

음유시인 보르헤스: 보르헤스 픽션에 새겨진 서사시의 꿈*

전기순**

단독/한국외국어대학교

Chun, Ki-Sun (2013) "Borges and Epic: Vestiges of Epic in the Fiction of Borges"

ABSTRACT

In this article we have analyzed the "epic" in Borges' short stories as the essential symbol of the labyrinth. The Argentine author has used the labyrinthine plot that is the proper narrative strategy of the detective short story. Jorge Luis Borges also defines his works, "El Jardín de los Senderos que se Bifurcan" or "La Muerte y la Búrbuja" as detective stories, and like most of his fantastic works, these are based on the narrative techniques of intelligence and investigation. However, the other part of his narrative essentiality derives from the epic. At the narrative level, the epic can be contrasted with the detective genre, even though both have the irrealism that was situated before and after the Modern Realism in the history of narratology. Some desire of Borges to author the epic can be read in his interest in Argentina's national epic, *Martín Fierro*. Furthermore, in his work, "La Historia Universal de la Infamia," we can see the process-structure of the transformation of the epic as the mode of re-writing. Especially, the last short story of this book, "El Hombre de la Esquina Rosada", we can name it as a small epic or an epic short story. Citing Amado Alonso's comments and the theoretical discussions of Bakhtin and Auerbach, we reach the conclusion that in the early short stories of Borges, especially, in "El Hombre de la Esquina Rosada", three narrative factors of the epic are in operation: the local orality, the absolute time and the delay as the digression.

Key Words: Borges, A Universal History of Infamy, Man on Pink Corner, Epic, Semiotics of Narrative / 보르헤스, 불한당의 세계사, 장밋빛 모퉁이의 사나이, 서사시, 서사기호학

* 이 논문은 2010년도 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 연구되었음(NRF-2010-361-A00013).

** Ki-Sun Chun is professor of Hankuk University of Foreign Studies, Korea (Email: tigre@hufs.ac.kr).

들어가며

보르헤스는 자주 ‘작가’(autor)를 ‘제작자’로 표현한다. 1960년에는 작가에 관한 얘기를, 바렌체아의 표현을 빌면 “작가들의 운명과 작가와 삶의 상징적 성격을 다룬”(Barrenchea, 130) 소설과 에세이 형식이 혼합된 『제작자 *El hacedor*』를 출판한다. 같은 제목의 이 책의 첫 단편에서 보르헤스는 음유시인으로서 호메로스가 펼쳤을 꿈의 편린들을 시적 리듬으로 담아낸다. 『일리아드』와 『오디세이아』의 장님 음유시인의 운명을 서사시적 몽상으로 풀어낸 이 글에서 우리는 보르헤스에게 각인된, 제작자로서의 욕망과 그것을 이룰 수 없었던 현대적 작가 사이의 시대적 괴리를 읽을 수 있다.

실제로, 『제작자』 이후 『브로디의 보고서 *El informe de Brodie*』(1970), 『모래의 책 *El libro de arena*』(1975), 『셰익스피어의 기억 *La memoria de Shakespeare*』(1983)에 수록된 단편들은 『불한당들의 세계사』로의 복귀를 알려주며, 「틀린 혹성」, 「아스테리온의 집」, 「바벨의 도서관」을 지배했던 인식론적 환상문학에서 벗어난 인상을 준다.

이 논문은 음유시인이하고자 했던 보르헤스의 욕망을 탐색하고, 그의 픽션 세계에 깔려있는 서사시적 구조를 분석한 것이다. 단편만을 고집했던 보르헤스를 생각할 때, 보르헤스와 서사시를 연결 짓는 것은 그 매듭이 쉽게 발견되지 않는 두 개의 고리처럼 보이기도 한다. 보르헤스의 픽션을 면밀하게 읽은 독자라면, 「장밋빛 모퉁이의 사나이」가 먼저 떠오를 것이다. 이 단편은 보르헤스의 초기에 속하는 것이고, 이 작품과 함께 『불한당의 세계사』의 다른 작품들은 그 이후 보르헤스의 서사적 특성을 드러내는 『픽션집』이나 『알렘』과는 일정한 경계를 이룬다. 『불한당의 세계사』는 시인이자 에세이스트로 글쓰기를 시작한 보르헤스가 장르를 바꾸어 시도한 최초의 단편소설들로, 전통적 음유시인의 태도가 드러나는 작품이다. 반면에 『픽션집』과 『알렘』에서는 픽션과 에세이라는 별개의 장르가 한 자리에 모이고 인식론적 메타포¹를 수단으로 도서관적인 지적 유희가 펼쳐진다. 그러면서도 『불한당의 세계사』의 음유시인의 분위기와 『픽션집』과 『알렘』의 도서관사서의 분위기는 “독서로서의 창작” 혹은 넓은 의미에서 상호텍스트성이라는 보르헤스의 독창적인 문체적 양상을

1 하이메 알라스라키가 “틀린과 아스테리온”이라는 글에서 움베르토 에코로부터 차용한 개념이다. Jaime Alazraki(ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, p. 183.

관통하고 있다 할 것이다.

서사시와 탐정소설

인식론적 환상문학과 서사시적 환상문학

하이메 알라스라키가 편집하고 1970년대 비평의 대가들이 대거 참여한 『호르헤 루이스 보르헤스 *Jorge Luis Borges*』(1976)는 보르헤스 연구가들의 필독서 중의 하나다. 이 책의 비평목록은 전부까지는 아니더라도 보르헤스에 대한 핵심적인 인문학적 끼리들이 열거되어있다. 픽션뿐 아니라 시와 에세이에 대한 철학적, 문학적 탐색이 치열하게 개진되고, “비평의 비평”으로 보다 새로운 시각(신비평과 보르헤스를 연결시키거나, 독일로 날아간 보르헤스, 최근작에 대한 소개)을 덧입히고, “인간으로서의 보르헤스”라는 그때까지 간과되었던 작가의 전기적 상황을 검토하는 작업도 곁들여졌다. 1970년대는 데리다의 아이디어가 서유럽과 미국의 인문학계를 강타했던 시기였고, 알라스라키가 편집한 이 책이 해체적 포스트모더니즘이라는 지평선을 배경으로 보르헤스를 바라보게 된 것은 필연적이었다. 비트겐슈타인에서 시작되어 푸코에 의해 확장된 말과 사물 사이의 혈연관계에 대한 의혹, 니체가 유포시킨 플라톤적 전통철학에 대한 회의, “고갈의 문학”이란 불명예를 안은 픽션의 운명, 허구가 역사보다 더 진실에 가깝지 않느냐는 신역사주의의 도발성 등이 거론되었다.

심증-소쉬르의 기호론을 전복하는 데까지 이르렀던 -은 있지만 물증을 찾지 못했던 해체론자들- 그 시절에는 모든 비평가들이 해체적이었다.-은 보르헤스를 심문하는 데 몰두했다. 그들은 “모든 작가는 자신의 선구자를 창조한다.” “모든 것은 이미 쓰여진 것이다.” “내 환상문학선집에 파르메니데스와 플라톤, 스피노자, 칸트를 포함시키지 못한 것을 후회한다.” “세상의 모든 책은 하나의 책이며, 우주는 도서관에 다름 아니다.” 같은 보르헤스의 문장에 매료되었다. 알렉산드리아라는 우주적 도서관의 사서로서 책과 책 사이를 유영하며, 책을 명주실삼아 신비한 비단의 구조물을 직조하는 지적 광기와 가공할 기억력에 찬사를 보냈으며, 발타사르 그라시안을 방불케 하는 경구적 문체에 경배를 보냈다.

「틀린, 우크바르, 오르비스 테르티우스」와 「아스테리온의 집」을 분석하며 알라스라키는 보르헤스가 “환상적 픽션의 형이상학적 가능성을 발견”(Alazraki 1987, 184)했으며, 그것을 위해서 “철학적 선언에 부과되는 환상적인 면을 규정하는 것”(Alazraki 1987, 185)이 필요했다고 설명한다. 그 과정에서 보르헤스는 환상성을 초자연적이고 경이적인 영역에서 찾는 것이 아니라 실재를 표현하는 상징과 체계, 즉 문화를 구성하는 형이상학을 통해 모색하며, 틀린 혹성의 이미지야 말로 보르헤스가 제시한 새로운 문학적 연금술의 강력한 표현이라고 규정한다.

“보르헤스가 자신의 상상적 혹성에서 우리에게 제시하는 허구적 세계는 마치 모든 관찮은 가면처럼 인간들의 열병에 걸린 상상력에 의해 발명된 세계에 대한 패러디이다. 돈 키호테처럼 실재를 그대로 읽는 것(이것은 신의 영역이지 인간의 영역은 아니다)이 아니라 보르헤스는 문화에 의해 각인되어진 기호들을 따라서 읽는다. 그러나 책이 진실을 말한다고 믿는, 그래서 실재를 기호로 변형시키고자 하는 돈 키호테와는 달리 보르헤스에게 실재는 이미 기호 자체이다.”(Alazraki 1987, 187).

우리의 기호체계는 신의 미로를 읽어내기 위한 기호체계가 아니다. 다만 우리는 그럴 수 있다고 믿을 뿐이다. 틀린 신의 미로를 독해할 수 없도록 운명 지워진 인간이 만들어낸 문화적 기호체계이다. 「아스테리온의 집」에서 화자인 아스테리온은 가상의 미로로서의 우리의 문화체계를 집이라는 알레고리로 형상화한다. 그는 이렇게 말한다. “아마도 내가 별들과 태양과 이 거대한 집을 만들었는지도 모른다. 그러나 나는 이미 기억이 나지 않는다.”(Borges, *Aleph*, 97-98).

그러나 포스트모더니즘의 광풍이 어느 정도 진정된 지금의 시점에서 그때를 돌이켜보면, 보르헤스가 가고 싶었던 전통적인 이야기꾼의 면모를 간과하고 있었던 것은 아닌가 하는 생각이 든다. 그 단서는 보르헤스가 지금처럼 지적 환상문학의 창시자라든지 도서관작가 등으로 수식되기 전, 초기 보르헤스 면모를 순진하게 파악한 글 속에 내장되어 있다. 알라스라키의 비평선집에는 1925년부터 1945년의 기간에 작성된, 보르헤스 문학에 관한 선사시대에 해당되는 글들이 수록되어 있다. 그 중 아마도 알론소(Amado Alonso)의 「이야기꾼 보르헤스 Borges, narrador」는 서사시의 음유시인이 되고 싶었던 보르헤스의 근원적인 욕망을 파악하고 있는 탁월한 글이다. 유럽에서 지적 성장기를 보낸

젊은 보르헤스가 부에노스아이레스 주변의 팜파 지역으로 돌아왔을 때, 정작 그가 쓰고 싶었던 글은 자신의 혈통에 새겨진 gaucho에 대한 환상적인 글이었다. 아마디스 데 가올라 식의 기사소설의 사나이들의 이야기, 그들의 『일리아드』 판본으로서 아킬레스와 헥토르를 모사하며 시와 지적 에세이들을 선회한 끝에 젊은 보르헤스가 도달한 곳은 부에노스아이레스 근교에서 벌어지는 팜파-갱스터의 세계였던 것이다.

『마르틴 피에로』와 보르헤스

아르헨티나의 민족서사시로 간주되는 호세 에르난데스(José Hernández)의 『마르틴 피에로』에 대한 보르헤스의 적극적인 반응은 그런 맥락과 무관하지 않다. 보르헤스는 이 작품을 비롯해 gaucho 문학에 대해 적지 않은 에세이를 썼으며 『마르틴 피에로』의 여러 판본의 서문을 썼다. 1950년대 중반에는 서사시의 주인공으로서 마르틴 피에로에 대한 책을 집필하기도 했다. 베아트릭스 샤를로는 “보르헤스, 전통과 갈등”이라는 글에서 『마르틴 피에로』는 보르헤스에게 “문학적 강박관념”이었다고 해석한다(Sarlo 1999, 92). 아르헨티나 선배 시인 레오폴도 루고네스가 이 작품을 아르헨티나 민족 서사시로 추켜세운 반면 보르헤스는 호메로스의 서사시와 『마르틴 피에로』를 비교하려는 루고네스의 견해를 비판하면서, 서사시의 주인공은 완벽하며 불완전한 인물로서 마르틴 피에로는 근대소설의 주인공에 더 근접한다고 주장했다는 것이다(Sarlo 1999, 93).

그러면서도 『제작자』에 수록된 단편 「마르틴 피에로」에서 보르헤스는 호세 에르난데스로 상징되는 한 남자의 꿈과 그 꿈이 어떻게 세대를 아우르는 서사시로 변모되는지를 시적인 낫두리로 우리에게 들려준다.

“또한 이 땅에서 세대를 거듭하면서 사람들은 예술의 질료가 되는 일반적이며, 어떤 의미로 영원하기도 한 흥망성쇠에 접하게 되었다. 이제 그런 것들은 실제로 일어나지 않았던 것 같은 느낌을 준다. 그런데 1870년대 어느 해 호텔의 한 방에서 한 남자가 결투를 내용으로 어떤 꿈을 꿔다. 한 gaucho가 단도로 어떤 혼혈인을 찌르고, 그를 마치 뼈들이 담긴 자루처럼 쓰러지게 만들고, 그가 고통스러워하며 죽어가는 것을 보고, 단도를 닦기 위해 몸을 수그리고, 말의 고삐를 풀고, 사람들이 도망간다고 생각하지 않도록 하기 위해 천천히 말을 몬다. 한 차례 일어났던 이 사건은 영원히 반복되면서 존재한다. 사람들이 실제로 보았던 군대는 떠나고, 단지 단도에 의한 초라한 결투만 남는다. 한 사람의 꿈은 모든 사람이 가지고 있는 기억의 한 부분이

다.”(Borges, *Informe de Brodie*, 44-45).

기억의 공유와 변형된 서사시로서 『마르틴 피에로』를 판정할 때, 보르헤스의 첫 단편집 『불한당의 세계사』는 호세 에르난데스를 계승한 것으로 해석할 여지를 준다. 『장밋빛 모퉁이의 사나이』를 제외한 7편의 단편은 이국적이며 전설적인 악당들의 세계를 재구성한 것으로서 그들은 이국적인 마르틴 피에로 들이기 때문이다. 그것은 한 작가의 기억이 우주의 기억의 일부임을 그리고 ‘다시 쓰기’라는 창작 행위를 통해 반영한 것이며 서사시가 근대소설로 변형되는 문체적 탈바꿈을 보여주고 있기 때문이다. 이런 해석은 1956년 판 『픽션집』에 추가된 단편 「최후 El fin」에서 다시 한 번 입증될 수 있는데, 작품에서 보르헤스는 결투로 최후를 맞는 마르틴 피에로를 묘사한다.

호세 에르난데스의 『마르틴 피에로』에서 주인공은 20년 동안 헤어져있던 자식들이 그동안 어떻게 살아왔는지를 경청한 후 그들과 이별하는 것으로 되어있다. 그 이전에 피에로는 특별한 이유 없이 충동적으로 모레노라는 흑인을 죽이게 된다. 시간이 지나고 모레노의 동생이 등장하고 그는 형의 복수를 위해 피에로에게 결투를 신청한다. 두 사람은 파야다(payada), 즉 기타를 연주하며 즉흥시를 짓는 가우초 식의 결투를 하지만 이번에도 승자는 피에로가 된다. 보르헤스는 「최후」에서 원작에는 없는 두 사람의 재회와 두 번째 결투를 다루고 있다. 여기에서 동생은 형이 죽었던 폴페리아 거리에서 피에로를 기다린다. 폴페리아에 당도한 피에로는 가우초 특유의 말을 쏟아낸다. “나로 하여금 살인을 저지르게 한 운명이 이제 다시 한 번 내 손에 칼을 쥐어주는구나.” 아우 모레노는 7년 전의 결투를 떠올린다. 그리고 두 사람은 각각 자신들의 과거를 회상한다.

샤를로는 「최후」에서 보르헤스가 오직 명예로운 죽음만이 삶의 유일한 희망이 된 늙고 병약한 피에로를 그려내고 있으며, 그것은 루고네스가 평가한 국민적 서사시로서의 위치를, 다시 말해 국민적 영웅이라는 서사시적 존재에서 피에로를 소설의 주인공으로 탈바꿈하기 위한 작업이었다고 해석한다. 보르헤스는 죽지 않은 원작의 피에로를 살해함으로써 아르헨티나 문화의 가장 유명한 문학 주인공을 역시 살해하고 있다는 것이다(Sarlo 1999, 97-98).

보르헤스의 서사이론

『토론 *Discusión*』(1935)에 수록된 「서사예술과 마술 *El arte narrativo y la magia*」이라는 글에서 보르헤스는 자신의 비사실주의 문학론을 처음으로 전개한다. 윌리엄 모리슨의 『제이슨의 삶과 죽음 *The life and death of Jason*』(1867)과 에드가 알란 포의 『A. 고든 핼의 이야기 *A Narrative of A. Gordon Pym*』를 거론하며 보르헤스는 미메시스로서의 문학과 픽션성의 서사물 위에 마술의 서사를 배치하며, 은유적인 말투로 끝을 맺는다.

“지금까지의 내용을 요약하자면, 나는 결국 두 가지 유형의 서사가 있다고 말하고 싶다. 하나는 통제 불능하고 경계 없는 작용들의 끝나지 않는 결과물인 ‘자연주의적 서사’이고, 다른 하나는 명쾌하고 간결하게 미세한 것들을 예언하는 ‘마술적 서사’이다. 소설에서 가능한 정직성은 두 번째에 달려있다. 첫 번째는 심리적 시물레이션을 위해 존재할 뿐이다(Borges, *Obras Completas* I, 232).

이것은 리얼리즘 문학의 환영주의에 대한 비판이자, 「아스테리온의 집」에서 아스테리온이 내뱉는 “나는 어떤 사람이 다른 사람에게 전달할 수 있는 그 어떤 것에도 관심이 없다.”(Borges, *Aleph*, 96)는 문장의 동의어이다.

비오이 카사레스의 『모렐의 발명 *La invención de Morel*』(1940)의 서문에서 보르헤스는 『예술의 탈인간화 *La deshumanización del arte*』(1925)에서 오르테가 이 가세트가 주장했던 소설론을 반박한다. 가세트는 모험소설을 비난하며 심리소설을 옹호하고, 환상성이 담긴 모험소설을 저급하게 취급하는데, 보르헤스는 “모험소설은 스스로 실제의 충실한 복사물인 것을 주장하지 않으며, 부당한 조작들이 배제된 완전한 인공물이다.”라며 가세트의 견해를 반박한다.²

1941년에 출판된 『끝없이 두 갈래 갈라지는 오솔길들의 정원 *El jardín de los senderos que se bifurcan*』의 서문에는 보르헤스 자신의 독특한 픽션의 세계가

2 1940년에 보르헤스는 비오이 카사레스와 실비나 오캄포와 함께 『환상문학 선집 *La Antología de la literatura fantástica*』을 발표한다. 서문에서 비오이 카사레스는 보르헤스 문학을 이렇게 진단한다. “보르헤스는 에세이와 픽션을 동시에 포괄하는 새로운 문학 장르를 개척하였다. 이 새 장르 속에는 끝임 없는 지성과 행복한 상상력이 충만하고, 지루함이나 인간적인 면모들, 즉 정감적이고 감상적인 요소들은 존재하지 않은 채, 지적이고 철학적이며 문학전문가에 가까운 독자들을 지향하고 있다.”(케이스의 『보르헤스와의 거울의 유희』에서 재인용). 낸시 케이스 폴슨(2002), 『보르헤스와 거울의 유희』, 정경원 외 옮김, 태학사, pp. 26-27.

간명하게 서술되어 있다. 우선 그는 단편「끝없이 두 갈래 갈라지는 오솔길들의 정원」을 탐정소설로, 나머지 7편을 환상소설이라고 소개하며, 이 모든 것이 상징적이고 비현실적인 이야기들이라고 부연한다. 그리고 (이후에도 자주 거론했던) 요약으로서의 글쓰기를 강조한다. “방대한 양의 책을 쓴다는 것은 쓸데없이 힘만 낭비하는 미친 짓이다. [...] 보다 좋은 방법은 이미 그러한 생각들을 담고 있는 책들이 존재하고 있으니까 하나의 코멘트, 즉 그것을 요약을 제시하는 척하는 것이다.” 보르헤스는 “나는 상상의 책 위에 쓰여진 주석으로서의 글쓰기를 선호한다.”라는 문장으로 서문을 끝내고 있다(Borges, *Ficciones*, 16-17).

1967년 보르헤스는 하버드 대학의 찰스 엘리엇 노튼 문학 강의에 초청되었다. 그는 한 달 간격으로 영어로 읽고 없이 수많은 텍스트를 인용하며 문학의 핵심적인 주제에 대해 견해를 피력한다.³ 그 중 우리의 주제와 관련하여 주목을 끄는 것은 “이야기하는 기술 El arte de contar”이라는 강연이다. 『일리아드』와 『오디세이아』뿐 아니라, 신약성경의 4복음서와 이슬람의 『천일야화』 중 “신밧드의 모험”을 서사시로 거론하며, 서사시를 우리시대에 잃어버린 문학의 유토 피아로 묘사하고 있다. 보르헤스의 강연을 요약해 보기로 하자.

1) 시인의 역할의 변화: 서사시에서 시인은 소설가이며 근대적 의미의 시인이었다. 근대적 사실주의 소설이 등장하며 시인은 서정시의 작가를 가리키는 말이 되었고 스토리를 전달하던 작가는 소설가가 되었다. (여기서 보르헤스는 작가의 개념으로 다시 제작자라는 개념을 사용한다.)

“우리시대의 시인은 고대의 시인들과 다르게 한 가지 역할만을 담당하고 있습니다. 고대인들에게 시인은 ‘제작자’(hacedor)였고, 그들에게 시를 낭송한다는 것은 곧 이야기를 전달하는 것이었습니다. 그들의 이야기 속에는 인간의 모든 목소리가 들어가 있었는데, 서정적이고 명상적이며 펠랑콜리를 담은 목소리뿐 아니라, 분노와 희망의 목소리도 함께 했습니다.”(Borges, *Arte poética*, 61-62).

3 김홍근에 의하면 보르헤스의 강연 육성은 30년 동안 하버드 대학 문서보관소에서 먼지에 뒤덮여 있다가 2000년에 하버드대학 출판부에 의해 빛을 보게 되었다. 김홍근(2005), 『보르헤스 문학전기』, 솔, p. 413. 영어 제목은 『운문의 공예 *The craft of verse*』이며, 2001년 『호르헤 루이스 보르헤스의 시학: 여섯 번의 강연 *Jorge Luis Borges, Arte Poética: seis conferencias*』이란 제목으로 스페인어로 번역되었다. 이 책에 관한 모든 내용은 스페인어 번역본을 인용한 것이다.

2) 서사시에서 창작의 개념은 무엇인가:

“그 시절의 사람들은 많은 스토리가 필요하지 않았습니다. 제가 상상하기로는 초서(Chaucer) 역시 뭔가를 창작한다는 개념을 가지고 있지 않았습니다. 그렇다고 서사시 시대의 사람들이 우리시대보다 덜 창의적이지 않았다고는 생각하지 않습니다. 그들은 이미 존재하는 이야기에 자신의 것을 덧붙이는 걸로, 그 변형으로 만족했던 겁니다. 그리고 바로 그것이 시인이 할 일이었지요. 청자들은 이미 스토리를 알고 있었고 다만 판본의 차이만을 알아차렸던 거지요. [...] 그렇지만 서사시는 분리의 고통을 겪게 됩니다. 서정시와 이야기로 분리된 것이죠. 그렇게 해서 소설이 탄생하고, 서사시는 심한 변형을 겪게 되는 것입니다.”(Borges, *Arte poética*, 66).

3) 포와 탐정소설의 등장: 탐정소설을 거론하며, 플롯이 전경화되고 중요한 서사 전략이 된 것은 에드가 알란 포 때문이라고 지적하며, 플롯 중심의 서사물을 저열한 것으로 취급하고 있다.

“18세기 말이나 19세기 초에 인간은 플롯을 제조하기 시작했습니다. 아마도 그 작업은 호손이나 포와 함께 시작되었을 겁니다. 물론 그들의 선구자가 있을 지도 모릅니다. 루벤 다리오의 말처럼 어느 누구도 문학적 야망일 수는 없으니까요. 분명한 것은 전체가 마지막 문장에 종사하는 그런 단편소설을 포가 썼다는 것입니다.”(Borges, *Arte poética*, 67).

4) 미래에 부활한 서사시의 운명:

“내 생각에 소설은 좌절을 겪고 있습니다. 소설에 가해지는 모든 실험들, 예를 들면 시간의 변주라든가 다양한 인물들의 시점으로 동일한 사건을 말한단든가 하는, 그런 모든 실험들은 그것으로 인해 우리와 보조를 더 이상 맞출 수 없게 되었다고 생각합니다. [...] 그렇지만 단편소설은 계속될 것입니다. 인간이 이야기를 듣는 것을 싫증내지는 않을 테니까요. 언젠가 서사시는 다시 우리에게 돌아올 겁니다. 그리고 시인은 다시 한 번 제작자가 되겠지요. 이야기를 전하며 동시에 노래를 부를 수 있는 그런 사람 말입니다. 호메로스가 그랬던 것처럼 미래에는 두 가지를 구별하지 않게 될 것입니다.”(Borges, *Arte poética*, 70).

시와 소설은 원래 하나였다가 근대에 분리되었으며, 그 과정에서 소설은 타락한 장르가 되었다. 서사시는 시이며 이야기이다. 서사시 시대에 창작이란 이미 알고 있는 내용을 침삭하는 것으로, 그것이 시인의 역할이었으며 청중 역시 전승되는 그 이야기의 변주를 듣거나 읽는 것에 만족했다. 보르헤스는 그렇게 주장하고 있는 것이다. 여기서 플롯에 대한 보르헤스의 비판을 순수하게

받아들여서는 안 될 것이다. 그가 탐정소설의 미로 구조를 자신의 핵심적인 서사적 설계도로 사용한 것은 이론의 여지가 없는 사실이기 때문이다.

한편, 보르헤스는 여러 글을 통해 탐정소설에 대해 견해를 밝힌 바 있다. 여기에서는 1979년에 출판된, 벨그라노 대학에서 “탐정 이야기”라는 제목으로 보르헤스가 행한 강연을 통해 그의 견해를 일별해보기로 한다.

보르헤스는 강연의 대부분을 포에게 할애하며, 탐정소설의 창시자로서의 그의 위대함을 재확인하고 있다. 무엇보다 포의 기여는 새로운 유형의 단편소설을 만들어냈을 뿐 아니라, 그에 상응하는 새로운 독자를 이끌어냈다는 것이다. 탐정소설은 추리와 심문으로 구성되지만 추리가 더 중요한 요소이며, 결국 탐정소설은 “추리에 의해 밝혀지는 미스터리”라고 정의한다. 포가 창조한 또 다른 탐정소설의 면모는 탐정인 뉘팡과 그의 조력자 사이의 우정으로, 이 계보는 코난 도일과 체스터턴으로 계승된다. 보르헤스는 그 ‘우정의 서사’를 어찌면 포가 돈키호테와 산초의 우정에서 빌려왔을지도 모른다는 암시를 준다. 다만, 세르반테스가 설정한 우정이 불완전한 우정이라면, 탐정소설 작가들의 우정은 완벽한 우정이라고 분석한다. 조력자는 독자보다 열등하며, 탐정은 비상한 추리능력과 유머를 동시에 가지고 있다. 최초의 탐정소설로 간주되는 「모르그가의 살인 사건」에서 포가 탐정을 미국인이 아닌 프랑스인으로, 사건의 공간을 뉴욕이 아닌 파리의 뒷골목으로 설정한 것은 탐정소설의 비사실성을 높이기 위한 것이다. 미국에서 탄생한 탐정소설은 영국에서 그 계승자를 찾게 되었으며, 윌키 콜린스(Wilkie Collins)와 체스터턴이 바로 그들이다. 특히 체스터턴(첫 픽션집인 『불한당의 세계사』의 서문을 시작으로 보르헤스가 자신에게 영향을 준 작가로 가장 빈번하게 떠올리는 작가)은 포의 정통한 계승자이며, 동시에 포를 넘어선 작가다. 다시 미국으로 자리를 옮겼을 때 탐정소설은 사실성을 띠고 폭력으로 얼룩지게 된다(물론 이것은 미국 대공황기에 출현한 하드보일드 소설을 지칭하는 것이다). 여기서 탐정소설은 원래의 지적인 면모를 상실했다. 보르헤스는 자신의 대표적인 탐정소설로 『돈 이시드로 파르디를 위한 여섯 가지 문제』와 특별히 「죽음과 나침반」을 상세히 거론한다. 탐정소설에 대한 보르헤스의 예찬은 다음과 같은 말로 마무리된다.

“내가 이 장르를 예찬하는 이유는 어디에 있을까요. 그건 현재의 문학이 카오스 상태에 있기 때문입니다. 지금은 정형시보다 자유시가 대세라고 할 수 있죠. 그건 자유시가 더 쓰기 쉽기 때문입니다. 인물과 플롯을 생략하는

것 또한 대세입니다. 모든 것이 공허해지고 있습니다. 이렇게 혼란한 우리 시대에 고전적인 덕목을 유지하고 있는 것이 바로 탐정소설입니다. 처음과 중간 그리고 결말이 없는 탐정소설은 이해되지 못합니다. 저열한 작가들만 그런 탐정소설을 쓰지요. [...] 탐정소설을 애써 옹호하려는 것은 아니지만, 이 장르야말로 무질서의 시대에 질서를 복원하는 장르입니다.”(Borges, Borges oral, 80-81).

1935년에 『불한당의 세계사』를 출판하고 보르헤스가 눈을 돌린 장르가 『돈 이시드로 파로디를 위한 여섯 가지 문제』라는 탐정소설이었다.⁴ 서사시와 탐정소설은 모두 근대적 사실주의에서 멀리 떨어져 있다는 면에서 같은 궤도를 돌고 있다. 다시 말해 근대적 사실주의의 시각에서 보면 모두 환상문학의 범주에 들어갈 수 있다는 공통점을 안고 있으며, 시대적으로 근대적 사실주의의 전과 후에 위치하는 시대적 양극성을 보이고 있다. 픽션의 세계로 뛰어드는 순간 보르헤스가 견지했던 것은 근대적 사실주의의 무용론으로서, 그것의 전과 후에 붙어있던 두 가지 서사체를 실험하는 것이었다. 그에게 그것들은 모두 환상문학이었고, 처음에는 그것 자체가, 즉 환상문학 자체에 의미를 두었다가, 점차 『심문 *Inquisiciones*』(1925)의 질문들을 그 안에 삼입하며, 환상적 픽션을 가장한 형이상학적 사변으로 진입하게 되는 것이다. 서사적 전략이라는 측면에서 보르헤스는 서사시(근대 이전의 서사체)의 구술성에 대한 욕망과 탐정소설(근대 이후의 서사체)의 미스터리 플롯에 대한 욕망 사이 어딘가에 위치한다.

비사실성을 제외하면, 서사시와 탐정소설은 서로 간에 유사한 점이 거의 없는 별개의 장르처럼 보인다. 서사시는 연쇄적(episodic) 구조를 가지고 있으며, 영웅의 모험담을 ‘광장의 목소리’로 전달한다. 반면에 탐정소설이 지닌 탐색의 플롯은 클라이맥스와 반전을 중심으로 전개되며 독자는 인쇄된 문장을 면밀하게 읽어야 한다.

그러나 두 장르는 보르헤스의 서사구조를 구성하는 상호보완적인 장치가 된다. 보르헤스는 시와 수필에서 픽션 작가로 전환하며 『불한당의 세계사』에서 서사시를, 『돈 이시드로 파로디를 위한 여섯 가지 문제』에서 탐정소설을 실험한

4 출판 년도를 기준으로 할 때, 보르헤스는 『불한당의 세계사』와 『돈 이시드로 파로디를 위한 여섯 가지 문제』 사이에 두 편의 선집을 출간한다. 1937년에는 페드로 엔리케스 우레냐(Pedro Henríquez Ureña)와 함께 『아르헨티나 문학의 고전 선집 *Antología clásica de la literatura argentina*』을, 1940년에는 비오이 카사레스와 실비나 오캄포(Silvina Ocampo)와 함께 『환상문학선집 *Antología de la literatura fantástica*』을 출간한다.

것이다. 두 장르는 이후 때로는 노골적으로 때로는 은밀한 스타일로 변형되며 보르헤스 픽션의 서사적 구축물로 작용한다.

여기에서 보르헤스가 선호하는 탐정소설의 유형에 대해 생각해 볼 필요가 있다. 보르헤스는 우리가 서사시적이라 규명한 『불한당의 세계사』 서문에서 스티븐슨과 체스터턴이 작품에 영향을 주었음을 진술하고 있다(Borges, *La Historia universal de la infamia*, 12). 지젝(Slavoj Žižek)은 체스터턴의 픽션을 탐정이야기(story)로 아가사 크리스티를 탐정소설(novel)로 구분하며, 사실주의 소설이 유희성을 상실하며 모더니즘소설이 등장했던 시기와 탐정이야기가 탐정소설로 전환되는 시기가 일치한다고 주장한다. 탐정스토리 단계에서는 아직 소설 형식이 가능하지 않았으며, 체스터턴 식의 탐정이야기는 “모험담 형식으로 쓰여진 긴 회상장면을 가진 짤막한 이야기”(Žižek 1995, 105-106)로 규명해야 한다는 것이다. 그것이 크리스티에 와서 논리와 추론이라는 고전적 형식을 담은 탐정소설로 대체된다. 지젝의 주장에 우리가 동의할 수 있다면, 보르헤스에게서 서사시와 탐정이야기는 보다 밀접한 관계가 된다.

서사시적 단편, 「장밋빛 모퉁이의 사나이」

『불한당의 세계사』 초판에는 8편의 단편이 수록되어 있다. 보르헤스는 목차에서 “불한당의 세계사”라는 소제목에 7편을 그와 별개로 「장밋빛 모퉁이의 사나이」를 배치하고 있다. “불한당의 세계사”는 각 단편마다 원전의 출처가 제시되어 있다. 서문에서 보르헤스는 자신의 첫 단편소설집에 대해 이렇게 설명하고 있다.

“그것은 단편소설을 쓸 용기가 없었기 때문에 타인의 이야기를 가져다가(가끔은 정당한 미학적 의도도 갖지 못한 채) 그것을 변조하고 왜곡하려는 한 겁쟁이의 무책임한 유희이다. 이러한 애매모호한 습작들을 거쳐 「장밋빛 모퉁이의 사나이」에 도달하게 되는데, 이 작품은 직접적인 단편(un cuento directo)으로 많은 수고가 들어간 작품이다. 할아버지의 할아버지인 프란시스코 부스토스가 작품에 서명을 했으며, 작품은 독특하고 약간은 미스터리한 결과를 얻을 수 있었다.”(Borges, *Historia universal de la infamia*, Byung-Ha Hwang(trans.), 10).

원작을 제시하며 악한 영웅이란 캐릭터와 이국적 스토리로 구성된 이 작품집

의 구성은, 들려주는 형식을 취하고 있는 모호한 습작으로서의 단편들로부터 「장밋빛 모퉁이의 사나이」라는 완성된 작품으로의 전이된다. 앞에서 우리가 제시한 서사시에 대한 강연에서 보르헤스는 서사시라는 단일 텍스트가 세대를 이어 전승된 이유와 작가의 역할을 설명한 적이 있다. 서사시의 작가는 이미 알고 있는 이야기를 다시 들려주는 것이다. 보르헤스가 원작을 제시하고 그것을 재구성하는 과정을 보여주는 것은 서사시인의 역할과 유사하다. 그리고 그 과정을 거쳐 서사시의 단편소설화라고 할만한 「장밋빛 모퉁이의 사나이」에 도달한 것이다.

또한, 보르헤스는 여러 텍스트에서 목소리의 전이과정을 자기반영적으로 제시한바 있다. 예를 들어, 「끼어든 여자 *La intrusa*」의 도입부에서 화자인 ‘나는 전래되는 목소리를 어떻게 ‘다시 쓰기’로 변환하는 지 그 과정을 밝히고 있다.

“사람들 말로는(입증할 수는 없지만) 그 이야기는 벨슨가의 막내아들인 에두아르도가 장남인 크리스티안이 1890년도 쯤 노환으로 죽었을 때, 그의 초상을 치르던 밤에 모론이란 마을에서 유포시킨 것이었다. 분명한 것은 망연한 느낌의 그 밤을 보내며 누군가가 끊임 없이 마테차를 마시며 누군가로부터 그 이야기를 들었다는 것이다. 그리고 그 사람은 그 이야기를 산티아고 다보베에게 해주었고, 나는 바로 산티아고로부터 그 이야기를 들었다. 몇 년 후, 나는 그 사건이 일어난 투르데라에서 그 이야기를 다시 들었다. 두 번째 버전이 산티아고의 버전보다 장황한 맛이 있고 약간의 변형과 가지치기가 삽입되기는 하지만 산티아고 버전과 전반적으로 일치했다. 나는 두 번째 버전을 지금 옮겨 적고 있는데, 이 버전에는 단순하면서도 비극적인 옛 강변인들의 면모가 드러나 있기 때문이다. 나는 이 작업을 끝이곧대로 하려고 하지만, 어쩌면 사소한 것을 강조하거나 덧붙이는 문학적 유혹을 뿌리치기는 어려울 것 같다.”(Borges, *El informe de Brodie*, 79-80).

이 글은 서사시의 전래 과정을 압축한 것으로 볼 수 있다. 사건의 주인공이자 목격자인 에두아르도가 있다. 에두아르도의 이야기를 누군가가 들었으며, 산티아고 다보베는 마테차를 마시던 그 사람의 목소리를 들었고, 화자인 나는 다시 그 사람의 목소리를 들었으며, 나는 새로운 화자로서 문학적 유혹을 뿌리칠 수 없다고 천명한다.

『불한당의 세계사』가 출판되던 해에 아마도 알론소(Amado Alonso)는 문학 잡지 『수르 *Sur*』의 11월 호에 “이야기꾼 보르헤스”라는 평론을 기고한다. 아마도는 「장밋빛 모퉁이의 사나이」가 “불한당의 세계사”란 이름으로 편집된

단편들과 다르게 “환상보다는 감정을 다루고 있다”고 분석하면서, “여기서 사건과 인물의 행위는 ‘불한당의 세계사’에 속한 단편들에서처럼 외부에서 관찰된 것이 아니라, 그것의 내부에서 바라본 것”이라고 평가한다.⁵ 아마도는 「장밋빛 모퉁이의 사나이」가 서사시적 전통에 있다고 해석하며, 이 작품의 구술성을 분석한다.⁶

바흐친은 『장편소설과 민중언어』에서 근대소설의 탄생과정을 설명하며 서사시 이론을 전개하고 있다. 그에 의하면 서사시의 구성적 특징은 민족의 서사적 과거와 민족적 전통이며, 절대적인 서사적 시간이 당대현실로부터, 즉 음유시인이 살고 있는 시대로부터 분리됨에 있다(Bakhtin 1988, 29).

“서사시의 세계는 민족의 영웅적 과거다. 그것은 민족의 역사에 있어 시초와 절정기의 세계이다. 선조들과 가문의 설립자들의 세계이며, 제일인자들과 최상의 것들의 세계이다. 하나의 장르로서의 서사시의 형식적, 구성적 특징은 오히려 재현된 세계를 과거로 이동시키는데, 또 이 세계가 과거 속에 참여하는 정도에 있다. 서사시는 결코 현재에 관한 당대의 시가 아니었다. 오직 후세인들을 위해서 쓴 과거에 대한 시가 되었던 것이다. 현재 우리에게 알려진 특수한 장르로서의 서사시는 그 시초부터 과거에 관한 시였으며, 서사시에 내재하는 그리고 그 구성요소가 되는 작가의 위치(즉 서사시에 대해 이야기하는 사람의 위치)는 그에겐 접근 불가능한 과거에 대해 이야기하는 사람의 위치이다.”(Bakhtin 1988, 30).

이것은 서사시의 내부충족적인 요소가 ‘절대적 시간’임을 강조하는 글이다. 서사시는 하나의 대과거로서, 청자는 실제로 과거 음유시인의 목소리를 듣고 있는 것이며, 과거의 음유시인이 청자에게 전해주는 스토리의 시간은 대과거라는 것이다. 그래서 현재가 건너갈 수 없는 단 하나의 시간의 영역, 신성불가침의

5 Amado Alonso, “Borges, narrador” en Jaime Alazraki(ed.), *Jorge Luis Borges*, p. 50. 알론소의 글은 보르헤스의 단편소설에 대한 초기 평론 중의 하나이다.

6 아마도는 다음 문장을 구술성의 예시로 들고 있다.

“La Lujanera, que era la mujer de Rosendo, las sobrava lejos a todas. Se murió, señor, y digo que hay años en que no pienso en ella, pero había que verla en sus días, con esos ojos. Verla no daba sueño.”

특히 아르헨티나의 지역적 구술성이 드러나는 문장을 제시하고 있다.

“La milonga déle loquiar, y déle bochinchar en las casas, y traía olor a madre selvas el viento”

또한 서사적-민중적 분위기가 나타나있는 문장을 제시하고 있다.

“Entonces lo miró y se despejó la cara con el antebrazo y dijo estas cosas: Yo soy Francisco Real, un hombre del Norte. Yo soy Francisco Real, que le dicen el Corralero.” (Ibid., 51-55).

영역이야 말로 서사시의 본질적인 성격이라고 설명한다. 그렇다면 현재의 서사시는 불가능한 것인가? 바흐친은 서사시의 현재적 변용 가능성을 이렇게 설명한다.

“물론 역사적으로 중요하다고 간주될 때 우리 시대조차도 영웅적이고 서사시적인 시대로 생각할 수 있다. 우리는 그것과 거리를 두고 마치 아주 멀리 떨어져 있는 양(즉 우리 자신이 처한 위치에서가 아니라 미래의 어느 지점에서) 바라볼 수 있으며, 과거에 대해 우리의 현재에 관계를 맺듯이 그렇게 친숙한 방식으로 관계를 맺을 수 있다. 그러나 그렇게 함으로써 우리는 현재의 현재성과 과거의 과거성을 무시하게 된다.”(Bakhtin 1988, 30-31).

바흐친은 ‘가상의 절대적 시간’을 대안으로 제시하고 있는 셈이다. 현재의 화자는 서사시의 대과거를 모사하여 다층적인 목소리, 다시 말해 여러 세대를 지나온 가상의 목소리를 구성함으로써 청자에게 절대적 시간의 대체물을 제공하게 된다. 이것은 서사시의 구조가 시간적 미로의 다른 아님을 보여주는 것이며, 보르헤스의 미로 구조의 특성을 재해석할 수 있는 단서를 제공한다.

「장밋빛 모퉁이의 사나이」의 도입부에서 화자인 ‘나’는 청자들을 불러들이며 핵심 인물들을 소개한다. 나는 앞으로 전개될 사건의 목격자로서 그 이야기의 결말들을 암시한다. 프란시스코 레알은 죽었고, 루하네라는 그날 밤 나와 잠을 잤으며, 칼잡이 로센도 후아레스는 아로요를 떠나 다시는 돌아오지 않았다.

“A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el Norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería. Arriba de tres veces no lo traté, y éstas en una misma noche, pero es noche que no se me olvidará, como que en ella vino la Lujanera porque sí, a dormir en mi rancho y Rosendo Juárez dejó, para no volver, el Arroyo. A Ustedes, claro que les falta la debida experiencia, para reconocer ese nombre, pero Rosendo Juárez el Pegador era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita.”(Borges, *Narraciones*, 69).⁷

(이렇게 뒤늦게나마 이제는 고인이 된 프란시스코 레알에 대해 말하게 되었군요. 나는 그를 만난 적이 있었지요. 그것도 그가 휘젓고 다니던 북쪽의 과달루페나 바테리아가 아니라 다른 곳에서 말이죠. 내가 그를 본 건 세 번뿐이지만, 그 모두가 하룻밤에 일어났었지요. 결코 잊을 수 없는 밤입니다.

7 이 논문에서 「장밋빛 모퉁이의 사나이」에 대한 모든 문장은 리카르도 바르나탄이 편집하고 해설을 단 보르헤스 단편집에서 인용한 것이다. Marcos Ricardo Barnatán(1984), *Narraciones*, Cátedra.

왜냐하면 그 밤은 루하네라가 내 란초에 와서 잠을 잤던 밤이었고, 로센도 후아레스가 아로요를 떠나 다시는 돌아오지 않은 밤이었기 때문이죠. 여러분들은 어려서 그 이름을 들어 불만한 경험이 없겠지만, 칼잡이 로센도 후아레스는 비야 산타 리타 지역을 휩쓸던 거친 패거리 중에서도 가장 거친 자였지요).

세 주요인물을 차례로 소개한 후, 화자는 이 이야기가 자신과 청자들이 시대적으로 공유할 수 없는 특정한 시대와 장소에서 벌어졌음을 비치고 있다. 당신들이 들을 이 이야기는 “그 밤”에 벌어진 (지금은 존재하지 않는) 칼잡이들의 세계에 관한 것이라는 것이다. 청자들은 어둠의 심연 속에 놓인 아득한 시간적 거리를 느끼게 된다.

「장밋빛 모퉁이의 사나이」에서 화자는 사건을 연결하는 행위 사이에 서정적이고 섬세한 묘사를 배치하는데, 이것은 하나의 객담으로서 아우어바흐가 『오디세이아』를 분석하며 서사시의 특징으로 제시한 ‘지연의 전략을 연상시킨다. 작품의 도입부에서 디테일한 묘사로 이야기를 시작한 화자는 역시 종결부에서 서정적인 묘사와 암시로 이야기를 마감한다. 사건을 이끌어가는 핵심적 행위들은 다음과 같다.

* 도입부: 화자가 청자들과 대면하고, 화자는 주요 인물들을 전경에 내세운다.

- 1) 로센도 후아레스와 (나를 포함한) 패거리들 그리고 루하네라와 여자들은 홀리아의 술집에 모여 있다. 프란시스코 레알이 술집에 나타나 로센도 후아레스에게 결투를 신청한다.
- 2) 로센도 후아레스는 결투를 거부한다. 루하네라가 로센도 후아레스를 배반하고 프란시스코 레알을 따라 사라진다. 로센도 후아레스는 아로요를 떠난다.
- 3) 겁에 질린 루하네라와 부상당한 프란시스코 레알이 홀리아의 술집으로 돌아온다.
- 4) 프란시스코 레알이 죽는다.
- 5) 경찰이 등장하고 루하네라는 사라진다.

* 종결부: 화자인 나는 란초로 돌아간다. 나는 멀리서 란초 앞에서 희미한 불빛이 깜박거리다 꺼지는 것을 본다.

「장밋빛 모퉁이의 사나이」의 플롯은 칼잡이 영웅 -보르헤스가 “los orilleros”

라고 묘사하는 스토리의 전형적인 패턴을 따른다. 그것은 기본적으로 ‘결투/죽음’이라는 핵심 모티프를 중심으로 전개되며, 이 핵심 모티프 주변에 ‘일정한 공간을 중심으로 칼잡이의 도착과 떠남’이라는 모티프와 ‘두 칼잡이와 한 여자의 삼각관계’라는 모티프가 추가된 것이다.⁸ 「장밋빛 모퉁이의 사나이」에서 독자는 전형적 패턴에 보르헤스가 약간의 변화를 주었음을 쉽게 간파할 수 있다. 로센도 후아레스는 프란시스코 레알의 운명적인 (그 이유가 설명되지 않은) 도전을 역시 운명적으로 피한다. 종결부에서 청자들은 자신의 란초에 도착한 화자의 독백 속에서 “깜박거리다 꺼지는 불빛”(una lucesita que se apagó)이 바로 루하네스를 암시하고 있음을 짐작한다.

그러나 이런 미세한 변주를 제외하면 작품의 플롯은 칼잡이 이야기의 전형을 따라가며, 청자들은 이미 예상되는 행위와 사건의 흐름이 아니라 그것들 사이를 메워주는 묘사에 집중한다. (앞의 서사시 강연에서 서사시의 시인은 새로운 이야기의 작가가 아니라 그것의 변주자일뿐이라는 보르헤스의 주장을 상기할 필요가 있다). 그때 행위는 ‘지연’되고, 그 지연 속에서 청자들은 인물과 풍경, 마차와 집, 소리의 높낮이 등의 묘사에 빠져든다. 그리고 지연 속에서 화자는 가끔 자신의 (기억으로 전이된) 심리를 전달한다.

지연으로서의 묘사들:

- a. 도입부와 1) 사이: 칼잡이 로센도 후아레스는 누구인가? (그의 전기의 일부, 명성과 인기, 의상과 표정, 프란시스코 레알의 등장에 동반되는 기억들, 화려한 색깔의 바퀴를 가진 마차와 마차 위에서 기타 치는 흑인들, 마차가 들어올 때 동네의 모습, 멀리서 보이는 마차 위의 프란시스코 레알의 어두운 모습, 그가 풍기는 칼잡이로서의 기세); 홀리아 술집의 정경(알루미늄으로 지어진 술집 외부, 실내를 장식하는 요란한 색등들과 떠들썩한 소리, 악사들과 춤과 음악, 여자들과 특히 루하네스에 대한 묘사); 술집에서의 로센도 후아레스의 모습(화자와 로센도 후아레스의

8 보르헤스가 할리우드의 서부영화를 근대에 그 전통이 단절된 서사시의 현대판 장르로서 거론한 것은, 「장밋빛 모퉁이의 사나이」를 서사시와 연결시키려는 이 글에 시사하는 바가 크다 할 것이다. 더구나 『불한당들의 세계사』를 집필하던 1930년대는 보르헤스가 잡지 『수르 Sur』에서 활발한 영화평론을 쓰던 시기였으며, 「장밋빛 모퉁이의 사나이」의 플롯은 1920-1950년 사이에 제작된 고전적 서부영화의 플롯과 매우 유사해 보인다. Chun, Ki-Sun(2007), “Borges y Film,” *Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 25, No. 2, p. 227.

- 우정, 탕고); 도전의 행위 직전 프란시스코 레알의 등장을 에워싸는 분위기 (갑자기 커지듯 들리는 음악, 정지된 춤, 마차소리와 기타소리의 겹침, 재개되는 춤, 프란시스코 레알의 목소리와 그가 문을 열 때의 굉음); 프란시스코 레알의 형상(장대한 체격, 검은 빛깔의 옷과 사슴 털 빛깔의 스카프, 인디언을 닮은 네모난 얼굴, 그 얼굴에 튀어나온 뼈마디들).
- b. 1)과 2) 사이: 도전의 발언 이후 프란시스코 레알의 자세(노려보는 시선, 움켜진 단도); 주변의 반응(로센도 후아레스 패거리의 반응과 프란시스코 레알 패거리의 반응, 바이올린을 연주하던 흑인의 중립적인 반응, 두 패거리 사이의 긴장); 로센도 후아레스의 자세(침묵, 떨어지는 담배, 조롱의 휘파람, 루하네라의 멸시).
- c. 2)와 3) 사이: 화자의 독백(익숙한 풍경을 다시보기, 하늘과 시냇물, 말과 토담길, 아궁이들, 자책과 추스르기, 재개되는 밀롱가, 다시 눈에 들어오는 아름다운 풍경들과 별들로 가득한 밤, 술집의 정경).
- d. 3)과 4) 사이: 죽어가는 프란시스코 레알의 모습(선혈, 진홍색으로 변한 셔츠와 스카프); 프란시스코 레알에게 벌어진 사건에 대한 루하네라의 회상; 다시 죽어가는 프란시스코 레알의 모습(임종의 고통, 얼굴을 가린 참베르고 모자, 마지막 호흡).
- e. 4)와 5) 사이: 사람들의 동요와 화자의 개입에 대한 묘사; 경찰들의 등장에 따른 분위기의 변화(정적을 깨는 말발굽 소리); 시신을 처리하는 과정.
- f. 5)와 종결부 사이: 술집의 분위기와 풍경의 회복(밀롱가 춤의 재개, 장님의 하바네라 연주, 갑자기 찾아온 여명, 언덕 위의 말뚝들).

『미메시스: 고대·중세편』에 수록된 「오디세우스의 흉터」라는 글에서 아우어바흐(Erich Auerbach)는 호메로스의 「지연의 전략」을 분석하고 있다. 『오디세이아』 19권에는 유명한 “오디세우스의 흉터”에 대한 에피소드가 담겨져 있다. 20년 만에 고향 이타카로 돌아온 오디세우스는 자신을 알아보지 못하도록 거지로 변장한 채 가족을 대면한다. 그가 부재하는 동안 아내 페넬로페는 수많은 구혼자들에게 시달렸다. 오디세우스는 손님을 가장하고, 페넬로페는 이 낯선 남자에게 끌려 하룻밤 집에서 머물 것을 허락한다. 고대 그리스의 관습에 따라 오디세우스의 유모인 유레클레이아는 주인인지도 모른 채 그의 발을 씻어준다. 그녀는 객이 주인과 나이가 비슷하며 생김새도 비슷하다고

낮두리를 늘어놓는다. 그러다 손이 흉터에 닿는 순간 유레클레이아는 주인을 알아보고 기쁨의 탄성을 지르려고 한다. 긴박한 이 순간에 『오디세이아』의 화자는 그 흉터의 기원을 들려주기 위해 젊은 시절의 오디세우스로 돌아간다. 흉터의 사연을 들려주며, 화자는 자연스럽게 오디세우스의 가족관계와 특히 외할아버지 아르투뤼쿠스에 대해, 살던 집과 그 집의 기둥들에 대해, 외할아버지의 방문과 환영 절차와 사냥과 그 사냥 중에 생긴 흉터에 대해 이야기를 들려준다. 그리고 “탈선적 객담”(digression)이 끝나서야, 유레클레이아가 놀라움으로 주인의 발을 대야에 떨구고 마는 장면으로 돌아간다.(Auerbach 1997, 12-13)⁹

아우어바흐는 이 탈선적 객담의 형식이 현대독자들이 받아들이는 것처럼 서스펜스(긴장의 강화)가 아니며, 오히려 지연(긴장의 완화)에 가깝다고 주장한다.

“왜냐하면 호메로스의 시 작품 속에서 서스펜스의 요소는 극히 희박하기 때문이다. 시의 스타일 전체를 통해서 독자나 청중의 숨을 죽이게 하도록 꾀해진 것은 없다. 셋길로 접어든 얘기는 독자들에게 서스펜스를 일으키기 보다는 긴장을 완화하도록 마련된 것이다. [...] 우아하고 자기충족적이며 목가적 광경이 풍부하 바, 개괄적으로 얘기되고 매력적이며 정교하게 다듬어진 사냥 얘기는 독자가 그것을 듣고 있는 사이 독자들의 마음을 전적으로 사로잡으며 발을 씻어주는 사이에 일어났던 일을 잊어버리게끔하고 있다.”(Auerbach 1997, 13).¹⁰

「장맛빛 모퉁이의 사나이」에서 행위와 행위 사이를 이어주는 구체적 묘사를 아우어바흐의 ‘지연’ 개념에 그대로 적용하는 것은 단편소설과 고대 서사시라는 간극을 무시하는 비교가 될 것이다. 호메로스의 지연은 하나의 ‘삽입’으로서, 행위 사이를 연결하는 역할을 수행하기보다는 독립된 서사 단위로 작용하며, 그럴 때 아우어바흐의 주장대로 그것은 이어질 행위를 기다리게 하는 시간의 정지(suspense)가 아니라 서사적 현재와 함께 병행되는 서사적 과거로써 청자들에게 다가갈 수 있기 때문이다. 그렇다 하더라도 서사시/근대소설이라는 이분법적 인식을 해체하고 이제는 불가능한 ‘서사시의 복원’이라는 보르헤스의 꿈의 흔적을 그의 초기 단편집에서 탐색하려는 이 글의 맥락에서 볼 때, 우리는

9 김우창·유종호가 번역한 민음사 판에는 작가의 이름이 아우얼바흐로 표기되어 있다. 현재는 아우어바흐로 통용되고 있어, 그것을 따랐다.

10 아우어바흐는 『오디세이아』와 구약성경의 아브라함과 이삭의 회생 이야기를 비교하며, 성경 이야기가 호메로스 서사시의 구체적 묘사·아우어바흐는 전경화라는 용어를 사용한다. 와 대조적으로 인물과 상황에 대한 묘사를 생략함으로써 서스펜스를 느끼게 한다고 해석한다.(Auerbach 1997, 17-35).

「장밋빛 모퉁이의 사나이」의 서사분석을 통해 현대적으로 변용된 (서사시의) 지연의 전략을 읽어낼 수 있다. 다만 보르헤스의 지연이 아우어바흐가 주장하는 ‘긴장의 완화’인지는 더 많은 논증이 필요할 것이며, 그 판단은 어느 정도 주관적일 수밖에 없음을 인정해야 할 것이다.

지연의 전략과 더불어 우리는 서사시의 특징으로서 지역적 구술성과 절대적 시간을 상정하고, 「장밋빛 모퉁이의 사나이」의 서사분석을 통해 이 작품을 서사시적 단편으로 규정하려 했다. 이렇게 논증할 때, 보르헤스가 「장밋빛 모퉁이의 사나이」에서 유사-서사시의 작가로서 그리고 몇 년 후에 『돈 이시드로 파로디를 위한 여섯 가지 문제』에서 탐정소설 작가로 출발한 사실은, 보르헤스 소설의 성격을 함축적으로 보여주고 있다 할 것이다. 즉 서사시의 시간적 미로와 탐정소설의 공간적 미로는 초기부터 보르헤스에게는 물리칠 수 없는 서사적 유혹이었던 것이다.

나가며

우리는 “음유시인 보르헤스”라는 이 글에서 미로와 거울이라는 구조적 상징성과 다시 쓰기로서의 양피지성 그리고 철학과 역사와 허구가 동일한 인식론적 층위에서 직조되는 보르헤스의 픽션의 세계를 서사시와 관련하여 이론적으로 분석해보았다. 보르헤스의 서사형식이 미로라는 탐정소설을 차용한 것은 널리 알려져 있는 사실이다. 작가는 「끝없이 두 갈래로 갈라지는 오솔길들의 정원」이나 「죽음과 나침반」같은 단편을 탐정소설이라고 규정했으며, 환상소설의 대부분은 책들의 탐색이라는 추리 기법이 동원된 것이다. 그러나 보르헤스 픽션의 다른 쪽에는 서사시의 흔적들이 존재한다. 서사적 형식에 있어 상반된 스타일을 가진 서사시와 탐정소설은 그러면서도 근대사실주의 소설의 전과 후에 위치하며 비사실성의 미학을 공유하고 있다. 보르헤스의 픽션에서 우리는 서사시의 가상된 절대적 시간이라는 시간적 미로와 탐정소설의 미스터리 플롯이 가져다주는 공간적 플롯의 교직을 발견할 수 있다. 그것은 두 장르가 공통적으로 반(反)미메시스의 세계에 편입되어 있기 때문이며, 그것으로 인해 보르헤스 환상문학에 형식적인 기여를 이루고 있는 것이다.

서사시에 대한 보르헤스의 ‘꿈’은 아르헨티나 서사시 『마르틴 피에로』에

대한 그의 지극한 관심에서 이미 드러나고 있으며, 첫 단편소설집 『불한당의 세계사』에는 서사시 형성과정이 다시 쓰기의 형태로 구조화 되어있는 것을 볼 수 있다. 「장밋빛 모퉁이의 사나이」는 7편의 습작을 거쳐 완성된 작은 서사시 혹은 단편 서사시로 평가할 수 있는 작품이다. 또한 보르헤스의 서사시에 대한 예찬과 이론화에서 보듯 서사시는 보르헤스에게는 하나의 문학적 유토피아로 새겨져있다. 바흐친과 아우어바흐의 서사시 이론을 빌려 우리가 분석한 것처럼, 보르헤스의 픽션에서 우리시대에는 가능하지 않은 서사시의 ‘절대적 시간’과 ‘지연의 전략’이 작용하고 있음을 알 수 있다. 보르헤스의 픽션 체계에서, 탐정소설의 서사구조가 공간적 미로를 형성한다면, 서사시적 구조는 시간적 미로의 형식으로 사용되는 것이다. 즉 서사시의 절대적 시간과 지연의 전략을 은밀하게 내재화함으로써, 보르헤스는 자신의 환상문학에 틀린 혹성으로 상징되는 무시간적 절대성과 도서관적 상상력을 창조하고 있는 것이다.

참고문헌

- Alazraki, Jaime(ed.)(1987), *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus.
- Auerbach, Erich(1997), *Mimesis: Ancient and Medieval Ages*, U-Chang Kim and Jong-Ho Yu(trans.), Seoul: Mineumsa.
- Bakhtin Mikhailovich, Mikhail(1988), *Jangbyeonsoeolkwa Minjungeoneo*, Seung-Hee Jun, Kyung-Hee Seo and Yu-Mi Park(trans.), Seoul: Changbi.
- Barrenchea, Ana María(1984), *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Ciudad de Mexico: El Colegio de Mexico.
- Borges, Jorge Luis(1981), *Historia universal de la infamia*, Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1984), *Narraciones*, Madrid: Cátedra.
- _____ (1989), *Obras completas I*, Barcelona: Emece.
- _____ (1997), *La historia universal de la infamia*, Byung-Ha Hwang(trans.), Seoul: Minumsa.
- _____ (1998), *Las ficciones*, Byung-Ha Hwang(trans.), Seoul: Minumsa.
- _____ (1999a), *Aleph*, Byung-Ha Hwang(trans.), Seoul: Minumsa.
- _____ (1999b), *El informe de Brodie*, Byung-Ha Hwang(trans.), Seoul: Minumsa.
- _____ (1999c), *La memoria de Shakespeare*, Byung-Ha Hwang(trans.), Seoul: Minumsa.
- _____ (2000), *Borges oral*, Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2012), *Jorge Luis Borges: Arte Poética*, Justo Navarro(trans.), Barcelona: Austral.
- Borges, Jorge Luis and Adolfo Bioy Casares(2005), *Seis problemas para Isidro Parodi*, Young-Ju Kwon(trans.), Seoul: Bookhouse.
- Burgin, Richard(1974), *Conversaciones con Borges*, Madrid: Taurus.
- Caballero, María(1999), *El nacimiento de un clásico: Borges y la crítica*, Madrid: Editorial de Universidad de Complutense.
- Chun, Ki-Sun(2007), "Borges and Film," *Latin American and Caribbean Studies*, Vol. 25, No. 2, p. 227.
- Kason Poulson, Nancy(2002), *Borges y la postmodernidad: Un juego con espejos desplazantes*, Kyung-Won Jung et al.(trans.), Seoul: Taehaksa.
- Kim, Chun-Jin(ed.)(1996), *Borges*, Seoul: Munji.
- Kim, Hong-Keun(2005), *Borges Mumbak Jeonki*, Seoul: Sol.
- Madrid, Lelia(1987), *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid: Pliegos.
- Oróñez Solange, Fernández(2008), *La mirada de Borges*, Málaga: Alfama.
- Sarlo, Beatriz(1999), *Jorge Luis Borges: A Writer on the Edge*, Han-Ju Kim(trans.), Seoul: Ingansarang.
- Zizek, Slavoj(1995), *Looking Awry*, So-Yun Kim and Jae-Hee Yu(trans.), Seoul: Sikakkwaeoneo.