



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

새로운 토대소설을 위한 서사 전략

- 리카르도 피글리아의 『인공호흡』(1980) -

2015 년 8 월

서울대학교 대학원

서어서문학과

이 승 주

새로운 토대소설을 위한 서사 전략

- 리카르도 피글리아의 『인공호흡』(1980) -

지도 교수 김 현 균

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함

2015 년 8 월

서울대학교 대학원

서어서문학과

이 승 주

이승주의 문학석사 학위논문을 인준함

2015 년 8 월

위 원 장 _____ 김창민 _____ (인)

부위원장 _____ 김현균 _____ (인)

위 원 _____ 박병규 _____ (인)

초 록

리카르도 피글리아의 『인공호흡 *Respiración artificial*』(1980)은 지난 역사를 통해 당대 아르헨티나 군부독재의 공포를 알레고리적으로 표현한 역사소설 또는 정치소설로 분류된다. 복잡한 구조와 일견 주된 이야기 흐름과 동떨어져 보이는 다양한 에피소드, 걸핏하면 여담으로 빠지며 철학과 문학담론을 끊임없이 늘어놓는 화법 등이 특징이다. 이는 출간 당시 검열을 피하기 위한 전략으로 해석되었다. 그러나 독재 시기의 대중독자층과 민주화 이후 수많은 비평가가 지적했듯이 작품을 이루고 있는 편지와 대화, 그 안에 등장하는 일화들은 그 자체로 현대 아르헨티나를 이루는 역사적 사건과 담론에 대한 알레고리 혹은 소론 역할을 하고 있다. 이 때문에 『인공호흡』은 독재정권이 몰러남에 따라 당대적 성격을 잃었지만, 그 후로도 지속적으로 학계에서 새로운 담론을 생산했다. 특히 1990년대 아르헨티나에서 19세기의 자유주의가 남긴 영향에 대해 풍부한 논의가 이루어지는 데에 일익을 맡았다는 평가를 받는다.

본 연구는 국가서사에 대항하는 문학의 역할이라는 지배적 독해를 수용하고, 나아가 『인공호흡』이 창건소설로서의 성격(*rasgo fundacional*)을 지니고 있음을 지적한 리타 데 그란디스의 논의를 확장한다. 도리스 서머가 창건소설(*foundational fiction*)이라는 개념으로 묶어낸 19세기 아르헨티나 국민소설(*national romance*)과 리카르도 피글리아 세대 작가들이 국가권력에 대항하는 서사로 이용한 탐정 및 범죄소설 플롯은 일견 상반되어 보이지만, 국가와 개인의 관계를 알레고리적으로 설정한다는 점과 대중장르의 형식을 활용한다는 면에서 유사성을 지닌다. 본고에서는 이 둘

을 포괄하는 용어로서, 기존에 사용되고 있는 창건소설(foundational fiction, novela fundacional)의 역어로 ‘토대소설’을 사용한다. ‘창건’이라는 말은 국민국가 기획이 활발했던 19세기 작품만을 강조하는 인상을 주기 때문이다.

해당 작품은 작가가 마주한 20세기 아르헨티나의 위기 상황의 원인을 19세기 아르헨티나 정치를 주도해온 이들이 만든 서사를 토대로 탐구한다. 주인공은 19세기 정치인들이 국민통합을 위해 이용한 멜로드라마의 허구성을 폭로하는 교육자들을 만나 그들이 강조하는 “역사적 시선”을 획득한다. 이 과정에서 아르헨티나 정치를 주도해온 인물들이 살았던 비정한 세계를 접하는 감정교육을 받게 된다. 이 논문에서는 리카르도 피글리아가 적극적으로 활용한 성장소설과 탐정소설 및 범죄소설 형식, 그리고 서간체의 의미와 효과를 분석하여 『인공호흡』의 국민문학적 성격을 강조한다. 또한, 시대와 공간이 낳은 윤리적 요구와 작가 개인의 욕망으로서의 문학 활동이 맞닿는 지점을 포착하여, 해당 작품이 리카르도 피글리아의 작품 방향이 아르헨티나는 물론 현대사회의 모순의 기원을 탐색하는 실험으로 발전해가는 중요한 길목이 됨을 밝힌다.

『인공호흡』에서 렌시와 마르코니로 대표되는 ‘새로운 세대’는 지식의 식민성과 왜곡된 경제구조, 이민 등으로 대표되는 ‘아르헨티나 문제’를 파악하고 해결해야 한다. 이는 모두 19세기에 독립한 신생국가 아르헨티나가 근대국가로 형성되는 과정에서 발생한 문제이다. 성장소설의 주인공인 작가의 페르소나 렌시는 문학도로서 직전 세대의 역사관을 학습함과 동시에, 정치성향을 이유로 그들이 반대했던 보르헤스의 기법을 차용하여 아르헨티나 문학과 정치서사에 변증법적 돌파구를 찾고자 한다. 피글리아가 파악하는 아르헨티나의 현실에서는 도리스 서머가 말한 이성애적 국민통합 ‘로망스’가 불가능하다. 따라서 렌시는 19세기 아르헨티나의 역사를 이끌어온 인물들이 국가통합을 위해 사용했던 이성애 로망스를 거부한다. 대신, 미국 범죄소설의 감수성을 차용하여, 공식역사에서는 배신자 일컬어질 인물들이 초대하는 하드보일드 범죄소설의 세계로 향한다.

과거의 인물들은 편지와 대화를 통해 렌시를 이끈다. 렌시/피글리아는

엔리케 오소리의 기록에 답하기 위해서뿐만 아니라, 아르헨티나 문학에서 미진한 형식을 탐구함으로써 국민문학의 장을 넓히려는 의도로 소설 『인공호흡』의 형식으로 서간체와 대화체를 택한다. 서간체의 조건인 ‘거리’는, 1부 3장에서 벌어지는 시점변화 실험의 성격을 설명하기에 적절한 용어이다. 해당 장의 행위자인 검열관의 편집증적 독해는, 이 소설의 주요인물들이 언어를 사용한 내면서술이 불가능한 1인칭과 2인칭 시점에 간혀있음에도, 서로 다른 삶과 이야기의 형태에서 가족유사성 혹은 닮을 꼴을 찾는 노력과 대조된다. 유일하게 전지적 시점으로 그려지는 검열관의 희극성은 언어의 한계를 잘 알면서도 이에 기댈 수밖에 없는 인물들의 분투를 한층 부각시킨다. 2부 전체에 사용된 대화체는 사라진 마기 교수의 이론을 복구하기 위해 도입된 서술양식이다. 등장인물들은 대화를 통해 아르헨티나 지성계 담론의 모순을 고발하고 내과의 가능성을 모색한다. 편지교환과 대화를 통해 타인의 이야기를 듣거나 읽고 이를 전달하는 과정에서, 발화내용이 등장인물들에게 스며드는 양상은 개인 환상에서 집단 환상으로의 전환을 요구하는 성장소설적 주제를 효과적으로 드러낸다.

픽션의 가능성과 위험성은 피글리아 작품세계 전반에서 다뤄지는 문제이다. 『인공호흡』의 배경인 1970년대 후반 아르헨티나에서는 국가권력의 억압적 성격이 폭력적으로 발현되고 있었다. 피글리아는 당대 국가의 전황이 19세기 아르헨티나에서 정치에 투신한 인물들이 외국 서적을 읽고 꿈꾸었던 근대국가형성의 서사를 실현하는 과정에서 비롯되었다고 지적한다. 『인공호흡』에서 주요인물은 물론 주변 인물들도 시대·공간착오적인 독서에서 비롯되는 환상을 통해 주어진 현실을 부정하고 이상을 실현하려 노력한다. 그러나 문명의 발달과 근대국가체계 안에서 개인의 유토피아, 혹은 환상의 실현은 히틀러의 사례처럼 타인의 비극을 일으키고, 실패할 경우 고립과 광기를 낳는다. 『인공호흡』은 이처럼 아르헨티나 역사를 구축해온 이데올로기를 구현한 이들의 말과 기록을 통해 현 아르헨티나 문제를 재검토하는 국민문학, 즉 토대소설로 기능한다.

주요어: 인공호흡, 리카르도 피글리아, 아르헨티나 군부독재, 창건소설, 탐정소설, 서간체 소설

학 번 : 2011-20040

목 차

제 1 장 서론.....	1
1. 『인공호흡』과 연구방향	1
제 2 장 새로운 토대소설의 조건.....	9
2.1 문학사 다시 읽기: 새로운 세대의 『과꾼도』.....	9
2.1.1 아르헨티나 문학과 『인공호흡』.....	10
2.1.2 탐정소설과 범죄소설: 아르헨티나 건국 로망스	23
2.2 감정교육과 담론의 내과	40
2.2.1 경험의 전달과 부재하는 형식: 편지와 유토피아	41
2.2.2 역사 담론의 문학적 내과: 대화의 전통	50
2.3. 위험한 독서와 현실의 상호삼투	57
제 3 장 결론.....	68
참고문헌	71
Resumen	77

1. 서론

1. 『인공호흡』과 연구방향

본 연구에서 다룬 『인공호흡』은 등단한 지 십여 년이 지난 후 리카르도 피글리아가 ‘더러운 전쟁’(Guerra sucia)으로 불리는 아르헨티나 군부독재 시기(1976-1983)의 첫 삼 년간 집필하고 1980년 출간한 장편소설이다. 『인공호흡』이 출간된 해인 1980년은 소위 “개방의 해”로 군부의 통제력이 약화되기 시작한 시점이다. 집필시기는 군부가 예술인과 지식인을 가장 심하게 탄압했던 기간으로, 당시 아르헨티나에서는 교육과 종교, 예술이 “정치와 분리”되고, “대중부문이 공공기관과 거대한 대중매체의 담론에 무방비로 노출되”어 있었다(김현균 2004, 318-320). 이러한 배경을 염두에 두고 독재소설이라는 문학사적 분류를 좇아 비델라 정권이 벌인 끔찍한 만행의 실상을 목격하려는 의도로 『인공호흡』을 읽는다면 헛짚는 것이다. 작품은 독재 시기의 현실을 직접적으로 다루는 고발문학의 형식을 취하지 않는다. 쿠데타 직전의 정권이 범한 실책에 대한 이야기도 없다. “페론 3차 집권기의 아르헨티나 사회를 집중적으로 조명함으로써 1976년 군사쿠데타와 ‘더러운 전쟁’이라는 비극적인 사건의 원인을 천착하고 이를 극화하려고 시도한 마누엘 푸익, 오스발도 소리아노, 토마스 엘로이 마르티네스, 루이사 발렌수엘라 등 많은 아르헨티나 작가들이”(박병규 2003, 127) 택한 길을 피해간다. 그 대신에 역사전공자로서의 장점을 발휘하여 19세기 아르헨티나 건국시기로 거슬러 올라간다.

『인공호흡』에는 단편 및 중편소설로 닦아온 작가의 문학적 역량이 한껏

발휘되고 있으며, 뒤이은 작품활동에서 발전되어 가는 문제의식이 곳곳에 포진해 있다. 『인공호흡』 출간 이후 피글리아는 비평계의 찬사를 받고 마세도니오 페르난데스와 보르헤스로 대표되는 아르헨티나 문학의 지적 계보를 잇는 작가로 꼽히게 된다. 소설은 1979년 일인칭 화자의 질문으로 시작한다. “하나의 이야기라는 게 있을까? 만약 있다면 그 이야기는 3년 전에 시작된다.” (RA 13) 문학으로만 세상을 보려 드는¹ 주인공 에밀리오 렌시는 1976년 4월 도착한 외삼촌의 편지를 계기로 현대 아르헨티나 역사의 중요한 전환기를 살아온 사람들을 알아가며 “역사적 시선”을 획득하게 된다. 이 과정에서 유럽주의에 현혹된 지식인들이 만들어온 사대주의적 이데올로기와 무작위로 수입된 근대화가 빚어낸 비극에 대해 배우고 자신의 문학적 언어에 정치적이고 역사적인 언어를 더해간다. 소설에 제시되는 ‘아르헨티나 문제’는 피글리아 본인이 밝히듯 새로운 담론은 아니다. 아르헨티나의 당대 현실을 홀로코스트에 비유하여 ‘말할 수 없는’ 비극의 원인을 근대적 사유에서 찾고, 내륙-부에노스아이레스-유럽의 계층구조를 이루는 지식의 식민성이 낳은 폐해를 드러내는 여정을 따라가기는 어렵지 않다. 그러나 『인공호흡』을 읽기는 쉽지 않다. 작가가 생각하는 대화의 성격과 아르헨티나적 대화의 조건을² 실험한 텍스트이기 때문이다. 주인공 에밀리오 렌시는 현대 아르헨티나를 구성한 세력과 역사적 변곡점을 거처온 사람들을 만나 지난 시대의 언어를 마주하는 여행을 떠나고, 현재는 물론 아르헨티나 역사 내내 상존했던 “위기상황” 속에서 살아간 사람들의 이야기

¹ “마기 교수가 어느 날 밤엔가 에밀리오는 세상에 문학만 있는 줄 안답니다라고 말한 게 기억나는군요” (RA 145) 『인공호흡 *Respiración artificial*』 본문과 각주 인용시 (RA 쪽수)로 표시.

² “대화는 하나의 협정이나 평화로운 공생의 은유로서 정의하는 스테레오타입에서 유래하는 것이 아니라, 의미(*sentido*)를 찾는 불확실한 노력과 발화되지 않은 것과의 긴장, 이해가 가능할지 예측할 수 없는 불안정한 구조로서의 대화에서 기인하는 것입니다. [...] 아르헨티나식 대화에는 항상 편집증적이고 음모를 띠며 또한 유아론적인 무언가가 있습니다. (이를 확인하기 위해서는 로베르토 아를트의 소설을 다시 읽어보면 됩니다) [...] 이러한 대화에서는 각자가 무언가를 말하고 타인은 다른 것을 대답합니다 (아니면 반전된 형태로 같은 것을 대답합니다) 그리고 중요한 것은 언어가 유지하고 직조해내는 관계입니다.” (Piglia 2001b, 8)

를 통해 현재의 진공상태를 견뎌내기 위한 호흡법을 익힌다.

주인공 에밀리오 렌시는 집필 당시의 작가와 나이가 같고, 소설 속 시간은 저술 시기와 일치한다. 따라서 회고적 감정보다는 시의에 맞는 긴박감과 현장감이 묻어나리라는 예측이 가능하다. 이후 소설들에서는 당대를 다를 경우 다른 인물이 주인공이고, 렌시가 다시 등장하더라도 저술 시점의 작가보다 한참 어리다. 일례로, 가장 최근에 발표된 장편소설 『아이다의 길』(2013)에는 중년의 렌시가 등장하여 늙어감을 슬퍼하는데, 출간 당시 작가의 나이보다 스무 살 이상 어리다. 렌시의 경우처럼, 리카르도 피글리아는 자신의 페르소나를 저술자이자 관찰자로 설정한 작품을 다수 써왔다. 1967년 쿠바에서 출간된 첫 단편집 『하울라리오 *Jaulario*』³와 수록된 작품집과 같은 제목의 중편 『가명 *Nombre falso*』(1975)에는 ‘리카르도 피글리아’라는 본명을 지닌 저술자가, 『인공호흡』에서는 작가의 두 번째 이름과 성을 딴 ‘에밀리오 렌시’가 등장한다.⁴ 주요 인물일 때도 있고 저술자의 친구로 이름만 언급되기도 하지만, 이후 거의 모든 작품의 시공간에는 에밀리오 렌시가 살고 있다. 이처럼 피글리아는 사건을 추적하는 관찰자이자 성장서사의 전형적 인물인 미숙한 초심자를 자신의 페르소나로 설정하여 작품에 등장시킴으로써, 숨겨진 사실을 추적하는 탐정소설의 긴장감과 함께 작가의 성장과정을 훑쳐보는 듯한 즐거움을 독자에게 제공한다. 『인공호흡』은 이러한 피글리아의 작품 유형을 가장 전형적으로 보여주는 예이다.

피글리아는 역사학도로서 각 사건의 저술양식이 해석에 결정적인 영향을 끼친다는 점을 파악하고 있었고, 이 문제의식은 첫 단편집부터 후기작까지 강도는 다르지만 그의 모든 작품에서 면면히 이어진다. 작품활동 초기부터 천착해왔지만 기법상으로만 드러났던 질문, “실제 일어난 일을 어떻게 저술할 것인가?”는 『인공호흡』에서 몇 차례 등장인물의 입을 통해 발화된다.

³ 아메리카의 집(Casa de las Américas)에서 수여하는 특별상을 수상한 해당 단편집은 부에노스아이레스에서 『침입』이라는 제목으로 재출간된다.

⁴ 작가의 본명은 리카르도 에밀리오 피글리아 렌시 Ricardo Emilio Piglia Renzi이다.

이는 삼십대의 피글리아/렌시가 맞닥뜨린 폭력의 상황이 이전과 차원이 다름을 암시한다. 초기작에서 두드러지던, 발화자와 관점에 따라 달리 해석될 수 있는 현실, 속내와 겉말 정도의 문제가 아니다. 보이지 않지만 끔찍한 이야기가 들려온다. 각종 과학과 의학 용어로 “재조직”되는 국가에서 사람들이 소리 없이 사라져간다. 각종 검열이 횡행하던 당시 많은 아르헨티나 작가들은 망명을 떠나 아르헨티나 독재 현실을 고발한다. 어린 시절 피글리아는 민중의 환호와 흥분을 이끌어낸 위정자 페론의 집권과 그의 초라한 도피 및 복귀를 목격했고, 질서유지라는 이름 하에 행해지는 군부의 폭력에 대항하는 시위에 익숙해지며 이십대를 보냈다. 페론주의자 아버지를 두었던 그는 자신도 어린 시절 페론주의자였다고 말한다.⁵ 1974년 페론 사망 후 페론의 세 번째 부인 이사벨 페론이 집권한다. 페론당 3차 집권기인 이 시기 아르헨티나는 페론당에게 버림받은 옛 숭배자들과 시민들이 벌이는 테러와 시위, 그에 맞서는 정부의 대결로 말미암아 20세기 아르헨티나 역사에서 되풀이되어 온 혼란을 또 한번 겪는다. 1976년 쿠데타 직전 아르헨티나 상황을 역사가 루이스 알베르토 로메로는 대립 세력이 “비기고 있는 상황(empate)”(Romero 1994)으로 묘사한다. 잦은 소요와 혼란을 겪으며 치안유지와 평화로운 일상에 대한 중간계층의 바람이 한껏 높아질 무렵, 군부는 이 혼란상을 제압하고 폭력에 기반한 질서를 도입한다. 대부분의 시민들은 군부세력의 질서 유지와 정권이양 패턴이 반복되리라 믿었을 것이다. 그러나 예상과 달랐다. 1974년 부에노스아이레스에서 대거 발견된 볼리비아 난민의 시신은 미국을 등에 업은 군부가 1976년 집권 후 3년간 소리 소문 없이 잡아들여 고문하거나 살해한 수많은 실종사건을 예고하고 있었다.

⁵ “의사인 그의 아버지는 페론주의자였다. ‘아이였던 저도 마찬가지였습니다. 선거의 문제가 아니라 아르헨티나인이 되는 하나의 방식이었던 거지요.’” (Cruz 2014)

『인공호흡』이 제일 먼저 소환하는 인물은 페론 집권 이후 실질적인 정치활동에서 소외된 급진당 당원인 렌시의 외삼촌 마르셀로 마기이다. 렌시가 태어날 무렵인 1940년대를 전후로 활발히 정치활동을 하다 옥고를 겪고 풀려난 마기는 자신의 정치적 실패의 원인을 찾고 다가올 일을 예견하고자, 19세기 로사스 독재기에 활약하다 망명지에서 외롭게 자살한 엔리케 오소리오의 행적을 쫓는다. 오소리오는 자유주의로 대표되는 19세기 아르헨티나 역사의 주역 “37세대”의 일원이었다. 그러나 독재자 로사스의 심복으로 일하며 은밀히 자유주의 세력의 스파이 노릇을 하다 정체가 발각될 위험에 처해 도주한 이후, 양쪽 진영 모두에게 배신자 취급을 받고 역사의 변두리에 머물 수밖에 없었다. 마기는 이후 19세기 후반세기에 현대 아르헨티나를 이끄는 자유주의 세대의 이단자이자, 독재자 로사스의 몰락을 목전에 두고 사망한 오소리오를 추적함으로써 현재 억압의 주체인 국가가 내세우는 명분과 이데올로기의 기원을 탐색한다. 렌시는 마기 삼촌을 통해, 문학으로의 낭만적 침잠이 가능했고 사회변화에 대한 기대가 있었기에 혼란스러웠지만 분방했던 젊은 시절에 작별을 고하고, 국가폭력 문제를 직시하는 작가로서 소명의식을 가지게 된다.

라틴아메리카문학사에서 『인공호흡』은 지난 역사를 통해 당대 아르헨티나 군부독재의 공포를 알레고리적으로 표현한 역사소설 또는 정치소설로 분류된다. 비평 혹은 에세이, 서간문, 대화체 등으로 이루어진 이 소설은 독자에게 아르헨티나 역사는 물론 문학에 대한 바탕 지식과 높은 독해력을 요구한다. 복잡한 구조와 일견 주된 이야기 흐름과 동떨어져 보이는 다양한 에피소드, 걸핏하면 여담으로 빠지며 철학과 문학 담론을 끊임없이 늘어놓는 화법 등이 특징이다. 이 독특한 성격은 출간 당시, 검열을 피하기 위해 도입된 전략으로 해석되었다. 그러나 독재 시기의 대중독자층은 물론 출간 이후 지금까지 수많은 비평가가 지적했듯이 작품을 이루고 있는 편지와 대화, 그 안에 등장하는 일화들은 그 자체로 현대 아르헨티나를

이루는 역사적 사건과 담론에 대한 알레고리 혹은 소론 역할을 하고 있다. 이 때문에 『인공호흡』은 독재정권이 물러나 당대적 성격을 잃은 후에도 지속해서 학계에서 새로운 담론을 생산했다. 특히 1990년대 아르헨티나에서 19세기의 자유주의가 남긴 영향에 대해 풍부한 논의가 이루어지는 데에 일익을 맡았다는 평가를 받는다.⁶

본 연구는 국가서사에 대항하는 문학의 역할이라는 지배적 독해를 수용하고, 나아가 해당 작품이 창건적(fundacional) 성격을 지니고 있음을 지적한 리타 데 그란디스의 논의를 비판적으로 확장한다. 그에 따르면 『인공호흡』은 “국가적 상상력에서 비롯되었던 [아르헨티나] 19세기의 중요한 텍스트들과 마찬가지로 정치와 픽션 사이의 복잡다단한 관계에서 태어났고, 그 텍스트들과 독특한 관련을 맺어 창건적 성격(rasgo fundacional)을 분명히 한다.”(De Grandis 2000:2004, 284)

도리스 서머가 창건소설(foundational fictions)이라는 개념으로 묶어낸 19세기 라틴아메리카 로맨스 소설(Sommer 1991)과 리카르도 피글리아 세대의 아르헨티나 작가들이 국가권력에 대항하는 서사로 이용한 탐정 및 범죄소설 플롯(Caballero 2013, 20)은 일견 상반되어 보인다. 리타 데 그란디스 또한 국민 통합을 위해 억지스러운 화해를 시도한 “창건소설”(romances fundacionales)의 사례로 도리스 서머가 제시한 미트레의 『고독 Soledad』과 호세 마르몰의 『아말리아 Amalia』를 언급하며, 본고에서 다루는 『인공호흡』은 이 두 작품과는 다른 측면에서 창건적 성격을 지닌다고 지적한다(De Grandis 2000:2004, 284-285). 확실히 피글리아의 작품은 이성애 기반 로맨스의 허구성을 폭로하고 현재의 억압을 지난 시기의 인물을 통해 제시하고 있기 때문에 도리스 서머의 사례에 등장한 소설보다는 로사스 독재기의

⁶ 『인공호흡』은 “작품 내에서 19세기를 다시 읽고 쓰는 작업을 통해 80년대, 특히 90년대에 이 시기[19세기]에 대한 무수한 독서를 생산해냈다. 19세기는 신문기사와 문학부문에서 국가적 악을 해석하기 위한 핵심적 시기로 거론되었다. 베아트리스 사를로와 포세 파블로 페인만, 안드레스 리베라의 몇몇 작업이 좋은 사례들이다.” (Rita De Grandis 2000:2004, 277)

정치 에세이 『과꾼도』와 비슷한 요소가 더 많다. 그러나 도리스 서머가 제시한 로맨스소설과 피글리아 세대가 적극 활용한 탐정/범죄소설은 서로 닮아있다. 양쪽 모두 국가와 개인의 관계를 알레고리적으로 설정하고 대중 장르의 형식을 활용하기 때문이다. 두 형식 모두 국가범위의 문제를 적극적으로 다루며 대중적 플롯을 통해 독자들이 작품에 정치적으로 접근하여 해석하도록 유도한다. 이 논문에서는 이 두 형식 이외에도 gaucho 문학 등 아르헨티나 역사에서 국민통합서사로 적극 이용되었던 문학장르이자 정전으로 교육되는 소위 ‘국민소설’을 통칭하는 의미에서 기존에 사용되고 있는 ‘창건소설’ 대신 ‘토대소설’을 *foundational fictions/novelas fundacionales*의 번역어로 사용한다. ‘창건’이라는 말은 도리스 서머가 주로 분석한 국민국가 기획이 활발했던 라틴아메리카의 19세기 작품만을 강조하지만, 리타 데 그란디스 등 이후 연구자들의 논의에서 해당 용어는 호세 마르몰의 소설 뿐만 아니라 아르헨티나 문학사와 정치사에서 지속적으로 참조되는 저작을 포괄하는 보다 넓은 범위의 국민문학을 지칭하기 위해 사용되고 있기 때문이다.

본 연구에서는 『인공호흡』이 리타 데 그란디스가 언급한 『아말리아』보다 사르미엔토의 『과꾼도』와 더 밀접한 관계를 맺고 있으며 20세기 버전의 『과꾼도』 역할을 하는 아르헨티나 문학의 토대소설을 기획하고 있다는 것을 전제로 하고, 이를 위해 사용된 서사 기법을 분석한다. 또한 자신의 시대와 공간이 낳은 윤리적 요구와 작가 개인의 욕망으로서의 문학활동이 맞닿는 지점을 분석하여, 해당 작품이 리카르도 피글리아의 작품 방향이 아르헨티나 현대사회의 모순의 기원을 탐색하는 실험으로 발전해가는 중요한 길목이 됨을 밝힌다.

본문 2.1에서는 먼저 『인공호흡』 안에 산재한 ‘아르헨티나 문제’의 원인을 에밀리오 렌시와 마르코니로 대표되는 ‘새로운 세대’가 자국문학과 외국문학을 해석하고 수용하는 방식과 더불어 살펴본다. 피글리아가 파악하

는 아르헨티나 현실에서는 도리스 서머가 말한 이성애적 국민통합 ‘로망스’가 불가능하다. 성장소설의 주인공인 작가의 페르소나 에밀리오 렌시는 남성만이 주역으로 등장하는 이야기(historia)로 이루어진 아르헨티나 근현대사(Historia)를 살아간 배신자 혹은 반영웅들에게 호출될 뿐이다. 2.2에서는 1부를 이루는 서간체와 2부의 대화체의 성격을 살펴본다. 렌시는 엔리케 오소리오에게 답하기 위해서뿐만 아니라, 아르헨티나 문학에서 미진한 형식을 탐구함으로써 국민문학의 장을 넓히려는 의도로 이 낯선 형식을 택한다. 서간체의 조건인 ‘거리’는, 1부 3장에서 벌어지는 시점변화 실험의 성격을 설명하기에 적절한 용어이다. 해당 장의 행위자 검열관의 편집증적 독해는, 이 소설의 주요인물들이 언어화를 비껴난 내면서술이 불가능한 1인칭과 2인칭 시점에 간헐있음에도, 상이한 삶과 이야기의 형태에서 가족 유사성 혹은 닮은 꼴을 찾는 노력과 대조된다. 작품 전체를 통틀어 유일하게 전지적 시점으로 그려지는 검열관의 희극성은 언어의 한계를 잘 알지만 이에 기댈 수밖에 없는 인물들의 분투를 한층 부각한다. 검열관을 제외한 인물들에게서는 타인의 이야기를 듣거나 읽고 이를 전달하는 과정에서 그 내용이 발화자에게 스며드는 양상이 관찰된다. 이 방식은 개인 환상에서 집단 환상으로의 전환을 요구하는 주제를 효과적으로 드러내준다. 2.3에서는 픽션의 가능성과 위험성, 그리고 피글리아가 설정한 아르헨티나의 독서 조건을 검토한다. 『인공호흡』에서 주요인물은 물론 주변인물들도 시대·공간착오적인 독서에서 비롯되는 환상을 통해 주어진 현실을 부정하고 이상을 실현하려 노력한다. 그러나 아르헨티나에 이식된 현대기술문명과 근대 국가체제 안에서 개인의 유토피아, 혹은 환상은 실현될 경우 히틀러로 유비되는 군부독재의 사례처럼 타인의 비극을 야기하고, 실패할 경우 엔리케 오소리오의 경우처럼 고립과 광기를 낳는다. 『인공호흡』은 이와 같이 아르헨티나 역사를 구축해온 이데올로기를 구현한 이들의 말과 기록을 통해

현 아르헨티나의 문제를 재검토하는 토대소설로 기능한다.⁷

2. 새로운 토대소설의 조건: 전통과 실험, 문학의 윤리

2.1. 문학사 다시 읽기: 새로운 세대의 『과꾼도』

이번 장에서는 『인공호흡』에서 제시하는 아르헨티나 문학사의 대결구도와 피글리아가 적극 활용하는 영미 탐정소설과 범죄소설 형식을 아르헨티나의 사회문화적 측면에서 살펴본다. 문학사에 대한 재검토와 영미 대중문화 형식의 차용은 모두 『인공호흡』의 토대소설로서의 면모와 맞닿아있다. 2.1.1에서는 작품 이해를 위해 간략하게 인물구도를 설명한 후, 『인공호흡』의 형식이 당대 아르헨티나 현실을 문학적으로 형상화한 것이라고 주장한 이델베르 아베라르의 논의를 살펴 본다. 이어서 베아트리스 사를로의 연구를 기반으로 에밀리오 렌시와 그의 문학적 짝패로 등장하는 마르코니의 대화내용 분석에 초점을 둔다. 주인공 렌시의 교육자 역할을 하는 세 인물 오소리오와 그의 장인 돈 루시아노, 그리고 그의 사위 마기는 선행연구에서 이미 충분히 조명되었고,⁸ 소설의 시간이 끝난 후에도 살아가야 하는

⁷ 본문에서도 설명하였듯, 창건소설로 번역되는 *foundational fictions/novelas fundacionales*는 대부분의 연구에서 도리스 서머의 *Foundational fictions: the national romances of Latin America*(1991)에 근거한다. 본 연구에서는 민족 및 국가의 형성의 주제를 다루고, 국가 정체성과 관련되어 있는 모든 소설을 통칭하는 의미로 ‘창건소설’ 대신 ‘토대소설’이라는 용어를 사용한다.

⁸ 『인공호흡』에 대한 2000년 이전의 주요연구는 『리카르도 피글리아』(2000)를 참고할 것. 해당 서적에는 내재적 비평을 통해 『인공호흡』의 서사와 재현양식을 다룬 Jose Sazbón의 연구와 시대적 상황을 고려하여 독재 치하의 문학활동을 중심으로 분석한 Marta Morello-Frosch와 Tulio Halperín Donghi, Daniel Balderston 등의 글이 수록되어 있다. 위 책의 편집자 호르헤 포르넷이 2005년 출간한 『작가와 전통 *El escritor y la tradición*』은 포괄적이면서도 정돈된 리카르도 피글리아 입문서이다. 본고의 논지와 관련해서는 아드리아나 로드리게스 페르시코의 편집으로 2004년에 출간된 『리카르도 피글리아: 끝없는 시학 *Ricardo Piglia: una poética sin límites*』과 그

사람들은, 이미 죽은 오소리오와 유령이나 다름없는 돈 루시아노, 그리고 강하게 죽음이 암시되는 마기가 아니라 바로 이 두 청년이기 때문이다. 렌시와 마르코니는 삼십대 동년배 문인으로 문학에 대해 탐미적인 태도를 견지하며, 당시 아르헨티나에서 유행하던 정신분석과 구조주의 및 언어학 등의 사상적 조류에 휩쓸려 얼결에 획득한 지식에 대해 아이러니한 태도를 지니고 있다. 렌시는 마르코니와의 대화에서 자신이 전범으로 삼는 두 아르헨티나 작가 보르헤스와 아를트의 대결 혹은 종합 구도를 구축한다. 이 구도에 영향을 주었음이 분명한 『콘토르노』지의 성향을 살펴보면 그 의도가 보다 명확히 이해된다.

이 분석을 통해 렌시와 마르코니 세대가 해결해야 했던 문학적 문제들을 밝히고, 카프카로 호명되는 렌시가 택한 글쓰기 방식을 2.1.2에서 아르헨티나의 탐정소설 전통과 미국 범죄소설 전통을 기반으로 살펴본다. 피글리아 세대의 작가들은 미국 범죄소설 형식과 대중문화를 적극 수용한 세대이다. 이 경험을 토대로 피글리아는 『인공호흡』 속에서 탐정소설의 형식과 하드보일드 범죄소설 분위기를 19세기 토대소설이었던 국가통합적 성격의 이성애 로망스와 대립되는 남성적 장르로서 활용한다. 범죄소설의 분위기는 ‘그럴듯한 거짓말’인 통합적 멜로드라마를 대상으로 한 기존 서사의 해체나 패러디를 넘어서서, 아르헨티나 근현대사의 주인공이었던 정치계의 남성 주체 사이의 연대의 희망을 탐색하는 수단이 된다.

2.1.1 아르헨티나 문학과 『인공호흡』: 보르헤스와 아를트 논쟁을 중심으로

『인공호흡』에서 교육자 역할을 하는 네 인물은 각각 현대 아르헨티나 역

안에 수록된 리타 데 그란디스의 “출간 이십 년 후의 『인공호흡』”을 참고.

사를 일궈온 세대를 대표한다. 연대기 순으로 살펴보자면, 엔리케 오소리오 19세기 전반 아르헨티나를 장악했던 독재자 로사스에 대항한 자유주의 37세대에 속하고, 그의 손자인 돈 루시아노는 20세기 전반부의 보수세력을 대표하며, 돈 루시아노의 사위 마르셀로 마기는 20세기 전반부에 대두하여 부침을 겪었던 진보세력의 일원이다. 마지막으로 타르덱스키는 2차 세계대전 동안 유럽에서 유입된 이민자 중 한 명으로, 아르헨티나에 살지만 국민으로 통합되었다고 보기 어려운 집단을 표상한다. 이 네 인물은 바뀐 시대상에 맞지 않는 신념을 고수한 결과 박해 받거나 고립에 시달린다. 외부로부터는 더 이상 자신의 생을 이어갈 당위가 주어지지 않는 상황에 맞닥뜨리자, 과거의 기억 혹은 미래의 기획을 통해 현재 삶의 의미를 찾고자 노력한다. 국가권력이 이른바 공식역사로 불리는 현재의 담론을 통제하는 상황에서, 버림받은 그들이 기댈 유일한 장소는 진위를 보증할 수 없는 과거의 문서이거나 스스로 문자화하는 미래의 유토피아이다.

이 소설에 접근하는 가장 손쉬운 방식은 교육자 네 명의 논지에 집중하여 읽는 것이다. 보통 역사에 대해 대안적인 목소리를 낸다고 하면, 소외 계층이나 약자의 모습을 재현하고자 하는 유혹에 빠지기 쉽다. 이러한 도덕적 우위의 확보를 겨냥하는 글쓰기 방식은 타인을 대상화하는 또 다른 제국적 혹은 식민주의적 시선이 될 수 있다는 혐의에서 자유롭지 못하다. 피글리아는 이 길에서 비껴나, 공식역사 혹은 문자에 재현되어 있는 역사에서 존재했을 법한 ‘이단자’를 찾는다. 그 인물은 사르미엔토로 대표되는 자유주의 세대와 이후 등장하는 보수, 진보 세력과 같은 이력을 지녔으며, 정반대의 길을 택해야 한다. 시대의 지배적 이념이 시작되는 시기에 참여하여 가장 활발하게 활동하고 쇠퇴기에 들어서도 초기의 신념을 유지하다 배제되는 인물이 필요하다. 따라서 마기는 로사스의 심복이자 자유주의자들 편에 선 첩자였던 엔리케 오소리오의 글을 통해 역사의 진실을 알 수 있으리라 기대하며, 그의 글이 “사르미엔토가 쓴 글의 이면이 아닐지”(RA

31) 질문한다. 마기가 렌시에게 물려주고 싶어 하는 작업은 역사가와 작가의 유일한 실증적 재산인 ‘기록과 전승’에 기대어 지배담론 내에서 다른 가능성을 찾아 상상으로 구축하는 것이다.

타르덱스키를 제외하면, 현대 아르헨티나 역사를 만들어온 세대의 일원답게 오소리오와 돈 루시아노, 마기는 거의 똑같은 방식으로 애국심과 당위에 가득 찬 목소리를 낸다. 아르헨티나 역사에서 일익을 담당해온 세 인물은 각각의 개성에도 불구하고 애국심 면에서 하나의 인성을 지닌 분신처럼 보인다. 이 때문에 대부분의 선행연구에서는 이 세 명의 언어가 작품의 윤리적 척도를 제시하는 맥락에서 거의 동등하게 인용되어 누구의 말인지 구분하기 힘들 정도이다. 물론 이는 2.2에서 분석될 내용인, 개인적 환상에서 공동의 환상으로 향하기 위한 기법상의 전략이기도 하다. ‘문명과 야만’의 이분법을 내재화한 사르미엔토를 대부로 삼은 나라, 아르헨티나에서 정치에 투신하여 격동의 시기를 살아온 사람답게 위 세 정치인의 화법에는 ‘우리’와 ‘그들’이라는 선 굵기 용어가 빈번히 등장한다. 이분법적 구분 및 범주화를 위한 선 굵기는 그 실상을 따져보면 모순에 가득 차 있고 모호한 경계임이 곧 드러나지만, 투쟁을 위한 전선을 구축할 때에 필수적이다. 피글리아는 아르헨티나 문학이 당대 정치 수사에서 서술기법을 차용해왔다고 주장한다.⁹ 이러한 이분법적 구분 및 범주화는 목적의 당위를 차치하면 언제나 거짓이며, 헤게모니를 장악한 이가 그 용어 해석을 전담할 때 통제할 수 없는 폭력을 생산한다. 그런데 정작 작가의 페르소나인 에밀리오 렌시의 입에서는 이 두 단어가 거의 등장하지 않는다. 피글리아는 잦아든 시위와 표면상의 질서 회복이 만들어낸 거짓 평화 아래의 폭력을 감지하고 있었고, 군부정권이 19세기 이후 아르헨티나를 장악했던 자유주의 및

⁹ “사르미엔토에서 비롯되었고 마세도니오와 마레찰까지 이어지는 픽션을 사용하는 국가적 형식이 있다고 할 수 있습니다. 핵심은 픽션과 정치 사이에 있는 복합적이면서도 상존하는 관계입니다. 이 관계는 매우 독특한 특정 형식들을 정의해왔습니다. 사회에서 픽션의 장소를 공부하는 것이 점점 더 흥미로워집니다. 왜냐하면 이것이 문학의 주요한 콘텍스트라고 생각하기 때문입니다.” (Piglia 2001a, 92-93)

실증주의에서 비롯된 진보의 언어를 차용하고 있음을 알고 있었다. 따라서 앞선 이들의 언어를 선불리 수용하여 내면화하지 않고, 현재 그 언어를 장악한 국가와는 다른 열정과 목적을 지니고서 같은 말을 사용해온 인물들을 상상하고 그들의 입을 열게 한다. 그리고 그 내용은 진위여부를 확인할 수 없는 단편적 기록(엔리케 오소리오)과 착란적이고 혼란스러운 장광설(돈 루시아노), 암시적인 편지(마르셀로 마기)로 전달된다.

이텔베르 아벨라르는 국가폭력과 문학의 역할을 논한 「부재하는 자들의 호흡법: 피글리아의 서술기법 *Cómo respiran los ausentes: La narrativa de Ricardo Piglia*」(Avelar 1995)에서 『인공호흡』(1980)의 복잡한 구조와 혼란스러운 화법을 두고, 이는 성실성이나 정확성으로는 재현할 수 없는 현실을 서술하기 위한 전략적 선택이었다고 평가한다. 피글리아가 궁극적으로 담아내고자 하는 목소리는 역사의 강물을 채운 “희생자들의 절망적인 웅얼거림”(RA 195)이다. 이는 “오직 파편적 언어와 폐허의 언어로서만 서술될 수 있기” 때문에 “아르헨티나 역사를 서술하고자 하는 언어는 악몽 속으로 들어가고, 국가 스스로가 체화하는 편집증적 공모의 무한함으로 자신을 더럽혀야 하며, 그 공모를 흉내 내고, 패러디해야” 한다(Avelar 424). 작품 분석에 충실한 아벨라르의 독법은 매우 설득력이 있다. 리카르도 피글리아는 아르헨티나 문학이 정치적 수사와 범죄로 가득한 자국 역사에서 기법과 모티브를 차용해왔다고 보고 있고,¹⁰ 아벨라르가 지적한 것처럼, 아르헨티나 현실을 말하기 위해 이 문학 전통을 적극적으로 이용한다. 또한 아벨라르는 소설의 형식을 피글리아의 비평 및 대담집인 『짧은 형식 *Formas breves*』(2000)에 수록된 「단편에 대한 소론 *Tesis sobre el cuento*」에 등장하는 “두 개의 이야기”¹¹ 기법을 통해 설명한다. 1부에 해당하는 첫 번째 이야기

¹⁰ “마세도니오 페르난데스의 글쓰기가 이리고엔의 연설에서 탄생한 걸 어떻게 아무도 몰랐던 걸까요? [...] 아르헨티나 역사란, 죽어가는 카브랄 하사가 도취되어 끝없이 내뿜는 독백을 아를트가 받아 적은 거 아니겠어요.” (RA 20)

¹¹ 나보코프 및 다른 단편작가들도 널리 주장한 바로, 피글리아는 “단편소설은 항상 두 개의 이야기로 이루어진다”고 말하며, “명백한 이야기가 비밀이야기를 숨기

는 2부에 할당된 두 번째 이야기의 “딜레마를 예견하고, 2부의 이야기는 1부의 딜레마를 서술한다.” (Avelar 420) 이어서 “소설 전체는 진짜 이야기의 서문”에 불과하며 이 소설은 실종자를 상징하는 “마기에게 일어난 일을 말하는 것이 불가능함을 서술하기”(Avelar 424)라고 결론짓는다. 작품 막바지에 작가의 페르소나인 렌시의 대화자이자 안내자 역할을 하는 폴란드인 망명자 타르웁스키의 말이 가장 큰 증거이다. “당신도 잘 아시겠지만 우리가 밤새 그토록 이야기한 건 [마기] 교수에 대해서 아무 말도 하지 않기 위해서였습니다. 그에 대해서는 아무것도 말할 수 있는 게 없기에 다른 말만 한 거지요.” (RA 215)

삼촌과 조카 사이에 오간 편지와 전직 상의위원의 장광설, 검열관의 손에 들어온 편지들, 그리고 이어지는 기나긴 대화. 이 모든 것은 ‘숨겨진’ 비극을 감추기 위한 장치이기도 하지만 동시에 이를 형상화하려는 (하지만 아벨라르의 지적대로 필연적으로 실패하는) 노력의 결과물이기도 하다. 피글리아는 이후 아르헨티나 문학선집 『조각난 아르헨티나 *Argentina en pedazos*』(1993)에서 다시 한 번 아르헨티나 현실을 재구성하려는 시도를 한다. 이 선집에는 폭력을 주제로 주요 아르헨티나 작가의 작품이 다양한 화법(畫法)으로 이미지화되어 담겨 있다. 이 두 작품의 형식을 두고 많은 비평가들이 “과편적” 혹은 “퍼즐조각 같은”이라는 말을 쓰지만 이는 딱 들어맞는 수식은 아니다. 여기서 “조각”은 단일 본체에서 떨어져 나왔다는 의미가 아니기 때문이다. 조각들을 하나하나 끼워 맞추면 매끈하고 완벽한 아르헨티나가 생기는 것이 아니다. 오히려 상이한 요소를 억지로 이어 붙여 만들어지는 형상은 기괴한 콜라주에 가까울 것이다. 그러나 “과편적”이라는 말은 일리가 있다. 피글리아의 모든 문학적 결과물에는 어떤 계기로든 아르헨티나라는 국가에 몸을 담았다는 이유로, 폭력에 의해 ‘깨어져’ 나

고 있는” 구조를 능숙히 암호화 하는 것을 단편쓰기 기법의 핵심으로 본다. (Piglia 2000, 105-106)

간 인물들이 그려져 있기 때문이다.¹² 그 안에 완벽하고 자신만만하게 그려지는 이상화된 근대적 개인은 없다. 마찬가지로 『인공호흡』에도 등장인물들을 훑고 지나간 힘의 흔적이 뚜렷이 남아있다. 소설 전체는 작가이자 비평가인¹³ 리카르도 피글리아의 문학기법 실험장이기도 하다. 그의 작품세계 전체를 관통하는 질문이자 마기와 주인공 렌시가 던지는 질문 “실제 일어난 일을 어떻게 서술할 것인가”에 대한 실험이 『인공호흡』의 중심 모티프 중 하나이다. 표면에 제시한 대화와 에피소드들은 아벨라르가 지적했듯 ‘장막’으로 기능할 뿐 아니라, 그 자체로 작가의 문학 및 역사에 관한 지식과 정치적·윤리적 태도가 교차하는 무대이기도 한 것이다.

이번 장에서 주목할 『인공호흡』 속 문학비평 담론에는 아르헨티나 작품의 재평가와 발굴에 힘써온 피글리아의 비평가로서의 면모가 잘 드러나 있다. 그는 “아르헨티나 문학 전통에 독특한 독법을 성공적으로 제시했”(Fornet 2000, 10)고 “사르미엔토와 보르헤스, 마세도니오 페르난데스, 로돌포 왈쉬, 그리고 로베르토 아를트에 대한 우리[아르헨티나 문학계]의 이해를 대폭 수정했다”(Díaz-Quñones 1998, X)는 평가를 받는다. 언급된 작가들은 피글리아 자신이 창작 활동에서 전범으로 삼은 작가들로서, 그들에 대한 평론이 곧 작가 본인의 문학관을 드러내는 자료로 활용된다. 『인공호흡』에서는 사르미엔토를 통한 보르헤스의 재평가와 함께 직전 작인 중편 『가명』(1975)에서 표명했던 로베르토 아를트에 대한 헌사가 두드러진다. 『인공호흡』 속 비평담론이 갖는 아르헨티나 문학사적 의미를 요약하면 “보르헤스 문학의 ‘역사화’”(엄지영 352)와 아를트의 현대화로 볼 수 있다. 뒤

¹² “저는 거의 유일하게 담화용어에서만 실재를 보는 경향이 잦은 푸코의 개념에 거리를 둡니다. 세계는 확실히 현실의 영역, 예를 들면 지배와 억압의 관계 등과 같이 순전히 담화의 영역만은 아닌 영역들이 있습니다. 지배의 관계는 물질적인 것이고 그 위에서 담화관계가 세워집니다. (...) 나에게 문학은 부서진 공간입니다. 그곳에서는 서로 다른 목소리들이 순환하고 그 목소리들은 사회적입니다.” (Piglia 2001a, 11)

¹³ “이론 없는 작가는 없다고 생각합니다. 순수한 마음에서 저절로 우리나라왔다거나 반지성적이라는 것도 하나의 이론입니다. 아주 복잡하고 정교한 이론이지요. 무엇보다 많은 작가들을 망친 이론이기도 하고요.” (Piglia 2001a, 10)

에서 더 살펴보겠지만, 이 소설의 형식 자체가 구조와 기법 면에서는 보르헤스적이고, 소유에 기반한 자유와 사유라는 문제의식 측면에서는 아를트적이다. 물론 피글리아판 보르헤스와 아를트이다. 그에게 작가란 “자신이 읽은 것을 배반하는”¹⁴ 범죄자이기 때문이다. 다양한 문헌학적 사례를 들이대는 렌시/피글리아의 논지를 간단히 요약하면 다음과 같다. ‘20세기 주류 담론들의 선구자로 일컬어지는 보르헤스는 사실 완전한 아르헨티나 작가로, 19세기 아르헨티나 문학의 문제를 다룬 작가이고, 진정한 근대 작가는 아를트이며, 아를트 이후 아르헨티나 근대문학은 죽었다.’ 리타 데 그란디스에 따르면, 이 논지는 아르헨티나 참여문학 담론을 생산해냈던 『콘토르노』지¹⁵ 필진들이 주창한 “아를트 대 보르헤스라는 이분법적 해석”에 피글리아가 던지는 “상호의존적이고, 아이러니한, 그리고 변증법적 필요에서 비롯된” 창조적 대답이다. 1950년대에서 70년대에 이르기까지 아르헨티나 문단에 상존했던 “이데올로기와 미학 사이의 해묵은 갈등을 극복하는 통합체”(De Grandis 276)를 제시한 것이다. 이 단언은 아르헨티나의 뛰어난 참여문학 작가들은 미학적으로 부족하고, 미학적 평가를 받는 작가들은 현실에 무감했다는 듯한 인상을 준다는 점에서, 지나치게 단순화한 평가라는 감이 없지 않다. 그러나 『인공호흡』이 지향하는 미학적·윤리적·정치적 전위를 평가하는 데에 유용한 척도로 활용된다.

비평가 베아트리스 사를로가 평가하는 『콘토르노』지의 득실을 보면 피글리아가 동시대 아르헨티나 기존 문단 작가들의 영향 하에서 작품 활동을 했음을 알 수 있다.¹⁶ 사를로에 따르면, 『콘토르노』지의 가장 큰 성과는

¹⁴ “작가는 자신이 읽은 것을 배반하고, 일탈하여 픽션화합니다.” (Piglia 2001a, 12)
¹⁵ 『콘토르노』지는 차후 작가와 정치가로 활동하게 되는 대학생들의 주도로 1953년에서 1959년 사이 간행된 아르헨티나 문예지로, 『마르틴 피에로』지와 『수르』지 등 기존 문예지와 대립각을 세우며, 사회비판적 비평 및 글쓰기를 통해 아르헨티나 참여문학의 중요한 흐름을 형성했다.
¹⁶ 리카르도 피글리아보다 일년 앞서 망명지 멕시코에서 아르헨티나 군사독재비판 소설 *Cuerpo a cuerpo*를 출간한 다비드 비냐스(1927-2011)는 『콘토르노』지의 주요 필진이었다. 피글리아에 앞서 아를트를 재조명한 인물이다. “다비드 비냐스는 196

기존 작품을 현실의 요구에 맞게 “역사화”(Sarlo 1981, 4)하는 독서를 했다는 점이다. 또한 “voseo와 도시, 탱고” 등으로 대표되는 “비문학적 언어”(Sarlo 1981, 7)를 아르헨티나 문학 안으로 끌어들이는 데 기여했고, 이 과정에서 괴이하고 혼란스러운 문체로 악명이 높았던 아를트의 작품을 높이 평가했다. 『콘토르노』지는 “학계와 비평계의 세속적 도덕에 도전”하는 방식으로 “육체와 섹슈얼리티, 정치를 문학적 재현과 설명의 대상”(Sarlo 1981, 6)으로 삼았고, 이러한 맥락에서 1954년 5월 발간된 제2호를 로베르토 아를트에게 헌정한다. 해당 호에 수록된 글들은 한 목소리로 ““장황하고 지루한 문학 (literatura prolija)’을 배격하고 법칙과 소위 아름다운 문학이라는 규범을 통해 이루어지는 비평을 거부했다.”(Sarlo 1981, 6) 그러나 『콘토르노』지는 “보르헤스를 제대로 읽지 못했고, 오네티를 오독했으며, 무히카 라이네스가 보르헤스가 쓸 법한 소설을 썼다고 오판하”(Sarlo 1981, 7)는 실수를 범한다. 일례로 『콘토르노』지의 주요 필진이자 『보르헤스와 새로운 세대』(1954)의 저자 프리에토는 보르헤스를 신랄하게 비판한다. “보르헤스가 북구신화와 영미문학에서 영감을 얻고 환상문학과 탐정소설에 재능을 낭비하고 아이러니한 태도로 유희적인 글을 쓰는 것 모두가 원죄의 증거였다. 보르헤스의 작품에는 사람이 빠져있다”고 보았기 때문이다(Carassai 2010, 219-251).

위의 사항을 염두에 두고 다시 『인공호흡』을 읽으면 흥미로운 지점이 발견된다. 에밀리오 렌시가 외삼촌과 외숙모의 이야기를 전해 듣고 쓴 소설 『현실의 장황함 *La prolijidad de lo real*』은 “보르헤스가 번역한 포크너의 『야생의 종려나무』의 어조를 사용한 탓에 부지불식간에 오네티의 패러디 버전 같은 이야기”(RA 16)가 되어버린다. 첫 문장만 봐도 장황하고 난해한 번역투 소설은 얼마 팔리지 못하고 곧 할인매대에 올라가는 신세가 된다. 여기까지만 보면 피글리아는 『콘토르노』지의 편에 서있다. 선배들이 비난

5년 「마르차」지에 쓴 뛰어난 기고문에서 아를트의 언어를 매우 명민하게 관찰했습니다.” (Piglia 2001a, 22)

한 양식을 고수하다 실패한 청년 문학도의 모습이 아이러니한 어조로 표현되어 있다. 이 소설 덕에 렌시가 ‘역사적 시선’의 중요성을 역설하는 외삼촌으로부터 편지를 받으며 『인공호흡』이 시작된다는 것을 보아도, 피글리아가 『콘토르노』지와 문학적 태도에서 공유하는 면이 크다는 것을 알 수 있다. 그러나 2부에서 본격적으로 문학론이 설파되면서 렌시는 『콘토르노』지와 거리를 둔다. 단적인 예로, 지방 문학도 마르코니가 무히카 라이네스 같은 작가가 아직 평가받을 만하지 않느냐고 말하자, 렌시는 그를 “‘세련된’ 베스트셀러” 따위나 써대는 “잡종”(RA 141) 작가라고 잘라 말한다.

나아가 보르헤스의 정치 성향을 비판하며 그의 문학성마저 격하시킨 『콘토르노』지의 일부 필진들과 달리, 피글리아는 세계적 문인 보르헤스를 진정한 “아르헨티나의 19세기 작가”로 끌어들인다. 에밀리오 렌시의 주장에 따르면, 보르헤스는 사르미엔토에서 시작하는 아르헨티나의 친유럽주의 전통과 이에서 비롯된 외국어 사용과 현학성을 극단적으로 과장하여 19세기적 글쓰기 자체를 종결시켰다. 이와 함께 가우초문학의 구어성을 표현하고 아르헨티나 문단의 인물들을 소재로 작품을 쓰는 등 그 누구보다 아르헨티나의 문학에 ‘참여적’인 작가였다는 평을 더한다. “보르헤스는 픽션의 형태로 아르헨티나 문학에 대한 서평과 헌사를 남긴”(RA 140) 것이다. 렌시/피글리아의 관점에서 보면, 작가 보르헤스는 그의 ‘말’이 아니라 그가 ‘쓴’ 픽션을 통해 평가해야 한다. 작가의 솔직한 목소리는 이해관계와 타인의 시선을 의식한 빈말로 점철되었을 공적 발언에서 찾아서는 안 된다. 피글리아 자신이 “개인적 유토피아”로 부르는 픽션의 세계에서 찾아야 한다. “결국 한 작가의 자서전은 그의 문체가 변해가는 과정”이다(RA 35). 비난받던 보르헤스를 이와 같이 훌륭한 19세기 국민 작가로 만들고는, 아를트에 대한 평가에서 피글리아는 다시 한번 『콘토르노』지와 함께한다. 아를트의 문제의식을 극찬하며 진정한 20세기 작가로 치켜세우고, 보르헤스 또한 아를트를 인정했다는 문헌학적 증거를 들이댄다. 보르헤스에 관한 이 모든

수사는 작가로서 리카르도 피글리아 자신을 변호하는 말처럼 들린다. 앞으로 더 자세히 살펴보겠지만, 『인공호흡』에는 프리에토의 비판 요소인 영미 문학의 영향이 두드러지고 탐정소설 형식을 취한데다, 보르헤스가 즐겨 사용한 의도적 오류 및 패러디 기법이 곳곳에서 발견되기 때문이다. 앞에서 아벨라르가 지적했듯, 이는 작가 자신이 지닌 자산인 아르헨티나 문학을 최대한 활용하기 위한 전략적 선택에서 비롯된다.

막 첫 소설을 출간한 1970년대의 문학도 에밀리오 렌시는 자신의 지방 출신 문학적 짝패로 등장하는 마르코니에게¹⁷ 위의 가설을 늘어놓으며 사르미엔토 vs. 보르헤스, 루고네스 vs. 아를트의 구도를 형성한다. 적으로 설정된 사르미엔토와 루고네스는 올바른 국민상과 계도되어야 할 무리 설정을 위해 지배세력이 문학을 사용한 방식을 대표하는 인물로 묘사된다. 자유주의 37세대의 주요 인물 사르미엔토는 문명화되지 않은 가우초 및 지방 세력을 척결해야 할 야만으로 규정하고 유럽인의 아르헨티나 이주를 장려한 아르헨티나의 대표적인 문인 정치인(대통령 재임기간 1868-1874)이다. 그가 젊은 시절 로사스 독재를 피해 칠레로 망명한 시기에 쓴 『과꾼도: 문명과 야만』(1845)은 렌시가 보기에 사대주의와 열등감을 초래한 주범이다. 아르헨티나 최초의 소설이라고 볼 수 있는 해당 작품의 첫 문장을 프랑스어로 시작하면서 외국어를 못하는 사람들을 은연중에 ‘야만인’ 취급하고 있기 때문이다. 한편 레오폴도 루고네스는 뿌리부터 정치적이었던 사르미엔토와 달리 순수 문인으로 호명된 작가이다. 지배계급이 규정한 그의 역할은 대규모 이민으로 발생한 사회적 혼란에¹⁸ 맞서 문학과 민족 “언어

¹⁷ 마르코니는 렌시와 동년배로, 렌시와 마찬가지로 신문에 문학 관련 글을 기고하며, “가우초의 언어로 소네트를 쓰고 있다. 가우초 시인 “아스카수비의 언어로 스테판 말라르메 형식의 소네트를 쓰고자”하는 면에서 스스로를 “보르헤스적”이라고 생각한다. (RA 143)

¹⁸ 19세기 후반과 20세기 초에 정책적으로 시행된 이주 장려 정책의 결과, 남유럽인이 대거 아르헨티나로 이주했다. 유럽 이주민과 함께 아나키즘과 사회주의가 유입되어, 이들이 주로 편입된 도시하층계급은 사회혼란의 온상 취급을 받았다. 20세기 초반 부에노스아이레스 인구의 60퍼센트를 차지하는 “노동계급의 5분의 3은 이

의 순수성”(RA 136)을 지키는 것이었다. 『인공호흡』에서 자주 등장하는 수사인 “우리”와 “그들”의 구분법을 적용해 다시 말하자면, 19세기에 문명과 진보를 추구하는 “우리”를 만든 사르미엔토는 로사스를 암시하는 가우초와 지방 세력을 “그들”로 규정했고, 20세기 초에 순수한 아르헨티나인인 “우리”를 설정하는 데 동원된 루고네스는 괴상한 언어를 쓰며 사회 혼란을 야기하는 이민자 집단을 “그들”로 규정했다. 에밀리오 렌시는 보르헤스와 아를트가 지배세력이 설정한 이 범주를 깨트리는 글쓰기를 했다고 본다. 누구보다도 능숙한 외국어 실력과 지식을 뽐냈던 보르헤스는 현학적 글쓰기로 아르헨티나에서 행세하는 유럽 출신 혹은 친유럽적 아르헨티나 지식인들을 비꼬는 동시에 구어체를 사용하여 가우초 세력을 동경하는 글쓰기를 했고, 외국어를 못하는 도시 하층 이민자 2세였던 아를트는 번역투와 대중들의 은어가 난무하는 “진정한 국민 언어”(RA 136)를 사용하여 “지배층이 공교육을 통해 강요하는 단일한 언어 사용”(RA 137)에 반하는 글쓰기를 했다. 이와 같이 ‘국가의 요구에 복무하는 작가 vs. 금기를 깨뜨리는 글쓰기를 한 작가’라는 대립구도 설정을 통해 피글리아는 현재 강요되는 ‘우리’와 ‘그들’의 구도는 무엇인지 묻고 있다. 이 논쟁을 통해 피글리아는 지금 자신이 아르헨티나에서 작가로서 해야 할 일은 보르헤스의 기법과 아를트의 감수성으로 글을 써나가는 것임을 분명히 한다.

위에서 약술한 보르헤스와 아를트에 대한 평가는 텍스트에 근거하되, 현실적 필요에 답하는 피글리아식 문학사용법을 잘 보여준다. 사실 렌시의 국문학 읽기는 상당히 자의적이고 과장된 면이 있다. 그러나 가차 없고 경쾌하다. 일례로, 그는 아를트의 반대항으로 삼은 국민작가 루고네스를 다음과 같이 평가한다.

지금 와서 루고네스를 읽으면 그가 아르헨티나 문학에서 가장 뛰어난 코

탈리아나 에스파냐 시민권을 지닌 이민자였다.” (스키드모어 2014, 422-430)

믹 작가라는 걸 알게 돼요. 당신[타르덱스키]은 그가 희극성을 의도한 게 아니라고 하겠지만요. [...] 『가우초 전쟁』을 읽어보셨어요? 그걸 읽으면 너무나 섬세하고 자연스러운 희극적 재능이 드러난다니까요. [...] 언어의 코미디언, 그게 바로 루고네스였어요. 렌시가 말했다. 마크 트웨인 급으로 유머감각이 넘쳤어요. (RA 120)

레오폴도 루고네스는 두서없는 지적 이력을 가진 것으로 유명하다. 모데르니즘의 영향 하에서 활동한 그는 “가부장적 글쓰기를 했다가 신비주의적인 난해한 어조를 개발하는가 하면, 마지막 단계에 이르러서는 파시즘에 손을 댔다.”(Rodríguez Pérsico 2006, 43) 물론 문학지상주의자 렌시는 그의 정치성향 같은 문학외적 요소가 아닌 문체를 따진다. 그리고 그 문체에는 당연히 그의 종잡을 수 없는 사상적 궤적이 표현될 수밖에 없다. 위에서 언급한 『가우초 전쟁』은 모데르니즘파인 루고네스가 민족주의적¹⁹ 가르침을 담아내고자 아르헨티나 독립기를 배경으로 쓴 작품이다. 로드리게스 페르시코에 따르면, 그의 민족주의 서사시는 “환상문학적” 요소를 지니며 “실증주의적 설명과 신비주의적 이단을 함께 도입”하는 모순을 보인다. 『가우초 전쟁』 각 단편에는 역사적 사실에 대한 “기이한 왜곡”이 가해져, “아르헨티나 문학에서 긍정적인 인물로 그려진 사례가 거의 없는 집단인 인디오가 애국자”로 등장하며, “애국자 마녀”, “애국자인 바보”(Rodríguez Pérsico 2006, 44) 등 온갖 인간 군상들이 애국자로 돌변한다. 상충되는 요소가 가득한데다 환상적이기까지 한 글을 교훈적 어조로 표현하려 애쓰는 루고네스의 모습은 손자뻘인 렌시에게 우스꽝스럽게 읽힐 뿐이다.

사르미엔토에 대한 문헌학적 평가도 조금 과장된 면이 있다. 렌시가 그를 비난하는 가장 큰 이유는 『파꾼도: 문명과 야만』의 첫 문장을 프랑스로

¹⁹ 세계주의자이자 이국 취향을 지녔던 루벤 다리오의 언어를 민족주의적으로 바꾼 점에서 아르헨티나판 98세대라고 할 수도 있겠다.

썼다는 것이다. 그것도 잘못된 인용이었다. 렌시는 사르미엔토의 글에서도 그의 의도보다는 효과에 주목한다. 사실 『파꾼도』는 아르헨티나인만이 아니라 미국과 유럽 사람들 또한 잠재적 독자로 상정한 정치적 글임에도, “민족 언어의 중요성을 부각시켰다는 점”(조구호 2012, 449)에서 높이 평가받는 작품이다. 렌시가 지적한 『파꾼도』 서문의 유명한 제사는 “사상의 목을 자를 수 없다 *On ne tue point les idées*”이다. 그리고 장마다 달려있는 제사도 대부분 외국 지식인의 글에서 따온 것인데, 사실 이는 사르미엔토의 독서 이력을 보여주는 것일 뿐이다. 배제의 의도라기보다는 망명지에서 손에 들어오는 글들을 기억나는 대로 주제에 맞게 가져다 붙였을 공산이 크다. 셰익스피어를 제외하면 거의 대부분 동시대 학자들의 글이 인용되어 있는데, 언어도 그 저작의 원언어가 아니라 제각각이다. 셰익스피어가 스페인어나 불어로 인용되어 있는가 하면, 프랑스 시인의 글이 스페인어로 번역되어 있기도 하다(Sarmiento 1985). 물론 피글리아도 이 사실을 알고 있을 것이다. 그래서 사르미엔토 ‘탓에’ “과시적이고 사기성 짙은 현학성과 가짜 백과사전, 그리고 외국어사용”(131)이 변성했고, 이 ‘탓에’ 보르헤스의 픽션이 탄생했다고 주장한다. 이렇게 보면 사르미엔토를 비판하면서 피글리아는 아르헨티나 지식인이 글을 써온 조건과 상황을 드러내는 동시에 그 안에서 탄생한 문체와 기법을 전유하려 한다는 것을 알 수 있다. 그리고 문제의식도 함께한다. 로사스 독재 이후 또 다른 폭력의 시대가 찾아왔기 때문이다. 『인공호흡』 속 한 인물은 질문한다. “가끔 (농담이 아니라) 우리도 37세대가 아닌가 싶네. 조국에서 추방당해 길을 잃은 존재인 거지. 우리 중 누가 『파꾼도』를 쓰게 될까?”(RA 78) 『파꾼도』의 프랑스어 사용을 비난하면서도, 렌시는 삼촌이 보낸 사진에 적혀 있던 T. S. 엘리엇의 시구를 번역하지 않고 그대로 『인공호흡』의 제사로 사용한다. “*We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience.*” 렌시의 독해를 염두에 둔다면, 이 제사는 『인공호흡』을 읽고 이를 토대로 새로운 글을

쓸지도 모르는, 그리고 아마 피글리아와는 다른 언어를 가지고 있을 미래 세대를 위한 것이다. 렌시 같은 독자라면 피글리아 소설의 난해함과 영어 사용을 비판의 발판으로 삼을지도 모른다. 언급된 작품들과 마찬가지로 아르헨티나의 또 다른 『과꾼도』를 위한 재료가 되는 순간에 『인공호흡』은 진정한 아르헨티나 토대문학이 될 것이다.

2.1.2. 탐정소설과 범죄소설: 아르헨티나 건국 로망스

국가 문제의 기원을 모색하는 『인공호흡』은 탐정소설 형식을 취한다. 피글리아를 설명할 때면 빠지지 않고 등장하는 계보를 다시 한 번 종합해보면, 그는 탐정소설과²⁰ 영미문학전통을 취하는 데에서 보르헤스의 지적 전통을 이어받았고, 도회적 감수성으로 삶의 이면을 파헤치고자 하는 열망에서 아틀트를 높이 평가하며, 문학에 대한 관념을 실험적인 글쓰기를 통해 풀어나가는 지점에서 마세도니오 페르난데스의 기법을 차용했다. 앞의 2.1.1절에서 보았듯 『인공호흡』 속에서는 극적 효과를 위해 부정적으로 평가되지만, 실제로 피글리아가 아르헨티나 소설의 대부분으로 높이 평가하는 사르미엔토도 빼놓을 수 없다. 또한 『인공호흡』에서 두드러지는 국외 전통으로는 에드거 엘런 포에서 비롯된 탐정소설과 미국 하드보일드 범죄소설 장르, 윌리엄 포크너와 아일랜드 작가 제임스 조이스, 카프카를 꼽을 수

²⁰ 영어의 detective story는 한국어로는 추리소설 혹은 탐정소설로, 스페인어로는 novela policial/policíaca 또는 relato policial/policíaco로 번역된다. ‘추리’의 정의는 “알고 있는 것을 바탕으로 알지 못하는 것을 미루어서 생각함”이고 탐정의 정의는 “드러나지 않은 사정을 몰래 살펴 알아냄”이기에, 추리소설과 탐정소설 모두 *detective story* 혹은 *mystery story*의 의미로 사용된다. 스페인과 중남미 관련 역서를 미루어 보면 ‘탐정소설’이라는 번역을 선호하는 듯하다. ‘추리’가 일본어 느낌이 나서라는 혐의를 개인적으로 두고 있다. 사실 ‘탐정’도 일본어에 똑같이 존재하는 한자어이고, 모든 ‘탐정’이라는 정의에 ‘몰래’라는 말이 들어있기에 ‘추리’가 더 적절한 번역어라고 생각하지만 이전 번역과의 혼동을 줄이기 위해, 이 글에서는 *novela/relato policial*과 *detective story*의 번역으로 ‘탐정소설’을 택한다.

있다. 이 가운데 탐정소설과 범죄소설은 피글리아의 작품세계를 이해하는 데에 아주 중요하다. 피글리아와 후안 호세 사에르의 대담을 살펴보면, 탐정소설(*novela policiaca*)과 범죄소설(*ficción criminal*)이라는 용어를 크게 ① 경험적 사실을 통해 논리적 판단을 내리는 서술적 측면과 ② 국가체계 안에서 벌어지는 폭력의 측면에서 사용한다는 것을 알 수 있다. 이 두 용법은 혼용되는 경우도 많은데, 전자의 서술이 일어나는 계기가 많은 경우 범죄 및 수사활동, 그리고 이를 통제하려는 세력(많은 경우 국가와 관련되어 있다)과 얽혀있기 때문이다. 서술적 측면에서, 피글리아는 “탐정의 지배적 담화는 서술자의 담화를 본뜬 것”(Tambling 2000, 106)으로 보는 서사학의 분석과 같은 입장을 취하며, 더 나아가 비평서사의 탐정소설적 요소에 주목하여, 모든 비평가를 작가가 제시했다고 추정하는 존재하지 않는 수수께끼를 해독하는 탐정으로 파악한다.²¹ 현실적 측면에서는, 사에르가 정치-경찰-도시의 어원적 유사성을 지적한 것과²² 유사한 문제의식을 가지고, 폭력의 주체인 국가가 만들어내는 서사에 주목한다. 군부독재 이후 한 인터뷰에서 피글리아는 다음과 같이 말한다. “최근 몇 년 간의 아르헨티나는 어느 지점까지 권력의 담화가 범죄소설의 형태를 취할 수 있는지를 잘 보여줍니다. 군부의 담화는 현실(*lo real*)을 픽션화하려는 목표를 가지고 있습니다. 억압을 지우기 위해서 말이지요.”(Piglia 2001a, 10) 이번 절에서는 피글리아 소설 대부분의 장르적 성격과 분위기가 미국 하드보일드 범죄소설의 전형에 가깝다는 것을 지적하고, 이 점이 『인공호흡』의 토대소설적 면모에 어떠한 특징과 한계를 만들어 내는지 분석한다.

²¹ “비평에 있는 서사 요소에 관심이 많습니다. 이야기 형식으로서의 비평을 말합니다. 가끔 저는 비평을 탐정소설장르의 한 변형으로 봅니다. [...] 위대한 비평가는 때로 존재하지 않는 비밀을 찾아 텍스트 사이를 옮겨 다니는 모험가입니다. 아주 매력적인 인물이지요. 신탁의 해독자이자, 부족(附族)의 독서가입니다. 보들레르의 과리를 읽는 벤야민입니다. 도시 전체가 텍스트라고 믿고 죽음을 향해가는 원로트이지요.”(Piglia 2001a, 13)

²² “정치(*política*)와 경찰(*policia*)은 같은 어원에서 비롯됩니다. 그리스어의 *polis*이지요. 스페인어에서 16세기 말까지 두 단어는 동일한 의미였습니다.”(Piglia and Saer 2010, 71).

탐정소설의 역사를 유물론의 관점에서 분석한 에르네스트 만델의 설명에 따르면, “전쟁[1차 세계대전]이 끝나고도 안정이 회복되지 않자, 여전히 본질상 보수적이었던 뿌띠부르주아지”가 향수에 젖어 추구한 “잃어버린 낙원”이 구현된 장르가 이른바 1930~40년대의 황금기 탐정소설이었다(만델 2001, 62). 반면, “사회적 계층화가 견고하지 않았던” 미국에서는 작가와 독자들이 이러한 비현실적 세계의 모순을 보다 일찍이 깨달았기에 수수께끼의 해결보다 “사회 운영 방식의 일면에 의문점을 던지는” (시먼스 2012, 30) 범죄소설이 발달하게 된다. 이 설명에 따르면, 피글리아의 소설이 고전 탐정소설보다 미국 범죄소설 분위기에 더 가까운 것은 당연해 보인다. 거대한 범죄의 주체가 밝혀질 수 없는 상황, 비인간적인 체제의 논리가 진실을 억압하는 상황이 군부독재 치하의 아르헨티나 현실을 더욱 잘 설명해주기 때문이다.

이에 더해 피글리아 세대가 미국 문학 및 대중문화를 접하기 쉬운 환경에서 자랐고 이를 적극 수용했다는 점도 간과할 수 없다. 피글리아는 1960년대 후반에서 70년대 중반까지 ‘세리에 네그라 la Serie Negra’라는 이름의 시리즈를 기획하여 쉐들러를 비롯한 구디스, 해밋 등의 미국 범죄소설 작가들을 아르헨티나에 소개한 바 있다. 그가 소설 작법 및 비평에서 탐정소설 형식을 하나의 문법처럼 활용하게 된 데에는 보르헤스에서 비롯된 아르헨티나 전통 외에도 이와 같은 유년 및 청년기의 문화적 경험이 큰 몫을 하고 있다. 그는 자신이 번역한 미국 범죄소설 작가들이 탐정소설 장르의 서술 체계를 혁신했다고 보고 높이 평가한다. 좌파 성향의 해당 작가들이 “범죄가 일어나는 진짜 이유로 사회의 부패를 제시하기 시작”했다고 보기 때문이다(Hernández-Castellanos and Lawrence 2011, 227-228). 영국 고전 탐정소설과 달리 범죄소설에서는 플롯에 긴장을 유발하는 수수께끼의 위상이 바뀐다. 피글리아에 따르면, “이제 수수께끼는 중요하지 않”고, “명확함이 사라진다.” “끝에 가서도 무엇을 찾고 있는지 모르며”, 존재하는 것은

“범죄가 있었다는 생각이나 범죄가 있다”는 것뿐으로, 이조차 더 이상 플롯의 중심이 아니다(Hernández-Castellanos and Lawrence 2011, 227). 논리적 해결의 카타르시스를 추구하지 않는 범죄소설에서는 따라서 등장인물의 성격도 바뀐다. 단 한 번 범죄 현장을 방문하고 수집한 단서를 논리적으로 분석하여 범인을 찾는 다소 결벽증과 같은 기벽이 있는 이성적인 탐정에서, 헤밍웨이나 콘래드 소설의 주인공처럼, 결코 완벽히 해결할 수 없으리라는 것을 알면서도 맨몸으로 폭력적 세상에 뛰어드는 인물로 중심이 이동한다. 따라서 탐정소설 및 범죄소설의 핵심 요소인 탐정과 살인자, 희생자의 위상도 변한다. 피글리아에 따르면 “영국 고전소설에서는 탐정이 중심이고 해밋부터는 범죄자가 주된 관심의 초점으로 소설이 시작되며, 데이빗 구디스의 경우에는 희생자가 중심이”(Hernández-Castellanos and Lawrence 2011, 228)된다.

아르헨티나 문학에 탐정소설 전통을 확립한 보르헤스가 미국 탐정소설은 추론이 아닌 범죄가 중심이 되기 때문에 “타락했다”라며 탐정소설이야말로 “카오스 시대를 사는 우리에게 질서가 무엇인지를 보여”(보르헤스 1978)주기에 가치가 있다고 평한 것에 반해, 앞에서 논의했듯이 아를트로 대표되는 도시 뒷골목 감수성을²³ 재발견한 선배를 둔 피글리아 세대 작가들은 미국 하드보일드 범죄소설 형식에서 당대 아르헨티나 상황 묘사에 걸맞은 서술방식의 가능성을 발견하고 이를 발전시켜 나간다(박종율 1997). 피글리아의 2010년 작 『밤의 표적 *Blanco nocturno*』에서는 이성적이면서도 하드보일드한 감성의 동네 탐정이 자본의 논리로 자행된 사건의 범인을 찾기 위해 불가능한 수사를 진행하는 플롯이 전개되고, “유나바머 선언문”

²³ “아를트의 글쓰기 혹은 그의 기질이 요구하던 욕망들은 싸구려 서점들과 공공 도서관의 서가에서 빼어든 이러한 ‘빈곤층의 교본’과 떼어놓고는 이해할 수 없는 것이다. [...] 그는 감옥들과 병원들을 찾았으며, 저소득층 여성들의 성습관과 결혼 제도를 비판했는가 하면 뿌띠 부르주아의 이기심과 이 떠오르는 중산층을 타락시키는 그들의 야망, 그리고 부르주아 가정의 우매함 등을 날날이 까발리며 비판했다.” (사를로 1999, 56)

으로 유명한 미국 연쇄살인범 시어도어 카잔스키를 모티브로 한 2013년 작 『아이다의 길 *El camino de Ida*』에서는 에밀리오 렌시가 탐정 역할을 하며 소설 초반에는 희생자가, 후반에는 범뢰자가 부각된다. 『인공호흡』의 경우 분위기는 등장인물의 성격 면에서 범뢰소설에 가깝지만, 수사 및 추리 방식을 보면 고전 탐정소설 방식에 더 가깝다. 수사 자료는 문서와 기록이다. 그러나 교육자들의 입을 통해 벽난로 앞에서 사유했던 철학자 데카르트의 근대이성을 살인자로 지목하는 방식으로 국가를 공격하고, 진실의 발견을 위해서는 근대국가 체제가 낳은 “악몽 속으로”(RA 215) 들어 가야 함을 역설하면서, 보다 정교한 범뢰소설 형식을 통해 사회문제를 고발하는 작가의 향후 행보를 앞서 보여주고 있다.

피글리아가 이 작품을 쓴 시기의 상황을 다시 돌아보자. 당시의 가장 큰 살인자는 두말할 나위 없이 국가였다. 그러나 처벌이 불가능한 살인자였다.

『인공호흡』이 출판된 1980년에는 아르헨티나를 덮은 공포가 극에 달했던 때이다. 모든 글은 통제와 의심, 그리고 박해에 노출되어 있었다. [...] 개인 수첩에서부터 시작해서 주소와 이름 목록을 조사를 위한 빌미로 삼았다. 비텔라 장군 시기에는 무심코 부르는 민요의 가사까지 민중문화로 간주되어 혐의의 대상이 되었다. 나는 지인 중에 『크리시스 *Crisis*』와 같은 잡지의 개인 컬렉션을 비밀리에 묻거나 태우지 않은 사람을 알지 못한다. (Bratosevich 1997, 127)

이 시기에 피글리아는 1975년 『가명』 이후 새로운 작품을 내지 않고 『인공호흡』의 저술에만 몰두한다. 그리고 아르헨티나 역사를 읽으며 국가가 범뢰 소설의 살인 주체가 된 상황의 원인을 탐구한다. 이 시도는 당시 아르헨티나가 앓고 있던 “증상의 징후를 찾으려는 시도의 일환”이었고 이 문학

적 결과는 소설 후반부에서 가장 큰 극적 효과를 불러일으키는 “히틀러와 카프카의 가상의 만남”으로 형상화된다(Bratosevich 1997, 128-129). 이 상황에서 희생자의 위치에 놓인 독자들은 “아르헨티나 독재의 획일화된 담론과 나누는 대화”(Bratosevich 1997, 129)인 이 난해한 소설의 알레고리를 해독할 수 있었지만, 검열은 이를 읽어내지 못했다. 끝까지 모습을 드러내지 않고 작품의 도덕의 축 역할을 하는 교육자 마기는 조카 렌시에게 자신의 상황을 다음과 같이 설명한다.

그건 그렇고, 지금 나의 상황을 최대한 신중히 생각해주길 부탁한다. **극도로 신중하게 말이다.** 의심가는 구석이 있단다. 세상 누군들 안 그럴겠냐마는 말이다. 이제 와서 하는 말이다만, 요즘 내게는 도통 개인생활이라는 게 없단다. (RP 18) (원문 강조)

마기 삼촌을 찾아간 렌시를 맞아주는 타르덱스키도 다음과 같이 말한다. “[마기 교수님은] 스스로에 대해 잊고 싶어하시는 것 같았어요. 비밀 얘기를 털어놓는 걸 좋아하지 않으셨지요. 아무튼 요즘 같은 때에 그런 얘기에 관심 갖는 사람이 있거나 하겠습니까?”(RA 109) 헌신할 “대의(la Causa)”가 있던 시기를 살았고 아직도 그에 대한 신념을 잃지 않은 마기 교수에게 “비밀 얘기”란 무엇일까.

아르헨티나 독재 현실을 잠시 잊고, 1970년대 중후반에 아르헨티나 대도시에서 대중문화의 세례를 받으며 대학 교육을 받은 청년을 상상해보자. 정권에 대항하는 시위와 점거로 대학시절을 보내고 적당히 취직해서 살고 있다. 유럽의 68혁명과 쿠바혁명이라는 서구사회의 큰 변화의 여파도 잠잠해지고, 혁명에 환멸을 느낀다기보다는 기대치가 낮아졌다. 십대 시절의 꿈을 끌고 가기엔 현실의 벽이 높다는 것을 깨달았다. 이 중 한명인 렌시는 말한다. “[작가로서 성공해서 파리에 가는] 꿈을 꾸던 때가 열여덟인데

이제 서른이 훨씬 넘었어요. [...] 신문사에 가서 쓰레기(그것도 문학에 대한)나 써대고 있습니다”(RA 38). 풍요로운 아르헨티나 문학과 대중문화의 다양성에 익숙한 이들 세대를 대표하는 렌시에게 어설피고 단순한 플롯으로 반복되는 정치 서사는 진부하다. “전 정치에 전혀 관심이 없어요. 이리고옌에 대해서라면 그의 문체에 흥미가 있지요. 아주 극단적인 바로크 스타일이거든요.” (RA 19) 아마도 지나치게 심각할 마기의 비밀 이야기는 렌시 세대에게 시대에 뒤떨어진 것으로 들릴 것이다. 그러나 표면적 서사를 떠나 현재 군부의 획일화된 질서가 닥친 상황을 염두에 두고 그 ‘비밀 이야기’라는 단어를 접하면, 지나치게 심각해서 우스꽝스러운 이야기가 아닌, 듣는 이에게 현실적 위험을 안기는 말로 다가온다. 위에서 피글리아가 말한 탐정-범죄자-피해자의 구도에서, 피해자의 위치에 처한 마기는 스스로 탐정이 되고자 한다. 그리고 렌시에게 편지를 보낸다. “나는 증인이 필요하다. 너처럼 믿을 수 있고 가까워서 비밀 얘기를 털어놓을 수 있는 사람 말이다. 결국 멀리서 주의깊게 내 얘기를 들어줄 사람이 필요한 거지.”(RA 24-25) “비밀 얘기를 털어놓을 수 있는 사람”이라는 단어 ‘confidente’는 스파이나 첩자를 의미하기도 한다. 이렇듯 암시적인 단어 사용은 소설 전체에 비밀스러운 분위기를 조성하여, 이야기 흐름에 긴장감을 부여한다.

이 시점에서 본고의 주장, 『인공호흡』이 새로운 국민소설(로망스)을 추구하고 있다는 입장으로 돌아가, 이 범죄소설 형식이 갖는 아르헨티나 토대 소설로서의 의미를 살펴보자. 도리스 서머는 20세기 라틴아메리카 소설 경향을 분석하며 다음과 같이 말한다.

 붐이 권위와 지식을 문제화한다 해도 주체를 살해해 버리지는 않는다. 역사에 의해 이미 주변화된 사람들에게 그것은 너무 큰 사치이거나 불필요한 것이다. 대신 라틴아메리카 내러티브는 포스트모던 냉소주의의 주변부들로부터 다중의 주체들을 구축해 내느라 바쁘다. (서머 2011, 524쪽 후주15번)

이 언설을 기계적으로 적용해보면, 포스트모던 주체인 젊은이 렌시에게 교육자들이 당부하는 성장의 방향은 서머의 지적과 일치한다. 아르헨티나 역사의 반복되는 플롯에 냉소하는 렌시에게 마기는 역사적 시선을 강조하며, 돈 루시아노와 타르몹스키도 렌시에게 개인적 관심사에서 벗어나 잊혀진 이들의 목소리를 들어야 함을 강조한다.

역사는 깨어나려 노력하는 악몽 속에서 내[마기]게 위안을 주는 유일한 곳이다. (RA 19)²⁴

모든 죽은 이들의 존재가 나[돈 루시아노]를 괴롭힙니다. 그들이 내게 편지를 쓰는 걸까요? 죽은 이들이요? 나는 죽은 사람들에게서 편지를 받는 사람인 걸까요? (RA 49)

그[카프카]는 희생자들의 끊임없는 웅얼거림 아래 들려오는 다른 종류의 진실을 예고하는 말을 들을 줄 아는 사람이었어요. (RA 208)

도리스 서머는 라틴아메리카 역사소설의 경향을 설명하며 ‘로망스’라는 말을 사용한다. 그가 사용하는 로망스의 의미는 “현재 우리가 사용하는 사랑 이야기”이자 19세기 정치 상황을 담은 “소설보다 더 대담하게 알레고리를 사용하는 장르”이다(Sommer 1991, 5). 이 틀을 통해 서머는 19세기 라틴아메리카 소설(로망스)을 신분차가 있는 남녀의 결합을 통한 국민통합의 열망으로 읽어낸다. 동시에 그는 신분차 혹은 정치적 견해의 차이를 초월한 이성애로 국가통합의 욕망을 투사하는 19세기 라틴아메리카 소설 중 다수가 “사회적으로 편리한” 해결책인 “결혼을 위해 분투”하는데, 각 작품이 지향하는 “이상적 형태는 위계적”(Sommer 1991, 6)이라고 지적한다. 이렇

²⁴ 제임스 조이스의 『율리시스』에 나오는 “역사는 나를 짓누르는 악몽이다”를 패러디한 말이다.

게 상존하는 차이를 지우는 19세기 로망스는 “보기 좋은 거짓말”로서 결국은 “형태를 갖춰가는 중인 문화의 주도권을 잡기 위해 부르주아들이 행한 기획의 일부”였다(Sommer 1991, 29).

그러나 피글리아는 돈 루시아노와 마기, 타르텡스키의 당부를 1980년대 포스트붐 시대에 속하는 대다수 라틴아메리카 역사소설들이 갖는 특징으로 지적된 “특정 지역, 인종, 정당, 경제적 이해 등을 대표하는 불운한 연인들의 이야기”(Sommer 1991, 5)로 빚어내지 않는다. 『인공호흡』에서 가부장적 이성애 기반의 사랑은 모두 실패한다. 신분차를 뛰어넘은 순수한 사랑의 실현은 없다. 렌시는 마기를 만나기 전, 외삼촌와 숙모 에스페란시타의 사랑과 이별을 자본주의 사회 내에서의 낭만적 사랑의 불가능성으로 해석하여 비슷한 모티브의 포크너의 작품 『야생의 종려나무』를 떠올리며 소설을 쓴다. 렌시의 첫 소설 『현실의 장황함』에서 외숙모는 가정의 영역 이외의 활동에서 배제된 채 그저 곱게 자란 아름답고 부유한 여성으로, 외삼촌 마기는 야망은 있지만 가난한 청년으로 묘사된다. 렌시가 들은 소문대로 픽션화한 결별의 원인은 마기의 편지로 거짓임이 밝혀지지만, 에스페란시타가 이 서사에 간혀 낭만적 사랑을 꿈꾸던 전형적인 상류층 여성인 것은 분명하다. 피글리아는 푸코가 분석한 가부장적 사회가 행하는 성적 통치 구조에서 발현된 “사교계와 가정의 경계”에 나타나는 “한가”하고 “신경질적인” 여성상(푸코 1990, 140)을 충실히 따라 가부장적인 상류층 가정의 두 여인, 마기의 부인이자 돈 루시아노의 딸인 에스페란시타와 엔리케 오소리오의 어머니의 캐릭터를 설정한다. 둘 다 자신이 받은 교육과 허용된 독서의 범위 안에서 비롯된 환상에 간혀 산다.

네 숙모[에스페란시타]가 미친 걸 모르겠니. 분명히 밝히는데 그녀는 서서 똥을 쏘단다. 누군가 그렇게 하는 게 더 근사해 보인다고 했다는 거야. 죽기 전에 내가 그녀의 돈을 훔치지 않았다고 했단 말이지? 정말 알 수 없는

노릇이지. 과두계급이 낳는 딸들이란 저 모양이란다. 섬세하고, 몽상에 가득 차있는 데다 예외 없이 매가리가 없지. (RA 17)

[나-엔리케오소리오-의 어머니는] 순진하면서도 잔인했다. [...] 알프레드 드 뤼세와 조르주 상드를 읽고 파리에서 살며 마담 스탈의 살롱에 드나들기를 꿈꿨다. 그 멋진 여성이 여러 해 전에 이미 죽었다는 것도 몰랐고, 어머니가 지금 몸을 바친 그 사생아의 아버지[나폴레옹]가 그녀를 경멸했다는 것도 몰랐다. (RA 74-75)

사회가 규정한 강인한 남성성만이 인간으로서 존엄과 자유를 획득할 수 있는 사회에서 상류계급의 여성은,²⁵ 타르웁스키가 “가장 몸쓸 부류의 낭만 주의자”(RA 110)라고 부른 콘래드가 『어둠의 심연』에서 묘사한 것처럼 현실을 모르는 인물로서만 개연성을 갖는다.

여성들이 얼마나 진실에서 멀어져 있는지. 참 기이하지. 그들은 자신들만의 세상에서 따로 살고 있으며, 그 세상에 견줄 만한 것은 과거에도 없었고, 앞으로도 결코 있을 수 없다네. 그 세상은 너무나 아름다워서, 만약 여성들이 세상을 세우면, 첫째 날 해가 저물기도 전에 무너지고 말 걸세. 창조 이래로 줄곧 우리 남성들이 불평 없이 받아들인, 어떤 황당한 사실이 만약 그들에게 알려지면, 그 세상을 뒤집어 놓고 말 것일세.” (콘래드 2008, 28-29)

이처럼 19세기 초반과 20세기 초반의 아르헨티나와 영국의 부유층 여성은 가부장적 질서 안에서 동형으로 묘사된다. 아르헨티나의 대토지 소유제를 비판하는 피글리아가 추구하는 토대소설의 형식은 이 체제를 유지·재생산

²⁵“[명예결투의 전통 때문에] 남자들은 서로서로를 죽여서 자신이 아르헨티나 신사임을, 자신의 아버지와 할아버지, 증조할아버지가 신사였음을 증명해야 했습니다.” (RA 52)

하는 가부장제의 모순을 폭로해야 하기에 이성애 기반의 로맨스가 될 수 없다. 더군다나 가부장제가 여성에게 부과한 역할에 대한 심리적 보상으로 제공한 낭만적 환상은 폭력과 범죄로 이루어진 아르헨티나 사회에서는 실현 불가능하다. 피글리아의 페르소나 렌시가 파악하고 있는 아르헨티나의 도시 현실은 돈과 범죄의 소설가 아를트로 대표되며, 팜파스의 현실은 삼촌을 만나러 가는 길에 읽는 마르티네스 에스트라다로 대표된다. 마르티네스 에스트라다는 광활한 팜파스를 앞에 둔 개척자들이 맞닥뜨렸던 절망적인 상황을 “후진하는 전진(El avance hacia atrás)”(Martínez Estrada 1986, 11쪽)이라는 말로 표현한 바 있다. 앞으로 나아가기 위해서는 문명(진보)/야만(퇴보)의 이분법적 구분에서 후자를 선택해야 했다. 이렇듯 건국 초기부터 폭력으로 점철되어온 사회를 제대로 들여다 보려면 낭만적 사랑은커녕, 엔리케 오소리오가 말하듯 “유토피아를 추구하는 과정에서는 모든 범죄가 일어날 수 있다”(RA 79)는 것을 인정해야 한다.

이 현실을 몸으로 겪어낸 마기와 돈 루시아노, 엔리케 오소리오는 모두 돈의 중요성을 역설한다. 모든 사회적 가능성을 박탈당한 이들에게 인간적 존엄을 유지시켜주는 것은 ‘돈’과 ‘기록’이다. 기록이 현재를 견딜 수 있는 정신적 지지대라면 돈은 생존의 요건이다.

나[마르셀로 마기]는 알토페루에서 나온 그 돈을 다 써버렸단다. 만약 그 녀[에스페란시타]가 아니라고 한다면 내 인생에서 유일하게 가치 있었던 행동[돈을 갚은 행위]을 없었던 일로 하려는 거란다. 돈을 가진 이들만이 돈을 알보고 이를 나쁜 감정과 혼동하지. (RA 17)

그[돈 루시아노]는 외부의 재산 덕에 현재의 자유와 은둔을 누릴 수 있다는 것을 알고 있었다. (RA 54)

역사가 나[엔리케 오소리오]에게 강요했던 그 불편한 자세의 후유증과 싸우기 위해 내가 이 금으로 된 단단한 일종의 코르셋을 사용해야 한다 해도 이제 아무도 놀라지 않을 것이다. 오직 금만이 굴종과 배신의 기억을 치유한다. (RA 78)

이들은 모두 사유의 조건인 자유(그 역도 성립한다)가 돈과 폭력에서 비롯됨을 확실히 알고 있는 사람들이다.²⁶ 그리고 이를 기록하고 이야기한다. 이렇게 건국과정에서 발생해온 돈과 범죄의 필연성을 파악하고 있고, 19세기의 이상이 현실화된 이후의 악몽을 겪고 있는 피글리아는 당연한 수순으로, 문인 정치인이었던 ‘건국의 아버지들’이 사용한 ‘신분을 뛰어넘은 남녀 간 사랑’을 기반으로 한 로망스의 허구성을 폭로하고, 대신 속된 표현으로 남성들의 로망스로 불리는 하드보일드 범죄소설 형식을 택한다.

도리스 서머가 분석한 로사스 독재기에 쓰인 이성애 기반 로망스 『아말리아』를 제외하면 사실상 아르헨티나 문학사의 대표적인 작품들은 19세기부터 20세기 중반에 이르기까지 역사의 주역이었던 남성들의 세계를 대변한다. 서머가 다룬 사랑 이야기와 소재 및 분위기는 다르지만, 아르헨티나 국민 문학의 대표격이라 할 수 있는 19세기의 문인들의 에세이와 가우초 문학 또한 낭만적인 분위기가 짙고 국가통합의 서사로 이용되었다(조영실 2004, 2005). 이는 광활한 땅을 개척해온 이주와 건국의 역사에서 비롯된 것으로, 아르헨티나 작가들이 비슷한 역사 구조를 지닌 미국발 문학 장르에 친연성을 느낀 이유를 설명해준다. 미국 범죄소설의 기원을 탐색한 김용언의 연구에 따르면, “1980년대까지 미국의 대다수 독자들을 사로잡았던

²⁶ 피글리아의 작품에서 돈과 폭력의 관계는 그가 독해한 아를트의 작품세계의 분위기가 짙다. “부의 기원에는 미스터리가 있습니다. 아를트는 돈을 가진 사람은 범죄를 숨기고 있다고 생각합니다. 부의 축적은 초기에는 항상 불법적입니다. 부자들에게는 항상 악마적인 면이 있습니다. [...] 돈은 무한한 힘을 선사하고 이것이 정글과 같은 사회에서는 유일한 법칙이자 진리입니다.” (Piglia 2001a, 27-28)

다임 노블의²⁷ 가장 큰 두 줄기를 꼽는다면 웨스턴 장르와 탐정 장르”이다. 이 중 웨스턴 다임 노블은 웨스턴 히어로를 내세워 “노스텔지어와 모험심을 자극하여 서부의 불만을 누그러 뜨리는 동시에 동부를 정당화”하여 계층 간극이 대중들에게 야기한 “‘내부의 적’에 대한 불안을 봉합시킬 수” 있었다(김용언 2012, 158-160). 19세기 중반부터 공교육 정책이 시행됨에 따라 문맹률이 크게 감소한 아르헨티나에서도 19세기 후반부터 연재소설 형식의 대중소설이 유행하였고 다수의 작품에 미국의 웨스턴 히어로와 비슷한 역할을 수행하는 가우초가 등장하였다(조영실 2004). 19세기 중반에 사회 위협세력이었던 가우초는 군사력과 노동력 동원을 목적으로 ‘애국적인 가우초’로 호출되었고, 이후 대부분이 국가에 편입되어 더 이상 위협세력이 되지 못하는 19세기 후반과 20세기 초에 문학적으로 이상화되었다(조영실 2005).

보르헤스와 그 이전 세대의 작가들이 미국 웨스턴 장르와 비슷한 가우초 문학의 세계에 이끌렸다면, 피글리아 세대 작가들은 도시현실에 기반한 미국 하드보일드 범죄소설에서 당대 아르헨티나를 그려낼 감수성을 발견한다. 20세기 전반에 걸쳐 아르헨티나 대중문화 시장에 헐리웃 영화 및 1920년 창간된 미국 펄프 잡지 『블랙마스크』로 대표되는 하드보일드 계열의 범죄소설이 대거 유입된다. 피글리아 세대 또한 이를 적극 수용한다. 미국에서 “다임 노블과 타블로이드 신문의 인기는 20세기 초엽에 들어서면서 좀 더 남성적 특징이 강한 펄프 잡지로 이어졌으며 [...] 영국 추리소설에서 머리로 모든 것을 해결하는 귀족적 사립탐정”과는 사뭇 다른 미국식 하드보일드 사립탐정들이 등장했다. 이는 “중앙 집중적인 경찰 조직”이 부재하고 탐정 에이전시가 수사를 맡던 미국의 현실을 반영한 것이었다(김용언 2012, 155-156). 하드보일드 소설이 구현하던 정의는 주된 독자층인 “농부, 소규

²⁷ 다임 노블은 “19세기 미국의 싸구려 센세이셔널 픽션을 통칭하는” 용어로, “범죄 스캔들을 포함한 다양한 대중의 오락거리를 생산해냈다”(김용언 2012, 153).

모 사업가, 하급 사무직, 숙련 노동자”로 대표되는 소위 ‘보통 남자들’의 판타지였고, 이는 보수적 도덕을 기반으로 여성 및 인종혐오를 표출한 KKK단의 활동과 결부되기도 하였다. 물론 피글리아가 높이 사는 대실 해밋과 같은 작가들은 KKK단과 범죄소설의 관계가 왜곡되어 있음을 파악했고, KKK단이 사회문제의 원인으로 설정했던 여성과 타인종이 아닌 “부정 이득, 기식자, 썩은 권력”을 척결 대상으로 삼았다(김용언 2012, 169-171). 그러나 역시 대부분의 펄프 작가들이 당대 여성지들이 추구하는 낭만적 세계와 거리를 둔 것은 확실하다. 그들은 스스로 “정직하고 남자다운 노동의 세계, [...] 뭔가 사라지고 귀찮게 졸라대거나 이미지로 현혹하여 판매를 유도하는 ‘끔찍하게 계집아이 같은’ 세계로부터 분리된 세계” (김용언 2012, 181)를 그린다고 자부했다. 피글리아도 자신이 주로 남성들로 이루어진 하드보일드 소설 세계의 감수성에 매력을 느낀다고 말한다.

군대나 복싱, 스포츠 세계 및 하숙집 등 남성들의 망이 작동하는 특정 분위기는 항상 제게 매우 매력적이었습니다. 그 안에 흐르는 독특한 열정 때문입니다. 극단적인 경쟁, 도전, 거리감, 감정을 드러내지 않음. 그 책[『침입』]의 많은 이야기들[에는...] 동성에 관계는 아니지만 성적인 긴장감과 폭력, 특정한 여성혐오의 분위기가 있습니다. [...] 사회는 남성으로 이루어진 섬을 구축합니다. (Piglia and Díaz Quinñones 1998, 29-30)

『인공호흡』에서도 이러한 남성들 간의 우정과 열정이 강조되며, 돈 루시아노는 과거와 미래에 대한 대화로 함께 밤을 지새웠던 사위 마기와 자신을 “기이한 부부관계”(RA 48)였다고 회상한다. 그리고 재산 상속을 위해 자신의 죽음을 기다리는 친자식들을 떠올리고는, “혈연은, 부자 관계는 항상 무엇보다 경제적인 것이지요. 그리고 죽음은 재산이 ‘흘러가게’ 하는 하나의 방식입니다. 소유가 재생산되고 순환하는 방식이지요.”(RA 57)라며, 자본

주의 가부장제 사회에서 “결연들과 혈연들은 더 이상 인간을 지나가지 않고 돈을 지나간다”(AO 413-6, 김재인 2013에서 재인용)라고 한 들뢰즈와 같은 통찰을 보인다. 이해관계로만 얽힌 가족관계는 그의 “정신을 비친한 상태로 탈구”시킨다. 이와 대조적으로, 엔리케 오소리오에 대해 대화를 나누고 아르헨티나의 미래를 논할 수 있었던 마기는 심정적으로 진정한 자신의 아들(mi hijo)이다(RA 50). 에차바렌에 따르면, 『인공호흡』의 주요 남성인물들은 “누구도 직접적인 혈연관계는 없지만 서로의 후계자에게 상징적인 아버지 역할을 한다.” (Echavarren 2009, 999) 이 지적이 더욱 설득력을 지니기 위해서는, 이들의 관계가 가부장제를 염두에 둔 정신분석 계통의 억압적 상징이 아니라, 피글리아가 아르헨티나 현실을 기반으로 상상한 개인대 개인의 이상적 관계를 표현한 것이라는 설명이 덧붙여져야 할 것이다.

피글리아는 혈연과 돈에 대한 이야기를 통해 유산(patrimonio)으로 결속된 가정에서 아버지-되기(patri-monio)는 필연적으로 자녀의 부친살해 충동을 낳고, 여성들이 꿈꾸는 행복한 결혼, 즉 어머니-되기(matri-monio)는 실패할 수밖에 없음을 암시한다. 에차바렌의 설명대로, 현실정치에서 “소외되고 추방된” 『인공호흡』의 남성인물들에게는 그나마 인간적 유대라도 허용되어 있다. 반면, “죽음의 위험을 무릅써야만 신사로” 즉, 자유로운 인간으로 인정받을 수 있었던 “헤겔주의자”(RA 51) 신사들이 지배하는 19세기 아르헨티나에서 멜로드라마적 감수성을 간직한 여성인물들은 “이중으로” 소외되어 있다(Echavarren 1983, 260). 그러나 범죄소설과 멜로드라마라는 대립된 두 감수성은 앞에서 언급한 『블랙마스크』 작가들의 선언에서 볼 수 있듯이 가부장적 자본주의 사회에서 짝지어 나타난다.²⁸ 양자 모두 기존 체계에서 가능한 성 역할을 내면화한 판타지로서 기능하는 것이다. 같은 맥락

²⁸ 레너드 카수토는 중산층 가족이라는 이상화된 이미지를 파괴하는 연쇄살인범 소설의 정서적 기원이 20세기 하드보일드 소설의 감수성과 여성인물이 중심인 19세기 감상주의 소설이라고 본다. 그는 이 두 소설을 가부장적 중산층이라는 “한 나무에서 솟아오른 두 개의 가지”로 보고, “연쇄살인범은 하드보일드가 감상주의와 만나는 접점에서 탄생한다”고 주장한다(카수토 2009, 8-9).

에서, 탐정소설 및 범죄소설과 함께 마누엘 푸익의 예에서 보이듯이 헐리웃 영화의 멜로드라마적 감성이 20세기 아르헨티나 문학의 중요한 요소로 부각된다. 소란스러운 정치 상황과는 별개로, 20세기 초반 아르헨티나에서는 경제성장을 기반으로 유럽발 문화는 물론 미국 대중문화가 꽃을 피우고 있었다. 로드리게스 페르시코가 피글리아의 단편집 『*Cuentos morales*』 서문에서 피글리아의 작품 대부분에는 “그가 북미문학에 느끼는 매혹이 형식적 열정과 포의 작품에 나타나던 멜로드라마의 조합으로 출현한다”고 지적하듯, 비록 “최루성과는 거리가 멀”고 “클리셰”를 따라 “스테레오타입화”되어 있지만 여성인물들의 낭만적 태도는 피글리아 작품에서 중요한 의미를 지닌다(Rodríguez Pérsico 1995, 24). 사실 피글리아에게 “대의”라는 이름을 따르든 “낭만적 사랑”이라는 이름을 따르든 다른 무언가를 바라는 이들은 ‘존재하지 않는 곳’, 유토피아를 꿈꾼다는 점에서 동형이다. 하드보일드와 멜로드라마적 분위기는 이 서사를 위해 택하는 정조이다. 그리고 이 두 단어는 각각 피글리아가 생각하는 아르헨티나 문학의 근본 요소인 ‘정치’와 ‘픽션’의 관계에 대한 통찰로 이어진다.

피글리아가 파악하는 19세기 아르헨티나 gaucho 세계의 구전문학에는 “언어의 힘과 간결함, 마술성”이 남아 있었다. 그러나 도시로 대표되는 문명사회에서 픽션은 “여가와 무상, 의미의 낭비, 훈육될 수 없는 것”과 연관된다(Piglia 2001, 119-124). 단순화하여 보다 명확한 구도로 설명한다면, 현실적(이라고 많이들 착각하는) 남성 모험소설 및 서부극의 세계와 몽상적(이라고 지탄받는) 보바리부인의 연애소설과 헐리웃의 멜로드라마의 세계의 대립으로 볼 수 있다. 피글리아는 이 둘의 필연적 충돌과 모순적 공존이 아르헨티나 문학과 현실을 낳았다고 본다. 다음은 문명과 야만의 이분법으로 유명한 사르미엔토가 설정한 문명이 어머니의 세계에서 비롯되었다는 피글리아의 흥미로운 부연이 담긴 글 「아르헨티나 문학의 픽션과 정치」의 일부이다.

픽션은 여성의 활동, 더 정확히 말하자면 비정치적인 활동으로 나타나지
요. (19세기 아르헨티나 문명사회에서의 여성보다 권력/힘의 공간에서 더 멀
리 떨어진 존재는 없습니다. 사르미엔토의 어머니를 보면 이해할 수 있습니
다. 그녀는 집 정원의 나무 아래서, 자신의 불행의 식물로 천을 짜고 있었
습니다. 희망없이 맨체스터에서 수입한 천과 경쟁하고 있었지요. 그 천을
아들 사르미엔토는 문명의 기호 그 자체로 보았습니다. 정적(靜寂), 여성, 언
어를 의고(擬古)적으로 사용하는 이 공간, 사르미엔토의 모든 산문은 이 어
머니의 스페인어에서 비롯됩니다.) 여성의 공간과 정치의 공간(이 모든 것은
물론 마르몰의 『아말리아』에 있습니다)입니다. 여러분이 원한다면, 픽션과
국가라고도 할 수 있겠지요. 화해가 불가능한 대칭적인 두 공간입니다. 한
공간에서는 다른 공간에서 입다물어야 하는 것을 이야기합니다. 문학과 정
치, 가능한 것에 대해 말하는 두 개의 적대적 형태이지요. [...사르미엔토의
안티테제라고 볼 수 있는 마세도니오의 통찰에 따르면] 미래 국가의 유토피
아는 이제 픽션 안에서 세워지지 그에 반해서 세워지지 않습니다. 소설이
있기 때문에 국가가 있는 것이지요. 마세도니오는 그것을 말합니다. 다시
말하자면 소설 (즉 책략, 믿음, 보바리즘)이 있기 때문에 국가가 있을 수 있
는 거지요. 국가와 소설은 함께 태어난 걸까요? 마세도니오에게 소설이론은
국가이론의 일부입니다. 동시에 만들어졌고 서로 교체될 수 있지요. (Piglia
2001a, 119-124. 필자 강조)

인용문의 분류 방식을 따른다면, 『인공호흡』은 19세기 기준에서 “여성적
공간”에 머물던 문학도 렌시가 정치의 영역에 투신했던 마기-돈 루시아노-
오소리오에게 낭만적 사랑의 서사를 부정당함으로써 “남성적 공간”으로 향
하는 이야기이다. 집안에 오가는 소문을 듣고 20세기 자본주의 논리 속에
실패하는 사랑 이야기를 상상한 주인공이, 국민통합을 위해 이성애적 로망

스를 도입했던 세대가 살아낸 19세기의 현실, 하드보일드 범죄소설의 세계로 들어가는 것이다.

2.2 감정교육과 담론의 내파: 서간문과 대화

렌시가 들려주는 “하나의 이야기”²⁹는 자전적 어조로 시작해서, 편집된 서간문과 독백에 가까운 대화, 삼인칭 시점과 편지 및 일기가 혼재하는 1부와, 발화자의 위치를 상대에게 넘기고 관찰자와 청자로만 기능하는 특이한 화자에 의해 전달되는 2부로 이루어져 있다. 일기를 비롯한 각종 기록과 편지가 뒤섞여 있는 1부 3장을 제외하면 서간문과 독백에 가까운 대화가 주된 형식이다. 이 모든 형식을 포괄하는 특징은 내면 서술이나 묘사가 거의 없이, 모두 쓰이거나 발화된, 등장인물이 ‘언어화한’ 서술이라는 점이다. 이에 더해 편지와 대화는 수신자에 의해 편집되어, 전달 내용이 이미 여러 겹의 투과를 거쳐 진위여부가 묘연하다는 것을 거듭 확인시킴으로써 작품 전체에 독특한 거리감을 부여한다. 2부의 주요 대화자인 타르렙스키가 렌시의 이야기를 들은 후 문득 떠오른 일화를 전해주는 부분은 이러한 특성을 잘 드러내주는 문장의 사례로 자주 인용된다. “사실은 훨씬 아름답고 의미심장한 방식으로 말했네만, 그렇게 여자가 얘기했다네, 라고 마르코니가 말했다고, 타르렙스키가 나[렌시]에게 전해주었다.”(RA 162-163)

이번 절에서는 『인공호흡』 1부와 2부에서 서간문과 대화체가 활용되는 양상과 의미를 살펴본다. 먼저 1부의 주요 등장인물들이 주고받는 편지의 활용 방식과 의미를 밝힌다. 일종의 대화로 볼 수 있는 서간문은 18세기 계몽주의 시기에 유럽에서 번성한 문학 장르이며, 문학 외적으로는 역사가

²⁹ 스페인어에서 ‘이야기’와 ‘역사’는 같은 단어 ‘historia’이다. 따라서 소설의 첫 문장 “¿Hay una historia?”는 공식역사가 내세우는 단일한 이야기가 품고 있는 다른 이야기/역사의 가능성을 상상하는 소설의 주제와도 맞닿아 있다.

와 비평가들의 중요한 사료이다. 아마추어 역사가 마기는 이를 효과적인 교육매체로 활용한다. 이어서 1부 3장의 검열관 아로세나의 편지 읽기 방식을 분석한다. 그리고 2부의 대화체 형식이 갖는 의미를 짚고, 부재하는 이의 말과 사상을 구축해 가는 불가능한 시도 속에서, 타인의 말이 발화자에게 스며드는 양상을 살펴본다. 이 모든 분석을 바탕으로 『인공호흡』이 아르헨티나 문학사에 부족한 서술 형식의 탐구이자, 타인의 기억을 내재화함으로써 아르헨티나 국가담론의 성장을 기획하고 있다는 결론으로 향한다.

2.2.1. 경험의 전달과 부재하는 형식: 편지와 유토피아

작품 분석에 들어가기에 앞서, 1부 3장에서 검열관 아로세나의 손에 들어온 편지의 내용을 읽어보자. 한 망명자가 동료에게 보내는 것으로 추정되는 편지에는 아르헨티나의 고질적 문제로 지적되어온 사항들이 요약되어 있다.

라울이 이쪽에 들러줬어요. “외부의” (그가 이렇게 말하더군요) 아르헨티나 사람들이 돈을 모아서 태평양에 있는 한 섬(후안 페르난데스 섬이면 더할 나위 없지요)을 사길 바라던데요. 곡식을 심고 소를 키우고, 그러면서도 내륙의 수공업업을 보호하고요. 스페인 왕정에서 독립하되, 프랑스화되지 않는 거지요. 국가가 수입 상품에 관세를 부과하고 대농장제도의 싹을 잘라버리기 위해 리바다비아 장군의 장기토지임대를 거부할 겁니다. [...] 라울이 말하길, 이렇게만 되면 우리나라에 첫 유토피아(*la primera utopía nacionalista*)가 세워질 거랍니다. (RA 77)

1차 산물 수출로 얻은 부를 산업화에 활용하지 못한 데에서 비롯된 경제의 왜곡과 유럽, 특히 프랑스 사상의 무분별한 이식에서 비롯된 병폐, 그리고 소수 부유층의 토지 점유는 19세기 아르헨티나에서 지배층이 저지른 가장 큰 실책으로 꼽힌다. 주인공 렌시는 19세기에 아르헨티나의 향방을 결정한 이 사건들에 관여한 사람들의 자성의 목소리를 듣고 글을 읽으며 동시에 이를 전달할 형식을 탐구한다. 문제는 요약도 정리도 가능하다. 그러나 이를 감정적으로 내면화하거나 전달하기는 쉽지 않다. 그 시도를 행한 결과물이 『인공호흡』이다.

세 부분으로 나뉜 1부 첫 장의 시간은 1979년으로 일인칭 화자 렌시는 삼 년 전에 도착한 한 통의 편지에서 시작된 이야기를 풀어나간다. 1976년 4월, 결혼 반년 만에 부인을 버리고 도주한 외삼촌 이야기에 상상력을 덧붙여 렌시가 소설을 출간하자, 소설의 모티브였던 삼촌 마르셀로 마기에게서 편지 한 통이 도착한다. 마기는 『인공호흡』의 제사로 쓰인 T. S. 엘리엇의 시구가 적힌 사진이 담긴 편지에서 렌시가 쓴 소설 내용의 오류를 정정하고, 모든 것을 문학과 문체의 문제로 환원시키는 조카에게 가족문제에서 벗어나 보다 폭넓은 ‘역사적 시선’을 갖기를 당부한다. 자신의 소설 속 등장인물에게 편지를 받은 격인 렌시는 뜻밖의 사건에 흥분하여 외삼촌에게 가족사의 진실을 함께 밝혀나갈 것을 제안한다. 그러나 마르셀로 마기는 자신이 연구하고 있는 19세기 인물 엔리케 오소리오에게로 렌시의 관심을 돌리려 노력한다. 가족사의 진실을 밝히려는 조카와 역사의 진실을 밝히려는 삼촌은 약 일 년간의 서신교환 끝에 만날 약속을 잡는다.

“교육자 Educador”(RA 19)를 자처하는 마기는 편지를 통해 렌시를 자신의 후계자로 삼기 위한 감정교육을 효과적으로 수행한다.

마르셀로 삼촌의 편지 안에 조금씩 조각조각 끼어들기 시작한 엔리케 오소리오 이야기가 내 안에서 재구성되어가고 있었다. 삼촌은 한 번도 명확하

게 이야기한 적이 없다. 그저 이 이야기를 내가 알았으면 한다, 이게 나에게 어떤 의미인지, 내가 이 이야기를 통해서 하려는 일이 뭔지 나에게 알리고 싶구나라는 식이었다. 직접적으로 말한 적이 없는데도, 결국 삼촌은 내가 알게 만들었다. [...] 확실한 건 바로 나 스스로 엔리케 오소리오의 삶을 재구성해 가고 있었다는 사실이다. (RA 27. 필자 강조)

이처럼 마기는 조카 렌시를 신뢰하며 가르침을 주는 이상적인 교육자로 등장한다. 허구의 인물 마기와 오소리아는 피글리아가 자신의 현실을 ‘구제’하기 위해 아르헨티나 역사에서 소환한 인물들이다.³⁰ 피글리아는 독재 치하의 현실을 살아내기 위해 과거의 기록으로 침잠한다. 그가 가능세계에서 만들어낸 이상적인 과거의 인물들, 마기와 돈 루시아노, 오소리오는 진정한 애국자로 그려진다. 세 인물은 결국 중심 세력에서 밀려나 배신자, 실패자 취급을 받지만, 자신들의 현재의 비극을 볼모로 삼아 신세대 렌시에게 원죄의식을 강요하지 않는다. 다만 렌시가 자신들의 이야기를 듣고 기억해주기를 바란다. 망명지에서 고립상태를 견디다 자살한 엔리케 오소리오의 글은 정리되지 않고, 마기는 실제로는 만날 수 없고, 유일하게 대면한 돈 루시아노는 착란적인 화법을 구사한다. 그러나 이들은 모두 렌시에게 시대의 광기를 견딜 수 있는 삶의 태도를 보여준다. 특히 마기 교수는 벤야민이 각 시대의 최고의 지성들의 특징으로 지적했던 “시대에 일말의 환상도 품지 않으면서 그 시대에 온몸으로 몰입하는”(벤야민 2008, 175) 사람으로 등장한다. “다른 모든 사람들과 마찬가지로 우리도 힘든 시기를 살아내야 했다. 그러려면 환상을 품지 않고 사는 법을 배워야 하지.” (RA 26)

잠시 작품 줄거리에서 벗어나 마기 교수와 많은 면에서 닮아있는 벤야

³⁰ 엔리케 오소리오와 자유주의 37세대와의 관련성은 Demaría, L. B. *Argentina-S : Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.를 참조.

민의 통찰을 살펴보자. 『인공호흡』은 1차 세계대전을 겪은 벤야민과 비슷한 문제의식을 지닌 성장/교양소설이다.³¹ 국가의 폭력에 맞서기 위해 벤야민이 말한 “내면에 복종하”는 “새로운 야만성”(벤야민 2008, 175)이 필요한 시기가 왔다. T.S. 엘리엇의 시 「사중주」의 일부를 따온 『인공호흡』의 제사 “우리는 경험을 했지만 그 의미를 잃어버렸다. 그러나 그 의미에 다가간다면 경험을 되찾게 될 것이다”는 “교양의 산물 전체는 바로 그 경험이 우리를 그것과 연결시키지 않는다면 무슨 가치가 있단 말인가?”라는 벤야민의 질문과 공명한다. 벤야민은 「경험과 빈곤」에서 과거 연장자가 젊은이들에게 ‘경험’을 전수하던 시절을 회상한다. 그리고 1차 세계대전을 언급하며 젊은이들이 겪은 일을 더 이상 설명해줄 수 없는 기성세대의 “경험은 유통 가치가 떨어졌”다고 선언한다. “그 당시 사람들이 전쟁터에서 말없이 돌아오는 모습을 똑똑히 보지 않았던가? 전달 가능한 경험을 풍부하게 갖고 온 것이 아니라 그럴 경험이 거의 없는 상태로 돌아온 그들을?” (벤야민 2008, 172) 벤야민은 이와 같은 ‘경험의 빈곤’을 야기하는 상황을 개탄한다. 폭력으로 발현된 기술 발전과 극단적인 인플레이션, 국가권력이 초래한 전쟁 탓에 개인이 자신의 삶을 토대로 경험을 구축할 조건을 박탈당했다. 나치의 대두를 바라보며 집필한 이 글은 같은 시대를 살았던 독일작가 토마스만의 『마의 산』과 ‘기성세대 경험에 기반한 교육의 무용성’이라는 문제의식을 공유한다. 『마의 산』의 주인공 한스는 부르주아적 환상과 물질적 풍요로 이루어진 고립된 요양원에서 세 명의 교육자를 만나며 일견 정신적 성숙을 이루는 듯하지만, 결국 1차 세계대전에 참가하여 개죽음을 당한다. 이러한 결말 때문에 ‘탈교양/탈성장소설’로 평가되기도 한다(김홍섭 1996; 홍성광 2008). 벤야민이 말한 “위선적”이고 “사취한” 경험인 “점성술과 요가의 지혜, 크리스천 사이언스와 손금 보는 점술, 채식주의와 그노시스, 스

³¹ 『인공호흡』은 경험과 역사, 이야기에 관한 문제의식과 방법론을 벤야민과 공유하고 있다(Kelman 2010, 4).

콜라 철학과 심령주의” 등은 『마의 산』 후반부에서 등장하는 심령소녀 소동으로 나타난다. 벤야민과 토마스 만이 지적하는 사이비 사상과 유사종교들은 모두 부르주아 계층 안에서 배태되었다.

『마의 산』과 달리 『인공호흡』은 진정한 가르침을 주는 앞선 세대에 대한 희망과 환상이 남아있는 교양/성장소설이다. 좌절과 실패에 대한 이야기임에도 통합과 소통에 대한 희망을 가지고 있다는 점이 『인공호흡』의 토대소설적 면모를 부각시킨다. 이를 충족시키기 위해 피글리아는 벤야민과 토마스 만이 패착으로 지적했던 부르주아 문화를 비판하는 교육자를 등장시킨다. 2.1에서 지적한 여성혐오 감성도 여기에서 비롯된다. 마기 삼촌이 에스페란시타를 평가하는 부분을 다시 살펴보자. “투명한 피부, 유리로 만들어진 듯한 여자는 최악의 신호란다. 나는 너무 늦게 깨달았지.” (RA 16) 마기는 결혼 후 곧 벤야민이 부르주아 문화의 공간적 특성으로 지적한 “투명함”에서 비롯된 “비밀없음”을 파악하고, “여기서 내가 찾을 건 아무것도 없다”(벤야민 2008, 177)는 것을 깨닫는다. 2.1.2에서 에스페란시타와 엔리케 오소리오의 어머니의 역할을 통해 지적했듯이 부유한 집안의 딸은 가부장적 부르주아 문화 내에서 노동 및 공적 활동에서 배제되기 때문에 기존 체제 내에서 최대의 물질적 수혜자이자 동시에 수인이 된다(정희진 2013, 98-100). 젊은 변호사 마기의 전 부인이자 상의의원 돈 루시아노의 딸인 에스페란시타는 로맨스 소설에서 비롯되었을 낭만적 사랑에 대한 환상과 기득권층의 서사를 그대로 내재화한 여인으로 표상되어, 인간이라기보다는 “도자기 인형”(RA 20)에 가깝다. 진정한 교육자 역할을 해야 하는 마기는 당연히 이를 견디지 못한다. 말만 번지르르해 보이는 세템브리니와 나프타가 중산계급의 자본에 기대는 학문과 종교의 변두리에서 기식하다 전쟁의 분위기에 휩쓸려 호전적이 되어가는 것과는 달리, 마기와 엔리케 오소리오는 자신이 처음 추구했던 원칙과 이상을 지키며 살아가는 인물이다. 엔리케 오소리오-돈 루시아노-마기-타르몹스키 순으로 이어지는 렌시의 교육자

들의 말은 소설 속에서 도덕의 축으로 기능한다. 모든 사회적 이상을 실현할 가능성을 박탈당한 상황에서 그들은 언어의 한계를 알면서도 말과 기록의 전달 가능성에 기댈 수밖에 없다.

서간문은 사실 지금 시대에 맞지 않는 장르이지. 18세기의 뒤쳐진 유산의 한 부류랄까. 그 시대를 살던 사람들은 아직 글로 쓰인 말 속에 순수한 진실이 있다고 믿었으니까 말이지. 그런데 우리 시대는 어떠냐? 시대가 바뀌었고 말들은 갈수록 쉽게 사라져 가는구나. 이제 사람들은 단어들이 역사의 물결 속에서 떠다니며 부침하는 것을 강물의 물풀 사이에서나 볼 수 있게 되었지. (RA 32-33. 필자 강조)

자신의 말을 신뢰해 달라는 뜻을 우회적으로 전달하는 마기의 한탄은 당시 서구 지성계에 유행하던 후기구조주의 혹은 포스트모더니즘의 그릇된 사용에 대한 은근한 비판으로도 들린다. 이에 렌시는 서신 교환은 “거리와 부채를 요구하는 심술 맞고 유별난 장르”(RA 34)라고 답한다.

오직 서간체 소설에서만 사람들은 가까이 살면서도 서로에게 편지를 쓰지요. 장르의 규칙을 따르려다 보니 심지어 한 지붕 아래 살면서도 대화를 나누는 대신 편지를 보내고요. 말 나온 김에 덧붙이자면, 전화가 등장하면서 완전히 구닥다리 장르가 되어버렸어요. [...] 그렇지만 삼촌께 고백할 게 있는데, 언젠가 서간체 소설을 쓰는 게 제 꿈이에요. 이제 와서 생각해보니, 아르헨티나 문학에는 서간체 소설이 없거든요. 그 이유는 분명히 (최근에 삼촌이 보내신 살짝 멜랑콜리한 편지에서 말씀하신 이론 중 하나를 입증하는데) 우리 아르헨티나에는 18세기가 없었기 때문이에요. (RA 33-34. 필자 강조)

서간체 형식인 『인공호흡』 1부가 등장인물 렌시의 기획과 얽히는 지점이다. 『인공호흡』의 토대소설적 성격을 강조하는 본고의 논지를 다시 상기시키자면, 렌시가 지적한 ‘아르헨티나 문학에 없는 장르’라는 점에서 피글리아가 문학사 측면에서도 아르헨티나 국민문학의 보완적 기획을 하고 있음을 알 수 있다. 마기가 연구하는 엔리케 오소리오가 스페인 식민시기, 즉 아르헨티나에 건국 이전인 계몽주의시대에 속하는 “철학 소설 *roman philosophique*”로서 서간체 유토피아 소설을 기획하고 있었다는 점을 생각하면, 세 인물의 유사성은 더욱 명확해진다. 마기의 경우 편지는 조카를 계몽하는 교육매체다. 렌시에게는 자신의 문학적 야망을 실현할 도구다. 그리고 19세기의 엔리케 오소리오에게는 현재와 과거가 만나는 유토피아 소설의 형식이었다. 이렇듯 세 인물들은 서로 다른 방식이지만, ‘편지’라는 형식에 기대고 있다.³²

오소리오는 편지가 “현재를 폐기하고 미래를 대화 가능한 유일한 공간으로 만들기 때문에 대화의 유토피아적 형태”(RA 85)라고 본다. 그래서 자신이 쓰는 유토피아 소설 『1979』의 형식으로 서간체를 택한다. 그는 허리에 차고 있는 금박에 믿을 게 없는 망명지에서 팔을 타고 올라오는 “도마뱀과 쥐, 독사”³³와도 같은 과거의 기억을 떨치기 위해 미래를 상상한다. 소설의 배경은 오소리오가 자유주의자 동지들과 문학회를 창설했던 1837년에서 1838년에 이르는 기간의 아르헨티나이다. 등장인물들은 1979년 아르헨티나에서 쓴 편지를 우연히 손에 넣어 읽게 된다. 오소리오는 미래 사회에 대해 아무런 지식이 없는 등장인물들이 자신이 수신자가 아닌 편지

³² 전직 상의의원인 돈 루시아노 또한 외부와의 서신교환을 통해 고립된 상황을 견뎌낸다. 결국 엔리케 오소리오와 돈 루시아노, 마기와 렌시 등 아르헨티나 역사를 이어갈 임무를 지닌 인물들은 모두 편지를 통해 타인의 말에서 진실을 찾아내고 자신이 품고 있는 열정과 깨달음을 전달하려 한다.

³³ 상자에 보관해 둔 과거의 문서들은 내 개인 동물원이다. 그곳에는 축소된 크기의 짐승들이 갇혀있다. 도마뱀, 생쥐, 차가운 가족의 독사.[...] 그들의 먹이는 나 자신의 생각으로 만들어진 고기이다. [...] 이 파충류들은 내가 결연히 과거에 손을 담글 때마다 내 피부를 타고 올라와 한없는 혐오감을 불러일으킨다.” (RA 89)

를 어떻게 독해할지 상상한다. 그의 유토피아 소설 미완으로 끝나며, 피글리아는 오소리오의 기획에 대한 답변인 양 1부 3장에서 검열관 아로세나가 오소리오의 소설 기획을 읽는 장면을 설정한다. 1979년은 19세기 아르헨티나를 휩쓴 사상이 악몽적으로 실현된 세상이다. 일인칭 화자 렌시가 이야기를 시작하는 시점도 1979년이다. 당대의 『인공호흡』 독자들은 피글리아가 설정한 이 연대기적 알레고리를 파악할 수 있었다. 하지만 “열정을 잃지 마십시오. 열정을 통해서만 우리는 진실에 닿을 수 있습니다”(RA 32)라는 다소 진부해 보이는 엔리케 오소리오의 기록에 전혀 공감하지 않는 아로세나는 당연히 오소리오의 글을 이해하지 못하고 그를 마기와 렌시, 돈 루시아노와 동시대 인물로 오해한다.

1부 3장은 1850년 엔리케 오소리오가 뉴욕에서 쓴 편지로 시작한다. 아로세나는 밀실의 형광등 불빛 아래에서 엔리케 오소리오의 기록과 1976~1979년 사이에 쓰인 편지를 해독하여 숨겨진 메시지를 찾고자 한다. 가장 빈번하게 등장하는 문서는 엔리케 오소리오의 기록이다. 망명지에서의 상황과 앞으로 써 나갈 유토피아 소설에 대한 구상, 그리고 동포에게 보내는 편지 등이 그 내용이다. 1부 1장의 마르셀로와 1부 2장의 루시아노라는 안내자에 의해 엔리케 오소리오에 대한 이미지를 어느 정도 구성한 독자는 이를 바탕으로 증구난방으로 나열되는 편지에서 맥락과 글쓴이의 절박한 심정을 대략적으로 파악할 수 있다. 반면 아로세나는 편지의 내용과 문맥을 버리고 암호해독 식으로 자구를 재배치하여 완전히 다른 내용을 발견하려 한다. 아로세나의 읽기 방식은 역설적이게도 피글리아가 독자에게 요구하는 읽기 방식과 맞닿는 면이 있다. 뒤에서 더 자세히 다루겠지만, 자신이 잠재독자가 아닌 글에서 스스로에 맞는 질서 혹은 이상을 발견하고 맥락화하는 과정을 은연중에 독자가 배우게 되는 것이 『인공호흡』의 독서 효과 중 하나이기 때문이다. 엔리케 오소리오와 돈 루시아노, 마르셀로 마기, 렌시, 그리고 그들과 관련된 망명자들은 아로세나의 독서에서 각

자가 지닌 시간과 공간의 차이가 지워지며, 하나로 묶여 ‘위험을 예고하는 의심스러운’ 내용으로 환원된다. 호세 사스본은 아로세나가 읽는 편지가 엔리케 오소리오가 쓰는 “유토피아 속의 편지와 유사할 것으로 추정”하는데, “이 편지들이 당대 아르헨티나 국가의 ‘인간의 현실’의 대표적인 견본들”이며, “최종적으로 19세기 작가인 엔리케 오소리오가 (자신의 소설에 삽입시키고자) 상상하는 유토피아적 편지와 동일한 것으로 읽혀야 한”다고 주장한다(Sazbón 1981).

독자가 수신자가 아닌 기록물에서 의미를 밝히려는 편집증적 독서 방식은 피글리아가 다른 작품에서도 반복해서 다루는 주제로, 아로세나의 독서는 『인공호흡』 전체에서 가장 병적이고 무의미한 형태로 그려진다. 피글리아가 포의 탐정소설을 중요시하는 이유는 그 형식에 “전지적 화자의 존재와 서술방식의 형태에 의문을 제기하는”(Hernández-Castellanos and Lawrence 2011, 218) 요소가 있다고 보기 때문이다. 『인공호흡』에서 중심인물들은 모두 일인칭으로 말하고, 그들의 말과 행동은 다른 등장인물의 눈으로 서술된다. 1부와 2부의 중심 화자 렌시와 타르텡스키는 다른 등장인물의 심정을 투명하게 들여다보는 전지적 화자가 아니다. 스스로의 발화에 권위를 부여하는 태도를 취하지도 않는다. 오히려 자신의 생각을 제대로 표현하는데조차 어려움을 느낀다고 고백한다. 이들은 피글리아가 중요하게 여기는 방식, 즉 “일인칭 화자가 자신의 것이 아닌 이야기에 연루되고 보통 그의 앞에 놓이게 마련인 이 이야기에 접근”(Hernández-Castellanos and Lawrence 2011, 218)을 수행한다. 이에 반해 검열관 아로세나는 작품 속에서 유일하게 전지적 시점에 갇힌 인물이다. 가로챈 편지와 기록을 밀실에서 홀로 읽고 숨겨진 뜻을 찾는 그는 돈 루시아노가 지적하듯 오소리오의 기록을 연구하는 『인공호흡』 속 주요인물 마기교수와 돈 루시아노, 렌시와 기본적으로 같은 작업을 하고 있다. 아로세나와 세 인물의 차이는 서술기법으로 나타난다. 중심 인물들은 언어의 한계를 잘 알고 있기에 자신의 말이 담아내

지 못하는 것이 있음을 끊임없이 고백하고 상기한다. 이들의 목소리는 일인칭과 이인칭으로 서술되고, 상대의 내면을 꿰뚫지 못하는 시선과 언어의 한계 안에 갇혀있기에 역설적으로 비밀스러운 영역과 해석의 여지를 지닌 인물이 된다. 반면, 검열관으로서 해석의 권위를 행사하는 인물 아로세나의 내면은 전지적 서술자의 시선으로 투명하게 드러난다. 이처럼 각각의 인물을 그들이 행하는 독서 방식과 언어에 대한 태도를 그대로 본떠 서술함으로써 『인공호흡』은 시점변화에 따른 서술방식의 차이와 효과를 독자가 느끼게끔 유도한다. 이 과정에서 획일적인 국가의 시선을 대표하는 아로세나와 아르헨티나 역사의 시공간 속에 편재(遍在)하는 소외된 인물들의 목소리가 대비된다. 1부 1장과 2장에서 마기와 돈 루시아노의 화법에 익숙해지고 그들이 전하는 엔리케 오소리오의 이야기에 이입된 독자는 1부 3장에서 앞의 둘과 전혀 다른 방식으로 같은 글을 읽는 아로세나, 즉 국가의 어리석은 독해를 조망하게 되는 것이다.

2.2.2 역사 담론의 문학적 내파: 대화의 전통

에차바렌은 인공호흡의 1부와 2부를 각각 “문학하기와 문학에 대해 말하기”(Echavarren 2009, 998)라고 설명한다. 2부야말로 피글리아의 비평가 겸 작가 겸 전문 독자로서의 문학적 역량이 한껏 발휘된 부분이다. 1부가 엔리케 오소리오를 재구성하려는 마기의 노력에 대해 렌시가 오소리오의 유포피아 소설의 형식으로 답하는 문학적 호응이었다면, 2부는 아르헨티나의 식민성과 근대 사상이 낳은 폭력에 대한 마기의 이론을 복원하려는 렌시와 타르렙스키의 노력으로, 렌시와 오소리오에 따르면 서간체와 마찬가지로 “아르헨티나에 부재하는” 18세기 문학 형식인 대화체를 취한다. 문학에 대해 말하기 또한 문학하기임을 보여주면서, 피글리아는 세르반테스는 물

론 디드로, 플로베르, 조이스에 이르기까지 철학과 문학에 대한 논평의 형식으로 등장인물의 대화를 활용했던 문학 전통을 이어받는다. 일례로, 엔리케 오소리오가 자신의 유토피아 소설 기획을 위해 참고했고 렌시가 스스로의 별명으로 사용하는 『라모의 조카』는 18세기 프랑스의 계몽주의 사상가 디드로의 대화체 소설로, 디드로 본인이 파리의 한 카페에서 유명한 음악가 장 필리프 라모의 조카 장 프랑수아 라모를 만나 18세기 중엽 프랑스의 각종 사건들을 논평하는 이야기이다. 『라모의 조카』는 당대를 지배하던 “사상 체계의 난점을 드러내며, 철학적으로 구축된 세계에 대한 예술적 해체의 한 과정을 보여”(황현산 2006, 188)준다는 점에서 2부에서 렌시가 언급하는 플로베르의 대화체 소설 『부바르와 페퀴셰』 그리고 (피글리아 본인은 물론) 렌시가 높이 사는 조이스의 『율리시스』와도 같은 선상에 있는 작품이다. 일견 쓸데없어 보이는 고담준론을 나누며 타르덱스키와 렌시는 아르헨티나를 구성해온 담론을 해체한다. 그들의 비판은 아르헨티나 지식계를 향하지만, 라모의 비판이 그러하듯 “하나의 문화가 아니라 문화 그 자체”를 문제삼는다(황현산 2006, 210). 정신적 식민지 아르헨티나에서 유럽 문화가 병적으로 이식된 양상뿐 아니라 유럽발 근대이성 자체를 되돌아보는 것이다. 2부에서 대화를 빙자한 독백에 가까운 이론 설과 방식은 담론의 병폐를 고발하는 데에 탁월하게 이용된다. 각 분야에 통달한 이들은 해당 분야의 모순을 누구보다 잘 알게 된다는 점에서, 비판은 내부에서 비롯될 때 가장 효과적이다. 아르헨티나 사람 마기는 역사가로서 아르헨티나 지식인들의 식민성을 비판하고, 유럽 출신 타르덱스키는 (문학 성향이 짙은) 철학자로서 유럽 근대철학을 비판한다. 이 모두를 포괄하는 틀로는 소설이 적격이다. 그리고 피글리아는 아르헨티나 역사와 문학, 철학에 지식이 있는 이를 『인공호흡』의 잠재적 독자로 설정한다. 자기 자신을 비롯해 아르헨티나 담론을 구성해 갈 수 있는 인물들이 그 모순을 파악해야 하기 때문이다. 보르헤스가 언론 비판을 위해 신문에 글을 썼듯이, 피글리아의

문학적 성찰과 비판은 책을 읽는 독자를 향하고 있다. 그가 행한 문학 형식 실험은 무엇보다 담론의 ‘내파’와 ‘내부고발’의 윤리에서 비롯된다.

2부 ‘데카르트’ 장에서 삼촌을 만나러 콩코르디아로 간 렌시를 맞이하는 인물은 마기가 아닌 그의 친구 타르몹스키이다. 2부의 교육자인 타르몹스키는 비트겐슈타인의 촉망 받는 제자였지만 2차 세계대전 발발로 아르헨티나로 망명했고, 이제는 “세상에 아무것도 남길 수 없는” 운명을 받아들이고 “인용으로만 이루어진 책을 쓰겠다”는 꿈을 가지고 사는 인물이다. 그는 1938년 대영도서관에서 하이데거를 주제로 논문작업을 하던 중, 사서의 실수로 히틀러의 『나의 투쟁』을 읽게 된다. 타르몹스키는 그날의 독서로 히틀러의 사상이 서구 부르주아 이성의 극단적 발현이며, 데카르트의 코기토와 근대이성이 대량학살의 씨앗을 배태하고 있었음을 깨닫는다. 그리고 얼마 지나지 않아 신문사에서 카프카의 전기에 대한 서평을 읽고, 『나의 투쟁』에 수록된 독일 역사학자 요아힘 클루게의 해설을 기억해 낸다. 그리고 1909년에서 1910년 사이 프라하의 카페 아르코스에서 카프카와 히틀러가 만났다는 결론을 도출해낸다. 그는 데카르트의 『방법서설』이 일인칭 “독백의 형식으로 하나의 열정의 이야기가 아니라, 하나의 사상에 대한 이야기를 서술하”므로 최초의 근대소설로 볼 수 있다고 한 폴 발레리의 말을 인용하며, 『나의 투쟁』을 『방법서설』의 패러디로 규정한다. 타르몹스키의 가설에 따르면, 데카르트의 사유는 근대이성을 지닌 일인칭 화자, 즉 자아가 온 세상에 대한 확신과 통제 가능성을 얻을 수 있게 된 현실을 반영한다. 근대이성의 위험성을 깨달은 타르몹스키는 철학을 그만두고, 자신이 히틀러의 글에서 이를 발견한 것처럼, 카프카가 히틀러의 ‘말’에서 같은 위험성을 파악하고 글을 썼다고 확신한다.

타르몹스키의 이야기와 함께 렌시의 교육은 일단락 된다. 그리고 렌시는 마기가 맡긴 엔리케 오소리오의 기록을 건네받는다. 마기가 토로하듯 의미와 질서를 찾아내려는 이는 산더미 같이 쌓인 과거의 기록이 강요하는 “리

듬과 연대기와 부분적 진실”(RA 27)에 과묵히는 경험을 하게 된다. 폴 리콰르가 지적하듯 “역사 기술과 문학적 허구가 [...] 공통으로 재형상화하는 것은 바로 인간의 시간”(리콰르 1999, 180)이다. 마기가 타르텡스키를 통해 렌시에게 물려주고자 하는 것도 같은 작업이다. 그는 엔리케 오소리오의 기록을 “사르미엔토의 글을 뒤집어 놓”은 것으로 보고 그 글의 “연대기적 시간의 흐름을 변경”하여 역사의 움직임에 파악하려 한다. 렌시는 삼촌을 직접 만나 편지로 배운 “역사적 시선”을 획득하기 위해 과거의 모습이 남아있는 콩코르디아로 여행을 떠나고, 그의 친구 타르텡스키를 통해 “읽을 줄 아는 능력”과 “들을 줄 아는 능력”이 필요하다는 당부를 듣는다. 낯선 곳으로의 여행은 성장소설에 공통된 통과례이다. 1부에서 삼촌과 편지로 대화한 렌시는 당면한 공포의 경험을 의미화하기 위해, 2부의 공간 콩코르디아에서 반복되는 역사 속 폭력을 살아간 사람들을 만나야 한다. 이 때문에 마기 삼촌을 만나러 가는 여행은 “과거를 향해 나아가는 것과 같”다. 도착한 곳은 “시간이 멈춘” 듯한 “단조로운 삶”(RA 24)이 이어지는 마을로, 이미 시대착오적이 되어버린 과거의 삶의 방식에서 놓여나지 못하고 잊혀져 가는 사람들이 살고 있다. 그리고 “여행의 끝에서 마기 삼촌이 이 모든 것을 내다보고 있었다는 것을 알게”(RA 19) 된다.

작품 안에서 문제 해결의 열쇠를 쥐 전달자 혹은 은자 역할을 하는 타르텡스키는 폴란드 출신 망명자로, 아르헨티나에서 인생의 절반 이상을 보냈지만 국가 및 가족, 생업의 이해관계에 얽혀 있지 않은 덕에 외부적 시선을 유지할 수 있었던 인물이다. “인용으로만 이루어진 인간”이라는 점에서는 일견 보르헤스를 닮았지만, 약력 상 타르텡스키와 같은 해 아르헨티나에 도착한 폴란드 작가이자 육체와 감정에 대한 이성의 우위에 의문을 제기했던 “미성숙의 대가” 고프로비치에 더 가깝다. 고프로비치는 서른다섯 살 때, “유럽에서 멀리, ‘미성숙한’ 신세계로 갑작스럽게 추방”된 작가로, “1930년대 말 부에노스아이레스의 생동하는 문학적 환경이 자신을 무시한

다고 생각했으므로 이를 거부하고” 싶어했고, 따라서 “자신이 보르헤스의 ‘대척점’에 서 있다고 선언했다.”(곰브로비치 2004, 수전 손택 해설 446-448) 이전의 애국적인 교육자들과 달리 타르덱스키는 민족 감정과는 거리가 멀다. 그는 마기의 대화자로서 작품 초반에 아르헨티나의 고질적 문제를 해결할 수 있는 (하지만 실현되기 힘든) 해법을 제시한다.

같은 위치에 계속 머물 수 없는, 같은 자리에 있고 어느 정도 시간이 흐르면 말의 기능이 바뀌는 체스 게임을 만들어야 해요. 타르덱스키가 나에게 말했다. 그래야 말이 더 강해지거나 약해지지요. 지금 규칙대로라면, 그가 말한 걸 마기가 내게 편지로 썼다. 이대로면 발전이 없어요. 항상 똑같은 뿐이지요. 타르덱스키가 말했다. 고쳐지고 변형되는 것만이 의미가 있어요."

(RA 23-24, 필자 강조)

친유럽 지식인들이 형성해온 열등감만을 낳는 식민담론과 아르헨티나 자유주의 세대가 도입한 근대적 체제의 모순이 폭발한 것이³⁴ 피글리아가 맞닥뜨린 현실이다. 물론 지성계의 식민성만이 문제는 아니다. 1975년 아르헨티나는 경제적 황폐화로 인해 정치적 불만이 팽배하여 곳곳에서 소요가 발생하고 있었다(킨 2014, 하권 519) 20세기 내내 라틴아메리카는 “이 지역의 모든 경제적 질병을 치유할 계획된 해결책들, 즉 각종 유토피아를 찾기 위한 잔혹하고 끝없어 보이는 탐구를 계속했”고(스키드모어 2014, 608) 결

³⁴아르헨티나 문제는 경제적으로는 대토지 소유제 및 수입대체산업화의 실패, 정치적으로는 계급갈등과 군부의 권력 남용 등으로 볼 수 있다. 군부의 경우 유럽식 모델을 따라, 특히 독일과 밀접한 관계를 유지해왔다. 2차대전 후 많은 나치 전범들이 아르헨티나로 도주한 것은 주지의 사실이다. 그 중 대표적인 아이히만은 페론 정부의 도움으로 아르헨티나에서 신분을 숨기고 생활한다. “1852년에 권력을 잡은 자유주의자들은 아르헨티나의 발전을 위해 직업군인이 필수불가결하다고 생각했다. 그들은 잘 훈련된 군대가 지방의 카우디요들을 무찌르고 경제성장에 필요한 질서를 세워주기를 바랐다. 군대를 강화하고자 한 아르헨티나인들은 유럽에서 그 모델을 찾았다. 1899년 로카장군과 그 동료들은 독일사절단의 방문을 주선해서 참모장교들에게 근대적인 군사기술을 가르쳤다. 이렇게 맺은 독일과의 협력관계가 40년 간이나 이어졌다.” (스키드모어 2014, 437)

국 실패했다. 아르헨티나도 예외가 아니었다. 『인공호흡』에서 주요한 문제로 다뤄지지 않는 아르헨티나의 경제문제는 30년 후인 2010년 『밤의 표적』에서 다뤄진다. 우선 본고에서는 정치와 문학 담론에만 집중해 보자. 타르덱스키는 역사를 “악몽”으로 표현한 제임스 조이스를 좋아하는 렌시를 은근히 비난하지만, 둘의 대화에서 렌시의 고집에도 나름의 이유가 있음이 드러난다.

그[제임스 조이스]에게 세상사나 주변 일은 눈곱만큼도 중요하지 않았어요. 사실 그가 옳았죠. [...] [조이스가] 사실주의자냐고요? 두말할 필요 있나요. 그런데 사실주의란 뭘까요? 현실을 해석해서 재현하는 거죠. 렌시가 말했다. 그리고 잠시 후 덧붙였다. 본질적으로 조이스가 설정한 문제는 단 하나였어요. 실제 일어난 일(los hechos reales)을 어떻게 서술할 것인가? 내[타르덱스키]가 렌시에게 물었다. 무슨 일이라고요? 실제 일어난 일이에요. 렌시가 답했고 나도 그에게 말했다. 아, 도덕적 일(los hechos morales)이라고 잘못 알아들었어요. (RA 147-8, 필자 강조)

이 짧은 대화는 렌시의 유희주의적 성향에도 불구하고 마기가 렌시를 택한 이유를 보여주는 동시에, 렌시에게 타르덱스키를 만나게 한 이유를 설명해준다. 렌시는 문학적 시선에 경도되어 있기는 하지만, 아르헨티나 역사에 무지하지 않다. 오히려 실제 사건이 투명하게 표현되지 않는다는 것을 잘 알고 있다. 아르헨티나 역사를 문체상으로만 파악하고, 그 안에서 범죄소설의 플롯을 읽어내는 것은 문학도로서 세상을 인식하는 방법이다. 이는 마기와 타르덱스키가 중요하게 여기는, 맥락을 읽고 패턴을 발견하는 능력으로도 볼 수 있다. 그러나 타르덱스키가 렌시의 말을 곡해한 상황에서 볼 수 있듯이 지금 문제가 되는 것은 “도덕적 인간”, “원칙의 인간”으로 표현되는 사라진 마기 교수이다. 타르덱스키는 말한다. “요즘 같은 시기에

는 그런 사람 찾아보기 힘들지요. 이 거지 같은 세상을 살아가려면 가질 게 원칙밖에 없지 않습니까?” (RA 115) 이 때문에 타르덱스키는 2부 후반부 내내 현 아르헨티나 상황에서 요구되는 작가상은 세상에서 유리되어 역사로부터 달아나는 조이스가 아니라, 근대국가의 권력이 빚어낸 공포를 대면할 줄 아는 카프카임을 역설한다. 타르덱스키에 따르면, 히틀러의 ‘말’에서 그가 실현할 끔찍한 세계를 예견하여 이를 작품으로 쓴 카프카는 역사는 악몽에서 “깨어나기 위해” 언어를 다룬 조이스와 달리 언어의 철조망위를 걸어 “악몽 속으로 들어간”(RA 215) 예술가였다.

1부의 교육자 마기 교수와 돈 루시아노는 이미 렌시에게 가족의 틀에 갇힌 사유에서 벗어나, 역사적 시선을 갖기를 촉구한 바 있다. 이는 들뢰즈가 오이디푸스적 핵가족에서 비롯된 “개인적 환상 아래에서 집단환상 (fantasme de groupe)들의 본성을 발견하라” (김재인 2013, 237에서 재인용)는 명령과 같은 맥락이다. 이에 따라 1부 2장에서 돈 루시아노는 로사스에게서 자신의 모습을 보았던 엔리케 오소리오의 목소리를 내면화한다.

그[엔리케 오소리오]와 나[돈 루시아노] 사이를 가로막는 것은 없습니다. 나는 그의 목소리를 들을 수 있습니다. 내가 오소리오입니다. 이방인이고, 추방자이며, 로사스입니다. 로사스였지요. 나는 로사스의 광대입니다. 나는 역사의 모든 이름들이지요. (RA 62)

그와 마기는 “스스로의 기원을 넘어서서 사유할 수 있다는 희망을 버리지 않”(RA 62)고, “스스로에 반해서 생각하고 삼인칭의 관점으로 살”(RA 111)려고 노력한다. 유아론적 사고에 갇힌 식민적 개인에서 벗어나, 주체 안의 사회성을 읽어낼 줄 아는 시선을 렌시에게 가르치고자 하는 것이다. 그리고 2부의 교육자 타르덱스키는 변방의 문학도로서 자국의 역사에 냉소적 태도를 지닌 렌시에게 아르헨티나의 문제 역시, 유럽은 물론 서구사회 전

반을 장악한 문제와 같은 틀에서 비롯되었음을 ‘읽어’ 내는 법을 가르친다. 타르웁스키가 대표하는 비트겐슈타인의 상징성을 염두에 두고 단순화 해 보자면, 『인공호흡』은 ‘사자가 사람의 말을 한다고 알아들을 수 있을까’라는 언어에 대한 회의적인 태도를 극복하고, 언어 사용의 “가족유사성”을 기반으로 시공간을 뛰어넘은 소통이 가능하다는 믿음을 문학적으로 형상화하고 있다. 즉, 아직 젊고 미숙한 문학도 렌시가 무작정 공감하기는 힘든 언어와 생활방식을 지닌 지나간 세대의 인물들에게서 닮은 꼴을 발견하고, 과거 유사한 위기를 맞닥뜨렸던 (그리고 현재의 위기를 만드는 데 일조하였고 이를 내다 보았던) 그들의 말과 글에서 당면한 문제의 해결의 실마리를 찾아가는 과정인 것이다.

2.3. 위험한 독서와 장황한 현실의 상호삼투

『인공호흡』은 물론 피글리아 작품 세계 전반에 걸쳐 가장 중요한 모티브는 “예기치 않은 방식으로 삶에 난입하는 픽션”(Piglia 2005, 148)이다. 마기와 렌시의 서신교환도 렌시의 소설의 출판 덕에 가능했다. 망한 작품으로 여겼던 첫 소설이 모르고 지냈던 과거의 세계로 렌시를 인도한다. 만들어낸 이야기는 새로운 현실을 경험하는 계기가 된다. 이렇듯 ‘허구 이야기’인 픽션의 가능성에서 시작한 『인공호흡』은 곧 문자세계의 병폐와 지식인들이 만들어온 픽션의 위험성을 고발한다. 수입된 사람과 사상으로 이루어진 나라 아르헨티나를 지탱하던 이야기/역사를 만들어온 이들은 병적인 유럽주의와 식민주의에 젖어 있다. 이 지식인들은 마기와 타르웁스키의 손과 입을 빌어 희화화된다. 프랑스출신 문인 폴 그루삭은 유럽주의가 팽배하던 19세기말 아르헨티나에서 문화적 취향의 입법자 및 심판자 노릇을 한다. 그러던 중 기이한 암호 해독법으로 돈키호테 2권의 위작 작가를 알아냈다

고 주장하지만, 그가 거론한 호세 마르띠라는 인물은 돈키호테 1권이 출판되기도 전인 1604년에 죽었다. 그를 포함해 로사스 시기의 데 앙헬리스부터 루고네스와 친했던 수상, 20세기 초의 허드슨과 고프로비치 등 아르헨티나 문단을 좌지우지 해온 유럽출신 지식인을 한데 묶어 해외 사상의 날조된 복제이자 플라톤적 그림자라는 딱지를 붙인다. 철학계도 예외가 아니다. 하이데거를 숭상하는 아르헨티나의 한 철학교수는 하이데거의 이웃집을 그의 집으로 잘못 알고 사진 찍어와 “존재의 집”이라는 제목을 붙여 연구실에 걸어둔다. 주체-객체의 이분법적 구분과 절대자의 설정을 부정한 하이데거의 사상은 아르헨티나에 도착하여 본질화되고 물신화된다. 그러나 피글리아는 외래사상을 거부하고 지역현실에 천착하는 토착주의나 지역주의를 옹호하지 않는다.³⁵ 이주자와 이민자로 이루어진 아르헨티나에서 순수한 토착적 사상이란 불가능한 구호에 가깝지만 상상적 신화로 기능한다. 중요한 것은 2.1.1에서 다룬 보르헤스-아를트, 사르미엔토-루고네스의 대립 구도에서 볼 수 있듯이 자신이 올라왔은 그물망의 요소를 직시하고 분석하여 보다 나은 틀을 짜는 것이다.

이 틀짜기를 위한 사유의 재료를 스스로 선택한다는 의미에서 독서이력은 피글리아 작품의 인물이 가진 성격을 결정하는 중요한 기호로 활용된다. 사를로에 따르면 보르헤스의 독특한 문학 세계는 “변방에서 읽기”에서 비롯되었다. 피글리아는 보다 역사적이고 정치적인 관점에서 시공간의 거리가 낡은 ‘독법’의 차이에 주목한다. 많은 아르헨티나 지식인들은 자신이 대상독자가 아닌 유럽의 문헌을 접하며 국가를 형성했다. 처한 현실이 아닌 바라는 현실을 회구하는 행위이기에 아르헨티나에서의 독서는 그 자체로 인지부조화이자 보바리즘적 요소를 내포하고 있었다. 『인공호흡』이 더듬는 아르헨티나 역사는 모두 이러한 독서에서 시작되었다. 그리고 아르헨

³⁵ 타르덱스키는 어용지식인과 사이버 철학자들을 비판하지만, 하이데거를 피상적이 아니라 제대로 이해하고 연구한 아르헨티나 철학자들 또한 거론한다.

티나의 현실이 독서에서 비롯된 환상을 깨트린 이후에도 이를 추구하기를 멈추지 않는 인물이 작품의 주동인물이 된다. 그 중 대표격인 마기 교수의 말이 이를 반증한다.

“그 노인[돈 루시아노]은 남들 눈에는 당연히 미쳐 보이지. 하지만 엔리케 오소리오나 멀리 갈 것도 없이 나만해도 남들 눈엔 다 미쳤단다.

내가 밀매업에 종사한다고? 왜 아니겠니? 결국 이 나라의 독립은 밀매 덕에 이루어진 거란다. 여기서는 모두가 밀매업에 종사하니 뭐 특별하달 수도 없단다. 하지만 나는, 네가 이제 알게 되겠지만, 다른 환상들을 밀매한단다.”

(RA 23)

마기 교수가 말하는 “다른 환상들”이란 곧 기존체제에 위협이 될 수 있는 생각이다. 19세기와 20세기 전반 동안 그 위험한 상상력의 주요 매체는 책이었다. 소설에 등장하지 않는 렌시의 아버지는 그가 읽은 책으로만 언급된다. 그의 독서목록 『열정의 철학과 성의 역학』과 『완벽한 결혼생활』, 앵겔스의 『가족, 사적 소유, 국가의 기원』은 사랑이야기에 매혹된 렌시의 성향을 낳은 가족력을 드러내는 동시에 페론주의자였던 피글리아의 아버지가 낭만적인 유물론자였다는 점을 암시한다. 앞에서 살펴보았던 가부장적 질서에 갇힌 전형적 여성, 에스페란시타는 국가주의적 시선으로 바라본 호세 에르난데스의 『마르틴 피에로』의 독법을 내재화하여 죽기 전 마지막으로 “아르헨티나, 아르헨티나”라는 말을 남긴다. 엔리케 오소리오와 마기의 성격도 많은 부분 그들이 읽는 철학과 문학, 역사 서적으로 설명된다. 성인이 되어 택한 책은 그들의 행동의 근거가 되고, 기존 체제의 경계를 넘는 이 행위는 배신과 실패로 이름 붙여진다.³⁶

2.1에서 지적했듯, 당대 아르헨티나 사회가 지닌 모순을 탁월하게 꼬집

³⁶ 소설 안에서 많은 경우 남성의 경우 국가에 반하는 범죄로, 여성의 경우 거짓말과 부정으로 이어진다. 양쪽 모두 식민적 주체의 전형적 묘사인 분열적 언동을 보인다.

은 작가, 보르헤스의 단편 「마가복음」에는 가우초의 삶을 묘사한 구이랄데스의 소설 『돈 세군도 솜브라』에 흥미를 느끼지 못하는 가우초들이 등장한다. 토착소설은 자신들의 이야기와 다를 바가 없기 때문에 재미가 없다. 그러나 그들이 성경 속의 이국적 이야기에 매료되어 이를 읽어주는 외부인을 살해하듯이, 멀리서 도착한 이야기는 19세기 아르헨티나 사람들의 낭만과 폭력의 근거가 되었다. 피글리아가 주목하는 것은 자신이 잠재독자가 아니더라도, 자신의 객관적 현실에 부합하지 않더라도, 책의 내용에 동일시를 시도하는 독자의 잠재력이다. 독서에 어떻게든 작용하는 몰신성은 물론, 이질성을 무시한 동일시는 수동적 수용이 아닌 적극적 행동의 원천이다. 그리고, 타르웁스키가 지적하듯, 마기교수로 대표되는 『인공호흡』 속 주동인물들의 관심사는 개인적 차원이 아닌 국가적 차원의 서사에 뛰어든 행위자들이다. 피글리아는 19세기 아르헨티나를 이뤄온 문명과 야만, 허구와 현실의 교차를 하나의 독서장면을 통해 상징적으로 설명한다.

(『랑켈 인디언에게 가는 원정』의 저자, 19세기 아르헨티나의 최고의 작가 중 한 명인) 만시야가 루소의 사회계약론을 -물론 프랑스어로- 읽는 장면을 떠올려 봅시다. 들판의 나무 아래, 소들이 희생되는 도살장 근처입니다. [...] 책을 읽는 그에게 아버지 만시야가 다가와 말합니다. “애야, 후안 마누엘 데 로사스의 사촌인 사람이 이 나라에 머물 예정이라면 사회계약론 따위를 읽지 않지. 그 책을 쓸모 있게 읽고 싶으면 로사스에게서 떠나야 하지 않느냐.” (Piglia 2005, 32)

그리고 이 독서의 위험성을 감지한 아버지는 아들을 외국으로 보낸다. 인용문 안의 시간적 배경인 로사스 정권 말기에 아직 십대 소년이었던 만시야는 이후 자유주의 세대 정권에 합류하여 인디오들을 쫓아내는 사막원정에 나선다. 그의 독서는 소설 속에서 허구적 인물 엔리케 오소리오와 실제

인물 후안 바우티스타 알베르디로 대표되는 37세대들의 독서와 같은 선상에 있다. 로사스 정권 초기에 이십대 중후반이었던 청년 자유주의자들은 한 서점에서 모임을 가지며 결집하게 된다. 이들은 “쿠엥과 기조, 레르미니에, 키네, 비에맹, 생 시몽, 르루, 라르네 [...] 마치니, 토크빌 등을 읽고 토론”(Sommer 2001, xvii)하며 독립한 지 30년이 채 안된 신생국 아르헨티나의 분열을 극복하고 강한 문명국을 세우는 꿈을 가지게 된다. 대립이 아닌 상생과 화합을 바란 이 젊은이들은 세상을 겪고 좀 더 현실적이 된 기성세대들의 회의에 맞서, “자신 안에서 연방주의적 타자를 인지하고 싶어했고, 권력을 쥔 연방주의자들 사이에서 호혜의 불꽃을 만들어 낼 수 있기를 바랐다.”(Sommer 2001, xvi) 물론 이들의 낭만적 태도는 곧 좌절된다. 1837년 모임의 공식적 출범 이후 이 청년들은 일년 후인 1938년 화합을 꿈꾸며 “로사스 정권의 문화 심판자”로 활약한 페드로 데 앙헬리스와 펠리페 세니요사를 모임에 초대하지만 그들은 곧 떠났고, 같은 해 로사스는 서점을 폐쇄한다. 나아가 후안 바우티스타 알베르디가 출간하던 여성 패션잡지 『라모다』의 출판을 금지시킨다. 패션잡지가 남자답지 못하게 유럽화된 “맵시 있는 남자”를 대리적으로 표상한다고 여겨졌기 때문이다. “이 금지에 알베르디는 충격을 받았다.” 왜냐하면 그는 자신의 잡지에 “정기적으로 연방주의자 슬로건과 로사스의 관심을 끌만한 글을 출판”할 정도로 도시지식인과 내륙출신통치자 간의 화해의 가능성을 믿고 있었기 때문이다(Sommer 2001, xvii).

이렇듯 순진한 열정으로 가득 차 있던 37세대는 로사스 정권의 탄압이 갈수록 격화되자 망명을 떠나는 『과꾼도』 속 사르미엔토처럼 선악의 이분법을 받아들이게 된다. 이에 따라 1940년경에는 “알베르디와 극소수의 몇을 제외하고는 연방주의자와의 어떤 타협도” 친(親)로사스적인 행위로 “호도되었다.” (Sommer 2011, xviii) 『인공호흡』의 엔리케 오소리오는 이 과정에서 배신자로 오해 받는 인물로 그려진다. 따라서 당연한 수순으로 『인공호

흡』에서 엔리케 오소리오가 가장 심정적으로 의지하는 37세대의 일원은 후안 바우티스타 알베르디이다. 오소리오는 망명지에서 알베르디에게 편지를 쓰고, 소설 마지막에 등장하는 유서에서 그를 “가장 사랑하는 나의 친구”로 칭한다. 37세대의 원년 멤버 가운데 “알베르디만이 [로사스 독재의] 공포와 그 이후에도 어느 정도 균형을 유지했”으며, “그만이 사르미엔토의 『과꾼도』와 같이 견고하고 확일적인 [...] 설정에 대한 가혹한 비판을 출판했다.” (Sommer xviii-xix) 그는 가혹한 현실 속에서도 젊은 시절 품었던 나라를 양분하던 대립을 해소하고자 하는 낭만적 꿈을 끝까지 버리지 않는 인물을 상징한다. 이 때문에 알베르디는 피글리아가 역사의 뒤안에 존재했을 것이라고 상상한 인물 엔리케 오소리오의 대화자 자격을 얻고, 작품에 등장하는 실제 역사적 인물 중 유일하게 윤리적 축으로 기능하게 된다.

이처럼 피글리아는 『인공호흡』에서 건국된 지 두 세기가 채 안 된 아르헨티나를 지탱해온 ‘인공적’ 서사를 뜯어보는 작업을 한다. 자유롭게 통합된 문명국을 꿈꾸었던 자유주의 37세대는 적대세력에게 협력을 기대했다가 좌절 당하자 적의 이분법을 내면화했고, 싸움에 승리한 이후에는 자신들에게 첫 꿈을 제공했던 프랑스로 대표되는 유럽사상과 외국문물을 들여와 근대국가를 건설하며 그 폐해 또한 스스로의 손으로 실현한다. 자신들이 꿈꾼 허구/픽션을 실현하기 위해 행동한 인물들을 돌아보며 피글리아는 그 허구/픽션이 배태하고 있던 악몽적 현실의 씨앗을 더듬는다. 이는 곧 타인의 욕망을 ‘읽는’ 과정이자, 그것이 꽃피울 위험의 가능성을 ‘읽는’ 비평의 과정이다. 렌시와 동갑(35세)이던 시절 T.S. 엘리엇은 비평의 기능은 “의미의 해명과 취미의 교정”이라고 야심차게 말한 바 있다. 렌시는 바로 이 작업에 착수한다. 독재시기 소설 속으로 내부망명을 떠난 피글리아는 자신의 페르소나 렌시에게 19세기의 열정과 병폐를 학습시킨다. 이는 렌시의 취미가 교정되는 과정이자 아르헨티나의 병리적 현상을 낳은 기반을 찾는 비평행위이다. 동시에 피글리아 자신이 중시하는 문학적 진실을 위해

역사의 이름 하에 추상화·단순화된 개인을 성인도 악마도 아닌 복잡하고도 나약한 인간, 즉 자신이 기억하기를 택한 서사의 혼합물로 그려내는 작업이기도 하다.

렌시는 애국자 엔리케 오소리오와 돈 루시아노, 마르셀로 마기, 그리고 이방인 타르텡스키에게서 감정교육을 마쳤다. 이제 이 경험을 어떻게 엮어 내야 할까. 2.1에서 분석했듯 렌시/피글리아는 마기로 대표되는 『콘토르노』지의 역사적 시각을 수용하지만, 그들이 비판한 보르헤스 및 영미문학 전통을 적극 활용한다. 총 2부로 이루어진 『인공호흡』의 1부 제목은 “내가 자신이 그늘진 겨울이라면”이고 2부의 제목은 “데카르트”이다. 탐정소설의 형식을 취하는 작품답게 두 제목 모두 독해를 위한 단서 역할을 한다. 1부의 막바지에서 렌시는 17세기 네덜란드 화가 프란스 할스의 그림 제목을 언급한다. 1부의 제목과 동일한 이름을 가진 해당 그림은 사실 존재하지 않는다. 그러나 “프란스 할스의 그림”이라는 말은 교묘한 방식으로 소설의 후반부와 전반부를 잇는 고리를 만든다. 할스는 2부의 제목인 “데카르트”와 동시대인으로, 현재 가장 널리 알려진 데카르트의 초상화를 그린 인물이기 때문이다. 이는 소설 후반부에 등장하는 상상 혹은 꿈속의 작품과 공동창작 행위를 암시하는 모티브이기도 하다. 2부에는 마르코니가 꿈속에서 지은 소네트에 타르텡스키는 “카프카”라는 제목을 붙이는 장면이 나온다. 2부의 제목을 피글리아가 즐겨 쓰는 스페인어와 외국어 사이의 언어유희를 통해 살펴보면 또 다른 의미가 된다. 데카르트(Descartes)를 스페인어 발음으로 읽으면 데스카르테스(descartes)이고, 이는 ‘카드놀이에서 사용하지 않은 패’, ‘카드버리기’, ‘탈출·도주’ 등의 뜻을 지닌다. 이 이중적 의미의 효과를 약술하자면, 데카르트적 근대이성이 유럽과 아르헨티나에 만들어낸 비극을 스페인어를 통한 오독으로서 타개하고자 하는 메시지로 읽힐 수 있다. 물론 이것도 독자의 상황에 따라 가능한 하나의 해석일 뿐이다. 2부 제목은 언제든지 다른 의미로 풀이될 수 있다. 렌시와 마기, 오소리오가 현

재를 살아내기 위해 과거 계몽주의 시기의 형식-서간문과 대화체-를 새로운 형식으로 취했듯이, 새로움과 진부함, 혁명과 반동은 항상 자신의 반대향의 모습을 하고 다시 출현한다. 타르웁스키와 렌시의 대화는 특정 시공간에서 폭력적으로 발현된 이데올로기의 기원을 읽어내려는 작업이다. 모든 사상은 유토피아의 꿈에서 시작되어 디스토피아로 향할 가능성을 안고 있다. 보르헤스는 「바빌로니아 복권」에서 체제의 기원이 잊혀지고 그 형식만이 인간의 어리석음과 욕망에 따라 진화해간 세상을 그리며 카프카(Qaphqa)를 “신성한 화장실” 이름으로 끼워 넣었다. 피글리아는 『인공호흡』에서 카프카와 칸트 양쪽 모두를 소환해 데카르트의 유령과 대결시킨다. 데카르트의 코기토를 살인자로 명명하는 타르웁스키는 원칙의 인간 마르셀로를 칸트에 비유하고, 그가 부재한 상황을 읽어낼 카프카의 임무를 렌시에게 부여한다.

타르웁스키에게 카프카로 호명된 렌시는³⁷ 교육자들과 구별되는 자신의 자산과 역할이 무엇인지 명확히 알고 있다. 따라서 2.1에서 분석하였듯, 당시 아르헨티나를 뒤덮은 공포를 이야기하기 위해 선불리 카프카가 사용한 우화나 환상적 기법을 사용하지 않는다. 보르헤스나 사르미엔토의 기법도 아니다. ‘말할 수 없는 현실’을 말하기 위해서 또 다른 아르헨티나 전통 안에서 글을 쓴다. 재현의 환상을 단호히 거부하는 피글리아가 ‘말할 수 없는 현실을 말하기 위해’ 도입한 기법은 그가 높이 평가하는 아르헨티나 작가 로돌포 왈쉬에게서 찾을 수 있다.³⁸ 왈쉬는 자전적 소설에서 자신의 고통을 타인의 언어에서 발견한다. 전혀 관련 없는 타인의 입에서 들은 말에

³⁷ 2부 2장에서 단 한번 렌시의 이름이 언급된다. 타르웁스키가 카프카와 동격으로 렌시를 부를 때이다. “Pero Kafka sí. Kafka, Renzi, dijo Tardewski, sabía oír. Estaba atento al murmullo enfermizo de la historia.” (RA 210)

³⁸ 사에르는 피글리아와의 대담에서 문학의 세 가지 흐름을 구분한다. ① 베케트로 대표되는 단절의 문학 ② 푸익과 같이 흥행물과 작업하는 범주 ③ 로돌포 왈쉬로 대표되는 논픽션. 피글리아는 ①을 희구하지만 ②의 영향력을 무시하지 않는다. 그리고 ③의 가치 또한 인정한다. 『인공호흡』은 ①과 ②의 문제에 경도된 렌시와 ③을 중시하는 자기 사이의 긴장관계로 볼 수도 있다.

자신의 말할 수 없는 경험의 감정을 전이하는 것이다. 피글리아는 이 “작은 움직임, 하나의 이동”에서 “경험의 맹점을 말하고 이야기할 수 없는 것을 제시할 수 있는 가능성을” 본다고 말한다(Piglia 2001b, 33). 『인공호흡』에는 물리적 폭력과 살인이 몇 차례 등장하지만, 작품을 요약할 때 잘 언급되지 않는다. 주된 플롯과 큰 연관 없이 등장하는 주변 인물들이 불쑥 언급하고는 곧 사라지기 때문이다. 위 인용문의 바로 다음 장면이 그 중 하나이다. 렌시와 타르몹스키가 마을로 향하던 중 담배를 사러 잠시 한 주점에 들른다. 그 때 타르몹스키는 다섯 형제를 죽였음에도 멀쩡히 백주에 대로를 활보하는 고니를 보고 마을사람들과 함께 분통을 터뜨린다. 끔찍한 형제 살인이 방언과 속어, 외국어(이탈리아어)와 대중매체에서 주위들은 단어(Teikerisi: Take it easy)와 비유(San Quintín: 미국 산 퀴틴 주립 교도소³⁹)로 재현된다. 이 때 외국인으로서 평범한 스페인어를 사용하던 타르몹스키도 그들과 같은 방식으로 방언과 속어를 섞어가며 말한다.

정말이지 이놈의 세상에선 멍청이하고 미친놈들만 활개치고 다닌다니까. 계산대 앞에 있는 남자가 말했다. 허구한 날 하는 얘기다만, 고니 놈을 볼 때마다 놀라 자빠질 판이네. 이봐 출로[타르몹스키], 트로이가 내게 말했다. 허튼짓 하지 말게, 바보짓 하지 말라고. 근데 저게 안보이세요, 그에게 답했다. 저 꼴이 안 보이시냐고요. [...] 세상이 완전 거꾸로 돌아가는 거 아닙니까? 진정하게, 출로, 트로이가 말했다. 아니, 아저씨, 무슨 빌어먹을 진정입니까 저게 말이나 되냐고요. 저 꼴을, 저걸 좀 보시라고요. [...] 보이세요? 저렇게 잔뜩 빼입은 꼴 말입니다. 뭔가 잘못돼가고 있어요. 여긴 뭔가 크게 잘못돼가고 있다니까요. [...] 그 장면을 말하자면 말이네, 그[곤살리토]가 말했다.

³⁹산킨틴(영어로 산퀸틴) 주립교도소는 “가장 위험수로 분류된 죄수들을 수용한 미국교도소로, 1930년대와 40년대 미국 헐리웃 범죄 영화의 배경이 되며 유명해졌다.”

EFE, “San Quintín, la prisión más violenta de Estados Unidos”, *Soitu.es*, 21 abril 2008,

산 킨틴 학살에 맞먹을 수준이었다니까. 포도나무 아래에 말이지 그 다섯 형제가 널부러져 있는 꼴이 말이네 [...]

Yo siempre digo que en este mundo los turros y los colifas andan sueltos, dice el tipo que está parado frente al mostrador. Siempre lo digo, dice, pero cuando lo veo a Goñi casi me caigo de culo. Cholo, me dijo Troy, no hagás macanas, me dice, no seas chauchón. Pero lo ves o no, le digo, al piantado ese, lo ves o no, le digo. [...] ¿está todo al revés? Teikerisi, Cholo, me dice Troy. Pero no, viejo, le digo, qué teikerisi ni qué carajo no puede ser, mirá, mirá, le digo. [...] ¿Lo ves?, todo empilchado. Algo anda mal, le digo a Troy, acá hay algo que anda para la mierda. [...] Un espetáculo que te la voglio dire, dijo el tipo, otra que la masacre de San Quintín; desparramados abajo la parra, cada uno de los hermanos” (RA 148-150, 필자 강조)

사람들은 그 끔찍한 장면을 “말하고 싶어”하지만 이 ‘말하고 싶다’는 말 자체가 이탈리아어로 발화되고, 살인 현장은 미국 영화에서 봤을 법한 학살 장면에 비유된다. 이후 묘사되는 범행 장면은 매우 끔찍하다. 줄거리와도 전혀 관련이 없는 고니의 일화에서 당시 아르헨티나 사람들에게 가장 크게 다가갔을 말은 아마도, 가장 단순하고 의미심장한 대사 “여긴 뭔가 크게 잘못되어 가고 있다”였을 것이다. 제대로 표현되지 않는 참상을 “뭔가”(algo)로 표현하며, 타르몹스키는 이 빈 단어 안에 고니의 형제 살해는 물론, 마기의 실종을 모두 담아낸다.

이처럼 『인공호흡』에는 반복되는 범죄소설로 파악되는 아르헨티나 역사와 함께, 그 큰 줄거리가 담아내지 못하는 현재의 공포와 그 기원을 가리키는 은유와 상징, 알레고리적 이야기들이 담긴다. 내면묘사가 거의 없이, 발화되고 기록된 ‘말’로만 이루어진 이 소설의 줄거리를 요약하면, 주요 인물인 엔리케 오소리오와 돈 루시아노, 마르셀로 마기, 렌시, 타르몹스키가

부각된다. 이들은 큰 맥락에서 닳은 인물들이고, 서로가 서로의 청자 및 독자가 되어준다. 그러나 앞 인용문의 사례처럼 ‘진짜’ 공포의 목소리는 줄거리 요약 속에 포함되기 힘든 방식으로 서술된다. 소설 속에서 당시 군부 독재의 폭력을 직접적으로 언급하는 장면은 단 한 번 등장한다. 두서없이 쓰인 한 여성인물의 편지에 아르헨티나 한 지역에서 고문 받는 사람들의 이야기가 담기고, 아무도 그녀의 말을 믿지 않는다. “제가 그 소품을 통해서 본 영상들을 말해도 아무도 나를 믿어주지 않아요. 왜 저인 거죠? 왜 하필이면 제가 그 모든 걸 봐야 하는 걸까요?” (RA 81) 누군가는 진실을 ‘말’과 ‘글’로 남긴다. 다만 아무도 귀기울이지 않을 뿐이다. 듣더라도 믿지 않는다. 아름다운 시를 쓰는 못생긴 여인은 열등감에 가득 찬 남성 문인 마르코니에게 문학을 그만두라는 말을 듣는다. 역사의 서사를 만들어나갈 힘을 갖지 못한 이들은 이처럼 배제되거나 지배서사를 내면화하여, 러시아 문학의 허구인물과 역사적 위인의 이력을 뒤죽박죽 섞어 자신의 개인사로 만들어버린 자칭 옛 러시아 백작 토크라이처럼 모순에 가득 찬 인물이 된다. 이처럼 작품 요약에 누락되기 쉬운 『인공호흡』의 주변인물들은 사실상 아르헨티나가 국가에 포섭되지 못하는, 그리고 국가가 포섭하기 바라지 않는 구성원들로 이루어져 있음을 보여준다. 그리고 『인공호흡』 속에 건설된 아르헨티나는 이 모든 인물들이 제각기 허구와 현실을 뒤섞어 만들어낸 서사들이 각축하는 장이 된다. 피글리아는 바로 다음 작품에서 이 문제로 나아간다. 역사적 흐름을 적극적으로 이끌어온 인물들 속에서 가능세계를 탐구했던 피글리아는 『인공호흡』 출간 12년 후 『부재하는 도시』(1992)에서 독재는 끝났지만 기억이 억압당하는 상황을 다루며, ‘모든 것을 볼 수 있었지만 아무도 믿어주지 않았던’ 여인의 모티브를 발전시키며 아르헨티나 문학의 다른 토대소설을 기획한다.

3. 결론

피글리아는 소설이 “사적 유토피아”라고 주장하지만 출판(publicar)으로 공적 영역에 속하게 된 『인공호흡』은 국가 차원의 문제를 제기하며 아르헨티나 정치와 문학의 지형을 새로 그린다. 이 과정에서 19세기 초 독립 이후 아르헨티나를 이뤄온 주류정치와 문학 담론을 재검토하며 역사의 중요한 전환기를 살아낸 선조를 상상·형상화한다. 그리고 그들의 말과 글로 현대 아르헨티나를 위한 또 하나의 건국 서사, 즉 새로운 형식의 토대소설-국민 로망스를 기획한다. 이를 위해 다양한 서사 전략이 도입된다. 먼저 성장소설 형식이다. 주인공 렌시는 아르헨티나 문학 지형을 비판적으로 그려내는 능력이 있지만 역사의식이 부족하고 문학에만 치우쳐 있다. 교육자로 등장하는 마기와 돈 루시아노, 엔리케 오소리오의 아르헨티나 정치에 투신했던 인물들로 렌시에게 역사와 사회의 이면을 파악하고 느끼게 한다. 이를 위해 서간체와 대화체가 활용된다. 단일한 목소리와 투명한 사실주의를 배격하고 주인공 렌시와 독자들을 해석의 주체로 설정하기 위해서이다. 이 세 교육자는 19세기 자유주의 정치인들이 국가통합을 위해 사용했던 가부장적 이성애 로망스를 부정하고 냉혹하고 비정한 범죄소설의 세계로 렌시를 이끈다. 아르헨티나 역사를 훑는 감정 교육을 마친 렌시에게 자국의 경계를 넘어서서 유럽식 근대적 사유 자체에 비판을 가하는 타르웁스키가 등장한다. 그와 렌시는 2부에서 비평문에 가까운 지적인 대화와 토론을 나눈다. 이 와중에 렌시는 타르웁스키를 비롯해 아르헨티나에 거주하지만 국민으로 통합되지 않은 인물들을 만나고, 근대국가로서 아르헨티나가 만들어온 서사에서 배제되어 온 인물들의 목소리를 담는 작가로서 소명의식을 갖게 된다. 시대적 요구에 부응하려는 작가의 노력은 이처럼 다양한 문학형식의 혼합과 실험으로 이어진다.

국내에 몇 없는 『인공호흡』의 독자들이 해독한 제목의 의미는 다음과 같

다. “아르헨티나 공화국República Argentina”의 첫음절을 딴 “죽어가는 사람의 목소리를 살리고자 하는 마지막 수단”으로 “아르헨티나에 신선한 공기를 불어넣어 침묵에서 일깨우고자 하는 희망”(박종율 2003, 414), 군사정권이 한 가지 호흡법만을 강요하고 있는 데에 대항하여, 문학 형식을 통해 “인공호흡”이라는 대안의 호흡법 제시(유왕무 2014, 110), 현재를 살아가기 위해 과거 및 미래의 역사에 숨을 불어넣는 인공호흡(안소희 2013, 엄지영 2010). 모두 일리가 있다. 이에 ‘인공artificial’의 의미를 좀 더 부각해보고자 한다. 현대 아르헨티나의 사상적 토대를 이룬 ‘이야기/역사(historia)’는 자연 발생적인 것이 아니다. 19세기 초반 독립으로 새로운 가능성이 열린 너른 공간을 차지한 인간의 시선과 욕망이 투영된 결과물이다. 『인공호흡』은 군사정권이 사용한 의학적 비유를 도입하여 그들이 말하는 ‘치료’가 사실상 아르헨티나를 빈사지경에 이르게 했음을 고발하는 제목이자, 지배 담론 속에서 가능한 또 하나의 이야기를 통해 현재의 병폐를 진단하고 치유하려는 시도이다. 피글리아는 독자이자 비평가로서 “우리의 불행을 직조한”(RA 33) 담론과 현실을 읽어내고, 새로운 서사를 만들어낸다. 담론 자체는 새롭지 않다. 그러나 작가에게는 무엇을 말하느냐보다 어떻게 말하느냐가 중요하다. 보르헤스가 변방의 작가로서 모든 문학 전통을 자유자재로 사용했듯이, 피글리아도 자신의 독서 이력에서 비롯된 문학적 자산을 한껏 활용한다. 당대에 가장 진부한 기법은 직전 세대의 것이다. 피글리아는 19세기 자유주의 세대가 만든 언어를 극복하기 위해 18세기의 형식으로 향하고, 직전 세대(마기로 대표되는 『콘토르노』지 세대)의 열정을 이어받지만, 그보다 앞선 세대(보르헤스)의 기법을 차용한다.

리타 데 그란디스의 주장을 토대로 국민소설로서의 『인공호흡』의 특징과 서사기법을 분석했지만, 이 글 전체는 엄밀히 말해 피글리아의 작품세계를 가장 잘 이해하고 있는 두 연구가, 호르헤 포르벳과 아드리아나 페르시코가 던지고 답한 두 질문에 대한 재정리에 지나지 않는다. “어떤 전통에

서 서술하는가?” “문학은 무슨 쓸모가 있는가?” 피글리아의 전통에 대해서는 수차례 되풀이해 서술했지만, 첫 번째 질문에 대해 다시 답해본다. 그의 제사에 쓰인 실제 인물(엘리아스와 루벤)로 대변되는 소설 밖의 세상과 T.S. 엘리엇을 위시한 영미문학, 마지막으로 최종판본에서 삭제된 보르헤스로 대표되는 아르헨티나 문학 전통이다. 전작인 『가명』에서는 자본주의의 문제를 탐구했기에, 지금도 너무나 “현대적인” 작가 아를트가 두드러지게 조명되고, 12년 후 출간된 후속작인 『부재하는 도시』에서는 급박한 현실 탓에 『인공호흡』에서 한쪽으로 밀려났던 제임스 조이스와 마세도니오 페르난데스가 중심이 된다. 두 번째 질문 “문학은 무엇에 쓸모 있는가?”에 아드리아나는 피글리아의 경우, “잘 말하기 위해서”라고 답한다. 문학이 무엇인냐고 묻는 말에는 작가 대부분이 그러하듯 피글리아 본인은 문학이 무엇인지 알기 위해 글을 쓴다고 말한다. 그러나 아르헨티나에서 내세울 문학 전통으로 “불가능한 것을 요구하기”라고 답할 때, 그는 자신이 추구하는 문학과 문학함의 윤리적 쓰임새에 대한 성찰을 내보인다. ‘실험’과 ‘열정’. 아마 이 두 단어로 요약할 수 있을 것이다. 문학은 현실(그에게는 픽션도 현실이다)을 재료로 가능 세계를 실험하는 장이다. 그리고 그 실험을 추동한 열정을 독자에게 전달하는 것이다.⁴⁰ 가능세계를 위한 수행이라는 측면(실현된 결과는 물론 기획과 다를 수 있다.)에서 피글리아에게 문학과 정치의 유사한 성격의 유토피아 기획이다.⁴¹ 둘 중 하나를 행하고 있는 사람의 은밀하고도 가장 강렬한 바람은 보르헤스의 말처럼 자신의 상상이 타인의 기억이 되는 것이다. 그리고 비평가로서 독자의 의무는 타인의 상상이 개인의 삶을 좌우할 가능성을 읽어내고 이 위험을 앞서 경고하는 것이다.

⁴⁰ “저는 모든 것이 픽션화될 수 있다고 믿습니다. [...] 단지 서술할 줄 아느냐의 문제입니다. 말하자면, 다가올 것에 대한 열정을 언어에 담아낼 줄 아느냐 하는 문제인 것입니다. [...] 전위주의보다는] 실험에 대해 말하고 싶습니다. 실험이야말로 제게는 위대한 문학의 표지입니다.” (Piglia 2001a, 98-100)

⁴¹ “모든 위대한 텍스트들은 정치적입니다. [...] 문학에는 언제나 유토피아적인 기반이 존재합니다. 결국 문학은 유토피아의 개인적인 모습입니다.” (Piglia 2001a, 94)

참고 문헌

- Avelar, Idelber. “Cómo respiran los ausentes: la narrativa de Ricardo Piglia.”
MLN 110.2 (1995): 416-32.
- Berg, Edgardo. *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera Y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.
- Borges, Jorge Luis, Rolando Costa Picazo, and Irma Zangara. *Obras completas*. Vol. 1a ed. comentada. Buenos Aires: Emecé, 2009.
- Bratosevich, N. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Atuel, 1997.
- Caballero, Juan, “Ricardo Piglia’s *Blanco Nocturno* (2010): A Paranoid History of Neoliberalism”. *Polifonía*, Vol. 3 (2013): 120-131.
- Carassai, Sebastián. “The Formation of a Post-Peronist Generation: Intellectuals and Politics in Argentina through the Lens of *Contorno* (1953-1959)”. *The Americas* 67. 2 (October 2010): 219-251.
- Cruz, Juan, “Ricardo Piglia: ‘La literatura es el escudo de los tímidos’”, *El País*, 27 noviembre 2014.
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/27/babelia/1417102301_545892.html
- De Grandis, Rita. “Respiración artificial veinte años después” en *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Adriana Rodríguez Persico (comp.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004.

- Demaría, Laura Beatriz. *Argentina-S: Ricardo Piglia dialoga con la generación del 37 en la discontinuidad*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- Echavarren, Roberto. "La literariedad: *Respiración Artificial*, De Ricardo Piglia." *Revista Iberoamericana* (2009): 12.
- EFE, "San Quintín, la prisión más violenta de Estados Unidos", *Soitu.es*, 21 abril 2008, http://www.soitu.es/soitu/2008/04/21/info/1208759463_906594.html
- Fornet, Jorge. *El escritor y la tradición: en torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- (ed.), Prólogo en *Ricardo Piglia*, Casa de las Américas, Bogotá, 2000. 9-16.
- González Álvarez, José Manuel. *En los "bordes fluidos": formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Bern New York: P. Lang, 2009.
- Hernández-Castellanos, Camilo, and Jeff Lawrence. "La ficción paranoica y el nacimiento de la novela policial: una entrevista con Ricardo Piglia. (Spanish)." University of Texas Press, Vol. 29. 2011. 218-29.
- Kelman, David. "Introduction: Walter Benjamin in Latin America." *Discourse* 32.1 (2010): 3-15.
- Mármol, José, Helen R. Lane, and Doris Sommer. *Amalia*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001.
- Martinez Estrada, Ezquiél. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Hyspamerica, 1986.
- Page, Joanna. "Ricardo Piglia: Towards a Re-Socialized Literature." *Journal of Iberian & Latin American Studies* 10.2 (2004): 169-89.
- Piglia, Ricardo. *Nombre falso*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2002.

- . *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001a.
- . *Prisión perpetúa*. Madrid: Lengua de Trapo, 2000.
- . *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *Respiración artificial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- [번역본: 『인공호흡』 엄지영 옮김. 파주: 문학동네, 2010.]
- . *La ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- . *Cuentos morales: antología, 1961-1990*. Vol. 1. ed. en esta biblioteca.
Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.
- . *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires : De la Urraca, 1993.
- . *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- . *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- . *Blanco nocturno*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- . *El camino de Ida*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2013.
- Piglia, Ricardo, and Arcadio Díaz Quinñones. *Ricardo Piglia: conversación en Princeton*. Princeton, NJ: Program in Latin American Studies, Princeton University, 1998.
- Piglia, Ricardo, and León Rozitchner. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001b.
- Piglia, Ricardo, and Juan José Saer. *Diálogo1. Ed.* Vol. 1. ed. Delegación Álvaro Obregón, Distrito Federal [Mexico]: Mangos de Hacha, 2010.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, “El lugar (del) secreto: Leopoldo Lugones y las figuras de escritor”, *Cuadernos Líricos* 1 (2006): 39-58.
- Romero, Luis Alberto. *Breve Historia Contemporánea De La Argentina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Saer, Juan José. *La Pesquisa : Novela Policial*. Vol. 7th ed. Buenos Aires: Booket, 2014.

Sarlo, Beatriz, “Los dos ojos de *Contorno*”, *Punto de vista* IV. 13(1981): 3-8.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Biblioteca Ayacucho, 1985.

http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&tt_products=12

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

계정민. “계급, 남성성, 범죄 -하드보일드 추리소설의 사회학.” 『영어영문학』. 58.1 (2012): 3-19.

김용언. 『범죄소설: 그 기원과 매혹』. 서울: 강, 2012.

김재인. “들뢰즈의 비인간주의 존재론.” 서울대학교 대학원, 2013.

김현균. “페르난도 솔라나스의 〈남쪽〉 : 기억의 문화와 새로운 국가의 지도그리기.” 『스페인어문학』. 32.0 (2004): 317-34.

김홍섭. “교양소설의 새 지평: 『마의 산』.” 『독일문학』. 61.0 (1996): 140-59.

도리스 서머, 호미 바바 외. 『국민과 서사』. 류승구 옮김, 서울: 후마니타스, 2011.

드니 디드로. 『라모의 조카』. 황현산 옮김, 서울: 고려대학교 출판부, 2006.

레너드 카수토. 『하드 보일드 센티멘털리티』. 김재성 옮김, 서울: 뮤진트리, 2012.

미셸 푸코. 『성의 역사 I』. 이규현 외 옮김, 서울: 나남, 1990.

박광자. “비교문화적 연구: 교양소설 Bildungsroman 의 개념에 관한 고찰.” 『괴테연구』. (1991): 171-89.

박병규. “아르헨티나의 ‘더러운 전쟁’ 과 문학.” 『이베로아메리카』. 5.- (2003): 119-34.

박종윤. “『인공호흡』: 역사를 통한 현실 재현.” 『스페인어문학』. 26.0

(2003): 401-18.

발터 벤야민. 『역사의 개념에 대하여: 폭력비판을 위하여, 초현실주의 외』.

최성만 옮김, 서울: 길, 2008.

베아트리스 사를로. 『보르헤스와 아르헨티나 문학: 변방에서의 글쓰기』. 김

한주 옮김, 서울: 인간사랑, 1999.

벤자민 킨 외. 『라틴아메리카의 역사』. 김원중 외 옮김, 서울: 그린비, 2014.

비톨트 고프로비치. 『페르디두르케』. 윤진 옮김, 서울: 민음사, 2004. 인쇄
물.

에르네스트 만델. 『즐거운 살인: 범죄소설의 사회사』. 이동연 옮김, 서울:
이후, 2001.

유왕무. “아르헨티나의 저항작가 리카르도 베글리아의 문학세계.” 『중남미
연구』. 33.1 (2014): 87-113.

정희진. 『페미니즘의 도전』. 서울: 교양인, 2013.

제레미 템블링. 『서사학과 이데올로기』. 이호 옮김, 서울: 예림기획, 2000.

조영실. “가우초 시문학 연구 -국가 형성 과정과의 상관성.” 『스페인어문학』.
36.- (2005): 323-41.

---. “20세기 초 아르헨티나 대중소설 연구.” 『스페인어문학』. 30.0 (2004):
359-76.

조지프 콘래드. 『어둠의 심연』. 이석구 옮김, 서울: 을유문화사, 2008.

줄리언 시먼스. 『블러디 머더: 추리 소설에서 범죄 소설로의 역사』. 김명남
옮김, 서울: 을유문화사, 2012.

토마스 만. 『마의 산』. 홍성광 옮김, 서울: 을유문화사, 2008.

토머스 E. 스킵드모어 외. 『현대 라틴아메리카』. 우석균 외 옮김, 서울: 그
린비, 2014.

폴 리콥르. 『시간과 이야기 I』. 김한식 외 옮김, 서울: 문학과 지성사, 2012.

호르헤 루이스 보르헤스. 『탐정소설』. 박병규 옮김, 1978.

http://latin21.com/board3/view.php?table=translate_eh&bd_idx=3&page=1&key=&searchword=

Resumen

Hacia una nueva ficción fundacional: estrategias narrativas en *Respiración artificial* (1980) de Ricardo Piglia

Lee Seungjoo

Maestría en Lengua y Literatura Hispánicas

Universidad Nacional de Seúl

Respiración Artificial, la primera novela de Ricardo Piglia, es considerada una de las novelas históricas y políticas más importantes por la representación alegórica que hace de la dictadura militar argentina (1976-1983). En lugar de exhibir de manera directa los terrores de la época autoritaria, los personajes principales de la novela indagan el origen ideológico de la presente catástrofe –Guerra sucia argentina–. La novela requiere un alto nivel de entendimiento de la historia política y literaria de Argentina de parte de los lectores por el carácter sincrético de la obra, no solo en su contenido sino en su forma. El texto está escrito bajo el género epistolar y dialógico en el que se insertan

documentos fragmentarios y anécdotas. Los personajes, que representan épocas críticas de la historia argentina, conversan sobre la tradición literaria e intelectual del país con varias desviaciones episódicas. Esta complejidad formal ensayística, al principio, se interpretó como una estrategia para eludir la censura del régimen dictatorial. Las diversas lecturas por parte de los críticos, sin embargo, han concluido que esta complejidad se deba al contenido crítico sobre los discursos hegemónicos que vienen constituyendo a la Argentina como nación unida. Debido a ello, después de perder rasgos exclusivos de su tiempo, la obra pudo servir como fuente enriquecedora en el mundo académico para el surgimiento de nuevos discursos y revaluaciones sobre el liberalismo del siglo XIX.

Este trabajo estudia los rasgos fundacionales de la narrativa pigliana, en diálogo con el análisis de Rita de Grandis, cuyo argumento se basa en el concepto de “ficción fundacional” de Doris Sommer. Según Rita de Grandis, el rasgo principal de *Respiración artificial* aparece cuando la novela toma conciencia de la relación entre política y ficción, al igual que hacen los textos nacionales del siglo XIX, con los cuales mantiene un fuerte vínculo. Los textos decimonónicos de Argentina, denominados como ficciones fundacionales por Doris Sommer, recurren al amor y a la pasión heterosexuales para crear un mito de nación unida, mientras que muchos escritores de la generación de

Ricardo Piglia introducen tramas de la novela policiaca y del género negro para descubrir lo que existe detrás de la historia estatal. Ambas partes utilizan de igual manera géneros populares –la novela de amor y la de crimen respectivamente– para que los lectores puedan establecer una relación alegórica entre los individuos y el estado. Según Ricardo Piglia, a pesar de que los dos géneros parecen distintos, comparten características de la posible utopía imaginada por los políticos argentinos, cuyo afán de modernización deriva en la crisis actual de su tierra.

El objetivo de este estudio es profundizar en el argumento de Rita de Grandis, para llegar a la conclusión de que a través de sus estrategias narrativas esta novela intenta funcionar como una versión del *Facundo* del siglo XX, con la cual se pueden fomentar los nuevos discursos en el mundo literario y político de la República Argentina. Para ello, se analizan: el mapa literario de Argentina diseñado por Emilio Renzi, protagonista y alter ego del autor, que se esfuerza –y fracasa– en trazar una dialéctica y comunicativa historia nacional en torno a la tradición literaria de Argentina representada por grandes autores como Sarmiento, Borges y Arlt; el tono dominante de la novela negra norteamericana yuxtapuesta al argumento sentimental de amor, un sentimiento bien utilizado por parte de los políticos liberales y destrozado en el mundo empírico debido a la cruel realidad creada en el sistema patriarcal

de Argentina de siglo XIX; los géneros adoptados –la novela epistolar y la dialógica– de la literatura europea del siglo XVIII, a fin de complementar la literatura argentina; y, por último, las condiciones de la lectura decimonónica de la generación 37 de Argentina, en relación con la poética narrativa de Piglia y su conciencia de los riesgos y posibilidades de crear ficción.

Keywords: *Respiración artificial*, **Ricardo Piglia**, **dictadura militar argentina**, **ficción fundacional**, **novela policiaca**, **novela epistolar**

Student Number : 2011-20040