倣的なものとの間にある序列関係を転倒させることを意味している。モラーニャは、カルペンティエルやセベロ・サルドウイらを含めたラテンアメリカ作家による「バロック性」の主張が、「芸術・オリジナリティという概念の再定義」(Moraña 2010: 66) の試みであると指摘している。「異種混交性」が「バロック的なもの」と結び付けられ、称揚されることによって、ラテンアメリカ文化がバロックに対して持つ特権が主張されるとともに、「原初的」なものと模倣的なものとの序列関係もまた転覆されるのだ。

以上で、「ラテンアメリカ文化のバロック性」に関するカルペンティエルの主張が、バロックの領有化による西欧文化の相対化と、「オリジナリティ=原

初性」[originalidad] という概念の解体に関わっていることを確認した。ここで想起しておきたいのは、カルペンティエルが「先住民文化のバロック性」を主張していたということだ。本来、西欧の文化であるバロック様式を、アメリカ大陸の、しかもヨーロッパにおいてバロック芸術が誕生する以前の文化である先住民文化に適用するということはある意味では倒錯的と言えるかもしれない。しかし、この倒錯性にこそ、ラテンアメリカ文化にバロックを領有化しようとする言説が持つ、「起源」[origen] としての西欧を転覆し相対化する試みとしての性格が現れている。カルペンティエルはバロック文化を「既存の形式からの逸脱」あるいは「異種混交性」として定義したのだった。先住民文化に遡行的に、そのような意味での「バロック性」を見出すことで、バロック文化の「起源」としての西欧文化が転覆される。そして、ラテンアメリカ文化がバロックにおいて西欧にむしろ先立つものとして位置付けられるのだ。このように、カルペンティエルによる「ラテンアメリカ文化のバロック性」の主張は、「オリジナリティ＝原初性」の概念とともに、「起源」を転覆させる試みである。

Ⅲ フェンテスのバロック論

1 フェンテスと「ラテンアメリカ小説のブーム」

こうしたカルペンティエルのバロック論を踏まえて、フェンテスは自身のバロック論を発展させていく。すでに述べたように、フェンテスのバロック論は、彼を取り巻く状況の変化やそれによって生まれたラテンアメリカ作家たち、とりわけカルペンティエルとの直接的な交流によって育まれたものだ。よって、フェンテスのバロック論を検討するにあたり、フェンテスがいわば「バロック」の「発見」へと至るまでの彼を取り巻く状況と彼の経歴を簡単にたどっておきたい⁹⁾。

フェンテスは、1958年に第一長編小説『澄み渡る大地』*La región más transparente* を出版した。この作品が高い評価を受けたことで、フェンテスはメキシコ文学の中心に参画し、メキシコ外務省での職を離れ専業作家とな

る。また、メキシコ国内のみならずラテンアメリカの他の国でもこの小説は評判を呼び、1960年にはアメリカ合衆国の出版社から英訳が出版されるなど、ラテンアメリカを代表する作家として国外的にも知られるきっかけとなった。続いて1959年に中編小説『良心』 *Buenas conciencas* を出版したのち、1962年にはどちらも代表作の一つとして数えられる中編小説『アウラ』および長編小説『アルテミオ・クルスの死』を発表する。また、こうした作家活動と並行して、雑誌の編集や批評家としての活動も活発化させている。彼は友人の批評家エマヌエル・カルバージョとともに1955年に *Revista Mexicana de Literatura* 誌を創刊し、1958年まで共同で編集主幹を務めた。さらに1960年にはキューバのカサ・デ・ラス・アメリカス賞の審査員として招聘され、1962年にはチリのコンセプションで開かれた作家会議に出席するという形でラテンアメリカ文学全体においても存在感を増していった。

ラテンアメリカを代表する作家・知識人としての世界的な知名度が高くなるにつれ、フエンテス自らもメキシコ一国の枠を超えてラテンアメリカ全体の枠組みを意識した活動を行い、また、そうした発言や文章を残すようになる。彼が編集主幹を務めた *Revista Mexicana de Literatura* 誌が、フリオ・コルタサル、ホセ・レサマ・リマ、ボルヘス、ビオイ・カサーレスといったラテンアメリカの重要な作家たちの作品を掲載していたということはその一例である。また、フエンテスは同誌の創刊にあたり、アルフォンソ・レイエスの紹介を通じて、当時のチリで広く知られた批評家のエルナン・ディアス・アリエタ (Hernán Díaz Arrieta) に *Revista Mexicana de Literature* 誌への寄稿を依頼している。その折の書簡でフエンテスは次のように述べており、彼がこの頃すでにラテンアメリカ全体を視野に入れていたことが分かる。

メキシコの若手作家たちとともに、私は *Revista Mexicana de Literatura* 誌を創刊いたしました。創刊号はすでにご覧いただいていることかと存じます。私たちの第一の目的は、われわれの文学とわれわれの文学がその内部で意義と重要性を持つ共同体——すなわち、スペイン語作家の共

同体——に属する文学との実りある対話を実現することにあります。そのために、貴兄に寄稿を依頼させていただきました。[……] 残念なことに、われわれは人為的な枠組みによって、互いに孤立状態にあります。貴兄の明晰かつ鋭い筆致で描かれたチリ文学の見取り図が、メキシコの読者に豊かな興味をかきたてることでしょう。(Gras 2015: 200 に引用)

このように名実ともにラテンアメリカを代表する作家・知識人となり、ラテンアメリカ全体での連帯を意識し、かつ表明するようになるにつれて、フエンテスはバロックの概念にも頻繁に言及するようになる。当然、それはカルペンティエルらに代表されるラテンアメリカ文学をめぐる言説の潮流の一部として見ることができ、また、その潮流に与する作家たちとの連帯をフエンテス自身が意識的に表明したものと見ることができるだろう。

2 フエンテスのバロック論

——カルペンティエルからの影響と、独自の展開——

フエンテスがバロックに言及した最初期の文献と考えられるのは、チリの雑誌、*Ercilla* でのインタビュー記事だ。そこでフエンテスは単なる年代記や歴史的逸話の紹介にとどまる小説が主流であったメキシコ文学において、それらを「超越し普遍的な価値へと至ること」を達成した小説として、アグスティン・ヤニエスの『嵐がやってくる』*Al filo del agua* (1955) をあげ、同作を、「豊かでバロック的な言語によってひとつの状況を作り上げ、そのなかに人々の世界観を映しだした」(Fuentes 1962: ページ数記載なし) と、「バロック的」という語を用いて評している。そして、現代のメキシコのみならずラテンアメリカの作家たちが直面する問題を乗り越えるための手段としてのラテンアメリカの言語、つまりラテンアメリカのスペイン語 (あるいはポルトガル語) が持つ「バロック性」について、彼は次のように述べる。

われわれラテンアメリカの作家たちにとっての基本的な問題は、いかに

して異国趣味を超えるかということです。外国人以上に、わたしたち自身が、自分たちを動物園の檻の内側に閉じ込めて、珍しい見世物にしてしまっているのです。年代記や実録風の小説の表層的なりアリズムを超えて、普遍的なものへと合流するためには、例えば、作家は民衆の言葉遣いを再現するのではなく、民衆の言語を再創造する必要があります。ラテンアメリカの言語には偉大なバロックの記号が刻まれています。それは、包括性を持った状況を作り出す能力を持っており、曖昧で、それゆえに芸術的な言語なのです。(Fuentes 1962: ページ数記載なし)

ここでの「バロック」がどのような意味で用いられているのかは、記事の文面から明確に定義することは難しいが、少なくとも、表層的なりアリズムを否定し、曖昧性を称揚すること、また混交的なものを含みうる包括性のなかにアイデンティティを求めることという、1969年の評論集『イスパノアメリカの新しい小説』*La nueva novela hispanoamericana*以降、フエンテスが展開するラテンアメリカの新しい文学のあるべき姿に関する文学論に見られる一貫した文学観や、フエンテスが自身の作品において志向する方向性がここでは「バロック」の語に託されていると言える。

ここで言われている意味での「バロック」が、カルペンティエルのバロック論に由来していることは、フエンテスが1965年に行った講演の内容から裏付けることができる。彼は、書き上げたばかりの（実際には1967年に『脱皮』*Cambio de piel*として出版されることになる）小説『夢』*El sueño*について、他の同世代のラテンアメリカ作家たちから受けた影響について語っている。フエンテスは、フリオ・コルタサル、バルガス・リョサに続いて、カルペンティエルの名前を挙げ、ともにハバナの街を歩きながらカルペンティエルが彼に語ったこととして、「われわれはバロックである。なぜなら、確固とした真実がわれわれには欠けているからだ。スペインとラテンアメリカのバロック的言語とは、一筋の光、啓示を求めた混乱 [maraña] の只中への没入なのだ」(Fuentes 2012: 161) という言葉を引いている。ここで「混

乱」と訳した語、“*maraña*”には、様々なものもつれ合いというニュアンスがある。つまり、ここで述べられているのは、様々なものが混じり合った混交的な状況における確固とした真実の不在により要請されるのが「バロック的言語」であり、それを通じて逆説的に「一筋の光」が見出されうることだ。そして、「われわれはバロックである」という言明が示しているように、このことこそがラテンアメリカのアイデンティティなのだ、とフエンテスはカルペンティエルの言葉を引きつつ述べているのである。こうした要素は、前章でみたカルペンティエルのバロック論と確かに共通しているし、1962年のインタビューでフエンテスが言及していた「バロック」の概念と地続きでもある。

ヴァン・デルデン (van Delden) は、「自らの肥沃さに文字通り耽溺するかのような過剰さの芸術である一方で、持たざるものの芸術でもあるという、矛盾の芸術。[...] バロックは、常に変化するわれわれのアイデンティティを映し出す鏡に似た、移ろいの芸術である」(Fuentes 2015: 209) という、『埋められた鏡』*El espejo enterrado* (1992) でフエンテスがバロック芸術について述べた言葉を引きながら、「新大陸におけるバロックは一種の文化的な欠損の結果として生まれたものだ。しかし、まさしくバロックの伝統こそがヨーロッパに対して新大陸が優位な立場につくことを可能にしているのだ」(van Delden 2002: 90-91) と指摘している。『二つの扉の家』*Casa con dos puertas* (1970) でフエンテスは、「われわれは決して、純粋な、古典主義あるいはロマン主義的なものになることはできない。[...] しかし、全くの真正性をもって、現代におけるバロック的なものになることができる」(Fuentes 1970: 273) と、ラテンアメリカ文化がバロックに対してもつ正統な権利を主張する。その上で、「新たな普遍的な文化は、バロックの記号に彩られている」(Fuentes 1970: 273) と、「バロック的」な主題や技法が、現代に普遍的に見られる文化現象なのだと述べる。そして、それは「われわれがヨーロッパのようになったということではなく、ヨーロッパがわれわれのようになるに至った」(Fuentes 1970: 274) ことを意味しているのだと結論づける。

こうした「バロック性」における西欧文化に対する優越というフエンテスの主張は概ね、カルペンティエルと同様のものと言えるだろう。一方、カルペンティエルの論から発展した、フエンテスのバロック論独自の特徴は、ラテンアメリカのアイデンティティの両義性や、その曖昧な「起源」[origen]への不安といった要素が強調されている点にある。そのことは、上記の『埋められた鏡』からの引用での「常に変化するわれわれのアイデンティティを映し出す鏡」という一節にもすでに現れていたが、さらに同書において、フエンテスは次のように書いている。

われわれは世界のどこに位置していたのか？ われわれは誰に忠誠を誓っていたのか？ 父としてのヨーロッパか？ それとも、母としてのケチュア、マヤ、アステカ、チブチャか？ われわれは今、誰に祈りを捧げればいいのか？ 新しい神にか、それとも古い神に？ われわれはどの言語を話すのか、征服者の言語か、それとも征服されたものたちの言語か？ 新大陸のバロックはこれらの問いの全てに答えた。というのも、この欠乏と欲望に基づいた過剰さの芸術、不安に基づく増殖の芸術ほどわれわれの曖昧さを如実に表現したものはなかったからであり、それらの芸術は、征服以降のわれわれの個人的・社会的な歴史の空白の全てを、手近にあるもので急いで埋めていったのだ。(Fuentes 2015: 209)

モラーニャは、フエンテスにおける「バロック」とは、「素顔を仮面で覆い、曖昧なアイデンティティを表現する可能性を準備する」(Moraña 2010: 57)のものであると指摘している。つまり、征服者と非征服者、ヨーロッパとアメリカといった二項対立において、両義的な位置に置かれているラテンアメリカ文化の不確かなアイデンティティ、「起源」の曖昧さ、またそれに対する不安を、ありのままに、曖昧なままに表現することを、「バロック」は可能にするのだ。

ここでの「起源」の曖昧さは、単一の「起源」が確定し得ないことに起因

している。先住民文化とスペイン・西欧の文化いずれもが「起源」たりうるという両義性のために、そのどちらも「起源」たりえない。このような「起源」の氾濫によって、「征服以降のわれわれの個人的・社会的な歴史の空白」、つまりラテンアメリカ文化の「起源」の空白が引き起こされていると上記の引用部においてフエンテスは述べているのだ。そして、その空白は「手近にあるもの」、つまり既存のものを寄せ集めることによって埋められなければならない。カルペンティエルにおいてそうであったように、この「既存のものの寄せ集め」とは、すなわち異種混交性のことだ。このように、フエンテスにおける「バロック性」とは、「起源」の空白とそれへの不安に起因した、異種混交性のことなのだ。

カルペンティエルの場合には、この異種混交性は「原初的」[original]なものと模倣的なものとの序列関係の転覆に関わっていた。フエンテスにおいても、「起源」の曖昧さをありのままに表現しうる異種混交的な「バロック性」を称揚するという点で、それは同様である。一方で、カルペンティエルは「起源」としての西欧文化を転覆することによって、バロックにおけるラテンアメリカ文化の優越を主張していた。フエンテスにおいては、「起源」は氾濫し、それゆえに空白である。つまり、ここでは「起源」という概念そのものが転覆され、無化されているのだ。

ここまでで、カルペンティエルによるバロック論と、それを引き継いだフエンテスのバロック論の概要を確認した。カルペンティエルとフエンテスのバロック論には、異種混交性の称揚と、バロックについてラテンアメリカがヨーロッパに対して持っている特権的な立場の主張が共通して見られた。また、異種混交性の称揚とは、原初的なものと異種混交的なものの価値転倒という意味で、「オリジナリティ＝原初性」[originalidad]の概念を動揺させるものでもあった。そして、フエンテスにおける「バロック」とは、両義的な位置に置かれているラテンアメリカ文化の不確かなアイデンティティを、既存のものの寄せ集め、つまり異種混交性によってありのままに表現しうるものでもあった。ここでは氾濫する「起源」は、それゆえに空白であるという形

で、無化されることとなる。こうしたフエンテスのバロック論における「オリジナリティ＝原初性」の転覆と「起源」の無化は、既存の形式・芸術様式に対する態度、つまり一種の間テキスト性のあり方を示しているだろう。

それでは、フエンテスの作品と、このようなバロックの概念はどのような関係にあるだろうか。以下では、執筆・発表の時期がフエンテスがラテンアメリカ作家たちとの交流を深め、「ラテンアメリカ文化・文学のバロック性」について述べ始める時期と重なっている、1962年の作品『アウラ』について分析を行う。その際、上記で確認した「バロック性」の要素のうち、とりわけ、異種混交性の称揚によるオリジナリティの概念の動揺という要素、つまり、間テキスト性のあり方としての「バロック性」およびそれに伴う「起源/原初性」[origen/originalidad]の転覆に着目する。まず、テキストの概要とその成り立ちを確認した上で、『アウラ』とここまで確認してきたような「バロック」をめぐる言説との関係について考察を行う。

IV 『アウラ』の成り立ちと「バロック性」

——「オリジナリティ」の解体——

1 『アウラ』における間テキスト性

あらゆる文学テキストがそうであるように、『アウラ』もまた、多くの先行作品の上に成り立っている作品であり、そのことはテキスト内にある程度明確な形で示されている。ドゥラン (Durán) は、フエンテスの作品の特徴が「『二次的な』文学」[literature “de segundo grado”] であるということ、つまり、「他の作品に基づいており、影響の痕跡が表面に残っているため容易に特定することができる」点にあると指摘している (Durán 1973: 54)。フエンテスは「伝統なき創造は存在し得ない。『新しさ』とは既存の形式を変形させることで生まれ、新奇なものとは過去にあったものの一変種なのだ」(Fuentes 1990a: 27) という創作上の姿勢をアルフォンソ・レイェスから教わったと回想している。既存のジャンルや形式、文学的伝統を自覚的に踏まえながらそれらを批判的に引き受け、そのことを明示的に示した上で自らの

作品として書き替えていくということこそフエンテスの作品に一貫して見られる傾向だ。彼の作品第一長編小説『澄みわたる大地』はドス・パソスらのモダニズム的都市小説の手法をメキシコシティに適用した作品であり、続く『良心』 *Buenas conciencias* (1959) は一転してペレス・ガルドスの19世紀リアリズムの手法によって書かれた作品であった。『アルテミオ・クルスの死』はメキシコ革命小説を革新する試みであったし、『テラ・ノストラ』においては既存の小説作品の登場人物や歴史上の人物が作中人物として用いられている。ここでは、『アウラ』の概要を確認しながら、そこでの先行作品の取り込み方にどのような特徴があるのかを明らかにしたい。

二人称で語られる『アウラ』の物語は、メキシコシティに住む若い歴史家フェリペ・モンテロを中心として展開する。フランス語に堪能な若い歴史家を探す求人広告を目にした彼は、その広告主である老婦人コンスエロの、メキシコ旧市街、ドンセーレス通りに位置する暗く閉ざされた館を訪れる。フェリペはフランスに留学経験のある若い歴史家で、高校の講師として糊口をしのぎながら、壮大な歴史書を著すことを夢見ているのであった。コンスエロに彼女の亡き夫で、メキシコ皇帝マクシミリアンに仕えたりョレンテ將軍の回想録を住み込みで編纂するという仕事を依頼されたフェリペは、コンスエロの美しい姪アウラの姿を目にし、また高額報酬に惹かれて仕事を引き受けることに決める。仕事を進めていくうちにコンスエロの奇怪な行動を目撃し不審に思ったフェリペは、アウラが彼女に囚われているのではないかと疑い、共に屋敷から逃げ出すことを考え始める。それは実行には移されないが、フェリペとアウラは結ばれることとなる。しかしその後、コンスエロとアウラが同一の動作を繰り返すなど、ふたりの間には叔母と姪である以上に奇妙な結びつきが次第に感じられるようになる。コンスエロとアウラの謎を解き明かす手がかりを探すかのように、フェリペは、リョレンテの回想録に没頭する。回想録の最後に挟まったリョレンテとコンスエロの若かりし頃の肖像写真には、フェリペとアウラが写っている。

『アウラ』における先行作品との関わりについては、第一に、閉鎖空間で

起こる奇怪な出来事という点で、ゴシック小説の要素が指摘できる。ウォルポールから現在に至るまでのゴシック文学に関する包括的な研究書である『恐怖の文学』でパンターは、ゴシックを歴史的事件や工業化と都市化の拡大に対する反応として位置付けている。そして、一部のゴシック文学では、「社会的、宗教的、心理的な迫害」(パンター2016: 237) というモチーフが現れると指摘する。『アウラ』では、新聞広告を見たフェリペがコンスエロの館を訪ねる際に、番地の番号が都市開発によって上書きされている様が次のように描かれる。

ドンセーレス街のようなところに人が住んでいるのだと考えて君は驚くだろう。市の中心にある旧市街には誰も住んでいないと君はずっと思っていた。815番地を捜しながら、コロニアル様式の古い邸宅が今では車の修理工場、時計屋、靴屋、^{アグアス・フレスカス}清涼飲料水の売店になっているその区画を君はゆっくりと歩く。番地は再整備され、重ね書きされ、混同されている。13番地の横には200番地があり、古いタイルに記されたかつての番地——47——の下にチョークで新たな番地が告知されている。**現在は**924番地。君は顔を上げて二階に目をやるだろうが、そこは何も変わっていない。[強調原文: 原文のイタリック体をゴシック体を用いて翻訳した] (Fuentes 1990b: 192)

コンスエロの住む屋敷はこのように、近代化や再開発から取り残された存在とされている。また、コンスエロがフェリペに「わたしたちは閉じ込められているのです。モンテロさん。わたしたちのまわりに壁が建てられて、光が奪われたのです。家を売るようにとも要求されました」(Fuentes 1990b: 199) と話すように、コンスエロはメキシコシティの都市化とそれにとまなう変化から取り残され、疎外され、閉じ込められている存在である。こうした点において『アウラ』は、表層的なモチーフ以上に、ゴシック文学の伝統を受け継いで現代メキシコに移し替えた作品であると言えるだろう。

『アウラ』の参照元に関する多くの先行研究は、その参照された作品が内容面でいかに『アウラ』のテーマと関わっているのかという点に着目するものがほとんどである¹⁰⁾。それに対して本稿では、『アウラ』において先行作品の参照がどのようにされているのかという点、つまり多数の参照元となった先行作品と『アウラ』の関係そのものに着目したい。なぜなら、『アウラ』と先行作品との関係は単なる一方向的な影響関係とは異なる、結論を先取りしてしまえば、いわば「バロック的」な影響関係にあるからだ。

2 「私はいかにしてある本を書いたか」——「バロック的」な影響関係——

『アウラ』とその先行作品をめぐる関係をより入り組んだものに行っているのが、フエンテスのエッセイ「私はいかにしてある本を書いたか」“How I Wrote One of My Books”である¹¹⁾。その原因は、第一に、批評家・研究者が当時まだ指摘していなかった『アウラ』の発想源をフエンテス自身がここで数多く明かしているからであり、第二に、その明かし方が極めて複雑で、同エッセイは、ある作品についての作者自身による種明かしというよりもそれ自体ひとつの創作であるようにも読めるからだ。同エッセイは7つの節に分けられており、それぞれで『アウラ』の執筆に影響を与えた作品や出来事が語られるのだが、その語り口は直線的ではなく、語りが進むにつれてそれぞれの出来事・作品が互いに関連づけられ、次第に錯綜していく。

『アウラ』執筆のきっかけとなったこととして、フエンテスは1961年にパリに滞在していた際のある出来事をこのエッセイの冒頭で語る。彼が住んでいたアパルトマンの鏡に、ある女性の姿があたかも部屋に入ってきたかのように映り込んだのだが、その姿が六年前にメキシコで出会っていた別の女性を思い起こさせたのだという。この体験がフランシスコ・デ・ケベードの詩の一節、「愛の王国の奇妙な宿泊客」[a strange guest in the kingdom of love; en el reino de amor huésped extraño] および「美しい死」[a beautiful death]を連想させたと、フエンテスは述べる¹²⁾ (Fuentes 1990a: 29)。そして、「その次の日の朝、私は「アウラ」を書き始めた」(Fuentes 1990a: 29)と彼は続ける。

鏡に写り込んだ女性が連想させたケベードの詩作のイメージから、さらにフエンテスはその出来事の2年前の1959年にメキシコで当時、映画『皆殺しの天使』 *El ángel exterminador* (1962) を構想中であったというルイス・ブニュエルの自宅で、彼とケベードについて交わした会話を思い起こす。このスペイン出身の映画監督は、「17世紀のバロック詩に関して、大抵の専門家以上の知識を持っていた」(Fuentes 1990a: 30) とフエンテスは書いている。そしてブニュエルは、自宅の応接間とバーの間を何度も往復しながら、「敷居を跨ぐや否や若さを取り戻すということがありえるとしたら、つまり、片側では老いることができ、もう一方に渡ればその瞬間に若返ることができるとしたら。どうなるだろうか...」(Fuentes 1990a: 31) と口にしたのだという。

この一連の記述の途中で、フエンテスは「『アウラ』の真の作者はケベードなのだ」(Fuentes 1990a: 30) と述べているのだが、それは、『アウラ』がケベードから影響を受けて書かれたという直線的な関係を意味しているのではない。ここでは、1961年にパリで見たという鏡に映る女性のイメージが、フエンテスに6年前に出会ったほかの女性を思い出させ、その出来事からケベードの詩が想起され、さらにそれによって1959年のブニュエルとの会話の記憶が思い起こされる、という入り組んだ記憶の連鎖のなかに『アウラ』が位置付けられているのだ。ドントはこうした影響関係のあり方を、「リゾーム的な間テキスト性の捉え方」(Dhondt 2015: 60) と形容している。このような、「起源」が複数化・錯綜し、それゆえに「起源」が曖昧化され、むしろ空白となるというあり方こそ、まさしくフエンテスが「バロック」の語によって捉えようとしていた異種混交的な文化の姿である。『アウラ』の「起源」のひとつとして明かされたブニュエルの言葉は、彼自身の『皆殺しの天使』の「起源」として見ることもでき、さらにはケベードの詩に関する解釈としても見ることもできる。こうして『アウラ』を介して自身の個人的な出来事、ケベードの詩、『皆殺しの天使』が相互的な影響関係のもとに接続されていくように、フエンテスが「私はいかにしてある本を書いたか」で

記述するのは、『アウラ』をめぐって展開される作品や出来事の相互的な連なりである。このように、様々な要素が異種混交的に混じり合う、テキストの「バロック的」な成り立ちが語られることによって、『アウラ』の「起源」はむしろ曖昧になっていくのだ。

フエンテスはさらに、影響関係という概念に関する考察を深めていく。『アウラ』の着想を得て執筆を開始した彼は、フリオ・コルタサルら友人の勧めにしたがって、当時再上映されていた溝口健二の映画『雨月物語』を観に行ったという。そして、フエンテスは映画の翻案元のひとつが上田秋成の『雨月物語』の「浅茅が宿」であったこと、上田秋成および「浅茅が宿」について詳細に記述したのち、ローマで「浅茅が宿」のさらに翻案元である『伽婢子』のイタリア語版を発見した際の驚きについて書いている¹³⁾。「秋成の物語から200年前に、溝口の映画から300年前に書かれたこの本のなかに『遊女宮木野』という題で、全く同じ話が書かれていることを発見して私は大変驚いた」(Fuentes 1990a: 38)という発見ののち、彼はパリの国立図書館で、「遊女宮木野」の元となった、中国の明代に成立した怪異小説集『剪灯新話』、「愛卿伝」へと行き着く(Fuentes 1990a: 38)。しかし、「愛卿伝」すら「最終的な起源」というわけではない。遑れば遑るほど「起源」は分岐し、最終的にたどり着く先があるとすればそれは文学の「普遍的なテーマ」としての「霊的な存在としての処女、ファム・ファタール、幽霊の花嫁、夫婦の再会」といったモチーフなのだ(Fuentes 1990a: 38)。

こうした映画『雨月物語』をめぐり影響関係の流れを記述しながら、彼は以下のように書いている。

父親を持たない本など、親のいない書物など存在するだろうか。他の本の末裔でない本が存在するだろうか。人類の文学的想像力の大きい系統樹の分枝に連なっていない本の^{ページ}一葉など存在するだろうか。伝統なき創造など存在するのだろうか。しかし、一方で、伝統が、更新されない

まま、新たな創造も伴わないまま存続することなど可能だろうか。
(Fuentes 1990a: 38)

このように、あらゆる作品は先行作品のもとに生まれてくるという主張によって、フエンテスは「起源／オリジナリティ＝原初性」[origen/originalidad]という概念を解体し、かつ、影響元と影響先という関係に由来する序列を否定する。ある作品は先行作品を無数に持ち、それらの先行作品にも無数の先行作品がある、というようにある作品の「起源」はその都度繰り返し延べられていく。また、ある作品は、その影響元の文学的伝統を更新し新たな光を投げかけるという点で、先行作品に影響を与えうるものでもあるという相互的な影響関係のあり方がここでは述べられているのだ。

カルペンティエルの影響を受けたフエンテスの「ラテンアメリカのバロック性」の主張の要点はふたつあった。ひとつは、それが異種混交性の称揚によって「オリジナリティ＝原初性」の概念を動揺させる試みであるということ。もうひとつが「起源」という概念そのものを転覆し、無化すること。そのような意味で、ここで述べられている影響関係のあり方はまさしく、「バロック的」であるのだ。

ここまでで、「私はいかにしてある本を書いたか」で明かされている『アウラ』における「バロック的」な影響関係のあり方を確認した。しかし、ここで改めてこのエッセイが『アウラ』の出版から20年後に書かれた、ひとつのフィクションともとれるテキストであることに注意しておく必要があるだろう。「私はいかにしてある本を書いたか」は『アウラ』の「起源」に関する、作者による後付けの解釈であると見ることもできる。それでもなお、『アウラ』を「バロック的」な影響関係によって成り立っている作品とすることに必然性があるとすれば、それはなぜか。ここでは、『アウラ』における「バロック的」なモチーフと物語構造を分析し、件のエッセイで著者自らが明かしている「バロック的」な影響関係のあり方が、『アウラ』そのものに内在するものであることを明らかにしたい。

V 『アウラ』における「バロック性」——曖昧な「起源」——

1 「バロック的」モチーフとしてのアイデンティティの不確かさ

フエンテスにおいて「バロック」とは、両義的な位置に置かれているラテンアメリカ文化の不確かなアイデンティティ、「起源」の曖昧さ、またそれに対する不安を、曖昧なままに表現しうるものであった。『アウラ』におけるリョレンテとフェリペは、こうしたアイデンティティの不確かさを象徴する人物である。

まず、フランスへの亡命を余儀なくされたメキシコ人の軍人であるリョレンテは、回想録をフランス語で遺していることに象徴されるように、アイデンティティとしての「祖国」を喪失した人物だ。その一方で、「リョレンテ將軍のフランス語は夫人が褒めていたほどのものではない」(Fuentes 1990b: 201)とフェリペが感想を述べるように、彼は亡命先のフランスにも同一化できずにいる。このようにリョレンテは、メキシコとフランスとの狭間でどちらにも同一化することのできない、アイデンティティを喪失した人物として描かれているのだ。また、彼は、なんらかの理由でフランスへの亡命を余儀なくされた人物であり、メキシコの革命前後の混乱した歴史を体現する存在でもある。よって、リョレンテのアイデンティティ喪失は、メキシコ自体のアイデンティティが曖昧であることのアレゴリーでもある。一方のフェリペもまた、そのようなりョレンテと最終的に同一化することで自己を失うこととなる。その意味で、彼もまたアイデンティティが不確実な人物だ。ガルシア・グティエレスは、『アウラ』の語り手による、二人称、また時折、未来形を用いたフェリペの描写により、彼の「客体的な性質と、操ることが可能な人物であること、アイデンティティの欠如、そして、未来があらかじめ決まっていること」(García Gutiérrez 2000: 116)が示されていると指摘している。このように、フェリペのアイデンティティの揺らぎは、『アウラ』において採用されている二人称の語りによって、そもそも予見されてもいるのだ。

以上のように『アウラ』は、メキシコ革命前後の歴史を体現するリョレンテのアイデンティティの曖昧さ、二人称の使用によるフェリペのアイデン

ティティの揺らぎといった点で、「バロック的」なモチーフとしてのアイデンティティの不確かさを描いている。

2 「バロック的」な物語構造——『アウラ』における「作者」の問題——

ガルシア・グティエレスが、『アウラ』の中心的な主題を、「時系列に沿った直線的で計測可能な歴史的時間と、円環的で神話的な非歴史的時間」という「二種類の時間の対峙」(García Gutiérrez 2000: 159)と要約しているように、『アウラ』は第一には、近代の直線的な時間に対する円環的な時間についての物語である。そのことはとりわけ、リョレンテの遺した回想録というテキストの「読者」であるフェリペが、「読むこと」を通じてその「作者」[autor]へと遡行的に変容するということに関わっている。

『アウラ』は、「君はその広告を読む」[LEES ESE ANUNCIO] (Fuentes 1990b: 191) という書き出しから始まる。「君」とはフェリペのことだ。物語の始まりにおいて、フェリペが新聞に掲載されたコンスエロの求人広告を読むという行為を通じて、彼が「読者」の立場に置かれた存在であることが示されているのだ。リョレンテの回想録に対しても同様に、「君はその夜に芥子色のインクで書かれた黄ばんだ書類を読む」(Fuentes 1990b: 201) と、フェリペは「読者」の立場に置かれている。しかし、そののち、彼がコンスエロから依頼されることは、彼女が新聞に求人広告を掲載した事情を、「私の夫、リョレンテ将軍の文書に関することなのです。私が死ぬ前に、文書を整理しておかなくてはなりません」、「その文書は彼の未完の回想録 [memorias inconclusas] です。死ぬ前にそれを完成させなくてはなりません」、「すぐにあなたは私の夫の文体 [el estilo de mi esposo] で書くことができるようになるでしょう」(Fuentes 1990b: 194) と話すように、リョレンテに成り代わって彼の回想録 [memorias] を完成させることなのだ。ここで回想録と訳した“memorias”とは言うまでもなく、「記憶」“memoria”の複数形でもある。依頼された仕事に取り掛かったフェリペは「リョレンテ将軍のフランス語は夫人が褒めていたほどのものではない。君は心の中で、自分ならその文体をか

なり改善して、過去の出来事に関するまとまりのない叙述を引き締めることができる」と考える」(Fuentes 1990b: 201) と、コンスエロに言われた通りにリョレンテの文体を用いて書くのではなく、リョレンテの文章を自分の文体で書き直していくことを考える。それは、「読者」であったはずのフェリペが回想録の「作者」に取って代わることであり、リョレンテの回想録＝記憶を媒介として、彼と同一化していくことを意味している。

フェリペが回想録を読みながらその「作者」へと変容していく様は、実際に彼が回想録を読む描写の変化に表れている。フェリペがフランス語で書かれたリョレンテの回想録を読んでいく描写は、言語・字体の棲み分けによる三種類の方法を用いてなされる。まず、通常 of 字体で表記されるスペイン語がフェリペの内的独白と語り手による叙述を表す。それから、イタリック体のフランス語はリョレンテの回想録の原文を、イタリック体で表記されるスペイン語は回想録をフェリペが読みながら内心で翻訳した文言を意味している。フェリペが回想録の二束目を読み始める様子は、この三種類の言語・字体を用いて以下のように描写される¹⁴⁾。

私が彼女と知り合ったとき、彼女は 15 歳だった——君は回想録の二つ目の束を読む。——*elle avait quinze ans lorsque je l' ai connue et, si j' ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition*: コンスエロの緑色の両目、彼女は 1867 年には 15 歳だった。その年にリョレンテは彼女と結婚し、亡命先のパリへと連れて行ったのだ。[強調原文: 原文のイタリック体をゴシック体を用いて翻訳した] (Fuentes 1990b: 205–206)

「私が彼女と知り合ったとき、彼女は 15 歳だった」という原文ではイタリック体で記述されるスペイン語の文言は、続く回想録原文のフランス語の冒頭部分をフェリペが内心でスペイン語に訳したものである。また、フランス語部分に続く一節は、それを讀んだフェリペの内的独白を表す。しかし、フェリペが回想録を読み進めるうちに、このような棲み分けは成り立たなくなる¹⁵⁾。

Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans... 常に緑色の服を着て。100年が経とうとも、いつまでも美しく。Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?
 [強調原文] (Fuentes 1990b: 206)

「常に緑色の服を着て。100年が経とうとも、いつまでも美しく」の部分は、フェリペの内的独白なのか、リョレンテの手記を翻訳したものなのか判然としない。この箇所は直前のフランス語部分の部分的な翻訳ともとれるが、当初の棲み分けに従えば、その場合にはイタリック体によって表現されなくてはならない。このような字体の棲み分けの崩れは、フェリペの内的独白とリョレンテの手記の内容とが渾然一体となっていく様を表しているように思われる。物語の結末におけるフェリペとリョレンテの同一化は、このようにフェリペが回想録を「読むこと」を通じてリョレンテの回想録＝記憶と一体化し、廻行的にその「作者」＝主体になるということによって引き起こされているのだ。

ここで、『アウラ』の結末で描かれているフェリペとリョレンテの同一化は、彼が物語の結末部分でコンスエロから「フェリペ」(Fuentes 1990b: 217)と呼びかけられていることから分かる通り、フェリペがリョレンテに変容するという形では描かれていないという点に注意しておきたい。ここで描かれているのは、フェリペがリョレンテの回想録＝記憶の、「作者」＝主体へと変容することで、廻行的にリョレンテがフェリペになるという事態だ。「私はいかにしてある本を書いたか」では、一方向的な影響関係のあり方が否定され、時系列を廻っての廻行的かつ相互的な影響関係のあり方が、『アウラ』の成り立ちとして述べられていたのだった。そして、そうした影響関係あり方における「オリジナリティ＝原初性」[originalidad]の解体という点に「バロック性」をめぐるフエンテスの言説との共通点が見出されたのであった。このような廻行的な影響関係のあり方が、リョレンテとフェリペの

同一化における時系列の逆転という形で『アウラ』において既に主題化されているのである。また、作者がフェリペ＝リョレンテと複数化することで、この回想録の「作者」つまり「起源」[origin] もまた曖昧なものとなる。ここでもやはり、フエンテスがエッセイで描いた『アウラ』の曖昧な「起源」、そして、複数化することで無化される「バロック的」な「起源」のあり方が示されているのだ。

VI 結論

本稿ではまず、「ラテンアメリカ小説のブーム」期の作家におけるバロックをめぐる言説に関して、とりわけ同時代の作家たちに強い影響力を持ったカルペンティエルの論考を分析した。カルペンティエルにおけるバロックをめぐる言説には二つの側面があった。第一に、本来はヨーロッパ文化であるはずのバロックをむしろラテンアメリカに特権的なものとして領有化すること。第二に、純正なものに対して異種混交性を称揚すること、ひいては原初的 [original] なものと模倣的なものとの価値転倒、「オリジナリティ＝原初性」[originalidad] の概念を解体すること。

次に、「ブーム」を背景としたカルペンティエルらラテンアメリカ作家との交流を深めたフエンテスが、「バロック性」の概念を「発見」し、自身の論考において発展させていったことを確認した。また、フエンテスにおける「バロック性」には、カルペンティエルがこの語に与えた意味合いに加えて、ラテンアメリカ文化の不確かなアイデンティティ、「起源」の曖昧さ、またそれに対する不安を、ありのままに、曖昧なままに表現しうるものとしてのバロックという要素が付加されていた。そして、それは「起源」という概念そのものを転覆する試みでもあった。

フエンテスの中編小説『アウラ』の成り立ちを作家自身が回想した「私はいかにしてある本を書いたか」においては、異種混交性によるオリジナリティの解体という点で、既存の作品群と『アウラ』とのまさしく「バロック的」な影響関係が語られていた。そして、『アウラ』においては、フェリペ、

リョレンテの人物造形や二人称の語り、そしてリョレンテの回想録の「読者」であるフェリペが、回想録の「作者」リョレンテに取って代わるという物語構造に、「バロック的」な要素が内在的に見出された。

以上から、『アウラ』は、フエンテスが「ブーム」を背景としたラテンアメリカ作家との交流のなかで見出した「バロック性」の概念を作品に取り込んだ作品であったことが分かる。『アウラ』はまさしく、「ブーム」によるラテンアメリカ作家たちの交流の促進によって生まれた、「ラテンアメリカの新小説」のひとつであるのだ。また、本稿で描出した「バロック性」のあり方、つまり「起源/原初性」[origen/originalidad]の転覆としての「バロック性」は、他のラテンアメリカ作家たちの作品にも見出すことができるだろう。例えば、ホセ・ミゲル・デ・オビエドは、カルペンティエルの『失われた足跡』*Los pasos perdidos* (1953) について、「この物語においては、いたるところで他の物語、他の芸術作品、他の時代が引用される」と指摘し、同作を「先人の足跡を辿ることによってこそ道が開けることを執拗に意識した小説」とであると、そのことを「バロック的なスタイル」[el barroquismo del estilo]と形容している (de Oviedo 2018: 495)。この意味で同作は、「起源」へ向かって歴史を遡行しながら差異を伴って反復する「バロック的」な物語と要約しうる。また、ガルシア・マルケスの『百年の孤独』*Cien años de soledad* (1967) も、羊皮紙という「起源」に記されたマコンドの歴史の反復とその終焉に関わる作品だ。このように、「バロック性」あるいは「起源/原初性」の転覆をめぐる言説のなかに個々の作品を位置付けることによって、総体としての「ラテンアメリカの新小説」の姿が立ち上がってくるのではないだろうか。

註

- 1) このラマの区別を踏襲しつつ、本論文では、原則として、いわゆる「ラテンアメリカ小説のブーム」について、作品の内容における革新などの美学的な側面に重きを置く際には「ラテンアメリカの新小説」、「新小説」、作品の流通の側面に重きを置く際には「ブーム」として区別し、その双方を同時に含意

する際に、「ラテンアメリカ小説のブーム」の語を用いる。また、これらの現象が起こっていた時期を指す場合には、「ラテンアメリカ小説のブーム」期、「ブーム」期の語を用いる。

- 2) ラテンアメリカ文化・文学とバロックについて論じた単著としては、González Echevarría (1993b)、Rincón (1996)、Beverly (2008) などがある。また、論集としては Spadaccini and Martín Estudillo (2005)、Louis Parkinson Zamora and Kaup (2010) など。Cablese (1987) は、ラテンアメリカを含めた現代の文化におけるバロックについて浩瀚に論じている。なお、ラテンアメリカ文学史の記述においてキングは、「ラテンアメリカ小説のブーム」期の作品の特徴として「マジック・リアリズム」と並んで、「バロック的な言語」を挙げている (King 2005: 68)。
- 3) 拙訳。以下も同様に、外国語文献からの日本語訳は筆者による。紙幅の都合上、原文は割愛したが、読者の理解を助けると判断したものについては [] 内に原文を併記した。
- 4) ジェリコーは厳密にはフランス・ロマン主義絵画に属する画家だが、美術史家の高階秀爾はロマン派における「バロック性」を指摘し、ジェリコーの「メドゥーズ号の筏」にその代表的な特徴を見出している (高階 2017: 318)。
- 5) 例えば、Buttes (2017) は『アウラ』における「バロック的」モチーフとして「騙し絵」[Trompe l'Oeil] の要素を指摘しながら、これを他のフエンテス作品にも通底するモチーフとして位置付け、作家論を展開している。
- 6) 本節での西欧・ラテンアメリカにおけるバロック再評価に関する通史的な記述については、Wellek (1963)、高階 (2017)、Parkinson Zamora and Kaup (2010) を参照した。
- 7) 後述するように 1960 年に la Casa de las Américas 賞の審査員を務めたフエンテスは、それ以降キューバへと接近していく。そのため、カルベンティエルとの親交が始まったのもこの頃だと考えられる。『アルテミオ・クルスの死』に関しては、キューバ革命へのシンパシーが描きこまれていることが指摘されている (van Delden 1998: 60)。
- 8) ゴンサレス・エチェバリャは、この矛盾を、「すでに名付けられていること」とそれを知りながら「新たに名付けること」との緊張関係として読み替え、それが『失われた足跡』(1953) 以降のカルベンティエル作品に通底するスタイルであると指摘している (González Echevarría 1993a: 287-288)。
- 9) フエンテスの経歴、伝記的事実に関しては、van Delden (1998) を参照した。
- 10) その一部を挙げると、アルフォンソ・レイェス「晩餐会」“La cena”からの影響を指摘するもの (Gallo 1996)、フォークナーの「エミリーに薔薇を」“A

Rose for Emily”からの影響を指摘するもの (López Landeiro 1975)、15 世紀末スペインの古典『ラ・セレスティーナ』*La celestina*からの影響を指摘するもの (González Echevarría 1993b)、ホーソーンの『ラッパチーニの娘』*Rappaccini's Daughter* およびオクタビオ・パスによるその戯曲版からの影響を指摘するもの (Parkinson Zamora 1984) などがあるほか、フエンテス自身の『仮面の日々』*Los días enmascarados* (1954) に収録されている短編、「トゥラクトカツイン、フランドルの庭から」“Tlactocatzine del jardín de Flandes”ほかにいくつかの短編に『アウラ』と共通するモチーフが指摘されている (García Gutiérrez 2000)。

- 11) 同エッセイは、1982 年に *Uno más uno* 誌の土曜版に掲載された “*Aura* (Cómo escribí algunos de mis libros)” と題されたスペイン語版が初出である。その後、1983 年に “On Reading and Writing Myself: How I wrote *Aura*” と改題された英語版が *World Literature Today* に掲載され、これと同じものがフエンテスのエッセイ集『私自身と他者』(1988) に “How I Wrote One of My Books” として収められている。スペイン語版と英語版には内容に若干の異同がある。本稿では、英語版を同エッセイの決定版と見なし、以下の引用は『私自身と他者』に収められた英語版から行う。
- 12) ここでフエンテスは前者は英語・スペイン語を併記して、後者は英語のみで引用している。前者の一節はケベードの詩「炎を覗き込む者にその危険を知らせよ」“*Advierte con su peligro a los que leyeren sus llamas*” からの引用である (de Quevedo 1981: 261)。後者については具体的な出典を特定することができなかった。ほかにも本エッセイでは、“*Amor constante más allá de la muerte*”、“*Conoce las fuerzas del Tiempo, y el ser ejetivo cobrador de la Muerte*”、“*Finge dentro de sí un infierno cuyas penas procura mitigar, como Orfeo, con la música de su canto, pero sin provecho*”、“*Definiendo amor*” といったケベードの詩作の一部が、タイトルを明かされないうまま時折引用されている。
- 13) ここでフエンテスは、この時に見つけた『伽婢子』について “an Italian version of the Japanese tales of the *Togi Boko*, written by Hiosuishi Shoun and published in 1666” (Fuentes 1990a: 36) と書いている。溝口健二の映画版『雨月物語』の翻案元のひとつとなった上田秋成の『雨月物語』「浅地が宿」の宮木の人物造形の元となったとされるのが 1666 年に刊行された、浅井了意 (瓢水子松雲) による『伽婢子』の第 6 巻に収められている「遊女宮木野」に登場する宮木野である。さらに「遊女宮木野」は、中国の明代に成立した怪異小説集『剪灯新話』の「愛卿伝」を日本の戦国時代に翻案したものであった (浅井 2001: 166 注 8)。このように、映画『雨月物語』の「起源」をめぐるフエンテスの

記述はかなり正確なものである。

- 14) 原文で西語の箇所を日本語訳し、仏語の部分はそれと差異化するためそのまま残した。原文は以下の通り。“*tenía quince años cuando la conocí—lees en el segundo folio de las memorias—: elle avait quinze ans lorsque je l’ai connue et, si j’ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition: los ojos verdes de Consuelo, que tenía quince años en 1867, cuando el general Llorente casó con ella y la llevó a Paris, al exilio.*” 仏語部分の日本語訳は以下の通り。「私が彼女と知り合った時、彼女は15歳だった。言うなれば、彼女のあの緑色の両目が私を狂わせたのだ」
- 15) 同上。原文は以下の通り。“*Tu sais si bien t’habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cent ans... Siempre vestida de verde. Siempre hermosa, incluso dentro de cien años. Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune?*” 仏語部分の日本語訳は、それぞれ以下の通り。「お前は緑のビロード——お前の両目のように緑色の——を身に纏って、いつも綺麗に着飾っている。愛しのコンスエロよ。私は、お前がいつまでも美しいままだろうと思う。100年ののちも変わることなく...」「お前は自分の美しさを自慢に思っている。お前は若さを永遠に保つためならなんだってするに違いない。」

文献一覧

- Aguirre, Carlos. 2017. *La ciudad y los perros. Biografía de una novela*, (Editorial Renacimiento).
- Ayén, Xavi. 2019. *Aquellos años del boom*, (Penguin Random House Grupo Editorial).
- Benedetti, Mario. 1971. “Carlos Fuentes: del signo barroco al espejismo,” en Helmy F. Giacomani (ed.) *Homenaje a Carlos Fuentes: variaciones interpretativas en torno a su obra*, (Las Américas), pp. 89–105.
- Beverly, John. 2008. *Essays on the Literary Baroque in Spain and Spanish America*, (Tamesis).
- Buttes, Stephen. 2017. “The Failure of Consuelo’s Design: Carlos Fuentes and Trompe l’Oeil Modernity,” *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41 (2), pp. 297–324.
- Carpentier, Alejo. 1987. *Tientos y diferencias y otros ensayos*, (Plaza & Janés Editores).
- Dhondt, Reindert. 2015. *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*, (Iberoamericana-Vervueto).
- Durán, Manuel. 1973. *Tríptico mexicano (Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Salvador Elizondo)*, (Editorial Trilce).

- do), (Sepsetentas).
- Fuentes, Carlos. 1962. "Carlos Fuentes pinta fresco mexicano en palabras," *Ercilla* (1391), 17 de enero, artículo sin firma. ページ数の記載なし.
- . 1970. *Casa con dos puertas*, (Joaquín Mortiz).
- . 1980. *La nueva novela hispanoamericana*, (Cuadernos de Joaquín Mortiz).
- . 1990a. *Myself with others*, (The Noonday Press).
- . 1990b. "Aura," *La muerte de Artemio Cruz, Aura*, (Biblioteca Ayacucho), pp. 191–217.
- . 2012. "Carlos Fuentes," Antonio Acevedo Escobedo (comp.) *Los escritores ante el público: primera serie*, (Instituto Nacional de Bellas Artes/Universidad Autónoma de Nuevo León/Ficticia), pp. 149–172.
- . 2016. *El espejo enterrado*, (Alfaguara).
- Gallo, Marta. 1996. "Proyección de 'La cena' de Alfonso Reyes en *Aura* de Carlos Fuentes," en Sara Poot Herrera (ed.) *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*, (Difusión cultural UNAM) pp. 237–257.
- García Gutiérrez, Georgina. 2000. *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*, (El Colegio de México).
- González Echevarría, Roberto. 1993a. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, traducido por Aníbal González Pérez con la colaboración del autor, (Difusión cultural UNAM).
- . 1993b. *Celestina's Brood*, (Duke UP).
- Gras, Dunia. 2015. "El 'boom' desde dentro: Carlos Fuentes y las redes informales de promoción cultural," en Gesine Müller y Dunia Gras Miravet (eds.), *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, (Iberoamericana-Vervuerto), pp. 197–221.
- Guido, Ángel. 1936. "América frente a Europa en el arte," *La Revista Universidad*, 2, pp. 7–23.
- Henriquez Ureña, Pedro. 1978. *La utopía de América*. Rafael Gutiérrez Girardot y Ángel Rama (comps.), (Fundación Biblioteca Ayacucho).
- King, John. 2005. "The Boom of Latin American Novel," in Efraín Kristal (ed.), *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, (Cambridge UP), pp. 59–80.
- Lezama Lima, José. 2020. *La expresión americana*. Pedro Aullón de Haro (ed.), (Editorial Verbum).
- López Landeiro, Ricardo. 1975. "Aura, The Aspern Papers, 'A Rose for Emily': A Literary Relationship," *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 3 (2), pp. 125–143.

- Moraña, Mabel. 2010. "Barroco/Neobarroco/Ultrabarroco. De la colonialización de los imaginarios a la era postaurática: la disrupción barroca," *La escritura del límite*, (Iberoamericana-Vervueto), pp. 51–92.
- de Oviedo, José Miguel. 2018. *Historia de la literatura hispanoamericana: 3. Postmodernidad, vanguardia, regionalismo*. (Alianza Editorial).
- Parkinson Zamora, Louis. 1984. "'A Garden Inclosed': Fuentes' Aura, Hawthorne's and Paz's 'Rappaccini's Daughter,' and Uyeda's *Ugetsu Monogatari*," *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 8 (3), pp. 321–334.
- Parkinson Zamora, Louis, and Monika Kaup (eds.) 2010. *Baroqu New Worlds, Representation, Transculturation, Counter con-que st*. (Duke UP).
- de Quevedo, Francisco. 1981. *Poesía varia*. James O. Crosby (ed.). (Catedra).
- Rama, Ángel. 1984. "El 'boom' en perspectiva," en Ángel Rama (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, (Folios Ediciones), pp. 51–110.
- Rincón, Carlos. 1996. *Mapas y pliegues. Ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. (Colcultura/Tercer Mundo Editores).
- Spadaccini, Nicholas, and Luis Martín-Estullido (eds.) 2005. *Hispanic Baroques. Reading Culture in Context*, (Vanderbilt UP).
- van Delden, Maarten. 1998. *Carlos Fuentes, Mexico, and Modernity*. (Vanderbilt UP).
- . 2002. "Extremo occidente: Carlos Fuentes y la tradición de Europea," en Pol Popovic Karic (comp.) *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*, (Siglo veintiuno editores), pp. 79–94.
- Wellek, René. 1963. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship," *Concepts of Criticism*, (Yale UP), pp. 69–127.
- 浅井了意. 2001.『伽婢子』松田修・花田富二夫・渡辺守邦(校注)、岩波書店。
- ヴェルフリン, ハインリヒ. 2000.『美術史の基礎概念近世美術における様式発展の問題』海津忠雄訳、慶應義塾大学出版会。
- ジェイムズ, ヘンリー. 1998.『アspanの恋文』行方昭夫訳、岩波文庫。
- 高階秀爾. 2017.『バロックの光と闇』講談社学術文庫。
- ドールズ, エウヘニオ. 1991.『バロック論』神吉敬三訳、美術出版社。
- パンター, デイヴィッド. 2016.『恐怖の文学 その社会的・心理的考察 1765年から1872年までの英米ゴシック文学の歴史』石月正伸・古宮照雄・鈴木孝他訳・松柏社。
- ルーセ, ジャン. 1970.『フランス バロック期の文学』伊藤廣太・斎藤磯雄・斎藤正直他訳、筑摩書房。

〈Resumo〉

El pensamiento barroco en América Latina y su práctica en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes

Kentaro FUJII

Este artículo tiene como objetivo aclarar la relación entre *Aura* (1962) de Carlos Fuentes, y el discurso sobre lo barroco de los escritores latinoamericanos contemporáneos, incluyendo a él mismo. A pesar de que el escritor mexicano menciona el concepto de lo barroco de la cultura y literatura latinoamericana en varios ensayos, literarios o culturales, así como en entrevistas, escasos estudios sistemáticos han sido dedicados a este tema en obras de Fuentes.

En este artículo se analiza primero el pensamiento barroco de los escritores de la época del “boom de la narrativa latinoamericana”, enfocándose mayormente en Carpentier, quien tuvo una fuerte influencia sobre sus contemporáneos. Hay dos características en el discurso sobre lo barroco de Carpentier. La primera es promover la heterogeneidad con respecto a la autenticidad, y a su vez, anular la estructura jerárquica de lo genuino y lo imitativo, así como desbaratar el concepto de originalidad. La segunda, proclamar la ventaja que tiene América Latina en cuanto a la cultura barroca sobre Europa. Carpentier privilegia América Latina como la tierra de elección del barroco por la heterogeneidad histórica y cultural propia del continente.

Luego, se confirma que Fuentes, en medio del “boom” y bajo la influen-

cia de escritores latinoamericanos como Carpentier, “descubrió” el concepto de lo barroco, a modo de manifestación de la solidaridad entre escritores latinoamericanos, y lo desarrolló en su propio discurso. Como recuerda José Donoso en su ya clásico ensayo, *Historia personal del boom* (1972), Carlos Fuentes era, además de ser un escritor destacado, promotor de la literatura hispanoamericana; siendo un nodo entre el mercado internacional y los países hispanos. Por otra parte, el “descubrimiento” y la manifestación de lo barroco a través de Fuentes, da testimonio de la presencia de una red estética entretejida por escritores latinoamericanos en medio del “boom”, que trascendió más allá de lo comercial.

Además del significado que Carpentier dio al concepto, el barroco en Fuentes tiene un elemento añadido por él mismo. Este es, la caracterización de lo barroco como un símbolo de la incierta identidad cultural latinoamericana, la vaguedad de su origen y su ansiedad existencial. Este aspecto de lo barroco aparece como el tema principal en varias obras de Fuentes, como es el caso de *Aura*, que este artículo analiza.

En “How I Wrote One of My Books”, el propio autor de la *nouvelle* narra el origen de *Aura*. En ese ensayo, Fuentes revela la red de influencias que rodean a la obra, y que se extienden desde la poesía de Francisco de Quevedo, hasta *Ugetsumonogatari* (1953) de Kenji Mizoguchi. La relación de estas obras con *Aura* comparte un carácter común con lo barroco: su heterogeneidad. Trazando el origen de la obra, Fuentes propone la negación del concepto de la originalidad, lo cual también es un elemento del concepto de lo barroco de Carpentier y Fuentes.

En *Aura*, los elementos del barroco se encuentran en la formación del personaje de Felipe y Llorente, quienes padecen de una identidad incierta, y en la narración en segunda persona que provee sobre la transformación de

Felipe hacia el final de la historia. Además, el tiempo circular que emplea la estructura narrativa de la obra comparte ciertas características con lo barroco en cuanto a su negación del tiempo lineal, es decir, de la superioridad del antecedente sobre su descendiente.