

◇ 論 文 ◇

キューバのヒップホップ運動と アフリカン・ディアスポラの伝統の実践 ——エルマーノス・デ・カウサのラップ“Tengo”の分析を中心に——

安保 寛尚*

はじめに

「ヒップホップ、革命！」1998年、ラップ・デュオのアノニモ・コンセホ（匿名のアドバイス）が最初に発信したそのスローガンは、キューバのラップシーンで繰り返された。それは、社会主義国キューバにおけるヒップホップ運動の誕生を告げる出来事と断言していいだろう。ニューヨークのブロンクスに生まれたヒップホップは、1980年代からキューバにも伝わり始めていた。情報は限られ、必要な機器やレコードの入手は困難だったが、アメリカとの密かな交流を通じて、ヒップホップは次第にハバナの黒人の若者の間に広がっていく。そしてソ連崩壊による経済危機と、キューバ政権の新自由主義への転換がもたらした社会変化が、彼らをヒップホップによる革命へと向かわせたのだ。それはソーンダーズ（2015）が「キューバのアンダーグラウンド・ヒップホップ運動」と呼ぶ社会的うねりを引き起こした。

本稿では、この運動がひとつの終着点を迎える2006年までの展開をたどる¹⁾。そしてエルマーノス・デ・カウサ（信条の兄弟）のラップ“Tengo（オレにはある）”の分析を通して、キューバの黒人の若者たちが起こしたヒップホップ運動のメッセージを読み取ろう。そこには、キューバの社

* あんぼ・ひろなお 立命館大学法学部准教授

会主義に生じ始めた亀裂と矛盾に向き合い、闘う彼らの姿が見えてくる。また、コスモポリタンなアフリカン・ディアスポラの音楽や思想との接触が、彼らに黒人としての新たな自己認識をもたらし、その伝統に接続するパフォーマンスを生み出したことを明らかにしよう。

1. ヒップホップとラップ

1. 1 ヒップホップの伝達

ハバナ東部の郊外に位置するアラマールには、1970年代にソ連の協力を得て建設された集合住宅地が立ち並ぶ。皮肉にも、その海沿いのバルコニーに設置されたアンテナが、アメリカのストリート・カルチャーの導き手となった。マイアミのFMラジオステーション、WEDR 99 JamsやWHQT Hot 105からの電波が、フロリダ海峡を渡って、アラマールに居住する若い黒人労働者の耳にラップを届けたのである (Dietz 2006: 14)²⁾。

そのような「抜け道」からキューバに伝わったヒップホップは、やがて個人宅や公園、ストリートでラップを聞く集まり、ボンチェ (bonche) で愛好家を増やしていく。そしてそれはやがて、モニャ (Moña) と呼ばれるラップ・イベントに発展した。例えばハバナの旧市街では、元料理人のDJ、アルベルト・ヒメネスが1994年から毎週末にモニャを開いた。ヒメネスはそこで、海外で活躍するキューバ人のスポーツ選手やアーティスト、また外国人旅行者との交友関係を利用して、最新のラップミュージックを伝えたのだ (Pacini Hernandez, Garofalo 2000: 23-25)。

そのほか、若者向けの音楽テレビ番組や、ラ・ピラグワ (La Piragua) などの政府公認のディスコもヒップホップの人気拡大に影響を及ぼしたと考えられる。ラ・ピラグワは、ハバナの新市街の海に面したナショナル・ホテル (Hotel Nacional) のそばにある野外音楽スペースである。ここ

を運営する共産主義青年連合（Unión de Jóvenes Comunistas）は、夏の間、おそらくは若者のエネルギーを「適切に」発散させるため、毎週末モニャを催したのだ（Perry 2004: 159）。

こうして、米国ヒップホップ第一世代のアフリカ・バンバータやグラウンドマスター・フラッシュから、Run-D.M.C、パブリック・エナミー、女性グループのTLC、Salt-N-Pepa、またスペイン語ラップの先駆者であるプエルトリコのVico Cなどがハバナでも知られるようになっていった。

1. 2 ラップとアフリカン・ディアスポラの伝統

ヒップホップは、1970年代、スラム化したサウス・ブロンクスで、アフリカ系アメリカ人や、ジャマイカ、プエルトリコなどのカリブ系移民のつぼに生まれた。誕生のきっかけは、当時流行していたディスコに導入された、ベースとドラムを際立たせるジャマイカの「サウンド・システム」³⁾だ。DJはやがて、二つのターンテーブルとミキサーで好みのブレイク⁴⁾を繋ぎ、トリッキーなスクラッチ⁵⁾を交える。その音楽にあわせて、韻を踏みながら言葉を繰り出すラップがヒップホップの音楽を完成させた。

主に北米やカリブ出身の黒人が登場する、このような新しい音楽のミュージック・ビデオを見て、同じ肌の色を持つキューバの黒人の若者が反応したのは当然だろう。だが彼らは、新しさと見た目だけでヒップホップに惹かれたのではないと思われる。ヒップホップは、ラップ、DJ、ブレイクダンス、そしてグラフィティの総称だが、そのうちラップは、奴隷貿易の拠点となった西アフリカのグリオ（griot）に起源があると指摘されている。グリオとは、部族の歴史を音楽や詩で伝達する語り部だ。ディーツによれば、グリオの音楽は、具体的な事柄を語る歌詞や、聴衆とのコール&レスポンス、執拗な反復、重層的なリズムを奏でる太鼓の

演奏などによって特徴づけられる (Dietz 2006: 5)。メロディとハーモニーを重視する西欧音楽と異なり、リズムとコンテクストを重視するラップが、グリオを含むアフリカの伝統に根ざしていることは間違いないだろう。そしてグリオの音楽におけるアフリカの要素は、ルンバなどキューバの黒人音楽にも観察される。つまりラップは、そのルーツにおいて、キューバの黒人も共有する伝統に接続する音楽だったのだ。

2. 「人種のない国」キューバ

2. 1 不可視化された黒人

キューバは 1886 年まで奴隷制が続いた国である。1902 年に独立し、憲法上の平等は達成したものの、実際には人種差別が根強く残った。変化の兆しは、1920 年代から 1940 年代にかけて流行した、アフロキューバ主義と呼ばれる黒人芸術運動に現れる⁶⁾。ヨーロッパやアメリカで黒人芸術に注目が集まると、キューバにおけるアフリカの要素が「発見」されたのだ。そしてキューバの新たなアイデンティティの模索において、黒人は民族的・文化的に、その構成要素のひとつとして認識されるに至った。

しかし結局、白人主導のアフロキューバ主義がおこなったのは、現実の差別の解消ではなく、前衛芸術に都合よく利用するための黒人文化の盗用と占有と言うべきものだった。さらには民族学者フェルナンド・オルティスが、キューバは様々な民族が混交してできた濃厚なスープであるとして伝統料理アヒアコに喩えたことで、人種概念は無化された⁷⁾。そしてキューバの民は、白人でもムラートでも黒人でもなく「キューバ人」であり、人種差別を訴えること自体が人種差別的行為とみなされるようになったのだ。このようなオルティスの混血のレトリックの根底にあったのは、混血による「白人化」によって、「アフリカ性」を漸次消去しようとする思想である。その結果アフロキューバ文化は、キューバの「進化」

の過程を示す「過去の遺物」に固定化されるか、一部の宗教儀式や音楽、ダンスのように、観光客を楽しませる伝統的民俗文化として商品化された。

アフリカの伝統を継承する一方で、現代的な表現手段を備えたヒップホップは、そのように硬直した黒人表象を解放させる可能性を秘めて、キューバの黒人の若者の間に浸透していく。

2. 2 「平和時の非常期間」と人種差別

1959年に起きたキューバ革命は、人種差別の解消に向けて大きな前進をもたらした。学校はすべて、人種による受け入れ差別が禁止された。国家主導の文字教育キャンペーンは識字率を大幅に上昇させ、医者などの専門職に就く黒人の割合を増加させる。都市再生プロジェクトによって建てられた集合住宅は黒人貧困層を助け、国民健康保険の改革は誰にも平等に医療サービスを提供した（Perry 2004: 103-104）。

とはいえ、人種差別をすでに解決したという1962年のフィデル・カストロの宣言は、時期尚早だった。成果が上がっていたとはいえ、人々の意識から差別が完全に消えたわけではなかったからだ。なにより、その宣言によって人種問題がふたたびタブー化され、人種差別に抗議する声を封じてしまった。こうして温存されたままの人種差別は、未曾有の経済危機に瀕して露呈することになる。

1960年、キューバはソビエト経済ブロックの砂糖市場で優先的な立場を保障され、コモコンで最大の砂糖供給国となった。その結果、産業は砂糖に依存するモノカルチャー化が進んだが、1980年代には一定の繁栄がもたらされた。それが暗転したのは、1990年に起きた東欧ブロックの崩壊からである。キューバとソビエト・東欧経済ブロックの貿易は1989年から1994年の間に89%下落した（Perry 2004: 113）。深刻なダメージを受けた経済は、ソビエトに完全に依存していた石油の輸入停止で悪化

の一途をたどる。食料品の不足、停電、交通機関の機能停止が常態化し、カストロは「平和時の非常期間」に突入したと演説した。アメリカはこの機にカストロ政権にとどめを刺そうと、1992年に「キューバ民主主義法」(トリセリ法)を成立させてキューバと第三国の貿易を制限し、瀕死のキューバに救いの手が差し伸べられない状況へと追い込んだ。

革命政権は冷戦後のパラダイムシフトのなかで、新しい経済体制を早急に構築する必要性に迫られた。そして1993年、外貨獲得のためにそれまで禁止されていたドルの所持を認め、観光業の活性化が図られる。また、小規模の個人ビジネスの規制が緩和され、外国企業の投資の受け入れや合弁事業の道も開かれた。しかし、これらの自由化政策は経済を活性化させる一方で、解消したはずの人種差別と格差を生んでいく。外国企業との事業や、観光客向けのホテルやサービスにおいては、白人系キューバ人が優先的に雇用された。ドルとペソの二重貨幣経済が進行してドルショップの数が増加すると、多くの家庭が生活に行き詰まった。しかし海外からの送金をあてにできるのは、親戚が革命と同時にマイアミなどに亡命した白人系の家ばかりである。こうして社会の平等は失われ、格差が広がると同時に、かつての人種的階級社会が顔をのぞかせてきたのだ。キューバ社会にラップの音が響き始めたのは、まさにこのころである。

3. ヒップホップ運動

3.1 ヒップホップ・フェスティバル

1995年、アラマールの野外劇場で第1回ヒップホップ・フェスティバルが開催された。主催したのは、地元出身のアート・ディレクター、ロドルフォ・レンソリーである。彼はヒップホップの公的な活動スペースを獲得すべく政府機関と交渉し、若手芸術家の活動を支援する国営のサイス兄弟協会(Asociación Hermanos Saiz)の協力を得て、このフェスティ

バルの開催にこぎつけた。それまでヒップホップは、モニャにおける主に非公式な集まりだったが、こうして国家機関の了承を得て、全国規模のイベントが毎年アラマールで開かれるようになったのである。レンソーリは教養人であり詩人でもあったが、レゲエに影響を受けたラスタファリアンだった。彼は、キューバが実際には西欧白人中心主義への隷属的状况にあり、キューバのラスタファリ共同体における有能な音楽家らが、黒人種の発展を阻害するような状況を打破しなければならないと考えていた（Saunders 2015: 5-7）。このフェスティバルの出発点において、主催者のそのような思想が底流にあったことは無視できない。キューバでついに芽を出したヒップホップは、コスモポリタンな黒人の連帯意識を促す思想に牽引されていたのである。

3. 2 アンダーグラウンド・ヒップホップ

白人の支配や西欧の文化的覇権に対する、コスモポリタンなアフリカン・ディアスポラの挑戦という側面は、アメリカの政治活動家やヒップホップ・アーティストとの交流によって強化される。そこで重要な役割を果たしたのが、ハバナ大学の英語の講義でラップを導入したパブロ・エレラだ。同大学で英語とロシア語の翻訳課程を修め、ブルックリンに滞在経験のあるエレラは、英語を流暢に話した。その語学力を活かし、キューバとアメリカのヒップホップの交流のための通訳や翻訳を担い、キューバのヒップホップのプロデューサーとしても活躍し始めたのである。

ヒップホップ・フェスティバルの開催によって、若いアーティストが公の場に誕生し始めたそのころ、エレラと親しいアフリカ系アメリカ人の政治亡命者、アサータ・シャクールとネハンダ・アビオダウンがその輪に加わったことは、キューバのヒップホップの方向性を決定づけたと言っていい。彼女たちによって、「商業主義に譲歩することなく社会や

政治と密接に関わり続けようとするヒップホップの美学」(工藤 2006: 217)が植えつけられたのだ。そしてシャクルの急進的黒人革命思想は、多くのハバナのラッパーたちにとってインスピレーションのアイコンと化し、アビオドゥンは彼らの指導者として「代母 (la madrina)」と呼ばれた (Perry 2004: 182)。さらにエレラとアビオドゥンは、アメリカの黒人解放運動組織「マルコム X 草の根運動 (Malcom X Grassroots Movement)」と連携し、白人支配との闘争にヒップホップを利用した「ブラックオーガスト・ヒップホップ・プロジェクト」のハバナにおける活動を主導する。そしてアメリカから、モス・デフ、タリブ・クウェリが結成したブラック・スターなど、人種問題や政治問題を扱った曲を発表するラッパーをフェスティバルに招待した。その一方でこの運動組織は、ニューヨークでチャリティコンサートを開催し、キューバで入手が困難なマイクやテープデッキ、ターンテーブルなどを寄付したのである (Pacini Hernandez, Gaofalo 2000: 28)。2001 年には、エレラを含むハバナの 9 人のラッパーがニューヨークに招待され、およそ 1 ヶ月の間、パフォーマンスを披露し、政治的活動にも参加した。反商業的なアンダーグラウンド・ヒップホップ運動という枠のなかで、人種差別に抵抗するアメリカとキューバの黒人は手を組んだのだ。

3. 3 キューバン・ヒップホップ・オールスターズ Vol.1

パブロ・エレラがプロデュースした「キューバン・ヒップホップ・オールスターズ Vol.1」は、ヒップホップを通して生まれたアメリカとキューバの黒人間の連帯が可能にした共同制作の CD である。キューバの 13 組のラップ・グループの作品を収めたこの CD は、1999 年にハバナで録音され、2001 年にニューヨークのレーベルから発売された。マンハッタンにスタジオを構えるポップ・アーティスト、スティーヴ・マーカスがデザインしたそのジャケットは、この運動の思想を理解するために重要な

手がかりを提供している。



図1 (①面)



図2 (⑤-④面)



図3 (④-③面)

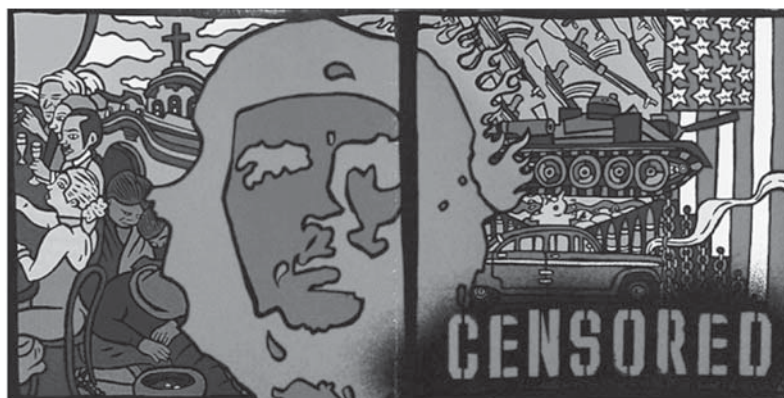


図4 (③-②面)

タイトルが記された図1の表紙のラッパーの絵(①面)から、折り畳まれた横長の絵を左に開いていくと、一番左に図2のアメリカ大陸の征服の絵(⑤面)が現れる。表紙を右端に①面とし、左に向かって順に②～⑤面とすると、図2(⑤-④面)、図3(④-③面)、図4(③-②面)、図1(①面)と、過去から現在へ左から右に向かって、4つの場面が描か

れていることがわかる。表紙を除く3つの場面は、折れ目をまたいでつながっており、それぞれの歴史の場面には切れ目がないこと、すなわち時間的隔たりをまたいで相互に関連することを表現しているようだ。そして②～⑤面が表紙のラッパーの後ろに畳まれて連結しているのは、彼のルーツをたどると、ついには奴隷制に行き当たるということを意味する。そのラッパーはもちろん、ジャケットの裏面に紹介されている13組のラップ・グループの象徴である。

それぞれの場面にも注目してみよう。図2（⑤－④面）に見えるのは、馬に乗り、槍を持ったスペイン人によるアメリカ大陸の征服と奴隷制の歴史だ。奴隷船に座る黒人の頭に思い浮かぶアフリカには、故郷喪失の思いが表れているだけではない。赤・黒・緑の3色に塗り分けられたアフリカ大陸は、黒人解放を象徴する汎アフリカ色であり、「世界黒人開発協会およびアフリカ社会連合（UNIA-ACL）」の旗の色である。そのUNIA-ACLを創設したのは、アフリカ回帰運動を主唱し、アメリカにおけるラスタファリ運動にも大きな影響を与えたマーカス・カーベイド。前述のラップ・デュオ、ブラック・スターの名前は、ガーベイが起こした海運会社ブラック・スター・ラインから取っている。つまりこの絵は、ただ奴隷貿易の記憶を呼び覚ますだけでなく、ラスタファリ運動、そして両国のヒップホップの橋渡しをしたラップ・デュオまでつなげるのだ。

図3（④－③面）では、白人支配者たちがテーブルを囲み、祝杯をあげている。奥の男の頭にある「\$」が象徴するのは、被征服者の犠牲の上に築かれた資本主義だろう。すぐそばにうつむく先住民らの上にそびえる教会は、彼らの精神的な支配を象徴するようだ。ソーナダーズはこの絵の白人たちに、自由化に伴ってキューバに新たに出現した支配階級の姿も見ている（Saunders 2015: 117）。4つの場面の絵は、過去と現在を直線的に結ぶだけでなく、交差、反復、跳躍して新たな像を結び、さまざまな物語を紡ぐということだ。そしてここには、資本主義によって繰

り返される階級社会の形成が表現されていると考えられる。

図4 (③-②面) のチェ・ゲバラの顔は、キューバ革命による社会主義の達成を意味するに違いない。しかしカラシニコフ銃や戦車、ミサイル、豚が表すと思われる、冷戦とキューバ危機、ピッグス湾事件で、ゲバラの頭の右上には火が燃え移っている。それは危機に瀕した革命の理想、またゲバラの死を物語るだろう。彼の敵はもちろん、州を象徴する国旗の星がすべて「\$」に置き換えられたアメリカ資本主義だ。ここでこの絵は、再び図3の「\$」を頭に浮かべる白人支配者たちと重なることに注目すれば、スペイン人征服者、植民地支配者、アメリカの資本家、キューバの新しい支配階級が、白人という共通項で連結し、繰り返し権力をふるう支配者として浮かび上がる。アメリカの国旗は、視点を下にずらしていくと、途中で鎖と化し、下に書かれた「CENSORED」と渾然一体となる。ソーンダーズはそこに、キューバを経済的に孤立させるアメリカの政策、そして社会批判をおこなうアンダーグラウンド・ヒップホップへの検閲を読み取る。しかしそれだけではない。見えにくいのが、文字の周囲に吹きつけられた闇の後ろには、積み重なった、顔の見えない人々の身体や手がうっすらと見える。それは戦死者だけでなく、検閲によって存在を消された両国の人の姿であるにちがいない。

最後に1面のラッパーに注目しよう。ターンテーブルに接続された心は、そのような記憶・記録(レコード)が刻まれたまさにレコードとして描かれている。そこに針を乗せた時、歴史によって条件づけられた困難に挑む黒人の闘争の声が再現され始めるのだ。その中の一曲、エルマーノス・デ・カウサのラップに耳をすまそう。

4. エルマーノス・デ・カウサの“Tengo”

エルマーノス・デ・カウサは、ソアンドレス・デル・リオとアレクシス・

「エル・ペロン」・カンテロによって1997年に結成された。「キューバン・ヒップ・ホップ・オール・スターズ vol.1」に収録されているのは、彼らの代表曲のひとつ、「Tengo (オレにはある)」である。この曲を取り上げるのは、ひとつ目に、キューバのアンダーグラウンド・ヒップホップ運動を代弁するメッセージが語られているからであり、ふたつ目に、その言語的パフォーマンスに、アフリカン・ディアスポラの伝統の現れを見ることができるからである。

“Tengo” Hermanos de Causa

Tengo una <u>bandera</u> , un <u>escudo</u> , un <u>tocororo</u>	オレにはある、旗と盾とキスバネドリと
también una <u>palmera</u> y un <u>mapa sin tesoro</u>	ヤシと宝のない地図もある
tengo aspiraciones sin tener lo que hace <u>falta</u>	必要なものはないが野心はある
tengo más o menos, la medida <u>exacta</u>	オレにはおおよそ、ぴったりの韻律と
crónica <u>compacta</u> , polémica que <u>impacta</u>	つまった年代記と、衝撃の論争もある
pasan los años y la situación prosigue <u>intacta</u> .	時は経つ、けど微塵も状況変わんねえ。
El tiempo no <u>perdona</u>	時は残酷
pregúntale a la <u>Habana</u>	ちょうどリングに立ってる
que ahorita está en la <u>lona</u>	ハバナに聞いてみたらいい
nadie le importa <u>nada</u> .	みんな何も構っちゃいねえ。
Tengo una raza oscura y <u>discriminada</u>	オレは差別された闇の人種で
tengo una <u>jornada</u> que me exige y no da <u>nada</u>	ぜんぜん割に合わねえ仕事持ってて
tengo tantas cosas que no puedo ni <u>tocarlas</u>	さわることもできねえもんがいっぱいあって
tengo instalaciones que no puedo ni <u>pisarlas</u>	入れてもくれねえ施設がある
tengo libertad entre un paréntesis de <u>hierro</u>	オレの自由は鉄のカッコつきで
tengo tantos <u>derechos</u> sin <u>provechos</u> , que me <u>encierro</u>	役に立たねえ権利ばかりだから閉じこもる
<u>tengo</u> lo que <u>tengo</u> sin <u>tener</u> lo que he <u>tenido</u>	かつてあったもんが失われてる

tienes que reflexionar y asimilar el contenido.	おまえら考えて中身を理解しろ。
Tengo una conducta fracturada por la gente	オレの行動まわりの人間に砕かれた
[tengo] de elemento, [tengo] de consciente	けどオレの信条、オレはわかっている
tengo fundamentos sin tener antecedentes	オレには前科前例ない基礎がある
tengo mi talento y eso es más que suficiente.	オレはオレの才能だけでも十分
Hay quien tiene mucho, sin embargo no es nadie	たくさん持ってたって、やつらしようもねえ
nadie ayuda sin embargo al que no tiene mucho	困ってたって、誰も手を差し伸べねえ
muchos especulan diciendo qué son	ごろごろいるのは何だ何だと詮索するやつら
y lo primero que debe tener un hombre es discreción.	けど人が持つべきはまず節度。
Soy el Pelón, seguro de constitución	オレは中身信じるエル・ペロン
el hecho de que tengas más no te hace ser mejor que yo	モノ持ちや偉いってもんじゃねえ
el recurso te da posibilidades,	カネは可能性を広げるが
no confundas [tener] más con [tener] cualidades	おまえらカネがあることと資質があること混同すんな
tales son las mismas típicas de mi persona	その資質ってのはまさにオレらしさ
cuáles son conceptos, cuántos no razonan	どんな考えか、説明できるやつがどんだけいる？
tantos que no tienen nada y dicen tener todo	何でもあるとホラ吹くやつばかり
ahora está de moda actuar de ese modo.	そんな風にふるまうのが今の流行。
La pacotilla está cambiando las mentalidades	外国もんが思考を変質させてる
necesidades van modificando facultades	必要性が能力を違うもんにしてる
dificultades que son tan perjudiciales	困難はそんだけ有害で
que a veces te hacen olvidar cosas más esenciales.	時にもっと本質的なもん忘れさせる。
Tengo una conducta fracturada por la gente	オレの行動まわりの人間に砕かれた
[tengo] de elemento, [tengo] de consciente	けどオレの信条、オレはわかっている
tengo fundamentos sin tener antecedentes	オレには前科前例ない基礎がある
tengo mi talento y eso es [más] que suficiente.	オレはオレの才能だけでも十分。
[Más] que suficiente sientes que no tienes [más]	おまえら十分より足りねえって感じんだ
[más] que muchos tienes pero quieres [más] y [más]	どんだけあっても欲にキリがねえ

mientras más tienes más quieres, siempre más querrás 持てば持つほど欲が出て、満足できねえ
 mientras más tú tengas más ridículo serás. 持てば持つほどバカになんぞ。
 Ja más entenderás que tener no es cuestión de ser 持つことが人のありかたと無関係で
 sino cuestión de una gestión que tiene su nivel やりくりのレベルの問題だとわからねえ
 no tengo tanto pero implanto fe en mi proceder モノは少ないがオレは自分の行動に信念植える
 porque yo tengo, lo que tenía que tener. なぜってオレには、持つべきだったもんがあるから。

“Tengo”は tener（持つ）の直説法現在一人称単数形で、本来 Yo tengo（私は持つ）であるが、スペイン語では主語人称代名詞は基本的に省略する。したがって、“Tengo”だけで「オレにはある」という意味になる。タイトルが示す通り、このラップは「所有」が主要なテーマで、tener の活用が繰り返される。16行目（「役に立たねえ権利ばかりだから閉じこもる」）までを見てみよう。キヌバネドリはキューバの国鳥であり、ヤシは熱帯の風景を思わせ、カリブ海の楽園が想像されそう。だがすぐに「宝のない地図」という言葉がそのイメージをかき消してしまう。このように最初に注目されるのは、スペイン語の語順を見ると、「ある（持つ）」と言いながら、前置詞 sin（～なしで）、あるいは否定の関係節を伴って、実際には所有していないもの、あるいは所有することによって不利益をもたらすものを列挙していることだ。12～16行目では、「オレ」は仕事（jornada）、いっぱいのもの（tantas cosas）、施設（instalaciones）、自由（libertad）、たくさんの権利（tantos derechos）を持つとまず言って、聞き手に最初に彼に備わるものを想像させては、すぐにそれを裏切っていく。そして「闇の人種」である黒人の「オレ」は、就職差別を受け、隔離され、いくつかの場所へはアクセスを制限されていること、つまり法律上の権利を実際には行使できず、自由とは名ばかりであることを告発するのである。

だが、17行目の「かつてあったもんが失われてる」から理解されるのは、

かつてはそれらを享受していたということだ。喪失の原因として「オレ」の批判の矛先が向かうのは、18行目の *tienes* に省略されている主語 *tú* (君) である。「おまえら」と訳したのは、この「君」が「まわりの人間」、「やつら」、「ホラ吹くやつ」とも言い換えられている無人称的用法だからだ。ここからは、「おまえら」が持っているものと「オレ」が実際に持っているものとが比較される。「おまえら」は、「たくさん持って」いて「カネがある」。しかし節度がなく、どれだけものを持っても飽き足りない、中身の無い人間と非難されている。「平時の非常期間」にあった当時、すでに述べたように、経済の自由化による資本主義の流入が格差を産み始めた。その結果増加したのがヒネテリスモ (*jineterismo*) だ。これは「騎手」を意味するヒネテロ (男性) / ヒネテラ (女性) が、外国人観光客に「乗って」、つまりつきまとって物を売りつけたり、売春などでお金を得る行為である。社会的な労働と平等な分配に背を向け、安易な金儲けに走る利己主義が横行し始めたのだ。「困難」はひどく有害で、「外国もん」が人々の思考を変質させているとは、そのような道徳の退廃を指しているだろう。そして資本主義によるキューバ社会の「汚染」は、「オレの行動まわりの人間に砕かれた」というほどに拡大している。

それでも「オレ」は、社会主義のなかで培われた信条、基礎を信頼し、自身の才能や資質に自信を持つ。そして同じ共同体の構成員である「おまえら」に、忘れられた「本質的なもん」を回復するよう呼びかける。それは、物質主義によって社会に生じ始めた亀裂を修復する試みに他ならない。したがって、キューバのアンダーグラウンド・ヒップホップ運動における反商業主義とは、単にアーティストとして金銭的な成功を求めることへの抵抗だけでなく、CDのジャケットにも示されていたように、資本主義そのものに対する抵抗の態度であるということだ。そうして失われつつある社会主義の道徳や理念を取り戻し、共同体の調和を回復しようとする運動である。「ヒップホップ、革命！」のスローガンの意味が

ここで明らかになるだろう。それは人種差別を訴え、経済政策を批判するが、政権の転覆を目的とする革命ではない。ヒップホップによる、資本主義に汚染された社会主義の退廃に対する革命だ。

5. シグニファイイング／チョテオ

5. 1 韻とリズム

前章での分析によって、エルマーノス・デ・カウサが発する政治的、社会的メッセージとヒップホップ運動の方向性が見えてきた。しかしこのラップは、表面的な言葉の意味内容の理解だけでは解きほぐせない、複雑で立体的な織物である。それを構築しているのは、ウェスト・デュランが指摘したように、ヘンリー・ルイス・ゲイツ・ジュニアによって理論化されたシグニファイイングというアフリカン・ディアスポラの伝統の実践である（West-Durán 2004: 20-21）。ジャック・デリダの脱構築やミハエル・バフチンの多声性の概念を援用しつつ、ゲイツ・ジュニアは、言語記号が持つ意味作用が白人と黒人とでは異なっていることを指摘する。そして黒人のシニフィアンを「もの騙り（Signifyin (g))」と表記して、白人のそれ（signifying）と差異化した。「もの騙り」とは、アフリカ系アメリカ人の修辞における語の暗示的意味や多義性、言葉遊び、変化を伴う反復、間テキスト性などを指す。それが、白人がおこなう意味作用の方向づけを分裂・変容させると論じたのである。キューバにおいて、これに共通する特徴を持つ黒人的修辞がチョテオである⁸⁾。“Tengo”におけるそのような実践の解明に取り組もう。

まずスペイン語の詩法に基づいて、韻律とリズムに注目する。詩行の音節数は7～10行目が7音節である以外は、ほとんどが12～15音節の間で揺らいている。したがって自由詩であるが、行末韻によって、各行の長さのリズムはおおよそ整えられていると言える。スペイン語の詩にお

ける韻は、各詩行の最後の語の、アクセントがある母音からの音の重なりによって決定される。たとえば1行目と2行目を見ると、それぞれ最後の語は *tocororo* と *tesoro* で、アクセントのある後ろから2音節目の母音以降が両方とも *oro* となり、子音も重なる完全韻 (*rima consonante*) を踏んでいる。続く2行を見ると、*falta* と *exacta* という行末で、*alta* と *acta* は母音のみ重なる部分韻 (*rima asonante*) となる。全体を見渡すと、ほとんどの詩行が2行から4行連続して韻を踏んでいることがわかる。ただ7～10行目には *ona*、*ana*、*ona*、*ada* と、交差韻 (*rima cruzada*) が含まれている。

各詩行のベースのリズムを刻むこれらの行末韻が伝統的韻律を踏襲する一方で、そこからこのラップを差異化するのは、行中や行をまたいで響きあい、繰り返されて生み出される多様なリズムだ。すでに最初の2行には、*bandera* と *palmera* が行をまたいで行中に韻を踏み、別のリズムをつくり出す。同様の効果は、20～22行目および40～42行目の *elemento*、*fundamentos*、*talento* にも観察される。続く3～6行目では、5行目の *compacta* が行末韻の *alta* / *acta* と重なって、4行で繰り返される韻を強調する。それは12行目の *jornada* が10～12行目の行末韻 *ada* と、35～37行目で *necesidades* と *dificultades* が行末韻の *mentalidades* と *facultades* と響きあう箇所にも言える。16行目に現れる *derechos* と *provechos*、あるいは17行目の *reflexionar* と *asimilar*、最後から3行目と2行目の *cuestión* と *gestión*、*tanto* と *implanto* は行中韻 (*rima interna*) と呼ばれるが、これも重なる響きが異なるリズムをつくる。17行目から現れる□で囲った同語反復(17行目は活用による変化形も囲った)も効果的だ。また、23、24行目は、行末韻を踏んでいないにもかかわらず、*mucho*、*sin embargo*、*nadie* が逆順に *nadie*、*sin embargo*、*mucho* と繰り返され、反転するリズムが2行を接合している。そして40行目の *tengo de elemento* から最後にかけては、説明が困難なほどにこ

これらの要素が複合的に絡みあい、語の反復や多様な韻の「セッション」がヒートアップする。もはや、音節数のカウントと行末韻でリズムを捕捉することは不可能だ。異なるピッチとリズムで激しく打ち鳴らされる、複数の太鼓の合奏を身体的に感じる事が、このラップでは要求されているのである。

5. 2 言葉遊び

多様なリズムと韻の交響に混じる、語の意味の複数性を利用した戦略的言葉遊びが、このテキストに織り込まれた別色の糸である。同時に暗示される意味は、カタカナのルビをふるか二つの語を連続させて訳した。4行目の *medida* には、韻律の他に、「尺度」、「判断基準」という意味もある。この歌のメッセージには、聞き手の「おまえら」に対する物質主義の批判が含まれていることは見た。エルマーノス・デ・カウサは、*medida* という語で、自在に駆使される韻への言及だけでなく、自分たちの道徳的基準にも言及していると考えられる。同様の言葉遊びは、27行目の「オレは中身を信じるペロン」でも指摘できるだろう。*constitución* は「構成要素」と「憲法」の意味があり、自分自身の才能や基準、考えに自信を持つと同時に、憲法が正当に効力を発揮することへの信頼を表明しているのだ。

5行目の「年代記 (*crónica*)」はこのラップに歴史的広がりを生み出す。*crónica* はスペイン植民地時代における記録文書も指すからだ。続く「論争 (*polémica*)」は *tengo* の目的語の並列のように見えるが、*crónica* との音の重なりを聞き取れば、*polémica* は *crónica* と同格と考えられる。そうすると、年代記作家がもたらした、植民地支配や奴隷制についての論争が呼び起こされ、「時は経つ。けど微塵も状況変わんねえ」という次の詩行は、植民地時代から今日に至るまで変わらない西欧中心主義的支配への批判と読める。また、最後から2行目の *proceder* は「行動」を意

味する名詞だが、同形の「～に由来する」という動詞の意味を無視できない。そして同じ行の *fe* は、「信念」と「信仰」の二重の意味を持つと解釈することが可能だ。したがって「オレは自分の *proceder* に *fe* を植える」とは、自分の行動に信念を持つということであり、自身の黒人のルーツとその宗教に信念／信仰を持つということでもあるだろう。

21 と 41 行目に繰り返される「オレには前科前例ない基礎がある」という 1 行には、複雑な暗示があることを指摘したのはウェスト・デュランである (West-Durán 2004: 24)。実際に、*antecedentes* は前例だけでなく、前科という意味でも使用される。それはもちろん、ヒップホップのストリート・カルチャーにつきまとう犯罪のイメージと結びつく。だがそれだけではない。例えばロベルト・スルバノは、すでに 1980 年代からキューバに現れ始めた「新人種主義 (*neo-racismo*)」の一例として、黒人に対する警察のあからさまに差別的な対応を訴えている (Zurbano 2012: 270)。黒人が、根拠もなく被疑者として職務質問を受けるケースが頻発し始めたのだ。また *fundamentos* は、もちろん人間としての基礎や土台を意味するが、サンテリアアなどのアフリカ系宗教においては祭壇に供えられる石も指す (Sánchez-Boudy 1999: 311)。さらには、魔術をおこなうための呪物 (*prenda*) をつくることを *fundamentar* という動詞で表現する (Cabrera 2006: 123, 131) ことを考えあわせれば、「オレ」には魔術師の姿が重なって見えてくる。そうすると、黒人のラッパーとして警察から受ける不当な取り調べ、そしてキューバにおいて歴史的にアフリカ系宗教が警察から受けた弾圧の記憶⁹⁾の両方が呼び起こされる。ラッパー／魔術師の「オレ」は、警察によって被疑者とされるが、前科も前例もない秘儀と秘技を実践するのだ。

5. 3 ニコラス・ギジェンの“Tengo”と間テクスト性

実はキューバには、よく知られたもうひとつの“Tengo”がある。それ

はキューバの国民詩人、ニコラス・ギジェン（1902-1989）¹⁰⁾が執筆した革命讃歌だ。ムラート詩人のギジェンは、前述のアフロキューバ主義において、キューバ文化における黒人的要素の認知と評価を促し、黒人の立場からキューバにおける白人と黒人の融和の必要性を訴えた。共產主義者だったギジェンは、その後バティスタ独裁政権による迫害を逃れるため、長期間の亡命生活を余儀なくされる。しかしキューバ革命の成功によって帰国を果たすと、ギジェンは1963年、その喜びとともに“Tengo”を発表した。

“Tengo” Nicolás Guillén

Cuando me veo y toco	わが姿を見てさわると
yo, Juan sin Nada no más ayer,	昨日まで何もないファンだった、この私が
y hoy Juan con Todo,	今日、すべてを持つファンになっている
y hoy con todo,	今日すべてを持って、
vuelvo los ojos, miro,	振り向き、目を凝らし、
me veo y toco	わが姿を見てさわり
y me pregunto cómo ha podido ser.	どうしてこんなことが可能にと自問する。
Tengo, vamos a ver,	私にはある、さあどれ、
tengo el gusto de andar por mi país,	私は自分の国を歩き回ることができる
dueño de cuanto hay en él,	そこにあるすべてのものの主人として
mirando bien de cerca lo que antes	かつて持たなかったし、持つこともできなかったものを
no tuve ni podía tener.	目の前で見ながら。
Zafra puedo decir,	サトウキビの収穫も
monte puedo decir,	山も
ciudad puedo decir,	都市も

ejército decir, 軍隊も
ya míos para siempre y tuyos, nuestros, もう永遠に私のと、君のと、私たちのとすることができる
y un ancho resplandor 光と星と花の
de rayo, estrella, flor. 広大な輝きもまた。

Tengo, vamos a ver, 私にはある、さあどれ、
tengo el gusto de ir 私は行くことができる
yo, campesino, obrero, gente simple, 田舎者で、労働者で、つましい私
tengo el gusto de ir 行くことができる
(es un ejemplo) (ほんの一例だ)
a un banco y hablar con el administrador, 銀行に、そして経営者と
no en inglés, 英語ではなく、
no en señor, 敬称を使わず、
sino decirle compañero como dice en español. スペイン語で「同志」と言うことができる。

Tengo, vamos a ver, 私にはある、さあどれ、
que siendo un negro 黒人であっても
nadie me puede detener 誰も私を追い払うことはできない
a la puerta de un dancing o de un bar. ダンスホールやバーの入り口で
O bien en la carpeta de un hotel あるいはホテルのカウンターで
gritarme que no hay pieza, 部屋はないと私に大声で言うこともできない
una mínima pieza y no una pieza colosal, ごく小さな部屋、豪華な部屋などではなく、
una pequeña pieza donde yo pueda descansar. 休息できるささやかな部屋というのに。

Tengo, vamos a ver, 私にはある、さあどれ、
que no hay guardia rural もうあんな地方警官はいない
que me agarre y me encierre en un cuartel, 私をつかまえて兵舎に閉じ込めるような、

ni me arranque y me arroje de mi tierra	私の土地から引きずり出して街道の真ん中に
al medio del camino real.	放り捨てるような警官もいない。
Tengo que como tengo la tierra tengo el mar,	土地があるようにある私には海がある
no country,	カントリーではなく、
no jailáif,	ハイライフでも
no tenis y no yacht,	テニスでもヨットでもなく
sino de playa en playa y ola en ola,	ビーチそのもの、波そのもの
gigante azul abierto democrático:	開かれた民主的な巨大な青
en fin, el mar.	つまり、海。
Tengo, vamos a ver,	私にはある、さあどれ、
que ya aprendí a leer,	もう読むことを知った。
a contar,	数えることも、
tengo que ya aprendí a escribir	私にはある、もう書くことを知った
y a pensar	考えることも
y a reír.	笑うことも知った。
Tengo que ya tengo	私にはあるもうある
donde trabajar	働いて
y ganar	日々の糧を
lo que tengo que comer.	稼ぐ場所が。
Tengo, vamos a ver,	私にはある、さあどれ、
tengo lo que tenía que tener.	持つべきだったものが今私にはある。

エルマーノス・デ・カウサ版の“Tengo”がこのギジェンの詩を踏まえていることは、タイトルだけでなく、最後の詩行が一致していることからわかる。一読するとエル・ベロンとソアンドレスは、彼らが生きる現実とこの詩とを対比させて、ギジェンが讃える革命の成果への皮肉を

歌っているように思える。しかし間テキスト性による「オレ」と「私」の声の重なりとズレに注目すれば、二人のラッパーによる戦略的な試みが明らかになる。

ギジェンの詩における語り手の「私」=黒人のファンは、かつて黒人であるがゆえに、ダンスホールやバー、ホテルに入ることを拒否され、警官に不当な扱いを受けた。それは「闇の人種」を持つ「オレ」の現在の姿と変わらない。しかし革命によって、「何もないファン」は生まれ変わったように「すべてを持つファン」になった。「オレ」は「かつてあったものが失われてる」と語っていたが、失われたのはまさに革命後ファンが手にしたもの、すなわち自分の国と自由で平等な権利にちがいない。そしてここで、なぜエルマーノス・デ・カウサが「施設」や「自由」、「たくさん^{あるじ}の権利」をまず持っていると繰り返しながら、後でそれを打ち消していたのが理解される。彼らは、“Tengo”を反復する度に「すべてのもの^{あるじ}の主人」となったファンを喚起し、対照的な「オレ」の姿をさらけ出す。つまりファンとの比較において、黒人が獲得したはずの権利を打ち消すことにより、それを失ったことの重大さを強調しているのだ。そのような現状を招くきっかけをつくったのは「外国もん」の資本主義だが、その汚染の拡大の責任は、物欲にまみれている聞き手の「おまえら」にもある。その「おまえら」にとっても、ファンの「働いて／日々の糧を／稼ぐ」「労働者で、つましい」姿は対照的で、彼らは自分たちが失った節度や忘れられた「本質的なもの」について考えさせられることになる。

エルマーノス・デ・カウサは、ギジェンの“Tengo”を反復・異化させ、ファンの姿と「オレ」や「おまえら」の姿の重なりとズレ、対照性を浮き上がらせる。そしてその際立たされた差異を巧みに利用して、ふたりが回復しようとする社会のイメージを増幅させたと言えるだろう。ふたつの“Tengo”の最後の詩行がびたりと重なるのは、エルマーノス・デ・カウサがわざわざ先行テキストを示そうとしたからではないと思われる。

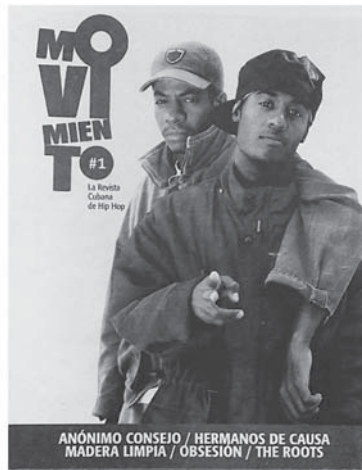
彼らがたどり着きたい地点は、実はあえて強調したファンからの隔たりとは逆方向にある。根底に抱く理想において、「オレ」はファンに接近し、最後に声をあわせるのだ。

ところで、「キューバン・ヒップホップ・オールスターズ Vol.1」に収録された14曲のうち、“Tengo”だけでなく、クアルタ・イマヘン（4番目のイメージ）の“La muralla（城壁）”、インスティント（直感）の“Kirino con su tres（キリーノ、トレスを弾いてくれ）”もまた、ギジェンの同名の詩をタイトルとしていることは注目すべきだろう。そこには、エルマーノス・デ・カウサに限らず、シグニファイイング／チョテオを手段として、ラッパーたちが黒人詩人ギジェンとつながるアフリカン・ディアスポラの伝統があるように思えるのだ。それはすなわち、元のテキスト／音源を借用／サンプリングして反響させ、創造的に改変／リミックスするという「もの騙り」の行為である。大和田はヒップホップをめぐる対談で、「黒人文化はむしろ本歌取りと同じで、同じ言葉に違う意味を与えて歌ったり、逆に同じ意味を違う言葉で歌ったり、変奏やバリエーションが特徴だといえます。それこそが先ほどいった「シグニファイイング」の意味するところで、ひとつの元ネタをいかに変奏するか面白みを見出している」（長谷川，大和田 2011: 38）と語っている。エルマーノス・デ・カウサの“Tengo”は、まさにそのような変奏による変装であり、ギジェンの詩を「本歌」・「元ネタ」にしたシグニファイイング／チョテオの実践の一例なのである。

6. おわりに

「キューバン・ヒップホップ・オールスターズ Vol.1」が録音されているころ、キューバのヒップホップ運動にひとつの転機が訪れる。1999年、文化大臣アベル・ブリエトが、ロックとラップをキューバの文化的表現

として容認すると発表したのだ。この運動が社会主義の刷新を呼びかけていたのであれば、政府が後押ししたとしても不思議ではない。しかしそれは、ヒップホップのアーティストに公の場で活動する機会を増やす一方で、国家機関の介入の度合いを高める結果を招いた。翌年のヒップホップ・フェスティバル以降、大会の運営はロドルフォ・レンソーリからサイズ兄弟協会の手へ渡った。2002年には、文化省の下にキューバラップ局 (Agencia Cubana de Rap) が創設される。そしてテレビやラジオでヒップホップの情報が配信され、国内ツアーをおこなうラップ・グループも現れた。サイズ兄弟協会のもとで、ヒップホップのイベントコーディネーターとして彼らと連携役を担ったのがアリエル・フェルナンデス・ディアスである。彼は2003年に創刊されたヒップホップ雑誌『モビミエント』の編集を担当し、ヒップホップ運動の展開を記録するだけでなく、人種問題についての対話のスペースを提供した (Perry 2016: 191)。



『モビミエント』第一号の表紙と裏表紙 (出典: West-Durán 2004: 9-10)

(左: アノニモ・コンセホ、右: エルマーノス・デ・カウサ)

だがこのころには、一部のグループだけが活動を支援されていることについて、キューバ・ラップ局の運営が排他的だと批難する声からラッパーから漏れ始めていた。特に彼らを幻滅させたのは、2005年のフェスティバルである。10周年の記念すべき大会の開催数日前、ハリケーンで受けた被害を理由に、キューバ・ラップ局から延期が発表されたのだ。

こうして次第に、公権力の介入による不公平や窮屈さを感じ始めたヒップホップ第一世代の若者たちは、次々にキューバを出る道を選ぶ。アリエル・フェルナンデス・ディアスはニューヨークへ、エルマーノス・デ・カウサのエル・ペロンはスペインへ亡命するなど、ヒップホップ運動を牽引した活動家たちが、2006年までにはおよそキューバから姿を消してしまう。そしてヒップホップに代わって流行し始めたのがレゲトンだ。ラテンのダンス音楽で商業主義的なこの音楽に、政治的・社会的メッセージは希薄である。このような音楽シーンの変化の原因として、ソーンダーズは社会主義の思想が浸透しなかった若い世代の登場を指摘し（Saunders 2015: 208）、ペリーはキューバ政府の“cuentapropismo（自助努力主義）”の影響を受けた個人主義の拡大を指摘している（Perry 2016: 213）。

その後のヒップホップから、黒人の人種意識が反映された社会運動という側面は失われる。アメリカのアフリカン・ディアスポラとの交流を通じて展開したアンダーグラウンド・ヒップホップ運動は、およそ1998年から2006年までの短期間で終わったのだ。とはいえその成果は決して小さくはない。ヒップホップ運動のなかで形成された黒人としての意識と主体性は、キューバの人種問題についての活発な発言を生み、対話と議論の場を拡大させた¹¹⁾。そしてラップは、キューバの黒人にアフリカン・ディアスポラの文化的伝統へと再接続する手段を提供した。そのシグニファイイング／チョテオのパフォーマンスは、過去のテキストを「共有財産」として切り取り、貼り合わせ、共鳴させながら別のテキストをつくりだす。エルマーノス・デ・カウサが“Tengo”で示したのは、そのようなパフォー

マンスが、ギジェンの“Tengo”を書き換えて、きわめて多声的で多層的なテキストを再創造することが可能であるということであり、彼らのテキストもまた、次の再創造のために切り取られるのを待っているということである。

註

- 1) 日本におけるキューバのヒップホップ運動については、工藤（2004）の先駆的研究がある。本稿の執筆にあたっては、そこから多くの示唆を得た。
- 2) マイアミのFMラジオの電波のほか、キューバにおけるヒップホップの入り口として指摘されているのは、ハバナの芸術高等学校（*Instituto Superior de Arte*）である。そこで学ぶキューバ人学生や留学生は、ケーブルテレビによって米国メディアへのアクセスが可能だった。ラップやそのミュージック・ビデオが、その一部の学生たちの間で共有・交換され、さらには彼らの友人たちにも広げられていったのだ（Saunders 2015: 89）。
- 3) 「サウンド・システム」は、ジャマイカの野外ディスコで生まれた移動可能な音響設備で、巨大スピーカーが低音を強烈に効かせた。
- 4) ブレイクとは、ダンスが盛り上がるインストゥルメンタル・パートのこと。バルバドス出身のグランドマスター・フラッシュ、あるいはジャマイカ出身のクール・ハークは、その部分だけを抽出し、つなぎ合わせてオリジナルとはまったく異なる曲をつくりだした。
- 5) スクラッチは、レコードを擦ってリズムカルな効果音を出すテクニックを指す。
- 6) アフロキューバ主義については、工藤（1997）を参照されたい。
- 7) フェルナンド・オルティスの思想とアヒアコについては工藤（1997）、拙論（2017）を参照されたい。
- 8) チョテオについては拙論（2013）を参照されたい。シグニファイイングとチョテオの比較分析は稿を改める。
- 9) 20世紀初頭、黒人の宗教儀式は犯罪の温床と見なされ、警察による強制捜査の対象にもなった。拙論（2017）ではそのようなひとつの事例を取り上げている。
- 10) ニコラス・ギジェンについては、拙論（2011）を参照されたい。
- 11) 人種問題の議論は、1998年、キューバ作家・芸術家協会の第6回総会で、カストロが人種問題の存在を認めたことで活発化した。2002年には、歴史学者ト

マス・フェルナンデス・ロバイナが、キューバの黒人の歴史についての講座をホセ・マルティ図書館で始め、そこにはラップミュージシャンも聴講に訪れるようになった（Perry 2016: 139）。2012年には、黒人奴隷のアポンテが陰謀を企てたとして殺害された1812年の事件から200周年、黒人独立党の支持者が虐殺された1912年から100周年を記念して、ハバナ大学の雑誌『ハバナ大学』やキューバ作家・芸術家協会が刊行する雑誌『ガセタ・デ・クーバ』において人種問題をめぐる特集が組まれた。

参考文献

- 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 No.31, pp.29-61.
- . 2013. 「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—」, 『ラテンアメリカ研究年報』第33号, pp. 56-90.
- . 2017. 「カクテルとアヒアコーキューバ国民統合の隠喩とレトリックをめぐって—」, 『立命館経営学』第55巻第5号, pp. 1-26.
- 工藤多香子. 1997. 「言説から立ち現れる「アフロキューバ」—フェルナンド・オルティスの文化論をめぐる考察—」, アジア・アフリカ言語文化研究 No. 54, 東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所, pp.55-76.
- . 2004. 「社会主義国キューバで発せられる「黒人」の声—ラップ、人種差別、そして革命」, 『民族の表象—歴史・メディア・国家』羽田功編, 慶応義塾大学出版会, pp.191-236.
- ゲイツ・ジュニア, ヘンリー・ルイス. 2009. 『シグニファイイング・モンキー—もの騙る猿／アフロ・アメリカン文学批評理論—』, 松本昇, 清水菜穂監訳, 南雲堂フェニックス.
- ジョージ, ネルソン. 2002. 『ヒップホップ・アメリカ』高見展訳, 株式会社ロッキング・オン.
- 長谷川町蔵, 大和田俊之. 2011. 『文科系のためのヒップホップ入門』, アルテスパブリッシング.
- ワトキンズ, S. クレイグ. 2008. 『ヒップホップはアメリカを変えたか?—もうひとつのカルチュラルスタディーズ—』菊池淳子訳, 株式会社フィルムアート社.
- Cabrera, Lydia. 1975. *El monte*, Ediciones Universal, Miami.

- Dietz, Heather Kirkwood. 2006. "Rapping Rebellion: Hip Hop as a New Social Movement in Cuba", *Latin American Urban Politics*, pp.1-27.
(<http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/kirkwood.pdf>)
- Fernandes, Sujatha. 2003. "Island Paradise, Revolutionary Utopia or Hustler's Haven? Consumerism and Socialism in Contemporary Cuban Rap", *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 12, No. 3, pp. 359-375.
- Guillén, Nicolás. 2002. *Obra poética* tomo II, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Pacini Hernandez, Deborah and Garofalo, Reebee. 2000. "Hip Hop in Havana: Rap, Race and National Identity in Contemporary Cuba", *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 11&12, pp.18-47.
- Perry, Marc David. 2004. *Los Raperos: Rap, Race, and Social Transformation in Contemporary Cuba*, Ph. Dissertation, University of Texas at Austin.
- . 2016. *Negro Soy Yo: Hip Hop and Raced Citizenship in Neoliberal Cuba*, Duke University Press, Durham and London.
- Saunders, Tanya L., 2015. *Cuban Underground Hip Hop: Black Thoughts, Black Revolution, Black Modernity*, University of Texas Press, Austin.
- Sánchez-Boudy, José. 1999. *Diccionario Mayor de Cubanismos*, Ediciones Universal.
- West-Durán, Alan. 2004. Rap's Diasporic Dialogues: Cuba's Redefinition of Blackness, *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 16, pp.4-39.
- Zurbano, Roberto. 2012. "Cuba: doce dificultades para enfrentar al (neo) racismo o doce razones para abrir el (otro) debate", *Revista Universidad de la Habana*, No. 273, Universidad de la Habana, pp.266-277.