

# 「はざま」からの声

—カルベール・カセイ, ギジェルモ・カブレラ・インファンテ,  
ロベルト・G・フェルナンデスの英語創作に関する一考察—

山 辺 弦

## Voices from “In-Among”:

An Analysis on English Creations of Calvert Casey, Guillermo Cabrera Infante and  
Roberto G. Fernández

### 1. 導入

長年にわたるキューバ革命政府の存続を背景として、現代キューバ文学には、様々なレヴェルでの越境が刻み込まれてきた。その二つの例として挙げられるのが、数世代にわたって続けられてきた移民や亡命などのディアスポラの移動と、スペイン語以外の言語による異言語（多言語）創作だろう。この二つの地理的／言語的越境は、時に互いに密接に結び付きながら、すでにキューバ文学における定数となるに至っている。

しかしながら多言語創作という実践は、「イSPANアメリカ」文学、すなわち「スペイン語圏の」「ラテンアメリカ地域の」文学という、旧来型の単一言語・単一地域的ディシプリンの中であっては周縁的に扱われ、然るべき検討を加えられてこなかったこともまた事実である。このような欠落を埋めるための試論として、本稿では英語で作品を執筆した現代キューバ作家三名の作品を比較検討し、それぞれの特色を明らかにしたい。またそれとともに、複数の土地や言語の「はざま」から発される、複雑な声の響きを聞き取るにはどのようにすべきか、その際に各国・各国語文学という旧来のディシプリンが抱える課題とは何なのかという点についても、考察していきたい。

### 2. カルベール・カセイの“Piazza Margana”における脱主体化

まず、キューバ作家による英語創作という事象がいかなる複雑さを宿しうるかを知る足掛かりとするため、特異かつ不可欠な参照点としておきたいのが、カルベール・カセイ（1924-1969）という作家である。キューバ人の母親とアイルランド系アメリカ人の父親のもと米国

ボルティモアに生まれたカセイは、英語とスペイン語のバイリンガルとして育てられた。幼少期には一時期を除いてキューバ以外で暮らし、カナダ、スイス、ニューヨークなどを転々としていたカセイだが、訪問先のローマにハバナの姿を見出す啓示的体験を経たのち、35歳にして革命直前のキューバへ戻ることになった。

ハバナでは創作においても批評においても旺盛な活動を繰り返していたカセイだが、当時のキューバ政府は革命直後から、革命の主体として不適格とされた同性愛者や「反革命的」知識人たちへの弾圧を強めていた。自身も同性愛者であり、次第に反革命的とみなされるようになる文学雑誌に関わっていたカセイは、この抑圧に苦しんだ末、1965年に二度とキューバに戻らぬ決意を立ててローマに移り住んだ。しかし4年後の1969年、カセイは突然の自殺を遂げてしまう。自殺の原因としては諸説囁かれているが、親しい仲であった作家ジェルモ・カブレラ・インファンテは、年下のイタリア人男性との紆余曲折を経た激しい恋愛関係とその終焉、望むような文学的評価を得られなかったこと、さらにはキューバ、アメリカ、イタリアのいずれの国からも市民権を与えられなかったことなどを理由として示唆しており、また一部には、母親の死が直接の引き金だったとの証言もある。

その人生の中で、カセイが英語で発表したのはわずか二編の短編作品に過ぎない。しかしその二作品、すなわち“The Walk”および“Piazza Margana”は、それぞれデビュー作と死後出版による遺作という、カセイの全著作において特権的な位置を占める作品でもある。特に、本稿で扱う“Piazza Margana”は、カセイの最も有名な短編として名高いが、とりわけキューバの著名な詩人で批評家である Víctor Fowler がこの作品を「我々が持つ至高の歓びのテキスト」<sup>1)</sup>とさえ呼んでいることは興味深い。ここで「我々」という言葉が指すのは一体誰のことなのかという論点、そして、スペイン語ではなく英語で、しかも亡命地で書かれた作品に上記のような評価が与えられているという事態からも、「キューバの」「スペイン語の」文学という従来の枠組みを問い直すような、本作の複雑な特異性と論争性が垣間見えるように思われるからだ。

さらには“Piazza Margana”の執筆経緯および内容自体が、単純には測りえない、いくつもの複雑な屈折を孕んでいる。もともとカセイは、前述のイタリア人男性の恋人に着想を得た長編小説を構想していたのだが、自殺する直前にこれを破棄するに至った。しかしその際、長編の最終章にあたる“Piazza Margana”だけを友人に託し、内容の特殊さから出版不可能であると言われたが、どうか時期を見て出版してほしい、と依頼したのである。ここで確認しておきたいのは、なぜ英語で書いたのか、という友人の問いに対する、カセイの以下の答えだ。

イタリア語で思いつき感じ取った作品だから、イタリア語で書くべきだったんだろう。この作品の**原生地** (*habitat*) はイタリア語さ。でもほくはイタリア語に精通していな

いし、この場合に限ってはスペイン語はしっくり来なかったから、ぼくの第二の言語である英語に助けを求めたんだ<sup>2)</sup>。

この説明は、単なる一編の英語作品と見えるものが、イタリア語やスペイン語による着想および創作の試みという、二重三重の屈折を経て書かれたものであったことを想起させる点で非常に興味深い。そして同じように関心を引く、出版を躊躇われるほどに特殊なその内容については、確かに“Piazza Margana”は、カセイのどのスペイン語作品とも異なる特異さを湛えている、と言えるだろう。冒頭で語り手は、ある日恋人がふとした拍子に剃刀で付けた傷を見て、自らがその傷口から侵入し、恋人の体内を経巡るという白昼夢に溺れていく。

その瞬間から、わたしの心は抑えを失い、抗いがたい坂を転がり落ちた。(中略)わたしは自分が、固く赤い腱に、脊椎の中の白に、きみのあえかに脈打つ脳に、きみの肉付きのいい心臓の筋繊維に、管が絡みあい、死んだ細胞に替わる新しい細胞を生み出している、じつにすべすべしたピンク色のきみの骨を覆う膜に、畏敬を覚えながら触れているのを見た。きみの口の入江を、暗い舌の付け根を見、それを越えたところにもろい軟骨と、きみの声が生まれ出てくる声帯があるのを見た。これらすべては一体どんな匂いや味がするのだろうか、腱に噛みついたらどんな感じがするのだろうかとわたしは考えた<sup>3)</sup>。

この夢想の中で語り手は、各器官を地形になぞらえる比喻（「入江」inlet, 「荒野」wilderness, 「密林」jungle など）と、それらの解剖学的なラテン語名称とをとめどなく繰り出し交錯させながら、恋人の体内を倒錯的なエロティシズムとともに描写していく。語り手が抱く最大の希望、それはこの恋人の体内という場所に、永遠に「住まう」ことである。

わたしはここにとどまる。絶対に離れない。ついに得た至福のなか、見通しのよいこの場所で、わたしはきみの目を通して世界を見て、きみの耳を通してもっとも恐ろしくもっとも魅惑的な音を聞き、きみの舌を通してあらゆる味を味わい、きみの手を通してあらゆる形を感じる。それより他に何を望みうるだろう？ いつまでもいつまでも「エンパラダイスト・イン・ジー汝のうちに楽園を覚える」こと。「エンベヘセレーモス・フントス・デイヒステ一緒に年を取ろうって、君は言ったね」,そして実際にそうなるだろう<sup>4)</sup>。

ここでの「楽園」という表現が示唆しているように、語り手が地理になぞらえて経巡る恋人の身体は、実際には到達できない、どこにもないユートピア的な土地としてある。だがしかし、語り手はその土地への旅を人類史上初の偉業と自画自賛しつつ、ついには次のように口走りさえする。

わたしの遂げた偉業はいまだ例がない、これは全く新しい、並びなき行為なのだ。歴史上これを果たした者はおらず、いつか地上から人間の痕跡が消えうせるその時まで、忘れられぬよう人類の記録に残されることになるだろう。何を選ぼうがどこに留まろうが、わたしは限りなく自由だ。どんな政治的あるいは社会的システムでも、達成できるとは夢にも思わなかったことをわたしは成し遂げた。つまり、わたしは自由なのだ、きみのなかで完全に自由であり、あらゆる恐れや悩みとは永久に無縁なのだ。出て行くのにも、やって来るのにも許可などいらぬ、パスポートも、国境も、ビザも、身分証明も、何も無い！<sup>5)</sup>

ここで語り手が宣言する無制限の自由の陰<sup>ネガ</sup>となっているのは、「パスポート」「国境」「ビザ」といった言及からも明らかなように、地理的・言語的越境を繰り返し、どこにも安住の地を見い出せなかった亡命者カセイの苦悩である。この苦悩、およびそこからの解放が、研究者 Pérez Firmat がスペイン語創作に比べて「流れ」るようだと評した、カセイの英語の奔流によって語られていることはきわめて重要だ。しかしながら、そこから Pérez Firmat が、カセイのスペイン語作品では自己抑制が働き、英語作品ではより解放的に真実を語っているという二分法を持ち出し、さらにはカセイの英語創作を、「母国キューバ文化への抵抗」と読み替えてしまいさえするに至っては、大きな疑念が生じてくる<sup>6)</sup>。というのも“Piazza Margana”には、先に示した「汝のうちに樂園を覚える」(«emparadised in thee.») という古英語詩からの引用や<sup>7)</sup>、スペイン語による断片的で多義的な恋人への呼びかけ(「一緒に年を取ろうって、君は言ったね」«Envejeceremos juntos, dijiste, »)の他、イタリア語による「身分証明」(carta d'identità)への言及や、心臓に達した瞬間に発される歓喜の長広舌、さらには至る箇所<sup>8)</sup>に散りばめられたラテン語の解剖学的語彙など、上記のスペイン語-英語という二項対立には収まりきれない、多言語の地平が脈打っているからだ。

こうしてみると、“Piazza Margana”における英語はむしろ、他の言語を呼び込む「場」として機能しているとすら言えそうだ。Kristie Soaresはこの事実に着目し、自己の中にある多極的な要素を融合させ、言語の相互貫入によって自己を超越するような、特異な空間の成立を“Piazza Margana”に読み取っている。

私は本作におけるカセイの言語使用法を、ある一つのアイデンティティの否定として、あるいは取るに足らない細部として見るのではなく、むしろ一つの言語を他の言語によって刺し貫くことで、カセイ自身が備えるすべてのアイデンティティと交渉しようとする試みとみなす。(中略)カセイの最後の作品は、彼が住まう多数の文化を書き改めることで、一種の脱アイデンティティ空間を作り出そうとするのだ<sup>8)</sup>。

「スペイン語」「英語」といった二項対立によってのみカセイの英語創作を眺めることをやめ、この多言語的な想像の時空間、自らに課される単純で束縛的な規定を逃れる脱アイデンティティ時空間の構築という文学的戦略を理解することではじめて、私たちはようやく、「英語使用による母国キューバへの反抗」という二項的構図に収まりきらない、亡命者カセイの複雑な声を正しく理解し始めることになるだろう。そしてその声の複雑さとは、たとえハバナとボルティモアとローマの「はざま」、スペイン語と英語とイタリア語の「はざま」、キューバ人の母とアメリカ人の父とイタリア人の恋人との「はざま」、といった三項的な構図を当てはめてみたところで、回収しきれるものでは決してないはずだ。多数の国境をまたぐ流亡のうちに生き、遠い東洋のスピリチュアリズムにも傾倒し、そもそも生来悩んだ吃音によって、同性愛者として弾圧されることによって、また亡命後には自らが無名の存在であると苦悩することによって、カセイが常に世界と隔てられていたことを知る時、その声には上記のような対立的図式から絶えず逃れていくような何重もの屈折が見え隠れするからである。

こうした複雑な声が、正確にはいかなる屈折を備えているかを推し測る試みは、きわめて困難なものに相違ない。しかし少なくとも私たちは本作において、ディアスポラ作家の多言語創作という、そもそものはじめから複数の言語と土地と自己の「はざま」から発されている言葉を測る尺度として、上記のような二項的・三項的図式や、それに拠って立つ「スペイン語圏ラテンアメリカの文学」あるいは「キューバ文学」という枠組みは、果たして妥当であり続けているのかという根源的な問いに直面することになるのである。

### 3. ギジェルモ・カブレラ・インファンテの *Holy Smoke* における自己戯画化

キューバ作家による英語創作を語る上で、ラテンアメリカ文学を一躍世界に知らしめた20世紀後半のいわゆる「ブーム」期の作家としても名高い、ギジェルモ・カブレラ・インファンテのケースを避けて通ることはできない。幼少期から英語に堪能で、革命政府の弾圧を嫌って1965年に亡命したのちにはロンドンを終の棲家としたカブレラ・インファンテは、そのスペイン語作品中でも英語表現を多用しているばかりか、翻訳者たちとの共同作業による（実質的な書き直しとも言うべき）英語への自作翻訳を手掛け、さらにはいくつかの著作や映画脚本を最初から英語で執筆するなど、数多くの英語創作を残している。とりわけその筆頭とされるのは、単行本としては唯一オリジナルが英語で執筆された、*Holy Smoke*（邦訳名『煙に巻かれて』）だろう。

自作をジャンル分けせず、単に「本」と呼ぶことを好んだカブレラ・インファンテらしく、*Holy Smoke* は葉巻を題材とするエッセイとも文化史とも物語とも形容しがたい形式において、喫煙に関する古今東西の蘊蓄や逸話を繰り出していく。しかし同時にその世界史的

「はざま」からの声

な葉巻考の中では、数多くの映画あるいは文学作品への言及と引用が乱発されてもいる。特に本の後半部は、葉巻と喫煙に関する文学作品からの引用にコメントを付す私選アンソロジー、あるいはエピソード集とも言うべきものであり、作者以外の声が混在する多声性に満ちたものだ。さらに、英語の中にも時折スペイン語やフランス語などが挿入されることで、多言語的な空間が構築されている点にも注意しなければならない。

しかし、ともすれば軽薄にすら映りかねない、葉巻と映画にまつわる尽きせぬ雑談と駄洒落の連発は、英語作品である事実とともに *Holy Smoke* への賛否を惹起してきた。確かに、『TTT』(*Tres Tristes Tigres*) や『亡き王子のためのハバーナ』(*La Habana para un infante difunto*) に代表されるカブレラ・インファンテのそれまでの作品は、在りし日のハバナの姿を郷愁とともに再構築する、という傾向が強く、それに比べて *Holy Smoke* では、研究者 Prieto Taboada の言を借りれば、ハバナあるいはキューバは「葉巻という提喩的イメージの中にほぼ完全に一致し、それをめぐるインターテキスト的遊戯の中に消えて」いくような印象を受ける<sup>9)</sup>。

本作に対し批判的立場を取る研究者の代表格である Pérez Firmat は、カブレラ・インファンテの英語創作や自作翻訳は、移住先であるロンドンの人々や生活に目を向けておらず、その経験を踏まえた新たな書き手としての自己を見い出していない、と酷評し、作家が本当に言語の障壁を乗り越えたかには疑問が残る、と述べてさえる。

彼(訳注:カブレラ・インファンテ)は適応先の言語を実に巧みに操っている、とはいえそれは、すでに人生の大半を過ごしてきた国の人々との結びつきをもたらす言語ではないのだ。彼は英語を、窓としてというより(中略)、むしろ眺望を遮るものとして使っている<sup>10)</sup>。

この批判が十分な説明もないまま、最大の英語創作である *Holy Smoke* を直接の分析対象から外した上で表明されている点には容易に納得がいかない。だが少なくとも潜在的には、こうした Pérez Firmat の批判は *Holy Smoke* およびカブレラ・インファンテの英語創作全般にも向けられたものと解釈できそうだ。

これに対し Roberto Ignacio Díaz は、異言語使用を「イスマノアメリカ文学」の常数と位置付けた著作の中で、*Holy Smoke* はハバナやキューバへの言及が少なく、むしろ他の場所への言及に圧倒されており、そしてそれにもかかわらず、あるいはそれゆえにこそ、逆説的に『TTT』および『亡き王子のためのハバーナ』に続くハバナ三部作とみなすことができる、という刺激的な見方を提示している。ただし Díaz は、*Holy Smoke* では「葉巻」を表す単語 Havana (s) が常に英語表記された都市 Havana への連想を誘っていることは認めながらも、次のように論じている。

(前略) *Holy Smoke* は、過去の作品と同じように、いくつかの点において作者自身と同一視できる一人の登場人物の物語を語っている。その人物にとって、葉巻について考え、読み、書くことはまさしく、ハバナを召喚するための有効な方法だ。しかしより重要なことは、それらの行為はその禁じられた場所を文学的に再び取り戻すことの不可能性を示すメタファーでもある、ということだ<sup>11)</sup>。

郷愁による過去の再構築だけでなく、そこからの隔たりをも強く自覚したテキスト。このような視点に立てば、本書を通じて「葉巻」というモチーフがハバナという土地だけでなく、記憶という行為そのものに結び付けられているという事実<sup>12)</sup>、あるいはさらに重要なことだが、忘却と無とに結び付けられているという事実には、最大限の注意が必要となるだろう。*Holy Smoke* の語り手はしばしば、葉巻の話に触発されて、追憶の中で過去のキューバへと旅することになるが<sup>13)</sup>、「葉巻」はこの断片的な「生の飛躍」によってキューバの再構築を引き起こすばかりではない。ある箇所では葉巻は、「真夜中を目前にして芳香となり、それから煙となり、神話となり、灰となり、記憶となり、そして無になる」と明記されてもいることをここで想起しておこう<sup>14)</sup>。この一節に、Díaz が主張するように、語り手が抱く死の予感までも読み取るかはともかく<sup>15)</sup>、過去の作品においても繰り返し語られていた記憶の有限性と誤謬性が、*Holy Smoke* においてはかつてないほど強調されている、ということは確かなようだ。

しかしそれでいて、作家曰くスペイン語よりも「地口を作りやすい」英語によって加速させられた、カブレラ・インファンテの代名詞でもある言葉遊びと、様々なジャンルの遊戯的混淆を備えた *Holy Smoke* は、郷愁に満ちた以前の作品と比較しても、より一層愉快的笑いのトーンを備えてもいる。こうした本作の性質を、Ardis L. Nelson はパフチンを引きながら、あらゆる見方が相対化される対話性を備えた「メニッポスの諷刺」に関連付けて論じたが<sup>16)</sup>、本稿ではこの相対化が、亡命者である作家自身の自己像にも適用されている、という点を特に強調したい。

もちろん、例えば自分がキューバ葉巻を買うことは「いわばドイツのユダヤ人が1933年にヒトラーからザワークラウトを買うようなものだ」<sup>17)</sup>と述べる一節などに、政治的エッセイにおいて一貫して表出してきたような、過激な政治的批判者としてのカブレラ・インファンテ像を見出すことは容易だろう。しかし、一部にはそうした攻撃的作家としての自己像を相対化するような記述が存在していることも事実である。例としてここでは、のちに激しい非難の対象とする革命の首領、フィデル・カストロとともにある農場を視察に訪れた語り手が、カストロに四本の葉巻を要求され、黙々と従う場面を引いておこう。

私は最後の葉巻を差し出した。(中略) 周りの床の上には三本の煙草が、ほんの少しし

か吸われずに死んだ兵士たちよろしく転がっていた<sup>18)</sup>。

絶対的権力者に対面した語り手の象徴的去勢を表すとも取れるこの情景は、弾圧下における作家の無力さを強調することで、過去の政治的抑圧を再現し、糾弾する意図があると読むこともできるだろう。しかしそれは同時に、兵士の無駄死にという悲惨さと滑稽さをともに惹起するイメージに重ねられつつ、舌鋒鋭い政治的批判者としての作家像を自己戯画化する、現在の作家の声のようにも映るのではないだろうか。これに関し Raymond Souza は、カブレラ・インファンテにとって「経歴のハイライトではない」上記の場面がわざわざ描かれている事実を強調し、1970年初頭に執筆された別の著作『熱帯の夜明けの景観』*Vista del amanecer en el trópico*内の、同じ視察旅行を語るエピソードを引き合いに出しながら、両者ともに喪失と欺瞞の感覚を湛えながらも、「『熱帯の夜明けの景観』ではこの視察が冷笑的に切り取られているのに対し、*Holy Smoke* で語られるのは、自己嘲笑的で笑える一場面である（後略）」という評を加えている<sup>19)</sup>。また、より概括的な次元では Díaz もまた、随想集 *Mea Cuba* 内の一章に色濃く見て取れる郷愁と比較しながら、*Holy Smoke* はそうした場面をすぐさまユーモアに包んでしまう、という重要な指摘をおこなっている<sup>20)</sup>。

先の引用部内の記述、ならびに Souza, Díaz 両名の見解が際立たせているのは、かつて友人であるカルベル・カセイが「ハバナの郷愁についてはばかり書いている」とあてこすったような、憂いに満ちた郷愁を抱える亡命作家像ではなく、むしろそうした自己像を諧謔に包むことで自ら戯画化してしまう、新たな語り口を備えた作家像である。こうした自己戯画化のトーンは、*Holy Smoke* 中で言及されるさらに別のエピソードにも見て取ることができる。アメリカで月を見た際、知人に「ぜひ戦前の月を見てほしかったですな」と言われたことを語るオスカー・ワイルドの笑い話を引きながら、カブレラ・インファンテは次のように亡命者の郷愁を皮肉っている。

こうした「メランコリー傾向」はキューバ人にも当てはまる。多くの亡命者たちは（そして島にいる少なからぬ囚人たちは）、革命前には太陽は間違いなくもっと穏やかだったとすすんで宣誓するだろう<sup>21)</sup>。

ここでの亡命キューバ人一般に向けられた言及は、同時に読者に対して、革命後の政府を辛辣に批判し続け、一貫して革命直前のキューバ社会を再構築する小説を書いてきたカブレラ・インファンテ像を想起させるものでもある。しかし、*Holy Smoke* の語り手はこのことに非常に自覚的であり、ワイルドの笑い話に言寄せるようにして、そうした郷愁を抱える亡命作家像を自己戯画するとともに、郷愁という感情がいかに幻想や誤謬を伴いやすいかという批判的視点をも開示してみせるのだ。

英語創作により増殖する地口の渦に身を投じ、そこに呼び込まれる映画と文学をめぐる逸話や、葉巻にまつわる世界史的挿話のポリフォニーを構成する声の一つとなりながら、過去と現在、現実と郷愁、キューバとロンドンの「はざま」に囚われ、固着した自己像を相対化していく声。それこそはまさに、Pérez Firmatによる先の指摘に反して、カブレラ・インファンテが土地と言語と自己の「はざま」から紡ぎ出した、「亡命の経験を踏まえた新たな書き手」の声であるのに他ならない。

#### 4. ロベルト・G・フェルナンデスの *Raining Backwards* における複数化

Prieto Taboada は *Holy Smoke* を、「ブーム」期の作品の一般的傾向とは趣を異にしているがゆえに、「アメリカ合衆国在住のより若いキューバ作家たちの道行きを先取りした」と評価している<sup>22)</sup>。この言葉を証し立てるかのように、カブレラ・インファンテ作品に顕著な「メニッポスの諷刺」の特徴を共有し、ある意味でさらに押し進めている次世代の英語作品がある。ロベルト・G・フェルナンデスによる1988年の長編小説、*Raining Backwards* がそれである。

ロベルト・G・フェルナンデスは1951年キューバに生まれ、革命直後の1961年、10歳という多感な時期に祖国を後にした、マイアミ亡命コミュニティの「一・五世代」に属する作家である。フェルナンデスは当初、短編集 *Cuentos sin rumbo* (1975)、中編小説 *La vida es un special* (1982)、短編集 *La montaña rusa* など、スペイン語で作品を発表していたのだが、彼の名を高めたのははじめて英語によって執筆した長編、*Raining Backwards* だった。この小説は、1980年にキューバ移民の増加に反発し制定されたスペイン語使用禁止条例（1993年に廃止）を歴史的背景としつつ、フロリダに住む複数のキューバ系移民の家族を描き出していく。主要なテーマとなるのは、彼らが経験するアメリカの大量消費社会や人種差別への反発と同化、キューバ系アメリカ人としての葛藤、祖国への郷愁と政治意識、そして移民第一世代とその下世代のギャップなどであるが、とりわけ批評家の注目を浴びたのは、この小説の実験的な文体面だった。と言ってもそれはただ単に、断章形式で語られていく物語が、手紙、電話での会話、独白、小説内短編や詩、ニュース番組、商業広告や各種通知、公的書類や新聞・雑誌の記事など、多岐に渡る言説ジャンルを織り交ぜながら進行していく、ということだけを指すのではない。本作における英語表現そのものが、過度な直訳を多用することで絶えずスペイン語と二重写しとなって提示され、至るところで標準的英語とのずれを意識させるものになっているのである。本作においては、英語とスペイン語とが互いに干渉し合い翻訳し合うことで、一つの言語的コードには収まらない混淆的な言語空間と二重写しの意味体系が作り上げられている、と言えるだろう。

登場人物の多くを占めるのは移民第一世代の大人たちであり、彼らが抱く過去＝キューバ

「はざま」からの声

への郷愁と、音楽や民間信仰、食べ物、宗教行事といった日常文化の中に過去を保存しようとする意志が、作中では繰り返し描かれていく。その典型例として、小説の幕開けから何度も登場しこの基調を定めている老女、ミルタ・ベルガラの例を取り上げてみよう。彼女が常々囚われているキューバへの郷愁は、十五歳の時にバラデロのビーチで見た想い人の記憶を中心としながら、一つの物語として近所の少年エロイに語られていく。自らのルーツの記憶を探し求める後続世代のエロイに対し、過去のキューバの記憶が薄れぬように、また同時に、エロティックな見返りを与えてくれるエロイの気を引くために、ミルタはバスルームにバラデロの風景を再現しつつ物語を語っていく。

しかし例えば、「喜望峰のアザラシが群れ成して訪」れ、「百もの滝が流れる」世界一美しいビーチとしてバラデロを語るミルタの語り口は、López Cruz の言を借りれば「存在しない過去の再構成」<sup>23)</sup> を目指す美化の戦略としてある。ミルタはエロイに対し、過去を「再現」するよりもむしろ、半ば神話と化した物語として「発明」していくのだ<sup>24)</sup>。いわばここには、カブレラ・インファンテが *Holy Smoke* の中で自ら戯画化していたような、亡命者たちの誤謬を伴う郷愁が描かれている。そして、*Holy Smoke* が葉巻に言寄せて述べていたように、ミルタもまた「存在しなかった時間を思い出」すものとしての郷愁<sup>ノスタルジア</sup>を抱えながら<sup>25)</sup>、神話としての記憶語りを展開することになる。

誇張に誇張を重ねるミルタの語りは、カセイの“Piazza Margana”の語り手が到達する幻想と同じく、亡命の第一世代が直面する郷愁と異国での疎外に対処するため編み出されるものに相違ない。しかしミルタの語りはいくまで過去を虚構の遊戯場と化し美化する目的を持つものであり、身体と言語のはざまに脱主体的で超越的なビジョンを幻視する“Piazza Margana”の語り手とはおのずと性質を異にしている。ここで単純化を恐れずに図式化してみるなら、亡命者の苦悩や郷愁を相対化する契機が、カセイにおいては「脱主体化」に、カブレラ・インファンテにおいては主体の「自己戯画化」にあったとすれば、フェルナンデスの *Raining Backwards* においては、主体と視点の「複数化」がこれに替わるものとして機能していると指摘できるだろう<sup>26)</sup>。

小説内に多数の登場人物が存在しているという事実は、一方ではキューバへの郷愁と伝統的価値を保存し続けるという意味を複数化し強調しつつも、同時にこれとは異なる視点をも呼び込むことになる。アメリカ社会においてビジネスで成功する女性ミーマが、伝統的な男性優位規範から逸脱していき、彼女への妬みからバルバリータという女性は悪い噂を立てる。社会的・経済的地位による格差は広がり、先行する亡命者は後続の亡命者を疎ましく思い、アメリカ文化への同化度合いの差に由来する世代間のギャップはますます深くなる。小説はこうした数々のエピソードを、相互に対立し、時には矛盾し合いさえする複数の視点から語っていく。そうすることで本作は、自らの語りさえも含んだ、単一的なものを見方を相対化していくのだ<sup>27)</sup>。典型的なのは先のミルタの例で、彼女が語る神話的性格を帯びた過去す

らも、例えば彼女自身がアメリカ文化の影響を大いに受けている描写や、彼女自身の言葉と矛盾する複数のヴァージョンの出来事が語られるに至っては、相対化=脱神話化を免れなくなる。

こうした相対化は、キューバとアメリカの「はざま」、現実と幻想の「はざま」に囚われている亡命者たちの、相互対立や出口のない状況を単に示しているだけではない。小説の主眼はむしろ、カブレラ・インファンテとフェルナンデスの類似性を論じた Jorge Febles も指摘しているように、根を失いながらも変容を続ける、亡命者たちの無数のアイデンティティの全体をスペクトルのように描き出すことにあるだろう<sup>28)</sup>。過去を忘れた時、生きている者も「名前を失くし」、死者に等しくなる、というミルタの脅迫観念とは相反するかのよう<sup>29)</sup>、この小説の登場人物たちは「キューバ系アメリカ人」という既に生まれつつある新たな名前と、その名前すらも絶えず逸脱してしまうような、混淆的な生のダイナミクスの中にいるのだ。彼らの生は二つの土地と言語のはざまに浮動体として漂いながら、絶えざるアイデンティティの再編成に直面しているのであり、その意味で「彼らはラティーノ／ラティーナの英語を生きているのでも、合衆国のスペイン語を生きているのでもなく、それらすべてのトランスカルチュラルな現実の連続体を生きている」との Stephanie Alvarez の言は的を得たものである<sup>30)</sup>。

しかし、さらに考えを進めてみれば、この「連続体」とは、キューバとアメリカ、スペイン語と英語の二極のあいだだけに展開するものではないはずだ。小説内で描写される関係性の場としてのマイアミは、他のラテンアメリカ人やハイチ人、あるいは黒人をはじめ多くの人種が混在し<sup>31)</sup>、グローバル化した商業主義やメディア展開が日常を埋め尽くす場所でもあるからだ。

Guerrero Watanabe は、それぞれ小説の最初と最後に置かれた二つの文章、すなわち“WILL THE LAST AMERICAN TO LEAVE MIAMI PLEASE BRING THE FLAG?”および“I CAN ASSURE YOU THAT THIS FLAG WILL BE RETURNED IN A FREE HABANA.”という二文について、前者は自らの領地を侵犯されるアメリカ人の恐れを、後者は昔の祖国へ帰ることを願う移民たちの願いを反映すると指摘した上で、ちょうど小説を二分するページに置かれた“WILL EL LAST AMERICANO TO LEAVE MIAMI SIL VOU PLAIT [sic.] BRING THE BANDERA.”という一文が、「この二極の観念的中間のどこかに位置する」小説全体とその混淆的言説を象徴するものであることを示唆している<sup>32)</sup>。

だが、私たちがもしこの中間部に置かれた言語混交的な一文に見られる、疑似的なフランス語 (SIL VOU PLAIT) の挿入をもっと積極的に解釈するならば、それはむしろスペイン語／英語という二極を越えた抽象的な第三項を象徴するもの（そしてそれ以降に続く多項の存在を象徴するもの）としてある、と考えることができるだろう。そうであれば中間部の一文は、「現在」のアメリカでの生活とキューバという「過去」の相互交渉の中で再編成さ

「はざま」からの声

れる新たな連続体としてのアイデンティティが、実はその二極のあいだに収まるとは限らない無定形なものであること、それゆえ彼らが向かう「未来」が未知数な、可能性と危険性に満ちたものであることを含意していると言えるのではないだろうか。Guerrero Watanabe が結論で提示している「断片化された「あいだ」のアイデンティティ」(“the fragmented identity of inbetweenness”)<sup>33)</sup> という概念は、こうした視点を取り入れることによってこそ、「何」と「何」の（そしてさらに多くのもの）「はざま」にあるのかという、必ずしも自明ではない前提を絶えず問いつけるような概念（その意味ではむしろ、“identity of in-amongness”とでも名付けるべきもの）として、より広い批判の射程を獲得することになるのだ。

## 5. おわりに

本稿で扱った三人のキューバ作家の英語創作は、脱主体化、主体の自己戯画化、視点の複数化を通して、それぞれに二つあるいはそれ以上の極の「はざま」にありながら、同時にその区分を乗り越えていくような運動を、少なからぬ共通項として持っていたように思われる。しかし考えてみれば、この「はざま」という言葉自体が、例えばスペイン語と英語、キューバと異国といったようなある特定の二項対立（あるいは多項対立）の枠組みを前提した時にはじめて可視化・概念化されるものなのだ。そしてその「はざま」という概念はいったん可視化されてしまうと、かえってその枠組みとなる対立概念を固定化し、その中間域に収まりきれないものを見えにくくしてしまうのではないだろうか。

亡命者たちの複雑な生とは、あらゆる人間の生が実際にはそうであるように、それ自体が可変的な無数の土地、言語、自己からの隔たりを絶えず再編成し続け、それらの「はざま」において自らの予測不可能な軌跡を描いていくものだ。果たして私たちが通常措定する「はざま」の概念と、それらを規定する二項対立的枠組みは、こうしたより本来的な「はざま」にある生を語るのに、十分妥当なものなのだろうか。この根源的な疑問は、単一的な言語観・地域観・文学観を前提とする従来の「イスパノ」「アメリカ」「文学」という学術的枠組みが、様々な越境によって「はざま」性が露呈するディアスポラ作家たちの多言語創作、ひいてはそのような越境に満ちた現代における創作の実態を捉えるのに、あまりに不十分なものではないかという論点をも、あらためて想起させるものである。たとえいかに困難であれ、既存の枠組みを一度保留しながら多様な遠近法を組み合わせることで、種々の越境によって織りなされた生が描き出す複雑な図をできるだけ的確に捉えようとする意志、それこそが今後の文学研究が追い求めるべきものなのではないだろうか。

※ 本稿の土台となったのは、日本ラテンアメリカ学会第38回定期大会（2017年6月3日・4日）内で開催されたパネル報告、「問い直すキューバ文学 回顧（プロスペクティヴ）」

と展望（パースペクティヴ）」内の筆者による口頭発表であり、本稿はこれに大幅な加筆・修正を加えたものである。なお本稿の作成にあたっては、東京経済大学の2017年度個人研究助成費、および科学研究費助成事業（若手研究、課題番号18K12352）による支援を受けた。記して謝意を表したい。

## 注

- 1) “nuestro supremo texto del goce” (Fowler 1996, p. 14)
- 2) “I should have written it in Italian because I conceived and felt it in Italian. Italian is its *habitat*. But as I do not master that language and as on this particular occasion Spanish did not suit me, I resorted to English, my second language.” (“Piazza Margana”, p. 147. 強調は原著者)。
- 3) “From that moment on, my mind went down an irresistible slope, out of control. [...] I saw myself touching in awe the hard red tendons, the white inside of the spine, your tender throbbing brain, the meaty muscular tissues of your heart, the outer dressing of your bones, so silky and pink, where vessels intertwine, endlessly bringing out new cells to replace the dead ones. I saw the inlets of your mouth, the dark embedment (sic.) of the tongue, and beyond it the brittle cartilages and cords from where your voice stems. I wondered what the smell and the taste of it all could be, what biting at the tendons would feel like.” (Casey 1981, pp. 150-151)
- 4) “I am here to stay. I will never leave it. From my vantage point, where I have finally attained bliss, I see the world through your eyes, hear the most frightening and the most enchanting sounds through your ears, taste all tastes with your tongue, feel all shapes with your hands. What else could a man desire? Forever and ever «emparadised in thee.» «Envejeceremos juntos, dijiste,» and we will.” (“Piazza Margana”, p. 150)
- 5) “My feat is yet to be equaled, so completely new and unparalleled it is. It has no precedent in history and will go down in the annals of mankind, lest they forget, until all trace of human existence will be wiped out from earth. My freedom of choice and sojourn knows no limits. I have attained what no political or social system could ever dream to attain: I am free, utterly free inside you, forever free from all fears and cares. No exit permit, no entry permit, no passport, no borders, no visa, no carta d'identità, no nothing!” (“Piazza Margana”, p. 152)
- 6) 二つの指摘については、Pérez Firmat 2003, pp. 87-106 を参照のこと。
- 7) Pérez Firmat によれば、この引用はメソジスト派の創始者であるジョン・ウェスレー（1703-1791）の讚美歌から引かれたものである。
- 8) “I see Casey’s use of language in the story not as a rejection of one identity, or as an inconsequential detail, but rather as an attempt to negotiate of all of his identities through a penetration of one language by the other. [...] Casey’s final piece is a reworking of the cultures he inhabits in order to create a disidentificatory space.” (Soares 2009, p. 16)
- 9) “[...] se identifica casi por completo con la imagen sinecdóquica del habano y se pierde en el

juego intertextual en torno a ella.” (Prieto Taboada 1991, p. 259)

- 10) “Although he [Cabrera Infante] navigates his adopted language masterfully, it does not connect him to the people of the country where he has now lived for most of his life. Rather than using English as a window [...] he uses it to block the view.” (Pérez Firmat 2003, p. 122)
- 11) “[...] *Holy Smoke* tells the story of one character —identifiable in some ways with the author, as in previous works— for whom thinking, reading and writing about Havanas is, indeed, a good way to evoke Havana, but more importantly, a metaphor for the literary impossibility of regaining that forbidden space.” (Díaz 2002, p. 163)
- 12) ある箇所では、ベルグソンの時間概念における持続の観念を基にしなが、葉巻と記憶とが結び付けられている。「(前略) 良い葉巻とは、永遠に —あるいは数秒の間は— 持続するものであるはずだ。すべては葉巻を手にした者の唇上に宿る。物質と記憶。<sup>マティエール・エ・メモワール</sup>(中略) 火の点いた葉巻は持続する物体であり、それは延々続くものというよりは続きものとしてある。葉巻<sup>エラン・ヴィタル</sup>とは、煙によって結び付けられた物質と記憶なのだ。吸われている葉巻の中、そこに生の飛躍は見出される。」 “[...] a good cigar should last forever —or a few seconds: it’s all on the lips of the holder: *matière et mémoire*. [...] A lighted cigar is *une chose qui dure*, a thing that continues rather than goes on: a cigar is matter and memory connected by smoke. The *élan vital* can be found in a cigar as it is smoked.” (*Holy Smoke*, p. 76. 斜体原著者)
- 13) 重要な例として pp. 28-31 を参照のこと。
- 14) “[...] just before midnight the cigar becomes fragrance, then smoke, then myth, then ashes, then memory, then nothing.” (*Holy Smoke*, p. 126)
- 15) Díaz 2002, p. 176. ただし Díaz は同時に、死の予感を抱く語り手が最後の生の希望を表明している可能性も指摘している。本の最後を締めくくるマラルメの詩の第一連は次のように引かれているが (“Toute l’âme résumée / Quand lente nous l’aspirons / Dans plusieurs ronds de fumée / Abolis en d’autres ronds”, *Holy Smoke*, p. 325), Díaz はマラルメの原文では二行目末尾が “l’expirons” 「吐き出す」となっていること、‘expirer l’âme’ という表現は絶命するという意味を持つことを指摘した上で、これが意図的な誤引用である場合、もはや取り戻せず死と忘却に沈んでいくハバナを再び「吸い込み」(“l’aspirons”) 「生きる」瞬間、すなわち生の側からの最後の希望を読み取ることができると論じている。(Díaz 2002, p. 176)
- 16) Nelson は以下のような前置きをした上で、*Holy Smoke* の個々の要素がどのようにメニッポスの諷刺と関連付けられるかを具体的に分析している。「*Holy Smoke* の出版によって、(中略) カブレラ・インファンテはメニッポスの諷刺の本流の中に確固たる地位を築いた (中略)。メニッポスの諷刺を整理と定義したり分類したりするのは不可能だが、(中略) その撞着語法と対話に基づく推進力は、全く独特で見まがいがよいものだ。」 “With the publication of *Holy Smoke*, [...] Cabrera Infante guarantees himself a place in the Menippean mainstream [...]. The menippea is impossible to define neatly or to categorize [...] but it has a decidedly unique and unmistakably oxymoronic and dialogic thrust.” (Nelson 1987, p. 590)
- 17) “It would be as if a German Jew, in 1933, bought sauerkraut from Hitler.” (*Holy Smoke*, p. 80)
- 18) “I surrendered my last cigar. [...] around it on the floor were the other three *tabacos*, dead

- soldiers all but barely smoked.” (*Holy Smoke*, p. 68. 斜体原著者)
- 19) “*View of Dawn in the Tropics* narrates a sardonic slice of the excursion and *Holy Smoke* a self-mocking and amusing one [...]” (Souza 1996, p. 134) 過去作のコミカルな語り直し、というこの視点から考えると、*Holy Smoke* の最後に置かれたマラルメの無題詩はさらなる注目に値する。この詩に付けられた偽のタイトル、「一瞬の薫りのためのハバーナ」“Le Havane pour un instant parfum”は、過去の自作『亡き王子のためのハバーナ』(*La Habana para un infante difunto*)を彷彿とさせるものであり、他者の声の中、多声性の中に紛れ込ませることによって自作および自己像を脱構築するという、本作自体の特徴を体現するものであるとも言えるからだ。
- 20) 「『失楽園の鳥』における郷愁は最終段落でさらに強まるが、一方の *Holy Smoke* はユーモアによって感傷をすぐさま切り捨ててしまう。」“If nostalgia in “El ave del paraíso perdido” intensifies through the text’s last paragraph, *Holy Smoke* soon curtails the sentiment with humor.” (Díaz 2002, p. 173)
- 21) “This ‘melancholy tendency’ is also true of Cubans. Many exiles (and quite a few inmates on the island) are ready to swear that the sun was milder before the Revolution”. (*Holy Smoke*, p. 32)
- 22) “[...] *Holy Smoke* anticipa la trayectoria de los escritores cubanos más jóvenes residentes en los Estados Unidos” (Prieto Taboada 1991, p. 264)
- 23) “la re-estructuración de un pasado inexistente” (López Cruz 1997, p. 195)
- 24) この「神話化」について、フェルナンデス自身はあるインタビューで次のように述べている。「(前略) 時間が経つにつれて、追憶は幻想となり、思い出そうとすればするほど、実際にそうであった現実から遠く離れていく。だから最後には、過去の再発明を伴う、完全に神話的な結末が残ることになるんだ。」“[...] as time passes, remembrances become fantasies, and the more they try to remember, the further away they get from the reality of what it was like. So what you have at the end is a complete mythical ending with the re-invention of their past.” (Binder 1994, p. 119)
- 25) 「ワイルドが音楽について言ったことは喫煙にも当てはまる。それはつねに、存在しなかった時間を思い出させるものなのだ。時にはその過去が実際に存在したとしても、だ。だが今ではそれは音楽とは呼ばれない、郷愁ノスタルジアと呼ばれるのだ。」“What Wilde said of music is also true of smoking: it always makes you remember a time that never was. Though that past sometimes really existed. But it is not called music now, it is called nostalgia.” (*Holy Smoke*, pp. 28-29)
- 26) López Cruz 1999 もこの複数性あるいは多元性という性質に着目し、*Raining Backwards* の登場人物たちが例証しているのは「マイアミに存在するキューバのマイクロコスモス、その社会の集合性に基づきながら、ある危機に瀕した文化の残り火を(中略)表象しようとする、多元論的言説」であると述べている。“discurso pluralista que se apoya en la colectividad social del microcosmos cubano en Miami para representar [...] los rescoldos de una cultura agonizante”, p. 86)
- 27) フェルナンデスにおけるメニッポスの諷刺を論じる論考の中で、Deaver 1996 は次のように述べている。「フェルナンデスが読者にけしかけているのは、彼自身が、あるいは他の誰かが語

- ることを疑問も抱かずに受け入れることではなく、真実を追求することである（後略）  
“Fernández challenges the reader to pursue the truth rather than to accept unquestioningly what he tells us, or what anyone else tells us [...]” (p. 170)
- 28) Febles 2009 は両作家の重要な相違点の一つとして、フェルナンデスの作品における登場人物たちは実存性を欠いたポストモダン的な表象、あるいは自分自身の戯画として現れてくることを指摘しつつ、そのような人物の造形そのものよりむしろ、変容を続ける全体としてのマイアミを描くことが作品の主眼であると主張している。「(前略) 解読不可能で、翻訳不可能で、唯一無二の大なる全体、すなわち、変わりゆくマイアミ。それは彼の両親の、彼自身のマイアミであり、進化し続け、変容し続け、根を失って以来消滅し続けてきたマイアミなのだ。」  
“[...] [d] el gran todo indescifrable, intraducible, singular: ese variable Miami de sus padres y de él mismo que ha ido evolucionando, transformándose, desapareciendo al perder sus raíces” (p. 274)
- 29) 小説内のある箇所ではミルタは次のように述べる。「それが忘却と闘う一番の方法なのよ。私たちが忘れる日に、私たちはみんな死ぬ。生きてる人だってそう、生きてる人だって名前がなくなるんだから。」  
“It’s the best way to fight forgetting. The day we forget, we are all dead. Even the living, because then we are going to be nameless.” (*Raining Backwards*, p. 37)
- 30) こうした観点から Alvarez が Spanglish という用語を再定義していることは興味深い。「つまるところ、一見キューバ英語で書かれていると思いきテキストであれ、それがはっきり示しているのは、キューバ人、そしてもっと言えばある意味ではあらゆるラティーノ／ラティーナが、英語の中で、もしくはスペイン語の中で生きているわけではない、ということだ。彼らは単に、ラティーノ／ラティーナの英語、そして／あるいは合衆国のスペイン語の中で生きているというわけでもない。彼らは、これらすべてのそれらすべてのトランスカルチュラルな現実の連続体であるスパングリッシュの中で生きているのだ。」  
“After all, even a text that appears to be written in Cuban English clearly demonstrates that Cubans, and to a certain degree by extension, Latin@s, do not live in English or Spanish. Neither do they live solely in Latin@ English and/or US Spanish. They live in Spanglish; a continuum of all of these transcultural realities.” (Alvarez 2013, p. 457)
- 31) 例えば以下の記述を参照。「ニカラグア人は労働許可を要求し、約束の土地に辿り着こうとして絶え間なく溺死する 300 人のハイチ人が毎日報告され、(中略) 都市部の黒人たちの収入は急落し (後略)」  
“Nicaraguans demand work permits, 300 non-stop drownings of Haitians trying to reach the promised land are reported daily, [...] city blacks’ income plummets, [...]” (*Raining Backwards*, p. 221)
- 32) 最初と最後の二文についての、「(前略) この二つの文章は小説総体の枠組みを定めているが、私はその総体とは、二つの両極のあいだのどこかにあるイデオロギー上の中間地点にあるのではないかと思っている。」  
“[...] the two sentences frame the body of the novel, which I suspect lies somewhere in the ideological middle between the two extremes.” という記述、および中間部の一文を引いた直後の文章、「フェルナンデスの美学的・文化的・小説的企ては、異種混交的な言説の不条理なまでの複雑さの中で生まれ、それをさらに押し進めている。」  
“Fernández’s aesthetic, cultural, and novelistic project thrives in and promotes the absurd complexity of a hybrid discourse.” を参照。(それぞれ Guerrero-Watanabe 2004, p. 39; p. 40)

33) Guerrero-Watanabe 2004, p. 40.

引用文献

- Alvarez, Stephanie. "Subversive English in "Raining Backwards": A Different Kind of Spanglish". *Hispania* 96. 3 (September 2013), pp. 444-459.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Holy Smoke*. New York, NY: Harper & Row, 1985.
- Casey, Calvert. "Piazza Margana". Part of "Calvert Casey & Notes on a Reading of *Piazza Margana*". Nadal, R. M. *The Malahat Review* 59 (July 1981): pp. 146-156.
- Binder, Wolfgang. "Interview with Roberto Fernández". *Americas Review* 22 (Summer 1994): pp. 106-122.
- Deaver, William O. "Menippean Satire and Skaz in "Raining Backwards"". *Confluencia* 12. 1 (Fall 1996): pp. 168-177.
- Díaz, Roberto Ignacio. *Unhomely Rooms: Foreign Tongues and Spanish American Literature*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press / London: Associated University Presses, 2002.
- Febles, Jorge. "Hijasto de Caín: Espejismos y especularidades en las ficciones de Roberto G. Fernández". In Humberto Lopéz Cruz (ed.), *Guillermo Cabrera Infante: El subterfugio de la palabra*. Madrid: Editorial Hispano Cubana, 2009.
- Fernández, Roberto G. *Raining Backwards*. Houston, TX: Arte Público Press, 1988.
- Fowler, Víctor. "El siglo XIX de Casey y el proyecto de *Ciclón*," *Unión* 25 (1996): pp. 9-14.
- Guerrero-Watanabe, Arlene. "Memory and Desire in Exile: The Narrative Strategies of *Raining Backwards*". *Caribe* 7. 1 (Summer 2004): pp. 25-42.
- Nelson, Ardis L. "*Holy Smoke*: Anatomy of a Vice". *World Literature Today* 61. 4 (Autumn, 1987): pp. 590-593.
- Pérez Firmat, Gustavo. *Tongue Ties: Logo-Eroticism in Anglo-Hispanic Literature*. New York, NY: Palgrave Macmillan, 2003.
- Prieto Taboada, Antonio. "Idioma y ciudadanía literaria en *Holy Smoke* de Guillermo Cabrera Infante". *Revista Iberoamericana* 57. 154 (January - March 1991): pp. 257-64.
- Lopéz Cruz, Humberto. "Ficción y realidad en un personaje femenino en "Raining Backwards" de Roberto G. Fernández". *Confluencia* 13. 1 (Fall 1997), pp. 194-202.
- . "*Going Under y Raining Backwards*: Una lectura de enfrentamiento en el proceso de asimilación dentro de la sociedad estadounidense". *SECOLAS Annals* 31 (November 1999): pp. 85-91.
- Soares, Kristie. *Traveling Queer Subjects: Homosexuality in the Cuban Diaspora*. Master's thesis. University of Colorado, 2009.
- Souza, Raymond D. *Guillermo Cabrera Infante: Two Islands, Many Worlds*. Austin, TX: University of Texas Press, 1996.
- Vásquez, Mary S. "The Fantastic and Grotesque in the Fiction of Roberto Fernández: The Case of "Raining Backwards"". *Confluencia* 6. 1 (Fall 1990): pp. 75-82.