

前衛の機械

——エストリデンティスモとメキシコにおけるラジオ放送——

崎 山 政 毅

はじめに

1923年初頭、6万部以上の発行を誇っていた『エル・ユニベルサル *El Universal*』紙の社主が変わった。

メキシコ革命末期の1916年にイタリア系左派ブルジョア、フェリックス・F・パラヴィチーニ (Palavicini, Félix F., 1881-1952) が創刊したこの新聞は、メキシコ革命のなかで角逐しあう種々の政治勢力の利害から自立した近代的日刊紙をめざしていた。同紙は革命直後の1917年に毎週木曜日刊の雑誌『エル・ユニベルサル・イラストラード (絵入りエル・ユニベルサル) *El Universal Ilustrado*』を、さらに1922年には日曜特別版の『エル・ユニベルサル・グラフィコ (写真版ユニベルサル) *El Universal Gráfico*』を発刊し、右肩上がりの経営状態だった。だが、今でもはっきりしない理由で、この新聞社は創立者と対立する企業家集団に「取るに足らない値段」で売り渡されたのだった¹⁾。

新経営陣は編集総局長にミゲル・ランス＝デュレ (Lanz Duret, Miguel, 1878-1942) を就けた。だがこうした「お家騒動」は、1920年に編集長に就任してこの方『エル・ユニベルサル・イラストラード』誌編集部を一体の集団として指揮し、同誌を現代世界文化のショーウィンドウ的な役割を担う媒体にせんと企ててきた精力的なジャーナリスト、カルロス・ノリエガ＝ホープ (Noriega Hope, Carlos, 1896-1934) にとって、幸いにして何の関係もなかったのである。

『エル・ユニベルサル・イラストラード』誌は映画に対して強い関心を示し、「シミゝ *el shimie*」や「フォックス *el fox*」の楽譜を掲載し²⁾、あげくにメキシコの若い詩人や作家のためのコーナーを常設するまでにいたった³⁾。読者に対して一連の新興文化を紹介しようとする取り組みこうした同誌の姿勢において、ひととき異彩を放っているのが、1923年4月5日号である。この号は全ページを挙げてラジオ放送に献じられたさまざまな書き手の作品を特集したのである。

もちろんそれには、「前史」というべきエピソードがあった。『エル・ユニベルサル』と競合する大新聞の『エクセルシオール *Excelsior*』紙に前年の1922年4月12日に掲載された、ニューヨーク在住のメキシコ人作家ホセ・ファン・タブラーダ (Tablada, José Juan, 1871-1945) の記事である。タブラーダの述べるところでは、前年のクリスマスにはサンタ・クロースが子供たちのために「私たちの子供たちの幻灯機」であるラジオを「ノアの箱舟の何隻分も」プレゼントの背負い袋に満載してやってきた、とのことである⁴⁾。「多極のニューヨーク」と題されたこの記事に描かれたそれは、たしかに無数のアンテナが屋根の上に立ち並び、ラジオではクリスマス・コンサートや特集番組が組まれているマンハッタンの様子 of 寓意と言えるだろう。家にいながらにしてクリスマス・コンサートの楽曲に耳を傾けることができ、街中の賑わいを音声で現前させるラジオについて、タブラーダは「新たな驚き *la nueva maravilla*」と表現している。

こうした在り様はわずかに遅れてメキシコに届いた。図1の写真は、1920年前後に撮影された写



図1 「メキシコ・シティ、ヘッドホンをつける少年」
SINAFO-Fototeca Nacional, Ciudad de México.

真家不詳の作品である。おそらくは上流階級の子供であろう。5,6歳の少年が椅子に深々と座って、両耳に彼には大きすぎるヘッドホンをつけ、ラジオのチューニングをしている。彼の体には電線が絡まって、まるでラジオと一体になっているかのように見える。そして写真がきわめて明確な異様さで表現しているのは、彼が彼にとっては現前している「向こう側の音」に魅入られて、微笑みながらも眼の焦点が合っていないことである。

多幸的な離魂症のようにひとを惹きつける力をもつ機械、それがラジオだったのだ。

1. T. S. H.

タブラーダ呼ぶところの「新たな驚き」を特集名にした『エル・ユニベルサル・イラストラード』誌の中心を象ったのは、エストリデンティスモの主導者マヌエル・マブレス＝アルセの詩“T. S. H.”であった。

なぜ、当時弱冠23歳のこの若き詩人が、ラジオ放送という「新たな驚き」の特集の核心部を担うことになったのか。それは同誌の編集長ノリエガ＝ホープが自ら筆を執った、下記の興奮を隠さない「編集後記」から推し量ることができる。

エストリデンティスモは、無線放送の乳兄弟である！ それらはともにアヴァンギャルドの産物なのだ！⁵⁾

“T. S. H.”とは、Telefonía sin Hilos つまり「無線電話」の頭文字をとったものである。まずは詩の訳を紹介しておきたい。

『エル・ユニベルサル・イラストラード』誌のための特別作品

マヌエル・マプレス＝アルセ作

ボラーニョス＝カチョ挿画

無線電話
(ラジオ放送の詩)

夜のしじまを湛えた崖の上に
星たちがそのプログラムを噴き出す、
そして夢からできた逆さの三極管に、
忘れられた言葉が失われていく。

無線電話
印刷された
足跡のような
人気のない中庭の影に隠れている。

時計は
水銀の月でできていて
四方の地平線に向かって時をわめきたてる。

孤独は
バルコニーだ
夜へと開いている。

どこにあるのか
この機械の唄がやどる巢は？
記憶は
不眠症のアンテナをつうじて
メッセージを拾い上げる
無線で
なにがしかのほつれた別れの言葉の。

遭難した女たちは
方角を間違える
大西洋を越える方角ではなく。
そして声
助けをもとめる声
まるで花のように
国際的な五線譜のラインの中に
突然なりひびく。

わたしの心は
 遠くで溺れている。
 今度は“ジャズバンド”
 ニューヨークからだ…
 同時に開くドアは
 悪徳で花盛りだ、
 そしてモーターがかかる。
 ヘルツの、マルコーニの、エディソンの癡狂院！
 音をききとる脳髄はごちゃごちゃにしよう、
 いろいろな言葉が引き起こす
 アクシデントの見通しを。
 ハロー！
 金の星がひとつ
 海に沈んだ。⁶⁾

すでにカリカチュア作家兼出版人として名を高めつつあったフェルナンド・ボラーニョス＝カチョ（Bolaños Cacho, Fernando, ?-?）が挿絵（図2）を担当している⁷⁾。ボラーニョス＝カチョは、エディソン（Edison, Thomas Alva, 1849-1931）・ヘルツ（Hertz, Gustav Ludwig, 1887-1975）・マルコーニ（Marconi, Guglielmo, 1874-1937）という無線発明にかかわる3人の学者・発明家を並べ、まるで北欧の神話に出てくる雷神トルのように描いた。彼の挿絵は、不可視で識別不能なラジオ波をエストリ

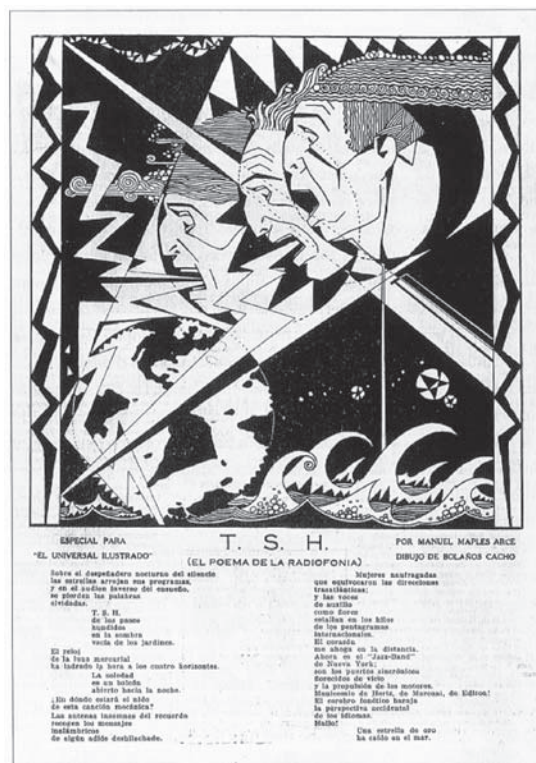


図2 マヌエル・マブレス＝アルセの詩“T. S. H.”、挿絵はフェルナンド・ボラーニョス・カチョによるもので、人物は左からトーマス・エディソン、グスタフ・ヘルツ、グリエルモ・マルコーニ。Courtesy of Hemeroteca Nacional, Ciudad de México.

デンティスモの方針に忠実に図像化しようとした努力の結晶として見ることができよう。鋭角の多様と非人間化された横顔の列は、エストリデンティスモのヴィジュアル・アートにおいてもっとも特徴的なものであった。

また、詩句に「ヘルツの、マルコーニの、エディソンの癡狂院！」とあるが、これは侮蔑や絶望の叫びではない。そうではなく、まさしく喧騒を旨とするエストリデンティスモの詩を機械で増幅させる可能性が現実化し、世界をこの「新たな驚き」に巻き込んだことに対する称賛とみるべきだろう⁸⁾。とくにマプレス＝アルセが重視したのは、挿絵の右の頭像——1915年に大西洋を越えて無線での音声放送を成し遂げたマルコーニであった。

しばしばエストリデンティスモが「ラテンアメリカの未来派」と呼ばれるが、この点にも他のアヴァンギャルドと同様の「未来派的モーメント」⁹⁾とともに、イタリアの未来派とくにマリネッティとの明らかな差異が現われている¹⁰⁾。マリネッティの作品“Zang Tumb Tuuum” (1914年)ではラジオ技術の初期の結晶である無線電信が重視されており限定的なサミュエル・モースの発案によるいわゆる「モールス信号」的「記号群のメッセージ」がモチーフとなっているに対して、“T. S. H.”では、マルコーニによって実現された技術、すなわち複雑かつ豊饒な内容を備えた「音声」を届けることがモチーフになっているからである¹¹⁾。

それゆえ彼の詩では、世界でもっとも進んだ大都市ニューヨークのジャズ・バンドの音楽から¹²⁾、孤独に遭難する船のSOS信号（処女航海で沈没したタイタニック号の無線室には、「マルコーニ・ルーム」なる愛称が付けられていた）まで、言い換えれば「音声」の最先端から最も有名で最も短い「モールス信号」であるSOSまでが謳われているのである¹³⁾。

さらにこの詩の掉尾を飾るのは、“Hollo!”というドイツ語的な叫びと、星が海に沈む静けさとのコントラストである。

そしてノリエガ＝ホープの八面六臂の活躍によって、同年5月8日に『エル・ユニベルサル・イルストラード』のラジオ放送がオンエアされた。これはメキシコ・シティでアメリカ合衆国のラジオ部品（とくにRCA）小売業を幅広く手がけていた、ルイスとラウルのアスカラガ兄弟（Azcarra Vidaurreta, Luis & Raúl, 1892-1972）の全面協力を得た、メキシコ史上初の商業ラジオ放送となった。局の正式名称は「カーサ・デル・ラディオ La Casa del Radio」、コールサインはCYLであった。放送は成功裡に終わり、メキシコ・シティの大手雑貨商チェーンの「サンボーンズ Sanborns」社などが自社製品の炭酸飲料宣伝のためにスポンサーとしてつくようになる¹⁴⁾。

その際、放送の開幕を告げたのが、“T. S. H.”である。これは単なるエピソードに終わらず、エストリデンティスモとラジオ放送との協働の始まりを告げるものとなる。マプレス＝アルセは『ユニベルサル』に続いてすぐさま、「エル・ブエン・トノ El Buen Tono」というタバコ会社が設立したラジオ放送（コールサインはCYB）と渡りをつけたのである¹⁵⁾。

2. ラジオと／のタバコ（1923年）

エストリデンティスモが敵視し、その逆にエストリデンティスモを敵視したペルーの大詩人セサル・バジェホは、パリから論じてみせた評論「新たな詩学 Poesía nueva」（1926年）において、アヴァンギャルド詩人たちのラジオ熱を以下のようにこき下ろしている。

新しい詩学などというものは、「ラジオ」「ジャズバンド」「無線電信」といった語から出来上がった語彙目録を用いてつくった、彼らが詩と呼んでいるものにすぎない¹⁶⁾。

バジェホのこの酷評には激烈なマプレス＝アルセ批判が記されている事実から考えるに、また、「ラジオ」等々といった語彙から想うに、バジェホは“T. S. H.”を念頭に置いていたことは十分にありうることだ。バジェホの信念では、近代技術が詩におよぼす影響力は、軽視して単に新しい言葉を導入するといった戯れを越えて、人類の経験に対する衝撃となるようなはるかに深くまでおよぶものなのだった。それゆえ、彼は近代技術を前にした詩人の義務を明言する。

無線電信はわれわれを「無線電信」という言葉を使うように導いているのではなく、…われわれの生と理解とを拡張する、さまざまな新しい経験を呼び覚ましているはずなのだ。…この衝撃を受けとめられない詩人たちが、新型の用語の群れでわれわれの口を埋め尽くそうとするのもそれゆえなのである¹⁷⁾。

然り、バジェホの論は正しかった。“T. S. H.”がメキシコ——ひいてはラテンアメリカ——で初めてラジオ関連の言葉を組み入れた詩作であり、ラジオ放送が初期の聴取者にもたらした世界の確たる方角に関する見当識の喪失が引き起こす印象をじつに正確に詠んでいるものの、この詩はあくまで伝統的な形式と構造を手放してはいない。エストリデンティスモの標榜する前衛性は、表層的な語彙使用にとどまり、作品総体を構成する力となっていない、といえる。

だが、マプレス＝アルセ（たち）はそこで活動を停止するほど愚かではなかった。先に述べたように、貪欲にラジオ放送との協働をはかったのである。『エル・ユニベルサル・イラストラード』の次は、アヴァンギャルドに対して好意的な姿勢を示していた「エル・ブエン・トノ」社であった。

こうした動きに敏感に反応したのが、ときの大統領アルバロ・オブregonである。彼は『エル・ユニベルサル・イラストラード』の実験放送の直後に大統領令に署名し、1923年6月16日から8月末まで、メキシコ・シティ中心部にある「銀鉱記念館（El Palacio de Minas）」で「ラジオ・フェア」が開催されることとなったのだ¹⁸⁾。

このフェアに「エル・ブエン・トノ」も積極的に参加した。

さて、この会社は革命前、ポルフィリオ・ディアス独裁時代の1899年にフランス人資本家のエルネスト・ピュジベ（Pugibet, Ernest, ?-?）によって設立された。彼は抜群の経営手腕で成功を収め、自分の工場にしばしば案内した政府要人が大統領の座に就くジnkスでも有名な企業家であった¹⁹⁾。

ピュジベは近代的なもの、とくに最新技術に対する強迫観念ともいえる執着を持っており、飛行機や小型飛行船、アドバルーンなどを金にあかせて買い込み、メキシコ・シティ上空を飛行・遊泳させて、自社のタバコの宣伝を大々的に行っている。その宣伝趣味の最たる例が——少し後の1926年のものになるが——北極横断飛行に成功したノルウェーの探検家アムンゼン（Amundsen, Roald, 1872-1928）の飛行船ノルゲ号をモンタージュした広告（図3）である。

ちなみにこの時期には、ラジオをモチーフとした宣伝活動が最高潮に達しており、アステカ最後の皇帝モクテスマの名を冠した会社が、ビール瓶をラジオ塔に模した広告（図4）を『エル・ユニベルサル・イラストラード』に繰り返し掲載するといった事態も起こっている。



図3 「El Buen Tono」のタバコ「Radio」の広告
(1926年)



図4 ラジオ塔になぞらえた浸透度を宣伝する「モクテスマXX（ドブレ・エクス）」ビールの広告（1926年）*El Universal Ilustrado* 478（8 julio de 1926）, p.6

さて、ピュジベは派手で新奇な宣伝活動に心を砕いてきたが、非識字者が多数を占めるメキシコにあっては、飛行船にしても新聞にしても頭打ちであることに気がついた。その彼が飛びついたのがラジオ放送にはかならない。ラジオならば文字が読めなくとも宣伝が理解でき、メキシコ・シティ周辺に空間的に限定されないという利点があることを理解したのである。

もともと「エル・ブエン・トノ」なる言葉は、メキシコ革命前に「ポルフィリアート Porfiriato」と呼ばれた独裁政権支持者の上流層の古風で形式ばった仕来たり、いわば「上品なしつけ」のことを指しており、上流層を消費者として狙っての命名であった。

だが時代の波はピュジベに幸いした。「トノ」は「音調」や「音量」の意味をもっており、社名はそのまま「（ラジオから発せられる）心地よい音」という意味に転じる。そこで発売されたのが「ラジオ」という銘柄の紙巻きタバコ（cigarro）であった。

ラジオを聴きながらラジオを喫する——いつでも・どこでも（北極点の真上でさえ）楽しめる、というわけである。

この仕掛けに、エストリデンティスタたちは上手く擦り寄り、「エル・ブエン・トノ」（「ラジオ」タバコ）をスポンサーとして獲得したのである。そしてその見返りは、ラジオを愛好するもっとも近代的な芸術家たちの表現ということになった。それが現実のものとなったのは、フェアの夏に創刊されたエストリデンティスモの短命な機関誌『放射器 *El Irradiador*』においてである。

3. 雑誌『放射器』の始動（1923年7月？）

さて、こうして商業活動との協働が展開していったのだが、エストリデンティスタたちにとっては、会社側をうまく捌いて自分たちの活動源にしたつもりでいたことだろう。1923年に創刊された彼らの機関誌『放射器』——ここでもラジオ波の放射が強烈に意識されている——には気前よく、「エル・ブエン・トノ」の広告を自ら制作して最終ページに掲載している（図5）。

さらに、創刊号で高らかに宣言されているのは、集団活動としてのエストリデンティスモのラジオ波のごとき強大な影響力に対する圧倒的な自負である。ともかくは機関誌創刊号での宣言を見ておきたい。

放射開始

おそらく、あなたにとってあらゆるシステムを超標準化したものは、シュプレマティズムの理念なのだろう。あなたは異常だ。私がここに最新の理論のスペクタクル感覚を示していることを御存じないのか？ あなたは根本的に特異な転覆主義者なのだ。だがあなた自身はそのことに気づいていない。多分あなたは今も愚かなのだ。あなたには才能がある。今やあなたの想像力の空虚な通路に自ら迷い込んでしまっている。そしてそのこと自体にあなたは恐れを抱いている。あなたは出口を間違えており、出口を見つけることもできない。刑事になっているわけだ。ホテル・レジスであなたと会う約束を交わしたのは義賊ファントマスだ。ヴォロノフは猿の分泌腺を必要とし、エストリデンティスモは永遠性を招待する。しかしあなたはひとつも理解しない。

あなたからわれわれが学んでいる、あなたのイデオロギーに反して等距離にあるこれらすべてのことが、あなたをまったく落ち着かせない。おわかりか？ 両極化されたシステムを、エトセトラの特権的でさまざまな価値にマグネシウム爆発を思弁する適切さを。もろもろの経済研究所の／少なくとも客体間の足場たるグレガム【グレシャム？——訳者】の法則の／国際的バックファイアの／頭脳流出の平方根と等価のあらゆる反対位置に向かって、われわれは自ら九角形をなして放射することを確言する。放射鏡なのだ。都市は施設や発電機や歯車やケーブルで充満している。そして無様なラウドスピーカーが節度を越えてあちこちの家並みからそれぞれの金切り声の響きをがなりたてる。モクテスマ・ビール会社とエル・ブエン・トノ・タバコ会社。フォード修理工場。バイエル・アスピリン対ランフォード・シネマ作品1、これらが別れの旅に出航する。

あなたは途方もなく驚惑されているが、われわれはイデオロギー的に、かならず自分たちの特殊な脈の次元に帰着する。それは表現・情動性・提案の提示的総合、すなわち断片的な提示・同時性・知的疲労（老化停止）・テーマの数値化といった客体間の関係とコーディネーション（抽象主義の理論——根底的システム）である。代数的図式化。ジャズバンド、石油、ニューヨーク。都市はすみずみまでありそうもないステーションのラジオ・アンテナにパチパチと爆ぜて両極化される。

当然ながらあなたは苛つくに違いない。あなたは法的に正しい。あなたは髪の毛をかきむしり、新聞記事に眉をひそめるにきまっている。完全な20世紀を生きねばならない責任はあなた



図5 『放射器 *El Irradiador*』第1号(1923年)。右から左、上から下への順で全ページが写されている。最終ページは後述の「El Buen Tono」の広告。Courtesy of Jean Charlot Archive, University of Hawaii.

にはない。頭痛が横町へそれろとあなたに教えてくれる。あなたは寝過ごし、誰がノックしたのか確かめに行く。あなたは車を運転することができないし、アラメダ公園の回転木馬で酔ってしまう。あなたは電気エスカレーターを気の利いたからくりだと思い込んでいる。あなたにとって最高の理想はステアリンのろうそくで自分を照らし出すことだ。あなたは病人なのだ。だがしかし、さまざまな指針となる書店のショーウィンドウの真ん中に驚くべきことに一斉に登場する、われわれの転覆主義的な書籍や雑誌の表紙に対する非難の拳骨をあなたは見せつける。あなたは自分を癒すことが可能なのだ。1900年のセント・ルイス博覧会大賞金メダル受賞者エトセトラである偉大な文学的抜歯屋たる、アリソウモナイ博士に今日この日に会うだろう。彼は放射鏡とエストリデント療法の大家、徴候主義と因果性の権威である。あなたは今日この日に彼にまみえねばならない。²⁰⁾

マプレス＝アルセの1921年末のビラよりはるかに分かり易い表現になっていることに注意を向けておくべきだろう。エストリデンティスモは——この時点でははっきりと意識されてはいないが——徐々に、広く「理解」され「受容」されることを求めてきていたのだった。

反権威を名乗り、労働者の味方を自任する集団としては、何とも滑稽かつ誠実なことに、この宣言の中には大企業の「モクテスマ・ビール会社」と「エル・プエン・トノ・タバコ会社」の名が書き込まれている。これらの大会社でさえエストリデンティスモに膝を屈したというつもりであろうか？ さらにバイエル・アスピリンやフォードの名が続けられ、その後に「これらが別れの旅に出航する」とあるが、この表現の中途半端な抽象度は、エストリデンティスモが備えているはずの敵対性を完全に曖昧なものに変えてしまっている。

最後のパラグラフに至ってようやく、ともかくも読者を苛つかせる自己回帰的な一連の皮肉・あてこすり・誹謗・揶揄の対象が焦点を結ぶ。それが「1900年のセント・ルイス博覧会大賞金メダル受賞者」の「アリソウモナイ博士 Dr. Improbable」である。

じっさいにはセント・ルイスで国際博覧会が開催されたのは1904年、そのときに名誉ある招待客として多大な業績（後のラジオ軽量化のための一大ステップとなったアルカリ蓄電池発明を含めて）を称賛されたのは、トーマス・エディソンだった。彼が重視したのは「ありそうもない」ことの究明であったことは知られている。そのことまで勘案すれば、「文学的抜歯屋」をエディソンと定めることができるだろうか？

否、エディソンという転覆的発明家を透過して「文学的抜歯屋」と見られるのは、そして1900年という前世紀最後の年で象徴されるのは、やはり伝統・慣習を表現に求め「ありそうもない」表現を「ありえない」ものへと押し込めてしまう「アリソウモナイ博士」——たとえばバジェホ——なのである。

その点では、けっして秀作とは言い難い「放射開始」の宣言が指示していることは、エストリデンティスモの「理解容易な自己解釈」への進展であったといえるのではないか。

4. キン・タニージャの詩集『ラジオ』(1924年)

マプレス=アルセの電磁波偏愛は、彼の「公式」²¹⁾の第1詩集『内なる足場 *Andamios interiores* : *Poemas radiográficos*』(1922年)の副題に「放射線写真術の *radiográficos*」とあることから、明らかである。だがこの嗜好性は1923年を転回点として、完全にラジオへと向かうこととなった。

このような傾向に歩を並べたのが、キン・タニージャことルイス・キンタニージャである。キンタニージャは1924年に出版した詩集に『ラジオ』とそのものずばりの書名を与え、「13のメッセージからなる無線詩」と、マプレス=アルセの向こうを張った副題をつけた(図6)。ロベルト・モンテネグロ(Roberto Montenegro, Roberto, ?-?)の挿絵は、“T. S. H.”でボラーニョス=カチョが試みたように、ラジオ放送の特質をとらえようとしている。彼は夜の空を縦横に模式化されたラジオ波が行き来し、そこに RADIO の各文字が浮き上がる様を描いた。

モンテネグロの挿絵で芸が細かいのは、内表紙である。そこには筆名キン・タニージャのイニシャルの K と T とが組み合わさった図が描かれているのだが、それがラジオのアンテナを模しているのだ(図7)。

ここで『ラジオ』から、チューニングの揺れ動きの最中に、さまざまな音声の断片が複雑に前後の連関を少しずつずれることで欠きながら飛び込んでくる「音声のリアルな印象」を、“T. S. H.”よりも明確かつ直截に示す作品を取り上げよう。



図6 キン・タニージャ(ルイス・キンタニージャ)の詩集『ラジオ: 13のメッセージからなる無線詩 *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes*』(1924年)のロベルト・モンテネグロ(Roberto Montenegro)挿画による表紙(著者蔵)。

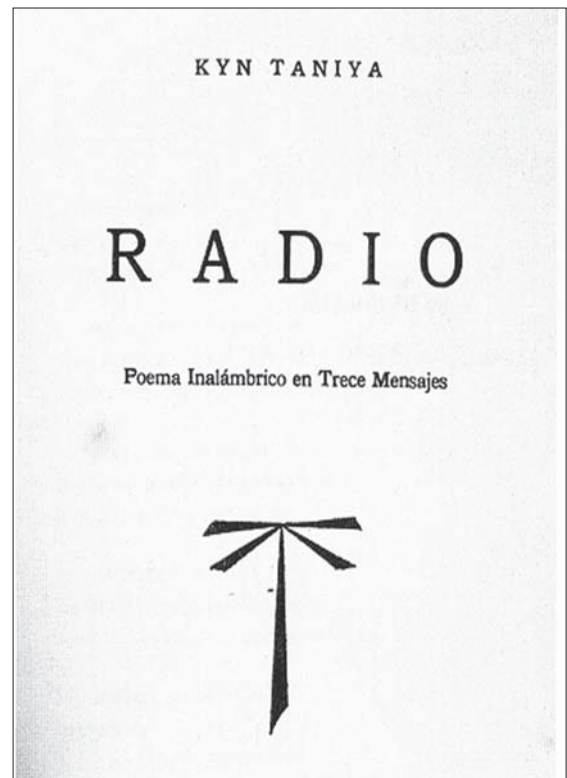


図7 キンタニージャの『ラジオ』内扉

…イウー イイイユウウ ユウー…

…イウー イイイユウウ ユウー…

イリノイは シカゴで 屠られる 雄豚の 最後の 鳴き声 カナダとの 国境の ナイアガラ
 ラの 滝の どよめき クライスラー ライスラー ダンヌンツィオ フランス エトセトラ
 そして ヴァージニア と テネシー の ジャズ バンド アメカメカ の 峡谷に ふ
 りそそぐ ポポカトペトル の 噴火 みたいな ダーダネルス海峡 への イギリスの 艦
 隊の 進入 エジプトの スフィンクスがあげる 夜の うめき ロイド = ジョージ
 ウィルスン それに レーニン パタゴニア の 瘴気たつ 沼地で 午後にならず 水浴
 びを する プレシオサウルス ディプロドクス の 唸り声 バグダッド で ガンディー
 が口にした 罰当たり発言 獣たちや 人間の 臓物 と 血 で 飽食 した 戦場や
 セビーリャの 日焼けした 砂 が発する 不協和音 ベーブ ルース ジャック デンプ
 シー 一個の ボール を 一蹴り するために 互いに 殺しあう たくましい サッカー
 選手たち

それらすべてが今では1ドルぼっち

100 セントあれば 電気の両耳を 買える

そして 君は キロメートル長の 波の ハンモックに 転がって 音を 漁ることが でき
 るさ

…イウー イイイユウウ…²²⁾

これはオクタビオ・パスの言葉をひねれば、「何もかもまごつかせる」ために書かれた詩である、
 と言うことができる。しかしながら、ただたんに無秩序な言葉の羅列がそこにあるわけではない。想
 像上の聴き手はチューニングを続けながら、耳になだれこむ世界の音に翻弄されている。シカゴの
 豚の屠場から北上しカナダとの国境のナイアガラ滝へと動いた後、オーストリアの名ヴァイオリ
 ン奏者クライスラー (Kreisley, Fritz, 1875-1962) の名をラジオの重音のように置いて、イタリア (ダ
 ンヌンツィオ (D'Annunzio, Gabriele, 1863-1938)) そしてフランスへと飛び移る。そのまま、テネシー、
 ヴァージニアそしてメキシコの峡谷へと立ち戻り、喩えの中でヨーロッパと小アジアを分けるダー
 ダネルス海峡を経てエジプトに、その後極北のロシアから極南のパタゴニア (ディプロドクスやプレ
 シオサウルスの化石が当時発見されている)、沙漠のバグダッドから緑あふれるセビーリャへ…。そして
 最後に再度、冒頭の地であるアメリカ合衆国に戻るには、ベーブ・ルース (“Babe” Ruth, George
 Herman, 1895-1948) とジャック・デンプシー (“Jack” Dempsey, William Harrison, 1895-1983) という二
 人のラジオ放送にこそ適合した競技に使われる肉体を想起する仕組みとなっている。

つまりこの詩は、聴取者が音で世界を経巡る過程をなす、音楽、スポーツ、政治ニュース (英艦
 隊)、科学的発見、瀑音、豚の悲鳴といった、通常では併存しえない要素のランダムな併存・羅列
 をもって、ラジオの本質として謳っているのである。また、ダンヌンツィオとクライスラーの旧世
 界を表現する二人が古い世代であるに対し、新世界の方のベーブ・ルースとジャック・デンプシー

はエストリデンティスタとほぼ「同世代」となっていることにも目を向けておきたい。

タイトルの「…イウー イイイユウ ユウ…」もまた、ラジオの混信をあらわにするオノマトペとなっている。かくしてキン・タニージャのこの詩は、バジェホが難詰した用語を逆転させた言葉の断片によって、一個の自立したアヴァンギャルド作品となっている。

おわりに

個人の想像力が、わずかな経費で使える近代機械を介して、集団的にそして受動的に、音声として実現されてしまう。発信する側にこそ居場所を確立しなければならない。『放射器』（おそらく2号で終刊²³⁾）がその創刊宣言においてエストリデンティスタたちが発信者であることを徹底的に意識していたことには、絶対的な根拠があったのである。

だがメキシコ・シティでの活動は、オブregon政権の終わり（1924年）と軌を一にした。オブregonの後を襲ったエリアス・カジェス政権は、革命の芸術のパトロンをつとめるつもりなど一切なく、国家の世俗化と産業化に血道をあげたからである。

エストリデンティスモの本拠地はマプレス＝アルセと縁深く、運動のメンバーでもあるハビエル・イカサが有力な地縁を有しており、州政権も好意的なメキシコ中東部ベラクルス州の州都ハラバに移った。主要なエストリデンティスタたちもこの古都に結集した（図8）。

なかでも、画家のラモン・アルバ＝デ＝ラ＝カナルはハラバを「喧噪都市 Estridentópolis」として夢想し、ラジオ局の尖塔に囲まれた城塞のごとき建造物の版画を制作している（図9）。

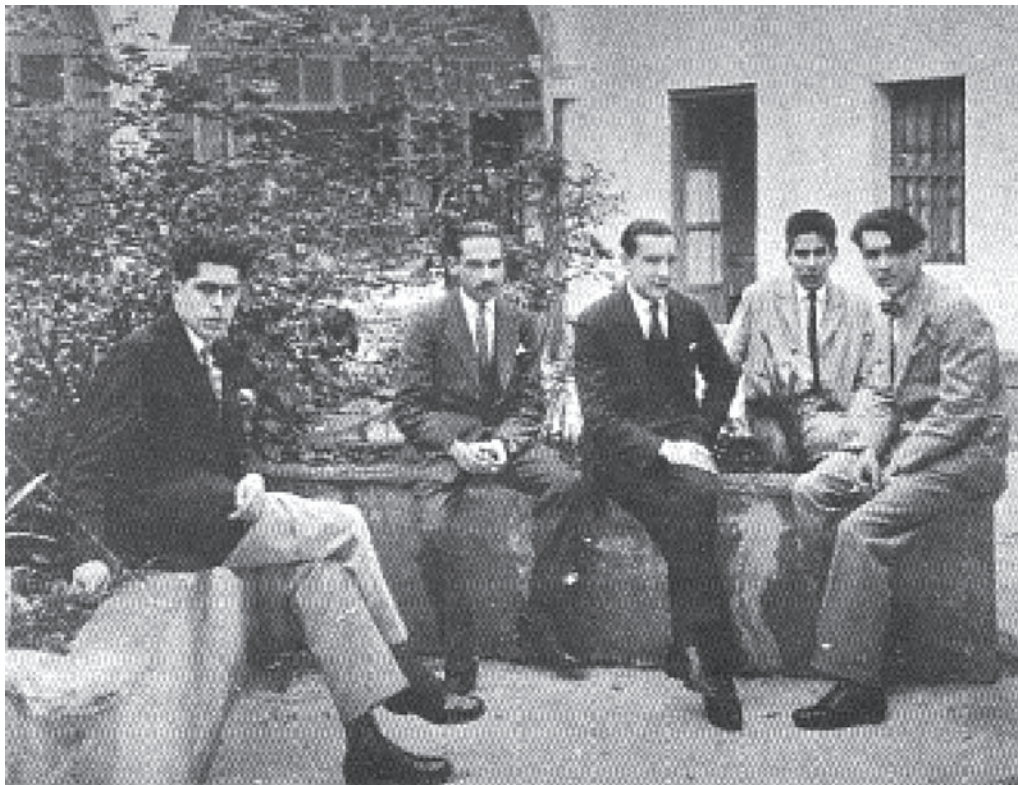


図8 エストリデンティスタたち。左からヘルマン・リスト＝アルスピデ、ラモン・アルバ＝デ＝ラ＝カナル、マヌエル・マプレス＝アルセ、レオポルド・メンデス、アルケレス・ベラ（1925年撮影）



図9 ラモン・アルバ＝デ＝ラ＝カナルの木版画
「喧噪都市のためのラジオ局 Estación de radio
para Estridentópolis」(1926年、著者蔵)



MAGNAVOZ 1926
Ilustración por Ramón Alva de la Canal

図10 『拡声器1926年』内扉(著者蔵)

そして、現地在住の作家ハビエル・イカサは、ラジオを用いた「声」の政治を構想した(図10)。アルプスからロマン・ロランが、モスクワから

レーニンが、エッフェル塔からメキシコ近代文学の大家アルフォンソ・レイエスが声を発する、というイカサの構想は、まさしくラジオ放送抜きにはなしえないものではあった²⁴⁾。

彼の構想——屋外の大ページェント——は、究極的に聴衆として国民を構築・統合するという壮大なものであるが、むろん、ハラパへと流竄＝国内亡命を情勢に強いられている中で実現するものではなかった。

だがそれにしても、ハラパでの彼らの活動に対しては幾つもの疑問がある。なぜエストリデンティスモのラジオ放送を実現しなかったのか？ 当時であってもラジオが中流上層家庭に普及しており、労働組合や農民組合の事務所にもラジオ機器が設置されているような好条件があったにもかかわらず、彼らの表現は印刷刊行にほとんど終始している。

さらに、疑問の対象をハラパという都市からメキシコ全体へと広げれば、より深刻な課題が浮き彫りにされてくる。それは写真・動画(映画)というラジオと併行して展開をとげてきた圧倒的なメディアとなる新技術に対して、エストリデンティスモが総体としてとった迂遠な距離である。

すでに19世紀末にメキシコでは映画産業が芽吹いていた²⁵⁾。メキシコ国立大学(1910年に国立機関化、後のメキシコ国立自治大学)の講堂では、テオティワカン遺跡発掘の短編ドキュメンタリーが上映されていた。このことから、学生や知識人層の映画に対する組織化の社会的準備が整いつつあったことがわかる。さらに直截的な事実として、ヘルマン・リスト＝アルスビデがハラパで出版した個人的「総括」の書である『エストリデンティスモ運動 *El movimiento estridentista*』(1926年 Xalapa, Ediciones Horizonte)には、チャップリン(Chaplin, Charles, 1889-1977)への敬愛とドイツ表現主義映

画の代表作である『カリガリ博士“Das Kabinett des Dr. Caligari”』とエストリデンティスモの共通傾向が明確に述べられているのではないか²⁶⁾。

紙媒体の表現が大量に複製可能な時代に入っていたことを思えば——そして映画に対しても積極的であった『エル・ユニベルサル・イラストラード』つまりはカルロス・ノリエガ・ホープとの協働関係の「残高」を考えれば——、紙媒体のみならず映画にも歩を踏み出すことができたはずである。ヴァルター・ベンヤミン (Benjamin. Walter, 1892-1940) がモホイ・ナジ (Moholy-Nagy László, 1895-1946) に看取し、後に論考「複製技術の時代の芸術作品」『Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit』(1936年)として考察された技術展開と新たな芸術表現との関係性は²⁷⁾、彼らエストリデンティスタたちにはどのように感じ取られたのだろうか。

この問いは、ティナ・モドッティら、きわめてすぐれた写真家たちがエストリデンティスモから離れていった理由の一半ともつながるものであろう²⁸⁾。しかし残された資料は、今その問いには応えはしない。

注

- 1) Palavicini, Félix F., *Mi vida revolucionaria*, Ciudad de México, Botas, 1937, p. 375.
- 2) 前者は上半身(女性の場合にはさらにシュミーズ)を震わせて踊るジャズ・ダンス。後者はいわゆるフォックストロットである。要するに、danzón と呼ばれた「男女で踊るお手軽なポピュラーダンス」に焦点を絞ったのである。
- 3) Miquel, Ángel, *Dislencias: Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, D. F., FCE, pp. 171-2.
- 4) Tablada, José Juan, “Nueva York múltiple”, en *Excelsior*, 12 de Abril de 1922, p. 3.
- 5) Noriega Hope, Carlos, “Notas del director”, *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923, p. 11.
- 6) Maples Arce, Manuel, “T. S. H.”, *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923, p. 19.
- 7) ボラーニョス＝カチョについては、他の新聞挿絵家たちの活動とともに、ハリウッド映画の影響が指摘されている。以下を参照。Ortiz Gaitán, Julieta, “Arte, publicidad y consumo en la prensa. Del porfiriismo a la posrevolución”, *Historia Mexicana*, XLVIII: 2, 1998, pp. 411-435. また、“T.S.H.”に関わった当時はワステカ石油会社 (Huasteca Petroleum company) の広報部嘱託社員であった。(Moreno, Julio, *Yankee Don't Go Home!: Mexican Nationalism, American Business Culture and the Shaping of Modern Mexico*, Chapell Hill, The University of North Carolina Press, 2006, pp.86-7.)
- 8) Miquel, Ángel, *op. cit.*, p. 174.
- 9) Perlof, Marjorie, *The Futurist Moment: Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, [with a new preface], Chicago, IL., The University of Chicago Press, 2003, introduction.
- 10) こうした点で、たとえば, Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifiestos, proclamas y otros escritos*, Roma, Bulzoni, 1986. などによる、ヨーロッパからラテンアメリカへのアヴァンギャルドの文化的移植規定が問題になる。かかる規定については、未来派が述べる「われわれ－君たち」という二項ではなく、エストリデンティスモでは「われわれ－君たち－やつら」の三項構造になっているという批判をすでに述べておいた(拙稿「喧騒の表現運動——メキシコ・エストリデンティスモの諸相」、『立命館文学』第620号(2011年2月)、135-8ページを参照のこと)。単なる移植ではなく、大西洋同時代史レベルでの文化翻訳として問題設定がなされるべきであろう(ヨーロッパをオリジナルな「範型」と措き、非ヨーロッパで多様なカウンターパートが生起したことを「模倣」「擬態」として捉えるような「文化翻訳」論への批判としては、真島一郎「六八年五月、ダカール——共和政体の翻訳論」、石井洋二郎／工藤庸子編『フランスとその〈外部〉』、東京大学出版会、2004年、96～7ページを参照)。さらにこの問題は、ヤウスに代表されるコンスタンツ学派の「受容美学」論の検討とも重なる問題であり、別の機会に詳しく論じる予定である。
- 11) Gallo, Rubén, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge,

Mass., The MIT Press, 2010, pp. 128-130.

- 12) すでにメキシコ・シティではジャズ・バンドがカフェやナイトクラブに登場しており、人口に膾炙しはじめていた (Derbez, Alain, *El jazz en México: Datos para una historia*, México, D. F., FCE, 1997, ch.1.)。それゆえここでの強調は、「ニューヨーク」という大都市にこそあったと考えるべきだろう。
- 13) 世界的同時性を見事に表現しているラジオ放送をテーマとしたアヴァンギャルドの例として、スペイン・カタルーニャのジュアン・サルバット＝パパスイト (Salvat-Papasseit, Joan, 1894-1924) の『ヘルツ波の詩 *Poemes en ondes herzianes*』(1919 年)、チェコのヤロスラフ・サイフェルト (Seifert, Jaroslav, 1901-1986) の『無線の波に乗って *Na vlnách TSF*』(1925 年) が挙げられよう。また、ロシアのベリミール・フレーブニコフ (Хлебников, Велимир, 1885-1922) が作品「未来のラジオ Радио будущего」(1921 年) で、ラジオがもたらす可能性について次のように述べたことも看過しえない。「臭いでさえもラジオの意志に従うだろう。冬のさなかに雪の匂いと混じり合って香る、蜂蜜にも似たライムの匂いは、ラジオがじっさいにもたらす故郷への贈り物となることだろう」。ロマンティックで神秘的な謂いと同時に、「ビッグ・ブラザー」のごとき力が及ぼされていることも感じ取れる多義性をフレーブニコフは見取っている。また、タイポグラフィの実験として、アポリネール (Apollinaire, Guillaurne, 1880-1918) の “Letter-Océan” との対比も必要と思われる。
- 14) Don M. Coerver Don M., Pasztor, Suzanne B., & Buffington, Robert, *Mexico: an encyclopedia of contemporary culture and history*, New York, ABC-CLIO, 2004, p.426.
- 15) 「エル・プエン・トノ」はカリブ海プランテーションからタバコ葉をメキシコに輸入加工するフランス外資系の会社であった (Arredondo Ramírez, P., y Sánchez Ruíz, E. E., *Comunicación social, poder y democracia en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1986, p.35.)。また、メキシコの商業ラジオ放送の急速な拡大については、以下を参照。Hayes, Joy Elizabeth, *Radio Nation: Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico 1920-1950*, Tucson, AZ., The University of Arizona Press, 2000, ch.3. を参照せよ。コールサインについては、Books LLC (ed.), *Public Broadcasting in Mexico: Public Radio in Mexico, Public Television in Mexico, Radio Stations of the Instituto Mexicano de la Radio*, Memphis, TN., Books LLC, pp.55-6. を見よ。
- 16) Vallejo, César, “Poesía nueva”, en Mendonça Teles, Gilberto & Müller-Bergh, Klaus (eds.), *Vanguardia Latinoamericana: Historia, crítica y documentos*, Tomo III, Madrid, Iberoamericana, 2009, p.325-6.
- 17) *Ibid.*
- 18) Gallo, Rubén, *op. cit.*, pp.141-2. オブレゴンとは全国でさまざまな派閥が分裂し競合したメキシコ革命の教訓として、全国一律に「声」を一方向的に届けることができるラジオの政治的な優位性とすぐれた装置性に感付いていたと思われる。このような政治的な「声」については、川田順造『聲』(ちくま学芸文庫、1998 年) 中のジャン・ジャック・ルソーの演説論についての考察を参照せよ。
- 19)
- 20) 無記名 (マプレス＝アルセとフェルミン・レブエルトス (Revueltas Sánchez, Fermín, 1901-1935) か? 1923 年 7 月あるいは 8 月に擱筆か? 同時掲載されたジャン・シャルロの木版画作成期日は 1923 年 7 月 8 日・同月 11 日となっている)。*El Irradiador*, Num.1, pp.2 y 5.
- 21) ベラクルスで革装八つ折り版の詩集『ラグ *Rag*』を 1920 年に私家版として出しているが、エストリデンティスモの旗揚げをした後には、この詩集の存在はマプレス＝アルセの公式記録から抹消された。Maples Arce, Manuel, *Las semillas del tiempo. Obra poética, 1919-1980*, estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño, México, D. F., Conaculta, 1981. はマプレス＝アルセの死の直後に出版された真の意味での「全詩集」であり、同書につけられたボニファス＝ヌーニョの解説を参照せよ。
- 22) Kyn Taniya (Luis Quintanilla), “...IU IIIUUU IU...” en *ibid.*, *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes*, Ciudad de México, Editorial Cultura, 1924, n/p.
- 23) メキシコの主要研究機関はじめ、レブエルトスの書庫、マプレス＝アルセやリスト＝アルスピデの蔵書、ハワイ大学のジャン・シャルロ (Charlot, Jean, 1898-1979) 文書館など、エストリデンティスモ関連の場を国際的なチームを組んで精査したが、3 号以降は発見されなかった。Forster, Merlin H., & Jackson

David [compilers], *Vanguardism in Latin American Literature*, Westport, CT., Greenwood Press, 1990. にあるように、2号で刊行を停止したと考えるのが妥当であろう。

24) 前掲拙稿、143ページ以下を見よ。

25) de los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en Mexico (1896-1900)*, México, D. F., UNAM, 1973. を参照のこと。

26) List Arzubide, *El movimiento estridentista*, México, D. F., Conaculta, 1986 [reimpresión de su primera version de 1928], p. 80.

27) ヴァルター・ベンヤミン、野村修訳「複製技術の時代の芸術作品」、『ベンヤミンの仕事2』、岩波文庫、1994年所収、および井口壽乃『モホイ＝ナジ 資格の実験室』、国書刊行会、2011年を参照せよ。

28) 前掲拙稿では、エストリデンティスモのみならずペーター・ビュルガーの言う歴史的アヴァンギャルドに通底する傾向としての、男性中心主義を理由として挙げておいた。だが写真・映画が除外されていることの理由は、より深いものであろう。

(本学文学部教授)