

1980年代ニューヨークにおけるラティーノ社会 の変貌と想像としてのラテンアメリカ文化 — 映画『クロスオーバー・ドリームズ』（1985）をめぐって —

長 野 太 郎

Los cambios de la comunidad latina en Nueva York en los años
1980 y la cultura latinoamericana imaginada: en torno a la película
«Crossover Dreams» (1985)

Taro NAGANO

Resumen

En este trabajo intentamos analizar la película norteamericana «Crossover Dreams» (1985) desde diversos criterios como la mirada del director, León Ichaso, el contexto de la música salsa, los cambios en la comunidad latina en Nueva York y la estructura del argumento. A través de este análisis se pone de relieve el hecho de que el desenlace, aparentemente melodramático, oculta la realidad de los latinos que luchan por superar las barreras existentes sobre una realidad porosa que no les permite fijar el rumbo de su vida. Bajo la representación esquemática de una comunidad latina que no se amalgama con la sociedad mayoritaria, «Crossover Dreams» insinúa algunas ideas del imaginario de la cultura latinoamericana, como el anhelo imposible de volver a la tierra de origen. Este tipo de concepto sustenta buena parte de la cultura popular latinoamericana como se refleja en la música salsa.

要 旨

本稿では、1985年のアメリカ映画『クロスオーバー・ドリームズ』を対象として、レオン・イチャソ監督の眼差し、主題となるサルサ音楽の文脈、舞台となるニューヨークのラティーノ社会の変化、物語の構造など、

複数の観点から読み解くことを試み、メロドラマ的構造の向こう側に見え隠れする、流動的な現実の中で方向を見失いつつも壁を乗り越えようともがき苦しむラティーノ社会の構成員たちの思いが、重層的なやり方で描かれている事実を浮き彫りにする。『クロスオーヴァー・ドリームズ』では、主流社会に包含され得ないラティーノ・コミュニティの複雑な現実を図式的に描くことで、戻り得ない場所に戻りたい願望としての想像上のラテンアメリカ文化が提示される。この構図に共感する限りにおいて、強力なオルタナティブ（別の可能性）たり得るこうした想像上のラテンアメリカ文化は、サルサ音楽をはじめとしたラテンアメリカ文化を支える基盤として機能している。

問題の所在

本稿では、パナマ出身のサルサ歌手、作詞作曲家、俳優、政治家と、さまざまな顔を持つルベン・ブラデス（Rubén Blades ブレイズとも呼ばれることがある）が主演した映画『クロスオーヴァー・ドリームズ¹』（1985年、レオン・イチャソ監督）をテキストとして読み解き、グローバル化する世界におけるラテンアメリカ文化の位置づけを考察する。ここで言う「ラテンアメリカ文化」とは、中南米・カリブ地域、その他の場所が共有すると想像される文化のことである。

主演俳優ルベン・ブラデスは1948年、南北アメリカの結節点であり、交通の要衝であるパナマ市に生まれた。パナマ大学法学部を卒業するまでパナマで過ごした彼は、のちにニューヨークに渡り、そこで1960年代末から80年代初頭にかけて展開したサルサの音楽シーンでキーマンの一人となった。アメリカ合衆国では歌手、ソングライターとして活躍しただけでなく、映画にも数多く出演し、さらにパナマでは政治家としても活動した。

ひとつの場所、ひとつの活動に限定して語ることが難しいブラデスのバックグラウンドもまた多様性に富んでいる。あるインタビューのなかで自分自身について次のように語っている。

1 日本国内では『クロスオーバー・ドリーム』として1986年12月に公開されたが、本稿では原題のカナ表記という意味をこめて「クロスオーヴァー・ドリームズ」に統一する。

私の母はレグラ（キューバ）で生まれ、父はサンタ・マルタ（コロンビア）の出身。私の祖父、母の父親はベジード・デ・ルナとってルイジアナで生まれた。父の父親はルーウェン・ブレイズとってセント・ルシアからパナマにやって来た。母方の祖母はガリシア人で、父方の祖母はコロンビア人。多様性に居心地の悪さを感じたことなどはないよ。（Zubieta 2014: 233. 以下、引用文の翻訳は特記が無い限り、論文著者による。）

本稿で焦点を当てる映画『クロスオーバー・ドリームズ』は、複数の場所が交錯し、様々なアイデンティティがぶつかりあうニューヨーク市を舞台としている。映画が作られた1980年代半ばは、ブラデスが活動を展開してきたサルサの音楽シーンにとっても、それを支えたラティーノ・コミュニティにとっても、またルベン・ブラデスという人物の公的活動にとっても、それぞれに転換期にあたっており、映画の物語はそうした現実の上に成立している。

狭いラティーノ社会から離れ、より広いメインストリームの米国社会での成功を夢見る映画の主人公ルディの姿は、ルベン自身の終わりなき越境の願望と重なり合う。しかし、だからとって映画がルベン・ブラデスを描いた伝記的映画だというわけではない。

無名の主人公ルディと違って、ルベンは故郷を離れ、国際的な成功をつかむことに成功した人物であり、1970年代半ばから1980年代初めにかけてのサルサ・シーンにおいて揺るぎないスターの地位を確立した。少なくとも、ルベン・ブラデスを知る者にとっては、スターが無名の人物を演じているとしか見えなかったはずである。映画を伝記的と解釈可能だとすれば、それはニューヨークへやって来たばかりの、駆け出し時代のルベン・ブラデスが経験した苦勞などの限定的文脈においてだけである。

映画は映画として独立した物語（ナラティブ）であり、そのようなものとして読み解く必要がある。しかし、その一方で、映画のオーディエンスは多様な背景を持ち、さまざまな思いや知識を重ね合わせながらその物語を解釈する。映画作品をテキストとして読み解くためには、複数の文脈からの多面的解析が不可欠である。

アルジュン・アパデュライ (1996) は、グローバル化する近代における文化現象をとらえるために、空間的限定から離れつつある場所性 (locality) を理解するための文脈として、「近接 (neighborhood)」という概念を提唱した。アパデュライのいう「近接」とは、社会生活が生産される現場であり、かつその手段ともなる状況づけられた共同体のことであるが、ここには近年で言えば SNS のように地理的限定を含まないものも含まれる。

『クロスオーヴァー・ドリームズ』のレオン・イチャソ監督のフィルムグラフィ、ニューヨークのサルサ音楽シーンやラティーノ・コミュニティ、映画の主演俳優ルベン・ブラデスの公的次元における活動は、それぞれに交錯し合う文脈として問題化することが可能だろう。それらを照らし合わせるアプローチをとって初めて、特定の場所に帰属するわけでも、同一性を有するわけでもない、想像上の「ラテンアメリカ文化」の現実世界における配置について考察することができるはずである²。

NY のラティーノ・コミュニティとサルサ

サルサ (salsa) とは、「1970 年頃、キューバ音楽を元にして、プエルトリコ人を中心とするニューヨーク在住のラティーノたちが作り上げた、新しい都市型のラテン音楽」(マンボラマ Tokyo 2008:60) のことである。『クロスオーヴァー・ドリームズ』はサルサの音楽シーンの存在を前提とした映画であるが、必ずしもサルサ音楽についての映画ではなく、映画内で演奏される音楽もサルサとして紹介されているわけではない。

映画の中で「サルサ」という言葉が言及される場面は、主人公ルディが音楽プロデューサーに自らを売り込みに行く前に、鏡に向かって練習する自己紹介コメントの中で一度だけ出てくる³。クロスオーヴァーを試みるル

2 Quintero-Rivera (2011: 63) は、「サルサの録音の多くが、米国内で、米国に在住する音楽家によっておこなわれていたにも関わらず、サルサがラテンアメリカのものとして、学者によればスペイン系カリブの文化的表現として国際化されたことは意義深い」と述べている。

3 映画の中で流れるナレーションのトランスクリプションは以下の通りである。括弧の中はタイトル開始を起点とした開始時間と終了時間を表す。"Hello, my name is Rudy Veloz, and I would like to tell you a little bit about myself, so you know where I'm coming from, and you know, I'm Newyorican musician, I've been playing in the

ディは自らを「サルサ・ミュージシャン」とは呼ばず、「サルサ・シーンでプロとして演奏してきたニューヨーク生まれのプエルトリコ系ミュージシャン」だと説明する。

しかし、映画の中で明示的に名指されないサルサという音楽ジャンル名とニューヨークのラティーノ・コミュニティには相関関係がある。サルサという音楽ジャンルの誕生は、1964年にニューヨークで生まれた新興のラテン音楽レーベル、ファニア・レコーズの登場を抜きにしては語ることができない。今日では特定の音楽形式のようにとらえられるサルサだが、当初はマンボ、グアグアンコー、グアラーチャ、ソン、チャチャチャ、etc. といった多様なジャンルに分かれているラテン音楽を包括し、効率的にプロモートするマーケティング戦略として用いられた呼称であった(Aparicio 1998: 92)。これについて、後述する音楽家ウィリー・コロンは、サルサはリズム名ではなくコンセプトであるとし、「私たちにとって文化的なよりどころであり、社会政治的な運動であり、私たちの物語を伝え、私たちの住む広大な領域のすみずみにまで思いを届けるための手段である」(コローン 2000: 6, 星野真理訳)と述べている。しかし、最初からそのように構想されたというよりは、遡及的にそう了解されるようになったというのが正しいところだろう⁴。

ウィリー・コロンのサルサはリズム名ではないと言うように、サルサを音楽形式やジャンル名として理解する傾向に対しては過去にもさまざまな反発が存在した。キューバでは1990年代にいたるまでサルサという名称の使用が避けられたし、一方でサルサ誕生以前からニューヨークでラテン音楽を演奏してきたベテラン・ミュージシャンの多くも、サルサという語を用いることに拒否反応を示していた。しかし、ここで明らかにしないとしないのは、サルサの起源や命名者、音楽的定義などではなく、サルサという呼称が必要とされた歴史的な文脈である。

アメリカの文化批評家ファン・フローレスは米国社会内における「ラ

salsa circuit almost ten years, professionally, and I really feel that I could crossover into something, that is, you know, I mean I've got this music that I know I could go further (...)” (06:22-06:49)

4 サルサの政治的・思想的含意については、Berrios-Miranda (2002: 23-25), Aparicio (1998: 92-95), Quintero-Rivera (2003: 214-217)などを参照。

ティーノ」や「ヒスパニック」といったエスニック集団名称の不安定さを論じ、いずれの呼び名も他称であり、名指される当事者にとってはプエルトリコ人、キューバ人、ドミニカ人、あるいはニューヨリカン（ニューヨーク生まれのプエルトリコ人）、その他の個別のアイデンティティが重要であったと述べている。そうした差異を捨象した包括的名称が意味を持つのはコミュニティを超えた文脈においてであり、集団としての観点、分析的観点、社会的構築物としての観点を区別しながらアプローチしなければならない（Flores 2000: 191-203）。

さらに、こうした包括的名称をただ単に外部、内部の視点の違いであるといつて済ますこともできない。なぜなら、1970年代半ばまではプエルトリコ系が圧倒的多数を占めたニューヨークのラティーノ社会が、それ以降、ドミニカ共和国、エルサルバドル、ホンジュラス、グアテマラ、メキシコ、ペルー、コロンビアなど、その他の中南米、カリブ諸国からの移民の増大によって内部の構成比率が短期間で激変したことにより⁵、より汎ラテンアメリカ的なエスニック・アイデンティティの自覚が高まったからである（Flores 2000: 141-154）。

次節で見ると、サルサと称される音楽をめぐる場、すなわち近接も、1975年頃を境に変質し、より流動的、包括的な方向に向かわざるを得なかった。米国内でもサルサはマイアミや西海岸その他の大都市にも拡大し、さらにプエルトリコ、ベネズエラ、コロンビアなどにも独自のサルサ音楽シーンが生まれ、国外に進出する楽団も登場した。その一方で、1980年代末からのサルサ音楽シーンでは、ロマンチックで聞き心地のよい歌もののサルサが流行し、ダンスフロアではビートのきいたドミニカ共和国起源のダンス音楽メレンゲが一世を風靡した。

そうした転換期にあった1985年の映画『クロスオーヴァー・ドリームズ』

5 ニューヨークのラティーノ社会の構成比率の変化は、1965年の移民法改正で国別割り当て性が撤廃されたこと、キューバ革命（1959）後の米国への人口流出、ドミニカ共和国の独裁者トルヒーリオ死去（1961）による社会統制の緩和、経済条件の変化によるプエルトリコ人の帰島など、さまざまな要因が重なり合って生じた。1960年代のラティーノ人口の約80%を占めていたのがプエルトリコ系であったが、その割合は1980年代には50%前後まで下がった。他方でドミニカ人の占める割合は1960年の1.7%から1990年の18.7%まで急増し、プエルトリコ系に次ぐ存在になった（Flores 2000: 142-147）。

が「クロスオーバー (越境)」をモチーフとするのは必然であった。映画の中で主人公が離れようとする音楽シーンもまた、固定的な「伝統音楽」などであったわけではなく、現実には映画のプロットよりもさらに複雑であった。

ファニア・レーベルとルベン・ブラデスの登場

サルサの音楽シーン誕生に決定的に影響し、マーケティングにおいて「サルサ」という名称を積極的に活用したファニア・レコーズは、キューバ在住経験があったイタリア系アメリカ人弁護士ジェリー・マスッチ (Jerry Masucci, 1934-1997) とダンス音楽を演奏する楽団編成の一種チャランガを率いて活動していたドミニカ人音楽家ジョニー・パチェコ (Johnny Pacheco, 1935-2021) が共同出資者となって1964年に創設された。マスッチとパチェコの二人はキューバ音楽に心酔しており、彼らがキューバ音楽を中心とした音楽レーベルを作ったのは、1959年のキューバ革命以後、米国のキューバ禁輸政策によってそれ以前は環カリブ地域、在米ラティーノ社会に流通していたキューバ録音のダンス音楽レコードが入手しづらくなったことが背景にあった。

したがってファニア・レーベル興隆期 (前期ファニアと呼ぶ) の担い手となったのは、すでにニューヨークで活動していたキューバ人やプエルトリコ人、その他のベテラン音楽家たちであり、ファニア・レーベルが成功を収め、規模を拡大するにつれて新世代の才能発掘が進められていった。演奏されたダンス音楽には、1950年代のマンボブームを支えた金管楽器主体の楽団、19世紀末以降キューバで確立した菅弦楽器主体の楽団など、いくつかの種類があったが、楽団編成ごとに得意分野があり、初期のレコードにはグアグアンコー、グアラージャ、チャチャチャ、ボレロ、ボンバ、プレーナなどといったように音楽形式も表示されていた⁶。

前期ファニアの新世代として頭角を現した中に、すぐれた音楽家のウィリー・コロンのや、イチャソ監督が映画『エル・カンタンテ』(2006)でその人生をとりあげた歌手エクトル・ラポーなどがいた。サウスブロンクス

6 こうしたダンス音楽の多くは単純にキューバ音楽そのものであったというより、ハバナ、メキシコ市、ニューヨーク、サンファン、その他複数の拠点を行き来し、相互に影響し合いながら発展した側面がある。長野 (2014)、Nagano (2019)などを参照。

生まれのウィリー・コロン (Willie Colón, 1950-) はプエルトリコ系3世で、ニューヨークのラティーノ居住区に流れる音楽を聴いて育ち、独学で音楽を学んだ。1967年、17歳のときに自らの楽団に4歳年上でプエルトリコ出身の若い歌手エクトル・ラポーを迎え、それ以降、数々の新しい感覚のアルバムを生み出し、ヒットさせた。トロンボーンという、伝統的なダンス音楽とは異質な楽器のサウンドを用い、ロック、ジャズ、ブラジル音楽などの要素を取り込んだコロンは、さらにアルバムのイメージとしてチンピラ (ワル) 性を打ち出し、すでに芸風を確立していた楽団や歌手たちとは違った、ラティーノの若者にアピールする斬新なサウンドを生み出していった。

一方、後期ファニアのキーマンであるルベン・ブラデスは、アウトサイダーとしてニューヨークのサルサ音楽シーンに登場した。ブラデスの経歴については、数多くのドキュメンタリー映像が存在し、また、彼自身が公式 Web サイト、数多くの講演会、対談などを通じてその詳細を語っている。以下はそれらの情報源を総合して再構成した、ニューヨークのサルサ音楽シーンにおけるブラデスの軌跡の概要である。

ブラデスの音楽活動はパナマ市での学生時代に開始された。当初は、プライベート・パーティやフェスティバルなどで演奏し、学資稼ぎを兼ねていた。ブラデスがおりにふれて語っているのが、パナマ大学法学部生時代に、とある演奏会で歌っている姿を大学の教員に目撃された結果、学部長室に呼び出され、学業か音楽活動かいずれかを選ぶように迫られたという出来事である。ブラデスによれば、そのときには学業に専念するほうを選択した。

1974年に無事に大学を卒業し、弁護士資格を取得した彼は、そのままマイアミに移住していた家族のもとへ向かった。左翼思想を持っていたブラデスが、独裁政権下のパナマで弁護士として仕事をする可能性はなかったというのが本人の弁である⁷。いずれにしても、大学卒業の目標を実現したブラデスは、家族に対して音楽活動の道を歩むことを宣言し、当時最大のラテン音楽レーベルに成長しつつあったファニア・レコーズのある

7 パナマでは1968年に軍事クーデターが起き、オマール・トリホスを最高実力者とする軍事政権 (1981) が成立、言論統制や反対派の弾圧が実施された。

ニューヨークへ向かった。前述したように1950年代から1970年頃までの間、ニューヨーク在住のラティーノの最大多数はプエルトリコ系であったが、1970年代以降は他の中南米、カリブ地域からの移住が増え、ラティーノ＝プエルトリコ系というステレオタイプが実態を表さなくなった(Flores 2000: 141-142)。ブラデスのニューヨーク移住もそうした文脈の中に位置付けることが可能であろう。しかし、ブラデスがファニアで最初に得た仕事は歌手やソングライターではなく、会社の郵便仕分けの仕事であった。

実際には、1974年の渡米がサルサ界との最初の接触だったわけではなく、パナマ大学法学部生時代にも一度ニューヨークを訪れてコンタクトを試みたが、そのときは不首尾に終わっている⁸。二度目の本格的な渡米でファニア社内での仕事を獲得したブラデスは、徐々に音楽を通じても頭角を現していくことになる。

まずは彼の書いた曲がファニアの歌手たちによって録音され⁹、やがてはソングライターとしてだけでなく、個性的、かつ若く、ルックスもよい歌手としても注目されるようになった。そして、最大のチャンスは、スター歌手エクトル・ラボーとのコンビを解消してプロデューサー業に専念していたウィリー・コロんとコンビを組んだことによって到来した。

コロんとコンビを組んだブラデスは、1977年のアルバム「Metiendo Manol」を皮切りに、いくつもの成功したアルバムを送り出し、中でも1978年の「Siembra」はサルサとしては未曾有の成功を収めた¹⁰。

8 Pete Rodríguez 楽団のゲスト歌手として、自ら作曲した歌を唄ったアルバム「De Panamá a Nueva York」(1970, Alegre Records)の発売にこぎつけたが、アーティストとして独自の個性を発揮するまでには至っていない。Fania Records オフィシャルwebサイトの当該アルバム解説 (<https://fania.com/record/de-panama-a-nueva-york/>)を参照。

9 ブラデスの書く曲は歌詞が長く、緊密に構築されており、従来のスタイルに比べて即興の余地が少ない。ブラデスはインタビューの中でそのことが当初批判の対象となり、成功への障害となったと述べている(Padura Fuentes 2003: 81)。Aparicio (1998)やQuintero-Rivera (2003)において強調されるように、歌の即興は共同性の上に成り立つものであるため、ブラデスの歌詞の受容は後期ファニアにおける共同性重視から個性重視への路線転換のあらわれといえよう。

10 Roberts (1998: 226)によれば、アルバムのリリースから1ヶ月で20万枚が売れ、全世界では合計40万枚の売り上げをあげた。

«Siembra»には、ブラデスの持ち味であるラテン系都市住人の居住空間バリオ (barrio) を舞台に展開する日常の悲喜劇を物語ったPlásticoやPedro Navajaといった楽曲が収められ、ニューヨークのみならず、スペイン語世界で幅広く受け入れられた。サウンド面でのアレンジも秀逸であり、米国ポピュラー音楽、南米の民俗音楽などの要素がうまくスパイスとして使用されていた。ファニア・レーベルにとって才能あふれるコロンとブラデスのコンビは前期とは違った実験性に富んだ後期ファニアの軸となり、この二人が出演するオリジナル劇映画«The Last Fight» (1983)なども製作され、ブラデスの映画界進出のきっかけともなった。

パートナーシップを解消後、ウィリー・コロンとルベン・ブラデスはそれぞれファニア・レーベルから離れ、コロンはソニー・ラティーン、ブラデスはエレクトラと、いずれもメジャーレーベルと契約し、意欲的な作品を発表し続け高い評価を獲得していった (Roberts 1999: 222-223; 226-227)。ファニア・レーベルはその後南米の会社に売却され、歴史的役割を終えることになる。後期ファニアを支えたコロンとブラデスのコンビ解消はそれを予見する出来事であった。ブラデスはその後、トロンボーンなどを使用したビッグバンド・スタイルを封印し、ジャズやロック、あるいは当時人口に膾炙した呼び名ではジャズ・フュージョン、クロスオーヴァー風の小規模なバンド編成の楽団セイス・デル・ソラールとともにアルバム«Buscando América» (1984) を発表し、その後いったん音楽的キャリアを中断して、ハーヴァード大学のロースクールでの修士号獲得に専念する。

『クロスオーヴァー・ドリームズ』は、このように現実のブラデス自身がニューヨークのサルサ音楽シーンの外へとさまざまなクロスオーヴァー(境界越え)を実践しつつある時期に撮影された。

『クロスオーヴァー・ドリームズ』(1985) と『エル・カンタンテ』(2006)

『クロスオーヴァー・ドリームズ』を監督したレオン・イチャソ (León Ichaso) は1948年にキューバのハバナに生まれ、革命直後に家族とキューバを脱出し、1968年に20歳でニューヨークにやって来た。1972年、働いていた広告制作会社を解雇され、それからは退路を断って映画制作の夢を追うことに決めた。ルベン・ブラデスと生まれた年が同じであるイチャソは、まさしくファニア・レーベルを核としたニューヨーク・サルサの興

隆を間近で経験したことになる。ニューヨークタイムズ紙の取材に対して、ウィリー・コロネル、ベン・ブラデスなどが活躍していたサルサ音楽の熱気に触れ、幼少時にハバナのカーニバルで味わったのと同じような興奮を味わったと話している (The New York Times, July 29, 2007)。

同じ記事によれば、イチャソは1967年に最初の映画を撮り、その後、テレビドラマ・シリーズ『マイアミヴァイス (Miami Vice)』の複数のエピソードの監督をしたり、劇場映画の監督をつとめたりした。1979年の映画「Súper」が注目されてからは映画制作に専念できるようになった。しかし、その作品は一部のコアなファンや映画関係者を除き、広く知られてはいない。自らの無名性についてイチャソは、「映画を撮影するたびに、『これは傑作だ』と思うんだけど、何も起きたためしがない」と淡々と答えている。

商業的な映画の制作を拒むイチャソ監督には一貫したモチーフがある。それは、自らも経験した故郷の喪失であり、文化やアイデンティティの狭間で生き、戻る場所のない人々を描くことである。ニューヨークのラテン音楽ブームは、イチャソ監督が映像にとどめたいと願うテーマの一つであり、それについて記事の中では『クロスオーヴァー・ドリームズ』を読み解く鍵となるようなコメントが紹介されている。

彼ら、彼女らは、熱帯の断片を携えてやって来た。(中略) 彼らがそれをした (= 音楽を演奏した。訳者注) のは金銭のためではない。それはあてどなくさすらう島の苦痛を感じていたからだ。(The New York Times, July 29, 2007)

『クロスオーヴァー・ドリームズ』はサルサ音楽そのものを描いた映画ではないが、過去におけるサルサの興隆と盛り上がりの事実を前提としている。ここでは、ニューヨークの音楽シーンという共通したモチーフを描く同じイチャソ監督の映画『エル・カンタンテ』(2006)と対比させることで、映画『クロスオーヴァー・ドリームズ』に特徴的な側面を明らかにしたい。

表1 『クロスオーヴァー・ドリームズ』と『エル・カンタンテ』の対比

	『クロスオーヴァー・ドリームズ』	『エル・カンタンテ』
時代設定	同時代的	遡及的
登場人物	フィクション	実在の人物
音楽の扱い	描写的またはBGM	重要な構成要素

一覧表に示したように、『クロスオーヴァー・ドリームズ』では同時代の出来事として物語が展開し、1980年代半ばになりクリシェと化していたサルサは主人公が脱出したい場所を象徴する音楽でしかない。それに対して『エル・カンタンテ』は、過去におけるサルサ・ブームの熱気を、その中心にいた歌手エクトル・ラボーの成功と凋落の軌跡を通して描く。

『クロスオーヴァー・ドリームズ』の主人公ルディは、ニューヨークのラテン音楽クラブを掛け持ちして歌う歌手だったが、ステージ上で倒れ突然死した先輩歌手チェオの葬儀に数えるほどしか参列者がいなかったのを見て、自分の将来に不安を覚える。歌手といっても日雇い暮らしのような存在でしかなく、何の保証もない。野心を抱くルディは、つてをたどって大物音楽プロデューサーに自らを売り込み、白人向けに水で薄めたような英語の曲を歌うことでヒットを狙うが、そううまくはいかない。それでもつかの間の幸運に酔いしれているうちに大切なクリスマスのディナーをすっぽかし、3年つきあった彼女リズにも逃げられてしまう。リリースした曲の売り上げが伸びず、見込んでいた収入がなくなり、ルディは麻薬の運び屋に手を染めるしかないほど追い詰められる。かつて先輩歌手チェオと一緒に歌った歌「Todos Vuelven (みんな戻っていく)」の録音を聞きなおした彼は改心し、古巣に戻ることを決心する。そのようなメロドラマ的展開の物語である。

一方、『エル・カンタンテ (El Cantante¹¹)』の主人公は、プエルトリコからニューヨークに移り住んだ歌手が、新興ファニア・レーベルからエクトル・ラボーとしてデビューして成功をつかみ、豪華マンションに住み、麻薬や女に溺れたすえ、心身ともに病み、家族とも距離が生まれ、孤独に

11 El Cantante とは、エクトル・ラボーのニックネームであり、スペイン語で「歌手の中の歌手」といった意味である。映画の中で歌われる同名の歌 El Cantante は、ルベン・ブラダスにより作詞作曲され、1978年のラボーのアルバム「Comedia」に収められた。

さいなまれながら AIDS で死ぬという物語である。

『クロスオーバー・ドリームズ』の登場人物がフィクションであるのに対して、『エル・カンタンテ』では主人公を始め登場人物の多くが実在の人々である。必然的に、歌手ラボーの華やかな経歴を彩るヒット曲を、主人公を演じた2000年代のサルサ・スター、マーク・アンソニーが映画の中で歌うことが映画『エル・カンタンテ』のひとつの眼目となっている。『クロスオーバー・ドリームズ』では、音楽は物語を補強したり、場面の背景を彩ったりするに過ぎず、パフォーマンスを見せることそのものが画面で重要性を持つのは、冒頭の部分を除き、ほとんどない。中盤で歌われる、ルベン・ブラデス作詞作曲の英語の歌は、映画の中では失敗作として戯画的に描かれ、そのパフォーマンスシーンも同様である。

こうした顕著な違いにも関わらず、二つの映画には共通した構造がある。『クロスオーバー・ドリームズ』の主人公の失敗も、『エル・カンタンテ』の主人公の成功と凋落も、背景にあるのは一般の米国社会とラティーノ社会の超えがたい溝であり、家庭や故郷といった安定した避難所を許さないような、過酷な「アメリカンドリーム」の現実である。追い詰められる主人公の貧窮がリアルに描かれる前者の映画も、現実離れしたスターの栄光が描かれる後者の映画も、どちらもざらついた現実の重みを感じさせて終了する。古巣に戻ることを示唆して終わる『クロスオーバー・ドリームズ』もまた、決してハッピーエンドとは言えず、ふり出しに戻るだけのことであり、別れた彼女が戻ってくるわけでもない。

映画『クロスオーバー・ドリームズ』の映像分析

以下では、映画を構成する連続した映像のシークエンスを開始時間と終了時間で区切り、そこで描写される出来事、主な登場人物、音楽の使用と対照させることで、より微細に映像制作の意図を明らかにすることを試みる。主な登場人物は以下の通りである。

ルデイ……………主人公の歌手

オルランド……ルデイの音楽的相棒のトランペット奏者

チェオ……………ルデイが尊敬するベテラン歌手

レイ……………家具店の経営者でラテン音楽イベントの元締め

リズ……………ルディの献身的な彼女
 ルー……………過去の栄光にすぎない音楽プロデューサー
 ニール……………新進気鋭の音楽プロデューサー

表2 『クロスオーバー・ドリームズ』のシークエンス分析¹²

S	始まり	終わり	長さ	内容	登場人物	音楽
1	0:00:00	0:00:40	0:40	タイトル		
2	0:00:40	0:01:18	0:38	ライブハウスから別の場所へ、車でNYの街を移動。	ルディ、オルランド	
3	0:01:18	0:02:47	1:29	ラテン音楽クラブ「コロソ」。ルディ、チェオとマイクの前で歌う。フロアで踊るダンサーや一般客。	ルディ、チェオ、ミュージシャン、ダンサー、聴衆、店の関係者	"Llora Timbero"
4	0:02:47	0:03:36	0:49	楽屋。元締めレイからギャラを受け取るルディ。ギャラが少ないと文句を言う。	ルディ、オルランド、レイ	
5	0:03:36	0:05:25	1:49	踊る女、NYのBarrioの映像。街角のルンバと音楽が重なる。リズとのデートを楽しむルディ。	ダンサー、ルディ、リズ	"Elegua"
6	0:05:25	0:06:03	0:38	自己紹介の練習をするルディの声。ベッドルームのルディとリズの映像が重なる。	ルディ、リズ	
7	0:06:03	0:06:50	0:47	洋服を着るルディ。シャツにアイロンをかけて着させるリズ。	ルディ、リズ	
8	0:06:50	0:08:59	2:09	レイの家具店。買い物客の女性に説明するレイ。売り込みの相談をするルディとレイ。タクシー代を手渡し送り出すレイ。	レイ、ルディ、買い物客	
9	0:08:59	0:09:06	0:07	電車に乗って移動するルディ。	ルディ	

12 Sは場面番号（シークエンス）を表す。

10	0:09:06	0:12:41	3:35	落ち目の音楽プロデューサー・ルーのオフィス。名前を変えろと勧められるルディ。テープをかけて歌うルディ。警察の手入れ。お前はギリシヤ人かと警官に訊かれるルディ。	ルー, ルディ, 警官二人	"Good For Baby"
11	0:12:41	0:16:20	3:39	ルディの部屋。英語の新曲を歌うルディ, キッチンにいるリズ, 黙って聞く チェオ。"Todos Vuelven" を歌えと言うチェオ。スペイン語での会話。鉛筆を打楽器代わりに歌い始める二人。コンガを叩くチェオ。	ルディ, リズ, チェオ	"Todos Vuelven"
12	0:16:20	0:18:07	1:47	ライブハウスにリズというルディ。ボレロを一緒に踊る。	ルディ, リズ	"Merecumbe" "Judy Para Ti"
13	0:18:07	0:19:01	0:54	駐車違反で車をなくし, 徒歩で移動するルディ, オランダ, リズの3人。言い争いをとりなすリズ。	ルディ, オランダ, リズ	
14	0:19:01	0:19:50	0:49	ラテン音楽クラブ「コルソ」の前で二人を待つチェオ。舞台上で歌いながら崩れ落ちるチェオ。	チェオ, ルディ, オランダ, クラブの観客	"Yiri Yiri Bom"
15	0:19:50	0:21:03	1:13	教会での葬式。	葬儀参列者たち, ピアニスト	"Misa Ecue Yamba O"
16	0:21:03	0:21:25	0:22	葬儀後, 音楽プロデューサーのニールに, 連絡して欲しいと言われるルディ。	ルディ, ニール	
17	0:21:25	0:23:07	1:42	酒場。オランダに「ここから逃げ出したい」と訴えるルディ。	ルディ, オランダ	"Otro Día, Otro Amor"

18	0:23:07	0:25:42	2:35	屋上。スーツを着たままクラベを叩いて歌うルディ。NYの街の朝。後ろ姿を見つめるリス。	ルディ, リズ	"Todos Vuelven"
19	0:25:42	0:26:22	0:40	ドラムスのきいた音楽とNYの街。レコーディングスタジオ。ニールを探し、スタジオ内に入るルディ。80年代風音楽で踊り狂う男たち。	ルディ, ニール, ミュージシャン, エンジニアたち	"Domestic Servants" "Workaholic"
20	0:26:22	0:27:07	0:45	ニールのオフィス。「今こそブレイクスルーのチャンスだ」とルディに話すニール。	ルディ, ニール	
21	0:27:07	0:28:20	1:13	家具屋。オーディションについて説明し、激怒するレイ。「契約があるわけじゃない」と主張するルディに、「お前を育てたのはおれだ」と言うレイ。	ルディ, レイ	
22	0:28:20	0:31:37	3:17	おしゃれなクラブでアロハを着て歌うルディ。オランダ他のミュージシャンも伴奏に加わっている。客席から見守るニール, リズ, 謎めいた女。	ルディ, オランダ, ニール, リズ ほか	"Good For Baby"
23	0:31:37	0:32:53	1:16	女性の弁護士から契約の説明を受けるルディとニール。スーツを着て葉巻に火をつけるルディ。弁護士のために歌う。	弁護士, ルディ, ニール,	"Good For Baby"
24	0:32:53	0:37:17	4:24	買ったばかりの車を自慢し、リズとコニーアイルランドへデート。BGMに流れるアップテンポのサルサ。「いつ結婚する？」ときかれ、「もっと状況がよくなったら」と答えるルディ。「3年つきあってきたし、私にはあなたしかいない」というリズ。「急ぐ必要はないが、結婚はする」と約束する。	ルディ, リズ	"Ran Can Can"

25	0:37:17	0:37:52	0:35	レコーディングスタジオ。相談するニール、ルディ、オランダ。	ルディ、オランダ、ニール	
26	0:37:52	0:37:57	0:05	車で移動。		
27	0:37:57	0:38:57	1:00	ディスコ。踊るニール、ルディ、オランダ。	ルディ、オランダ、ニール	
28	0:38:57	0:40:15	1:18	ホテルの部屋。コールガールを呼ぼうとして、アクセントを見破られ失敗するオランダ。	ルディ、オランダ、ニール	
29	0:40:15	0:43:00	1:45	リズにセレナーデを捧げるルディ。しらけた表情で聞くリズ。	ルディ、リズ、オランダ	"Sin Fe"
30	0:43:00	0:44:11	1:11	写真スタジオ。美容師に身繕いされ、プロモーション写真を撮るルディ。	ルディ、美容師、フォトグラファー、モデル、撮影関係者	
31	0:44:11	0:44:37	0:26	リズの実家でのクリスマス。姿を現わさないルディ。	リズ、リズの両親	
32	0:44:37	0:44:55	0:18	スパ。美女たちと戯れるルディ。	ルディ、女たち	
33	0:44:55	0:46:24	1:29	アパート。彼女と陰険になるルディ。	ルディ、リズ	
34	0:46:24	0:47:32	1:08	雪の残る街をひとりで歩くルディ。部屋の二人の写真を外す。	ルディ	
35	0:47:32	0:48:13	0:41	部屋を引き払い、出て行くルディ。大家の女性とスペイン語であいさつをかわす。	ルディ、アパートの大家	
36	0:48:13	0:51:23	3:10	レコーディングスタジオ。ニールがトランペットに代えてサクスを試したいとオランダに伝えるルディ。二人は言い争う。	ルディ、オランダ、ニール、サクソ奏者、録音技師	
37	0:51:23	0:52:40	1:14	ラジオの収録。女性のDJと話す。	ルディ、ラジオDJ	

38	0:52:40	0:53:55	1:18	ラジオ DJ の女を自分の部屋に連れ込んだルディ。気分が乗らず、彼女を帰らせる。	ルディ, ラジオ DJ	"Pau Pau"
39	0:53:55	0:55:08	1:13	リズの実家に電話するが、切られる。ひとりギターを弾く。	ルディ	
40	0:55:08	0:55:43	0:35	車の中。DJの女と街を行く。「オレはココで育った」とつぶやくルディ。	ルディ, ラジオ DJ	
41	0:55:43	0:56:45	1:02	ルディのレコードのプロモーション活動。女と二人きりになり、「この瞬間をずっと待っていた」と話す。	ルディ, ラジオ DJ	
42	0:56:45	0:57:25	0:40	NYの夜景とルディの商業イメージがダブる。「不振」を伝える新聞見出し。		
43	0:57:25	0:58:36	1:11	「言われたとおりにやったのに」とニールに食ってかかるルディ。次のレコーディングの話に、「あなたには次のチャンスがあるかも知れないが、おれにはない」。	ルディ, ニール	
44	0:58:36	1:02:35	1:32	古巣のラテンクラブ。ルディは昔の知り合いたちにあいさつ。家具屋のレイと会い、また一緒にやりたいと話すが相手にされず、イヤミを言われる。	ルディ, パーティンダー, レイ ほか	"A Gozar La Vida"
45	1:02:35	1:04:30	0:55	不動産屋の青年が家賃の催促に来る。	ルディ, 不動産屋	
46	1:04:30	1:07:59	3:29	結婚したリズを訪ねるルディ。結婚相手はラテンマニアのクレージーな歯医者。リズとの復縁は断られる。	ルディ, リズ, リズの夫ジョー	
47	1:07:59	1:10:01	2:02	街を徘徊し、安ホテルから電話するルディ。	ルディ	

48	1:10:01	1:14:38	4:37	安食堂。若者たちが食い逃げをする。元音楽プロデューサーのルーと落ち合う。金の相談をし、麻薬の運び屋しかないと言われる。	ルディ、ルー	
49	1:14:38	1:18:09	3:31	街でオルランドと落ち合い、オルランドの家でバンド再結成の話をする。「悪い関係を断って目を覚ませ」と言われる。	オルランド、ルディ、オルランドの彼女	"Donde Estabas Tú"
50	1:18:09	1:20:01	1:52	ホテルの部屋でチェオと歌った Todos vuelven のカセットを見つけて聞く。途中で切る。	ルディ	"Todos Vuelven"
51	1:20:01	1:20:23	0:22	NYの夜明け。		
52	1:20:23	1:25:12	4:49	ギタリストとオルランドの家へ急ぐルディ。Todos Vuelven の歌、イースト・ハーレムの人々。クレジット	ルディ、ギタリスト、オルランド	"Todos Vuelven"

考察

前節で表に整理したように、映画のシークエンスの中で3分を超えるものは少なく、それを超えるような長いシークエンスは重要な劇的展開を見せる場面だと想像できる。以下ではそうした劇的展開について、「クロスオーヴァー（越境）」の主題とからめて登場人物、言語、音楽の3点から考察する。

映画の登場人物は、ラティーノ社会の構成員とその外部の人間ということがわかりやすく造形されている。主人公のルディ、音楽仲間のオルランド、チェオ、その他画面に登場するだけのミュージシャンを含め、彼らはラティーノ社会向けに完結した音楽シーンの内側にいる。家具屋のレイも同様であり、彼が影響力をふるっているのはこの閉じた音楽シーンの中だけである。それに対して、ルディの野心の前に現れる音楽プロデューサーのルー、ニールの二人は、それぞれ主流社会との接点を持った人間たちである。とくに、新進気鋭の音楽プロデューサーのニールと出会って以降

(S19)、ルディの前に登場する人々は主流社会の人々であり、それと比例するようにしてラティーノ社会との溝が深まっていく。

ここで注目したいのは、登場する女性たちの描き方である。ルディとの結婚を夢見る彼女のリズムを始め、リズムの母親、映画の終わりのほうで登場するオランダの彼女など、みな献身的で、かいかいしく働く、キッチンに立つ姿の似合う人々である。仕事を持つラティーノ女性と思われるのは、ルディと関係を持つラジオ DJ ぐらいしか出てこない。それに対して、主流社会側では、ニールとの契約を説明する場面 (S23) で登場する弁護士、プロモーション写真を撮影する場面 (S30) のフォトグラファーなど、専門的職業を持つ女性が登場し、家庭的な存在のラティーノ女性との違いが強調される。主流社会側の専業主婦とおぼしき女性も登場するが、レイが経営する高級家具店に買い物に来た客としてである (S8)。

〈うち〉と〈そと〉は、言語の面からも描かれる。基本的に映画はほとんどのセリフが英語であり、ラティーノ社会内部の人間同士であってもスペイン語で会話する場面は少ない。数少ない例外は、ルディの部屋を訪れたベテラン歌手チェオとルディの会話場面 (S11) で、ここではルディもスペイン語で話す。チェオは移民第一世代であると思われ、画面のなかで英語を話すことはなく、コーヒーを持って入ってきたリズムに対して、“*Simpaticona, ¿cuándo salimos?*” (別嬪さん、いつデートする?) とラテン男らしい口説き文句 (ピローポ) を口にする。娘、ないしは孫のような年齢好の女性にこうした言葉を向ける慣習はラティーノ社会に特有のものであり、1980年代という時代を考慮したとしても、主流社会では受け入れがたいことだっただろう。また、スペイン語において「デートをする」という意味で動詞 *salir* (外出する) が用いられるのも、女性の日常空間が家の中に限定されてきた歴史を示唆する。映画の中では皮肉なことに、ルディに愛想を尽かしたリズムは、さっさとラテン音楽マニアのアングロ系歯科医と結婚してしまい、ルディよりも軽々と「クロスオーバー」を実現してしまう。

そのほか、映画の中でスペイン語の会話が交わされる場面は、ルディがすっぱかしたクリスマス・ディナーを準備するリズムとその両親の会話場面 (S31)、広々した豪華マンションに転居することになったルディがそれまで住んでいた部屋の大家さんと会話する場面 (S35) など、きわめて限定

的である。転居するルディに、大家さんは「たまには顔を出しなさいよ」と暖かい言葉をかけて送り出す。一方、リズの両親は家族で過ごすことが習慣のクリスマスに当然来るはずのルディが来ないことに立腹し、リズと別れたルディがその後スペイン語で電話をしてきても応対せずに切ってしまう(S39)。この会話の拒絶が何よりも、ルディが失ったものの大きさをあらわす構図となっている。

最後に、映画の中での音楽の取り扱いについて見ておきたい。映画に登場する音楽は基本的に、①主人公ルディのパフォーマンス、②主人公以外のミュージシャンによるライブパフォーマンス、③いわゆるBGMの3パターンがある。

ルディ自身のパフォーマンスは、冒頭のラテン音楽クラブでのパフォーマンス(S3)、シチュエーションを変えて何度か繰り返されるクロスオーヴァーのメロディー”Good for Baby”(S11, 22, 23,)、そして朝帰りをして機嫌を損ねたリズにギターを弾きながらセレナーデを捧げる場面(S29)の3つがある。ルディ以外のミュージシャンのパフォーマンスは、ルディがリズと客としてラテン音楽クラブに出かける場面(S12)、クロスオーヴァーの野望を持って足を踏み入れたメインストリートの音楽スタジオでの収録場面(S25)やパーティーの場面(S27)、クロスオーヴァーに失敗してひとりで古巣のクラブに出かける場面(S44)などに登場する。さらに教会での葬儀の場面(S15)、リハーサル場面(S19, 36)も含めるといくつかのパターンを付け加えることができる。

しかし、映画のなかで3つのパターンを交錯するようにして繰り返して登場し、映画の通奏低音のように機能するのがTodos Vuelvenの歌である。もともとはワルツのリズムでペルーのセサル・ミロ(César Miró)が書いた有名曲であり、ルベン・ブラデスが1984年のアルバムにリズムを変えたサルサ風のアレンジで歌って収録し、こちらもよく知られるようになった。“Todos vuelven a la tierra en que nacieron”(ひとは誰でも生まれた土地に戻る)と始まるノスタルジックでもの悲しいこの旋律は、映画の中でリハーサル、回想シーン、BGMなど、形を変えて何度も鳴り響く。最初にこの歌が登場するのは、アパートの部屋でルディの英語の新曲を聞いたチェオがそれを批判し、「お前に教えたこの歌を歌え」と言って歌い出す場面(S11)である。チェオがひとりで歌い出し、ルディが鉛筆でリ

ズムを叩いてそれに加わり、やがてコーラスに加わる。このときの模様はカセットに録音され、のちに成功の夢が破れて傷心のルディに初心を思い起こさせる場面（S50）で再生される。その他にも、突然死したチェオの葬儀後、夜明けにアパートの屋上でひとりルディが歌うシーン、エンディング（S52: チェオを演じるビルヒリオ・マルティとその楽団の演奏）でも登場する。

監督はこの歌に何を重ね合わせたのだろうか？悪あがきはやめて、身の丈にあった活動をするために古巣に戻れ、そう語りかけているのだろうか？監督自身の軌跡、ルベン・ブラデスの軌跡、ニューヨークのラティーノ・コミュニティの軌跡を重ね合わせて考えると、そうとは思えない。むしろ、「戻ること」よりも「戻れないこと」への悲哀を重ね合わせているのではないだろうか。クロスオーヴァーの失敗を物語るこの映画が描き出そうとするのは、クロスオーヴァーの帰結そのものよりも、クロスオーヴァーを阻む壁の高さ、乗り越えようとしてなかなかそれを許さない社会の現実そのものである。円環状に繰り返し鳴り響く Todos Vuelven の旋律は、未来に向かって動き続ける人間に寄り添う BGM である。

おわりに

本稿では、1985年のアメリカ映画『クロスオーヴァー・ドリームズ』を対象として、レオン・イチャソ監督の眼差し、主題となるサルサ音楽の文脈、舞台となるニューヨークのラティーノ社会の変化、物語の構造など、複数の観点から読み解くことを試みた。その結果、メロドラマ的構造の向こう側に見え隠れする、流動的な現実の中で方向を見失いつつも壁を乗り越えようと格闘するラティーノ社会の構成員たちの思いが重層的なやり方で描かれていることを明らかにした。

『クロスオーヴァー・ドリームズ』では、複雑な現実を主流社会に包含され得ないラティーノ・コミュニティという構図で図式化して描くことで、戻り得ない場所に戻りたい願望としての想像上のラテンアメリカ文化が提示される。最後までどこへ戻るべきか明らかにされないし、戻るべきなのかも定かではない。しかし、この構図を共有する限りにおいて、想像上のラテンアメリカ文化は強力なオルタナティブ（別の可能性）たり得る。サルサ音楽をはじめとしたラテンアメリカのポピュラー文化には、かなりの

部分こうした想像の次元が反映している。

本稿の主題の一部としてとりあげたサルサ音楽について、当初の計画では主演俳優ルベン・ブラデスのアーティストとしての軌跡により比重を置く予定であった。結果的にブラデス自身の歌や言説などはとりあげていない。ルベン・ブラデスはスペイン語圏全体で知られ、世代を問わず強い影響力をおよぼす希有なアーティストである。しかしブラデスの発する言葉は、歌詞も含めて、非常に強度があり、そのメッセージから距離をとらない限りは大きな文脈が見えてこない。そのため、モチーフとしてのサルサ、舞台背景としてのラティーノ社会、映画の語りの構造を中心とする分析となった。ブラデスの言説をめぐる研究は今後の課題としたい。

やや個人的な回想になるが、筆者がサルサと呼ばれる音楽と出会ったのは1982年頃、高校生のときである。とくに、オルケスタ・デル・ソルという当時日本で唯一といってよいサルサバンドが発表したLPレコード「ハラジユク・ライブ」(1982)というアルバムを通じてであった。「ハラジユク・ライブ」にはルベン・ブラデスのレパートリーが数曲含まれていた。今思い出すと、トロンボーンの入ったデル・ソルのサウンドは、明らかにルベン・ブラデス&ウィリー・コロンの音楽の強い影響を受けていたはずである。本稿でとりあげた『クロスオーバー・ドリームズ』を同時代的に観ることはなかったし、映画の存在そのものも知らなかった。そもそも、サルサとはその後長年ご縁がなく、自分自身にとってサルサに関するイメージの源泉がデル・ソルぐらいしかないという時期が長かった。それでも、ルベン・ブラデスだけは例外で、1987年に初めてアルゼンチンを訪れたときに、ブエノスアイレスのレコード店でカセットを購入して聴いた記憶がある。サルサという音楽よりは、ルベン・ブラデスというアーティストが気になったからである。幸いなことに、ルベン・ブラデスの録音はブエノスアイレスでも入手できた。

今回、この文章を書くにあたって、文献に登場したファニア・レーベルのサルサ・アルバムを数多く聴いた。それが可能になったのは月々980円を支払えば好きなだけ音楽を聴くことができるApple Musicのサブスクリプション・サービスがあったおかげだ。サルサは理解が難しい音楽である。何がサルサと呼べるのかわかりにくいし、時代、場所によって特徴も異なる。ラテンジャズ、メレンゲ、パチャータ、ティンパなど、隣接領

域との区別も曖昧である。それでも、ただ単に固有名詞を羅列するにとどまらず、ある種の分析的枠組みを当てはめてサルサの変遷を整理することはできたのではないだろうか。グローバル化によって情報がたやすく手に入るようになったことは事実だが、その分、大量の情報に押しつぶされて文脈が見えにくくなりがちである。ポピュラー文化を歴史的に突き放して回顧する必要があるのは、見えにくい文脈を理解するためにほかならない。

参考資料一覧

文献

- Aparicio, Frances R. "Ideological Negotiations: Between Hegemony and Resistance," chap. 5 in *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures* (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1998), 83-103.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: Minnesota UP, 1996 (『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』門田健一訳, 平凡社, 2004年).
- Berrios-Miranda, Marisol. "Is Salsa a Musical Genre?" in *Situating Salsa: Global Markets and Local Meaning in Latin Popular Music*, ed. Lise Waxer (New York and London: Routledge, 2002), 23-50.
- コローン, ウイリー 「序文 サルサは『リズム』ではない。『コンセプト』なのだ。」『サルサーラテンアメリカの音楽物語』(2000), 6-7頁.
- Flores, Juan. *From Bomba to Hip-Hop: Puerto Rican Culture and Latino Identity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- マンボラマ Tokyo (監修) 『米国ラテン音楽ディスク・ガイド 50's → 80's』 リットーミュージック, 2008年.
- 長野太郎 「ノスタルジアからローカリティへ—後期近代におけるアルゼンチンの国民文化」『清泉女子大学紀要』第57号(2009), 145-161頁.
- 「『ルンベアラ』の身体—メキシコ映画におけるラテンダンスの表象—」『清泉女子大学紀要』第62号(2014), 75-92頁.
- Nagano, Taro. "Dancing Bachata in a Globalized Context," chap. 7 in *Perspectives on Dance Fusion in the Caribbean and Dance Sustainability: Rituals of Modern Society* (Edited by Neri Torres et al., Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019), 122-131.

1980年代ニューヨークにおけるラティーノ社会の変貌と想像としてのラテンア
メリカ文化—映画『クロスオーバー・ドリームズ』（1985）をめぐって— 47

Padura Fuentes, Leonardo. "Searching for Rubén Blades," chap. 6 in *Faces of Salsa: Spoken History of the Music* (Washington and London: Smithsonian Books, 2003), 77-89.

Quintero-Rivera, Angel G. "Migration and worldview in salsa music," *Latin American Music Review* 24/2 (2003): 210-232.

—. "Cultural struggles for hegemony: salsa, migration, and globalization," *Latin American Perspectives* 38/2 (2011): 58-70.

Roberts, John Storm. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. 2nd. ed. (New York and Oxford: Oxford University Press, 1999).

スチュワード, スー 『サルサーラテンアメリカの音楽物語』 星野真理訳, アスペクト, 2000年.

Zubieta, Sebastián. Rubén Blades in Conversation with Edgar Borges, *Review: Literature and Arts of the Americas*, 47/2 (2014) : 231-236.

新聞記事

"Cuban Director - Leon Ichaso - El Cantante - Movies" (The New York Times, July 29, 2007)

<https://www.nytimes.com/2007/07/29/movies/29ojit.html> (2021/02/04 閲覧)

" 'CROSSOVER DREAMS': AN OLD STORY WITH A FRESH, NEW BEAT" (By Gene Syskel, Chicago Tribune, October 4, 1985)

<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-10-04-8503070451-story.html> (2020/11/09 閲覧)

DVD

『クロスオーバー・ドリームズ』（Cinefill IMAGICA KKDS-322, 2006年）

映像

Biografía de Rubén Blades

<https://youtu.be/gXnpX5svFVc>

<https://youtu.be/eLIU9nRKRgk>

<https://youtu.be/DEfglojO4uw>

<https://youtu.be/XtdcpuuKXc>

https://youtu.be/8N1R_vRe7zk

(2021年2月15日閲覧)

Buscando America La Vida de Ruben Blades

<https://youtu.be/28fDLYZm92U>

<https://youtu.be/dMDqIqE09fg>

<https://youtu.be/E4iZkjMA6-s>

<https://youtu.be/6qInJEaSaj8>

<https://youtu.be/Y96sOnMaPF8>

(2021年2月15日閲覧)

El salsero Willie Colón explica por qué se separó de Rubén Blades (Noticias SIN)

<https://youtu.be/tkglL-nojf0>

(2021年2月15日閲覧)

Rubén Blades en "Músicos de Latinoamérica" | Canal Encuentro (Argentina)

<https://youtu.be/BD0VvfcF2Oo>

(2021年2月15日閲覧)

The Last Fight 1983 Full Movie - Ruben Blades Willie Colon Fred Williamson

<https://youtu.be/26223y50ZsA>

(2021年2月15日閲覧)

Return of Ruben Blades

<https://youtu.be/r8ZYR2RW59k>

(2021年2月15日閲覧)

Yo no me llamo Rubén Blades

<https://youtu.be/4KtJCBHhlfq>

(2021年2月15日閲覧)

ウェブサイト

Rubén Blades Official Page: rubenblades.com

The Official Fania Records Website: <https://fania.com>