

【특 집】 보르헤스 탄생 100주년 기념

문화생산의 場과 보르헤스

조영실

(서울대 박사과정수료, 중남미문학)

I. 머리말

독립 100주년을 맞는 1910년에 이르러 유럽 이민이 최절정에 이르고 내국인과 외국인 사이의 갈등을 비롯한 사회문제가 극심해지자 마침내 지식인들은 아르헨티나의 민족성, 혹은 아르헨티나성이란 무엇인가를 규명해야 할 과제에 맞닥뜨리게 된다. 그리고 이 물음에 답하는 의무는 이후 이십여년에 걸쳐 아르헨티나 지식인총을 불들어놓는 화두가 된다. 그들은 자신이 위치한 공간의 종류와 성격에 따라 다른 해법들을 내놓게 되는데, 여기에서 각 그룹 사이에는 자신의 정통성을 주장하기 위한 경쟁이 벌어진다. 보르헤스를 시대사적 배경 안에서 고찰하려고 할 때 설정해야 할 첫 번째 윤곽선이 바로 이것이라 할 수 있다.

본고는 보르헤스 문학 활동의 특성을 사회적 맥락 안에서 읽어보려고 하는 시도이며, 이를 위해 문학사회학의 가장 최근의 흐름이라 할 뼈에르 부르디 외의 개념들을 빌어오려고 한다. 그는 개별 작가의 ‘창작 계획 (projet créateur)’에 따라 문학이 생산된다는 사르트르의 관점이 다시 전기주의의 오류에 빠지는 것을 극복하고자¹⁾ 문학생산 공간 안에서 그 공

간 안팎의 역관계에 의해 경쟁과 상호작용의 원리가 작용하고 그에 따라 작품이 산출된다는 관점을 제시한다. 그 개념들을 특히 플로베르와 같이 근대적 형태의 문학생산이 시작되는 시기를 직접적인 예로 들고 있거니와,²⁾ 보르헤스야말로 아르헨티나 근대문학이 역동하던 시기에 등장하여 동시에 기성문단이나 문학제도권에 하나의 이단처럼 작용했던 작가이기 때문에 부르디외의 이론을 빌어 적절하게 설명해낼 수 있다고 보았다.

부르디외를 적용해 보기 위해 보르헤스를 읽는 것이 글의 목적이 아니라 보르헤스를 읽어내는 한 방법으로서 부르디외를 적용해보는 것인 만큼, 이론을 엄밀하게 적용하기보다는 핵심적 개념인 ‘장(champ)’과 ‘차별화(혹은 구별짓기, distinction)’를 일반적으로 응용해 보는 정도에 그칠 것이다. 베아뜨리스 사를로 역시 일찍부터 ‘지식인의 장(campo intelectual)’(혹은 역자에 따라 ‘지식 장’)이라는 개념을 꼭넓게 사용하여 아르헨티나 근대문학을 읽어내고 있는데 이 역시 부르디외를 염두에 둔 것이다.³⁾

보르헤스는 자신이 문단에 등장한 시기의 특성상 ‘문학생산의 장’ 안에서 영역 투쟁을 위한 요구가 강할 수밖에 없었다. 필자는 보르헤스의 경우 이 ‘장’의 투쟁이 세 가지 측면에서 이루어졌다고 파악하고 그 각각에 대해 고찰하는 방법을 택했다.

먼저 아르헨티나의 모데르니스모에 대한 대항 미학으로 울뜨라이스모를 제시하고, 대표적 모데르니스모 시인이자 당시 문단에서 절대적인 지위를 차지하던 루고네스에 맞섰던 전략을 살펴보도록 하겠다. 이는 특히 동인지 <마르띤 피에로 Martín Fierro>⁴⁾의 활동을 중심으로 파악될 것

1) Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Bs. As., Edicial, 1993, pp. 72-82.

2) 부르디외, 「예술의 규칙: 문학 장의 기원과 구조(1992)», 동문선, 1999, pp. 125-141.

3) Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, 위의 책, pp. 83-89. 사를로는 이하에서 거론되는 다른 저작들에서도 이 용어를 정착시켜 사용한다. 그런 맥락에서 사를로가 쓰는 이 원어는 일반적인 의미의 ‘지식인 계층’이 아니라 ‘지식인의 장’이라고 옮기는 게 타당할 터이다.

이고, 따라서 전투적으로 입장을 표명하곤 했던 20대의 보르헤스에 중점을 두게 될 것이다.

다음으로는 가우초 문학, 특히 『마르띤 피에로(1872, 1880)』의 위상에 대한 차별화된 해석을 제시함으로써 제도권 문단에 도전하고 자신의 독특한 끄리오요 문학을 드러내 보인 사실에 대해 고찰할 것이다. 루고네스를 비롯한 대개의 민족주의 작가들은 이 작품을 아르헨티나의 민족서사 시로 파악했으나 보르헤스는 이에 반대해 운문소설 장르로 해석하는데, 이러한 해석이 의미하는 바가 무엇인지 살펴보도록 하겠다.

마지막으로 1940년대에 절정에 이른 보르헤스의 독창적인 꾹션들이 당시 평단에서 어떻게 받아들여지는지 고찰함으로써 문학 장 안에서의 경쟁과 대립 양상을 확인하겠다. 이를 『끝없는 갈림길의 정원 El jardín de senderos que se bifurcan(1941)』의 국민문학상 공모전 낙선을 통해 살펴볼 수 있을 것이다. 『꺼션집 Ficciones(1944)』이나 『알렙 El Aleph(1949)』을 출간할 즈음이면 이미 문인으로서의 입지가 굳혀져가고 있을 때였다. 그러나, 장편소설을 기피하고 단편소설이라는 장르를 전면에 내세운 것은 장편소설에 우호적인 당시의 문위기에는 일종의 이단인 셈이었고, 더구나 그가 선택한 환상소설이나 탐정소설의 틀은 기성의 문학 장에서는 상당히 이질적인 도전이었음을 이 사건은 증명해 준다.

이 세 가지 전략은 방식은 상이하지만 표적으로 삼은 대상은 일정하다고 볼 수 있으며, 이 점은 본론에서 살펴보게 될 터이다. ‘차별화’ 매카니즘을 통한 ‘장’ 투쟁이 보르헤스에게서 이루어지는 양상을 확인하는 것, 그리고 그 노력의 문학적 성과물이 바로 아방가르드 도시 끄리오이스모 이자 환상 및 탐정 단편소설임을 확인하는 것이 이 글의 목적이 되겠다.

4) 이하에서 호세 에르난데스의 작품은 『마르띤 피에로』로, 문학 동인지는 <마르띤 피에로>로 각각 표기하여 구별하겠다.

II. 본론

1. 부르디외의 ‘장’ 개념 및 보르헤스의 문학 공간

문학의 공간, 지식인의 공간 등의 일반적인 표현을 한결 압축하고 전문화한 것이 부르디외의 ‘장(champ)’ 개념이다. 이들 사회공간은 자신의 이해관계에 따라 움직이는 행위자들로 구성되어 있고 행위자들은 지배-피지배 관계로 서로 얹혀 있다. 따라서 이 공간은 그들의 자발적인 이해관계가 부딪히는 곳이면서 동시에 위계적으로 구조화된 공간이기도 하다. 그러나 이 사회공간은 단지 경제논리로만 환원되는 것은 아니다. 경제, 문화, 사회 영역이 상대적인 자율성을 갖고 있을 뿐만 아니라, 각 영역이 경제자본, 문화자본, 학력자본, 사회관계자본, 상징자본 등 서로 다른 형태의 자본을 동원하기 때문이다. 이때 이 각각의 자율적인 영역들을 ‘장’이라 부른다.

한편 ‘성향들의 체계’로서의 ‘아비튀스(habitus)’는 한 작가가 어떻게 이러한 미학적 경향의 작품을 쓰게 되고 그에 상응하는 독자를 갖는지, 그리고 이러한 구조가 어떻게 재생산되는지의 과정을 설명하기 위한 개념이다. 그러나 이 개념은 단순히 ‘개인적’ 생각, 인성, 태도, 의식 등을 가리키는 것이 아니라, 그것들을 제한하는 ‘집단적’ 경험 및 인지의 틀을 말한다. 한편 ‘장’ 안에서 행위자에게는 ‘집단적 무의식의 성향체계’로서의 아비튀스와 함께 자신이 소유한 특징들이 다른 사람의 것보다 더 가치있게 평가받도록 하려는 ‘구별짓기’라는 행위가 동시에 작용한다. 이러한 개념들은 각 사회공간이 동태적이고 역동적일 수 있는 이유를 설명해준다.⁵⁾

한 사회에서 지식인층의 문화, 전문작가의 탄생, 문학저널의 발달, 대중 독자의 급증 등은 문학 및 문화 분야에서 생겨나는 근대화의 산물인데,

5) 부르디외의 개념과 용어들에 대해서는 다음의 두 서지를 참조하였다. 혼택수 편, 『문화와 권력: 부르디외 사회학의 이해』, 나남, 1998. 부르디외 저, 하태환 역, 『예술의 규칙: 문학 장의 기원과 구조(1992)』, 동문선, 1999.

이러한 근대화 시기에는 문화생산의 장, 지식인의 장 안에서 이루어지는 영역 투쟁은 더욱 활발하다. 아르헨티나는 근대화 시기가 유럽에 비해 반세기 정도 뒤이긴 하나 근대학로 파생되는 이런 현상들은 마찬가지였다.

19세기 후반 영국 자본의 도입으로 철도 등 기간산업이 발달하면서 근대학, 산업화의 흐름에 합류하게 되고, 외국인의 이민과 내국인의 이주로 인해 부에노스를 비롯한 연안 도시들은 과밀화하여 대도시로 발달해간다. 그리하여 옛 농촌망은 붕괴되고 도시의 변두리지역에 농촌의 생활형태가 펴져나가게 된다. 이런 현상은 필연적으로 토착인들과 이민자들 사이에 갈등을 가져다 주고, 이들은 동일한 공간 안에서 경제적 경쟁 뿐만 아니라, 사회문화적 정체성의 갈등마저 감수하지 않으면 안 되었다.⁶⁾

이런 배경에서 사회적으로 구별되고 분화된 지식인층이 출현하는데, ‘문화자본’에 대한 과두계층의 통제와 관리를 받는 여건에서도 자신들의 역할이 갖는 이데올로기적 합법성을 추구하며 강력하게 발전해간다. 그들이 가장 비중을 두고 합법성을 경주했던 것 중의 하나는 바로 ‘국가 정체성’ 테마를 둘러싼 것이었다. 이 시기의 ‘초기 민족주의’(혹은 ‘문화 민족주의’)⁷⁾를 중심으로 민족 문학사가 처음으로 거론되고, 가장 아르헨티나적인 작품으로 여겨진 『마르틴 피에로』의 의미에 대한 논쟁이 활성화되며, 아르헨티나 지식인의 발전과정을 보여주는 여러 핵심적인 저서들이 출간되기도 한다.⁸⁾

6) 이상의 시대사학은 Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna*, ed. Sudamericana, 1988의 서론을 참조했다.

7) 센페나리오(Centenario, 독립 100주년인 1910년) 전후에 이민자들에 대해 부정적 입장을 보이면서 끄리오요 전통을 새로운 민족 개념과 연결시키던 지식인들을 일컬어 ‘문화 민족주의’ 혹은 ‘초기 민족주의’라고 부른다. 레오뽈도 루고네스, 마누엘 갈베스, 리까르도 로하스가 이 흐름의 대표적인 인물이다. Maristella Svampa, *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*, Bs. As., El Cielo por Asalto, 2부 ‘Los primeros dilemas de la Argentina Moderna’, pp. 55-134 참조.

8) Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo(1983), *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la Vanguardia*, Bs. As., Ariel, 1997, pp. 162-3.

지식인층의 이런 문화 및 전문화와 함께 다양한 저널들이 생겨나고 그 수요자로서 독자층도 다변화한다. 새로운 독자층의 창출은 근대화 정책의 일환이자 유럽이민자의 동학를 목적으로 1860년대 이후 강화된 문맹퇴치 운동 및 의무무상교육의 결과인데, 이에 따라 국민의 문자해독율은 괄목 할 만한 성장을 보였던 것이다. 이 새로운 독자층은 기존의 식자층 문화가 독점하고 있던 전통적 독서공간과 독서양식을 변모시키면서 영역을 확산시켜간다. 즉, 새로운 정기간행물이 그 수나 종류, 판본의 양에 있어 유래없는 팽창을 보일 뿐만 아니라 연재소설이나 통속소설과 같은 장르들이 발달하기도 한다.⁹⁾

2. <마르덴 피에로>와 미학적 입장의 차별화

작가들의 ‘전문화’ 과정으로 이제 문필업이 그들의 주된 일이 되고 경우에 따라서는 생업이 되기도 한다. 새로운 출판활동은 이 ‘전문화’ 과정과 상호작용하여 성장하고, 더불어 센페나리오 세대 지식인들은 ‘역사의식’과 문화생산자로서의 지식인의 임무에 대한 새로운 의식을 갖게 된다. 리카르도 로하스가 『아르헨티나 문학사 Historia de la Literatura Argentina(1913)』를 쓰게 되고 로베르토 지우스띠가 알프레도 비안치와 더불어 <노소뜨로스 Nosotros(1907-1943)>라는 문학잡지를 창간한 것도 이런 맥락에서였다.

1910년대 중반 문단에서 비평활동이 정착될 무렵 <노소뜨로스>지는 이미 지식인적 합법성을 가늠하는 축이 되어 있었다. 그리고 20년대 초에 아직 응집력을 갖지 못한 젊은층이 문학 및 문화의 새로운 주체로 등장하자 <노소뜨로스>는 이 새로운 주체들에게 활동 공간과 지면을 할애함으로써 그들을 자체내로 편입시키고자 한다. 말하자면 이를 통해 지식인 계층에 균열이 생기는 것을 막으려는 의도였다. 1921년 보르헤스의 ‘울뜨라 이스모’ 선언을 실은 것이나, 이듬해 새로운 미학 경향의 젊은 시인들 시

9) Adolfo Prieto, 앞의 책, p. 14.

선집을 발간한 것, 그리고 그 다음해 37명의 시인을 대상으로 “새로운 문학세대” 앙케이트를 실시한 것도 <노소뜨로스>로서는 목적하는 바가 있었던 셈이다.¹⁰⁾

그러나 <노소뜨로스>지의 시도는 오류와 한계를 갖고 있었다. 문단에서 ‘새로운 감수성(nueva sensibilidad)’¹¹⁾은 이미 형성중이었고 이는 곧 새로운 양식과 새로운 피의 수혈에 대한 요구였던 것인데 <노스뜨로스>는 이에 관심적으로만 반응했던 것이다. 지나치게 포괄적이고 덩치가 커서 ‘하마같은 불침투성(impermeabilidad hipopótámica)’¹²⁾이라 표현되기도 하는 관리방식을 고수했다. 덕분에 1924년 에바르 멘데스가 제 2기 <마르띤 피에로>¹³⁾를 창간했을 때 <노소뜨로스>는 이 젊은 아방가드르의 첫 번째 표적이 된다. 혁신을 갈망하는 젊은 세대들이 불만을 가지는 점은 센떼나리오 무렵 이미 창조적 잠재력을 상실해버린 작가들이 보여 준 기득권 수호적인 태도를 비롯하여, 새로운 경향을 받아들이지 않으려는 비평가들의 근시안적인 시각, 특히 <노소뜨로스>로 대표되던 문학저널이 문화제도에 대해 취한 절충주의적 입장,¹⁴⁾ 그리고 대중의 상업적인 독서취향과 기호 등이었다. 이에 대한 선전포고는 결국 <마르띤 피에로>

10) Graciela Montaldo y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt(1916-1930)*, Bs. As., Edit. Contrapunto, 1989, p. 39.

11) 1924년 제 4호에 <마르띤 피에로> 선언문이 실리는데, 올리베리오 히론도 Oliverio Girondo가 작성한 이 글에서 이 잡지의 특성 중 하나가 ‘새로운 감수성’임을 밝히고 있다. María Luisa Bastos, *Borges ante la Crítica Argentina*, Bs. As., Edics. Hispamérica, 1974, pp. 31-33.

12) Graciela Montaldo y colaboradores, 앞의 책, p. 39.

13) <마르띤 피에로>는 이미 1919년에 사무엘 글루스버그를 편집인으로 에바르 멘데스 등이 공조하여 창간한 잡지였다. 이 시기를 제 1기로, 1924년 멘데스가 다시 시작한 것은 제 2기로 본다. 제 1기의 <마르띤 피에로>는 특히 反이리고엔적인 정치색을 띠었다.

14) <노소뜨로스>는 더러 스스로 독립적이고 적절한 비판적 평가를 내리는 잡지의 모델이라고 자처하곤 했으나, 대개의 경우에는 정확한 비평적 관점보다는 외견상으로만 논쟁적일 따름이고 실상은 순옹주의의 태도를 취했다. María Luisa Bastos, 앞의 책, p. 18.

선언과 함께 이루어졌던 것이다.

<마르띤 피에로>지의 출현은 ‘단절’을 주창하는 아르헨티나 아방가르드의 등장을 의미했다. 일반적으로 아방가르드의 등장이란 근대의 전형적 사건인데, 이때의 단절은 미학적 단절만을 의미하는 것이 아니라 자유에 대한 급진적인 개념, 사회와 예술의 모든 관습에 대한 경멸을 의미하는 것이기도 했다.¹⁵⁾ 그러나 아방가르드 역시 지식인의 장 내부의 움직임임을 간과해서는 안 된다. 단절을 주창하면서도 지식인의 장과 긴밀한 관계를 맺고 있었고, 더구나 아방가르드는 지식인의 장이 어느 정도 형성되고 성장한 이후에나 탄생하는 법이다. 말하자면 지식인의 장이 아방가르드를 발생시키는 것이고, 그래서 단절, 곧 이데올로기적-미학적 변화는 無에서 탄생하는 것이 아니라 기존의 문학생산 양식 안에서 자신을 실현시킬 조건을 발견해내는 것이다.¹⁶⁾

<마르띤 피에로>의 구성원들은 <노소뜨로스> 같은 잡지가 독자층을 균등화 혹은 획일화하는 것에 반발하여 대중을 분할하는 전략으로 나아간다. 모데르니스모와 데카당스 운동이 수사적인 화려함과 감각성을 지지했다면 마르띤피에리스파들은 ‘메타포’를 창출하는 시학을 통해 그러한 감각성을 파괴하고자 했다. 또한 모데르니스모가 독자층을 무한확대하려 한다면 이들은 용의주도하게 그 범위를 제한했는데, 이런 미학적 전략은 기성문단 안에서 자기들만의 독자들을 창출하고 차별화시키는 아방가르드의 대표적인 특성이기도 하다.¹⁷⁾

15) 이와 관련하여 아르헨티나의 아방가르드, 즉 <마르띤 피에로> 그룹은 미학적 급진성은 떠되 정치사회적 급진성은 결하고 있다고 본다. 이들이 ‘온건주의’로 지적되는 건 이런 맥락에서이다.

16) C. Altamirano & B. Sarlo(1983), 앞의 책, p. 212. 참고로 이 글의 번역본은 베아뜨리스 사를로 저, 『보르헤스와 아르헨티나 문학』(인간사랑, 1999)에 실려 있다(pp. 183-217).

17) 비록 부르디외는 ‘아방가르드’를 기성문단에 도전하여 등장하는 신진세대라는 넓은 의미에서 사용하긴 하지만, 다음과 같은 설명은 <마르띤 피에로>의 독자 분할 전략과 일맥상통한다. “아방가르드의 전복적 행위는 기존 미학 생산의 정통성과 평가규범을 구태의연한 것으로 끌어내리는 불신임의 내적 투쟁을

사실 1920년대만큼 문학저널이 다양하게 창간된 적이 없고 그때만큼 풍성한 문학 논쟁 및 비평이 생산되었던 적이 없다. 특히 <마르틴 피에로>지는 그 독특한 비평방식을 통해 기존의 인상주의 비평이나 우호적인 찬사, 시행의 인용 등에 머물던 비평 관행에 새로움과 당혹감을 불러일으킨다. 우선 창간의 계획과 목적을 밝히면서 지식인의 태도의 중요성을 상당히 공격적인 문체로 작성한 그 창간 선언문이 그러하다. 잡지에 실리는 비평들의 문체는 ‘겸약성(economía)’과 ‘유머성(humorismo)’로 요약되는데, 특히 크게 조소나 풍자 및 아이러니로 나타난 유머성은 기성 비평가들의 엄숙한 태도와 대비를 보였다. 보르헤스의 작품을 처음 불어로 번역한 네스또르 이바라(Néstor Ibarra)는 <마르틴 피에로>가 <쁘로아 Proa>에 비해 오랫동안 그것도 상당한 판매부수를 유지할 수 있었던 것은 문학비평 자체보다 어쩌면 유머가 깃든 그 문체의 묘미 때문이었다는 견해를 보이기도 한다.¹⁸⁾

보르헤스 자신은 울뜨라이스모의 가장 중요한 시학으로 메타포를 고수하는데, 이 관점은 초기의 글들에서나 1950년대의 글들에서나 지속적으로 나타난다. 물론 초기의 에세이들에서는 메타포만이 시를 살려낼 수 있는 것이라고 생각하여 메타포를 만드는 방법들을 정연하게 열거하기도 했던 반면, 이후에는 점차 메타포 없이도 시는 훌륭할 수 있다고 밝히는 차이는 있다. 그럼에도 무엇이 제대로 된 메타포인가에 대한 입장은 여전히 분명히 하고 있다.¹⁹⁾

전개하여, 궁극적으로 이 평가규범의 ‘효과마열’을 통하여 비창조적이고 반복적인 작품 내용의 ‘통속화’가 양적으로 증가된 대중소비자와 만나게 하는 데 있다. 그리하여 저속화로 평가절하된 작품은 낮은 교육 수준의 대중 소비자층의 기호에 호응하게 된다. 작품의 질과 대중의 사회적 질이 구별되는 관계 속에서 아방가르드는 이 ‘탈통속화’의 모습으로 출현하게 되는 것이다.” 혼택수, 「문학예술의 사회적 생산」, 혼택수 편, 앞의 책, p. 38.

18) María Luisa Bastos, 앞의 책, p. 37.

19) 특히 『심판들 Inquisiciones(1925)』의 ‘메타포 고찰 Examen de metáforas’ 을 예로 들 수 있다. 그외에도 메타포를 테마로 한 에세이로 같은 책의 ‘께베도의 흄과 위대성 Menoscabo y grandeza de Quevedo’, 그리고 『아르헨티

『영원의 역사』에 실린 「메타포」는 1952년에 쓴 것을 이후에 첨가한 글인 만큼 변화된 메타포관을 확인시켜준다. 이 글에서는 끊임없이 새롭게 메타포를 창출하고 변화시켜가는 것의 가치를 강조하고 있다. 보르헤스는 정신작용에 의해 낱말들을 연결시키는 방식의 스노리 스털러슨(Snorri Sturluson, 18세기 史家)의 메타포와 아날로지에 기반한 아리스토텔레스의 메타포를 대비시키면서 아리스토텔레스의 정의에 동의하고 있다.²⁰⁾ 곧 참된 메타포란 언어 위에 공허하게 축조되는 것이 아니라 상이한 두 사물 사이의 아날로지를 직관함으로써 만들어지는 것이다.

한편, 기존의 모데르니스모, 루베니스모에 대한 차별적 미학으로 울뜨라이스모를 내세우면서 ‘혁신’을 주창하는 것이 어떻게 타당한지를 역설하는 에세이를 남기고 있다. 『내 희망의 크기 El tamaño de mi esperanza(1928)』에 실린 ‘모험과 질서La Aventura y el Orden’가 그 것이다. 이 글에 따르면 ‘모험’의 시도는 시간이 흐르면 정당한 평가를 받게 되고 그리하여 결국 ‘질서’를 풍요롭게 하는 셈이다. 비유법(특히 시각적 비유)과 운율법에 대한 강박을 보이는 루고네스의 시에 울뜨라이스모의 메타포를 대비시키면서, 울뜨라이스모는 “무질서가 아니라 또 다른 법칙에의 의지”²¹⁾라고 말한다. 이 에세이는 상당히 시의성을 담아 쓴 것으로

나인의 언어 *El idioma de los argentinos(1928)*의 ‘또다시 메타포 Otra vez la metáfora’, ‘께베도 소네트 한 편 Un soneto de don Francisco de Quevedo’ 등을 들 수 있다. 또한 『영원의 역사 Historia de la Eternidad(1936)』에 실린 ‘케닝거 Las Keningar’와 ‘메타포 La metáfora’도 그이 입장을 살펴볼 수 있는 에세이이다.

- 20) “Aristóteles observó que toda metáfora surge de la intuición de una analogía entre cosas disímiles.” 또는 “Aristóteles, como se ve, funda la metáfora sobre las cosas y no sobre el lenguaje; los tropos conservados por Snorri son(o parecen) resultados de un proceso mental, que no percibe analogías sino que combina palabras”. Borges, *Obras Completas, Tomo I*, Bs. As., Emecé, p. 382.
- 21) “El ultraísmo... no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley.” Borges, *El tamaño de mi esperanza*(Edit. Proa, 1926), Bs. As., Seix Barral, 1993, p. 70.

로 여기서의 ‘도전 혹은 모험’은 곧 울뜨라이스모를, 그리고 ‘질서’는 모데르니스모를 의미한다.

3. 『마르띤 피에로』는 소설이다”

호세 아이작슨(José Isaacson)에 따르면 『마르띤 피에로』는 기법이나 장르적 특성 등 문학 작품으로서의 가치에 대해서보다 문학외적인 요소 때문에 더욱 논의되어 왔다. 즉 국민문학을 재구성할 필요성이 대두되는 시기에, 아르헨티나 토착인물인 가우초를 서사시적 주인공으로 그려냄으로써 아르헨티나 국가정체성 확립이라는 토픽에 기여했다는 점에서 의미를 갖는다고 본다.²²⁾ 로하스가 『아르헨티나 문학사』에서 식민기의 문학이 아니라 가우초 문학을 아르헨티나 문학사의 기점으로 잡은 것도 국가정체성과 문학전통을 확인하고 증명하려는 의도에서였다.²³⁾

알따미라노와 사를로는 가우초가 하나의 신화가 되고 가우초 문학이 하나의 민족서사시가 되어가는 과정을 이민자들과의 대립이라는 구도에서 설명해내고 있다.²⁴⁾ 19세기 말까지도 부정적 어감으로 사용되던 ‘끄리 오요’를 ‘그리고’ 혹은 ‘이민자’에 대비시켜 긍정적 의미로 복원하고, ‘전통’이라는 말에 대해서도 새로운 가치를 부여하고 있다. 아르헨티나가 그 모랄 뿐 아니라 물리적 모습까지 변모하고 있는 위기 상황에서 이제 가우초와 사막, 마을, 달구지 등은 ‘문명’의 뒷편으로 소멸시켜버려야 할 ‘야만적’

22) José Isaacson(ed.), *Martín Fierro, Cien años de Crítica*, Edit. Ultra Plus, 1986, p. 11. 『마르띤 피에로』에 대해 문학외적 요소를 중심으로 논의되어 온 경향이 강하다는 것에는 대부분의 논자들이 동의한다. 그러나 장르론이나 국가정체성 테마와 관련해서는 입장이 단일하지 않다.

23) C. Altamirano, 'La fundación de la literatura argentina', C. Altamirano & B. Sarlo, 앞의 책(1983), p. 208.

24) C. Altamirano y B. Sarlo, 'La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos', 위의 책, pp. 182-8. 한편 위의 알따미라노 글(pp. 201-210)에서도 이 테마와 관련하여 유사한 입장이 제시되어 있다.

현실의 표상이 아니라 ‘진보’가 위협하는 국가전통을 구성해줄 수 있는 상징물이 되는 것이다. 그리고 80세대의 모토였던 ‘진보’는 이제 더 이상 유일가치이기를 멈춘다.

그러나 ‘강고한 전통’을 확인하기 위해서는, 그리하여 국가정체성이라는 문제를 해결하기 위해서는 단순히 ‘끄리오요’나 ‘국가전통’ 등의 의미를 복원하는 완곡하고 소극적인 작업이나, 외국인 혐오감의 표출, 과거에 대한 향수 등으로는 불가능했다. 더 적극적인 확실성, 즉 집단적 동질화의 계기가 될 신화가 필요했다. 신화란 학문적, 개념적으로 설명되는 것이 아니라 종교적 욕구와도 같이 순수한 감정에 호소할 수 있는 것이어야 한다. 이러한 경향들은 『마르면 피에로』에 대한 재평가의 움직임으로 연결되었다. 이 시에 대한 새로운 독법은 가우초를 ‘민족(종족)의 원형’으로 탈바꿈하여 신화적으로 변형하는 것이었고 이에 따라 이 작품을 민족성을 ‘창시하는’ 텍스트로 설정하고자 함이었다.

알파미라노와 사를로는 이 작업에서 일종의 정치성을 포착한다. 즉 이 텍스트가 민족성의 비밀을 담고 있다면 이 텍스트로 되돌아간다 함은 곧 그 본원적 진리로서의 민족성을 복원하는 것을 의미할 것이다. 그런데 이는 ‘상징적 가우초’가 진보로 인한 변화들에 가려버리지 않도록 하려는 것이기도 하지만, 더 나아가서는 기원 신화를 통해 ‘구 끄리오요’ 엘리트 층 자신들이 국가에 대한 수호자적 권리를 갖고 있음을 주장하려는 것이기도 하다.²⁵⁾ 예술가의 특별한 사명이라는 명제에 따르면 하나의 신화를 축조하는 데 작가보다 더 나은 존재가 없게 되며, 이로써 작가는 사회구조 내에서 자신의 새로운 공간을 상징적으로 합법화하게 된다. ‘기원의 진리를 말하는 것, 전통을 세우는 것, 나라의 혼을 불러일으키는 것(decir la verdad de los orígenes, fundar la tradición, espiritualizar el país)²⁶⁾이라는 구체적 임무를 맡는 것은 바로 ‘장’ 투쟁의 확실한 방법인 것이다. 그리고 끄리오요성, ‘전통’ 등을 내세워 지식인의 장 안에서 이 합법

25) Altamirano y Sarlo, 위의 글, p. 188.

26) 위의 글, p. 188.

성을 주장할 수 있는 사람은 바로 그 사회적 출신이나 가문이 이러한 상속들에 가장 자연스럽게 물들어 있는 이들이고, 곧 로하스나 갈베스 혹은 루고네스 같은 ‘민족주의자’들이 되는 것이다.

가우초를 아르헨티나의 토착성과 합법성을 담보하는 전형적 인물로 보고 가우초 문학을 지속, 확대, 재생산함으로써 문학생산의 장에서의 위치가 경쟁되는 이러한 맥락에서, 이 인물과 이 문학을 제대로 평가하고 자리매김하는 것은 아르헨티나다운 아방가르드²⁷⁾를 창출하려 한 보르헤스에게도 중요한 문제였다. 보르헤스 역시 『마르띤 피에로』가 진정으로 아르헨티나적인 작품이라는 것에는 동의하고 있었다. 그렇다고 해서 민족주의자들처럼 가우초를 아르헨티나인의 전형으로 보는 건 아니라는 점에, 그리고 『마르띤 피에로』를 민족서사시로 보는 건 아니라는 점에 그 해석의 차별성이 있다.

보르헤스는 『마르띤 피에로』를 민족서사시로 보려는 루고네스나 로하스의 입장에 직접적으로 이의를 제기한다.²⁸⁾ 보르헤스가 파악하기에 루고

27) 사를로는 보르헤스가 아방가르드 미학을 실천함에 있어 구 끄리오이스모와는 구별되는 도시 끄리오이스모를 창출해내었다고 보고 이를 ‘아방가르드 도시 끄리오이스모 criollismo urbano de vanguardia’ 혹은 ‘vanguardia criollista’라고 칭한다. Beatriz Sarlo, ‘Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Fierro’, 위의 책(1983), p. 241

한편 이바라는 사를로의 시각에 동의하면서 루고네스 등의 문화 민족주의 ‘nacionalismo cultural’에 대비시켜 보르헤스를 ‘예술적 민족주의(nacionalismo artístico)’라는 표현을 사용하기도 한다. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Bs. As., Edics. Nueva Visión, 1988, p. 105. 보르헤스의 독자적인 끄리오이스모는 가우초 문학 전통에 대한 추종이나 모방이 아니라 전통을 다시 읽어낸 결과물인 셈이다.

28) 『마르띤 피에로』에 대한 루고네스 및 여러 논자들의 입장과 보르헤스 자신의 해석은 앞에서 인용한 호세 아이작슨 편, 『마르띤 피에로』, 비평 100년사 *Martín Fierro, Cien años de Crítica*(Edit. Ultra Plus, 1986)에 수록된 글(pp. 261-7)에서 잘 나타난다. 이 글은 마르가리따 게레로(Margarita Guerrero)와의 공저 『마르띤 피에로 El Martín Fierro』(Edit. Columbia, 1953)에서 발췌한 것으로 나타나 있다.

네스는 언제나 그 과도한 문체와 어휘들로 인해 독자 대중으로부터 거리가 있었는데 그들이 즐겨 읽어오던 이 작품을 고양시킴으로써 사람들에게 가까이 갈 수 있으리라 믿었음에 틀림없고, 『빠야도르 El payador (1916)』도 그래서 쓰게 된 것이라 말한다. 그에 의하면, 한 국가가 자신을 대표하는 한 권의 古書를 갖고 있어야 한다는 관념은 오래된 것이다. 처음에는 유대인이나 힌두인, 아랍인의 종교적 경전들이 그 예로 거론되었고, 19세기 초에 이르면 민족주의 의식의 태동과 함께 종교적 경전에서 민족적 캐논이 되는 책이라는 관점으로 바뀌게 된다. 칼라일(Carlyle)에 따르면 이태리인에게 『신곡』이, 스페인인에게 『동끼호떼』가 갖는 의미가 그러하다. 이에 루고네스는 아르헨티나인도 민족서를 갖고 있다고, 『마르띤 피에로』가 바로 그것이라고 주장한다는 설명이다. 이런 논리에 따라 이 책을 『일리어드』나 『롤랑의 노래』처럼 민족서사시의 위치에 세우게 된 것이다.

그러나 루고네스의 논리에 따르자면 『마르띤 피에로』에서 보여주는 가우초들의 삶, 즉 추방과 고통, 전투 등으로 점철되는 1870년대 한 칼잡이의 개인적인 삶에 아르헨티나 국가 역사가 압축되어 있다는 결론에 이르게 되는데, 이는 명백히 오류라는 것이다. 보르헤스는 '아르헨티나인의 기원에 대한 서사시'라는 루고네스의 관점과 대비되는 대표적인 것으로 오유엘라(Calixto Oyuela)의 입장을 제시하면서 이에 동의하고 있다.²⁹⁾ 그는 이 작품을 개별적인 한 인물을 다루는 시로 읽고 있다. 다시 말해 19세기 후반 30년 동안 한 가우초가 겪는 삶의 유위변전을 다룬 작품이라는 것이다. 마르띤 피에로는 가우초라는 신분층의 쇠퇴와 뒤이어 전개된 국가적 사회조직화에 따라 사라져갈 운명을 띤 아르헨티나 시골지방의 인물형인 것이다. 잊어버린 행복을 소박하게나마 추억하는 순진함과 사람은 고통을 겪기 위해 태어났음을 무시하는 의분(coraje), 이러한 것들이 피에로의 노래 속에 들어있다고 본다. 이 작품은 '민족적(nacional)'이지도 않고 '종족(raza)'에 대한 것도 아닐 뿐더러, 하물며 국민(pueblo)으로

29) 위의 글, p. 264.

서의 것이건 정치적 조직체인 국가(nación)으로서의 것이든 아르헨티나의 기원에 대한 설명과는 아무런 연관이 없는 것이다.

보르헤스가 보기에 루고네스의 이 오류는 일차적으로 『마르띤 피에로』를 서사시로 보는 데서 연유한다. 보르헤스는 단적으로 이 작품은 서사시 장르가 아니라 소설이라고 말한다. 『마르띤 피에로』가 써어진 시기는 이미 소설의 시대이고 더 이상 서사시란 쓰여지지 않은 시대인 것이다. 이 작품에서 서정시(리릭, lírico)보다는 서사시적(에픽, épico)인 맛이 느껴지는 것은 사실이지만 그것이 곧바로 서사시(epopeya)임을 증명하는 것은 아니다. 그것은 이러저러한 일을 겪는 한 인물의 이야기를 다루기 때 문인데, 오늘날 그 서사적(내러티브)인 즐거움은 더 이상 서사시가 아니라 소설이 제공해준다고 본다. 더구나 서사시의 인물은 결함이 없는 완전한 인물이지만 『마르띤 피에로』의 주인공은 불완전한 인물인데 이는 그가 현실의 인물이자 소설의 캐릭터임을 의미한다는 것이다. 보르헤스 입장의 골자는 이미 1932년의 『토론집 Discusión』의 ‘가우초 시 La poesía gauchesca’에도 그대로 나타난다. 아마도 『마르띤 피에로, 비평 100년사』에 실린 글은 『토론집』에 실린 에세이를 수정, 보완한 것일 터이다.

『마르띤 피에로』를 소설로 본다면 피에로의 파괴적이고 악한 행위들을 도덕적으로 비난하거나 교정하려 들 아무런 이유가 없어진다. 선악을 근 거로 그를 판가름하는 것은 그 인물 자신은 신조로 삼은 적이 없는 모랄을 부당하게 적용하는 셈이 된다. 가우초의 윤리는 용기와 의분의 윤리이 지 잘못을 빌고 용서를 구하는 윤리가 아닌 데다, 그 무리가 가진 고유한 법칙은 그들 삶 안에서 견결히 지켜지고 인정되기 때문이다. 그래서 이들은 “도둑질을 하더라도 도둑은 아니고, 사람을 죽일 수는 있으나 살인자라 할 수는 없는(Alguien puede robar y no ser ladrón, matar y no ser asesino)”³⁰⁾ 것이다.

한편 이들의 윤리가 그들 삶 고유의 법칙을 지키는 것이라고 말할 때 그것은 사회인으로서의 선악의 윤리가 아니라 보르헤스 자신이 문학에

30) 위의 글, p. 266.

대해 갖는 윤리를 말한다.³¹⁾ 다시 말하면 작가로서의 그의 미학 윤리를 의미하는 셈이다. 루고네스가 작품의 미학적인 덕성(virtud estética)과 작품 속 주인공의 도덕적 덕성(virtud moral)을 혼동하여 마치 전자가 후자에 따라 좌우되는 듯이 잘못 생각했다고 지적한 것³²⁾은 곧 이 둘을 구별하는 것이 올바른 작가 정신이라고 믿는 보르헤스 자신의 미학 태도를 반증하는 것이다. 다시 말해 문학작품이란 인물의 도덕적 잘잘못을 가리는 임무를 띤 것이 아니므로 작품의 문학성이란 주인공의 도덕성 여부와는 무관하다는 것이다. 그렇기 때문에 시인으로서의 호세 에르난데스는 마르틴 피에로를 서사시의 영웅적 주인공으로 탈바꿈하기 위해 애 쓸 필요가 없었던 것이고, 보르헤스는 있는 그대로의 불완전한 인물인 피에로를 소설적 캐릭터라고 확인할 수 있는 것이다.

한편 『마르틴 피에로』 논쟁을 장르론으로 압축하고, 그것이 서사시가 아니라 운문소설이라는 결론을 내리는 보르헤스의 해석은 가우초 문학 일반으로 연결된다. 먼저 가우초 문학에 대한 에세이로는 『토론집』의 'La poesía gauchesca'와, 1942년에 쓰고 이후 다시 이 에세이집에 포함시킨 '아르헨티나 작가와 전통 El escritor argentino y la tradición'이 있다. 두 번째 에세이는 아르헨티나 작가들 사이에 아르헨티나 전통, 특히 지방색(color local)과 관련하여 몇 가지 오류가 만연해 있다고 보고 이를 규명한 글이다. 먼저 '가우초의 시(poésia de los gauchos)' 혹은 '빠야도르

31) 『불한당들의 세계사 Historia universal de la infamia(1935)』에 실린 「장미 빛 모퉁이의 남자 Hombre de la esquina rosada」에 대해 아마도 일론소가 쓴 글인 「소설가 보르헤스 Borges, narrador」은 꼼꼼드리또의 삶을 사회 정의의 시각에서가 아니라 그들 고유의 삶의 법칙을 그들 내부로 들어가 읽어내는 보르헤스의 미덕을 지적하고 있다. 작품이 출판된 그 해에 잡지 <수르 Sur>에 실린 이 평문은 시인으로서의 보르헤스에서 소설가로 변모한 보르헤스의 핵심이 갖는 문체적 미덕 또한 자세히 분석해 놓고 있다. Jaime Alazraki, Jorge Luis Borges(1976), Madrid: Taurus, 1987, pp. 46-55. (일론소 글의 번역본은 김춘진 역음, 『보르헤스』, 문학과 지성사, 1996, pp. 141-157).

32) 위의 글, p. 265.

(노래꾼)의 시(poésia de los payadores)'와 '가우초 시(poésía gauchesca)'를 구별한다. 이달고, 아스까수비, 에스파니슬라오 텔 깜뽀, 에르난데스 등 전문 시인들이 쓴 '가우초 시'는 의도적으로 지역성을 띠는 토착언어나 구어체를 탐구하고 발견하여 대작을 달성한 반면, 가우초 신분인 노래꾼이 지은 시는 오히려 당대의 어법들을 장황하게 사용한다는 점에서 둘의 가치를 대비시키는데, 이는 문학성이 얼마만큼 달성되어 있는가에 보르헤스가 주된 관심을 두기 때문이다.

또한 “아르헨티나 작가는 아르헨티나 지방색이 들어가도록 해야 하고 아르헨티나적인 테마를 모색해야 한다”³³⁾는 관념의 오류를 지적한다. 그렇게 본다면 그리스라틴 테마를 즐겨 다룬 라신은 프랑스 작가가 아닐 테고, 네덜란드나 스코틀랜드를 배경으로 삼은 세익스피어도 영국의 작가라 할 수 없을 터이기 때문이다. 코란에 낙타가 등장하지 않는 것은 아랍인들에게 그것의 존재는 너무도 지당하기 때문이라는 논증을 펴기도 한다. 같은 맥락에서 보르헤스는 토착어를 사용해야 한다는 강박에 시달렸던 자신의 초기 에세이들의 오류를 시인한다. 더불어, 「죽음과 나침반 *la muerte y la brújula*」(『픽션집』)에서 배경이 아르헨티나임을 확인할 수 있는 지명 대신 가상의 불어 지명을 사용했음에도³⁴⁾ 文友들은 “마침내 부에노스 근교의 맛이 나는 글을 써냈다”고 평했던 경험을 지적한다.

이 에세이는 끝으로 아르헨티나는 역사가 없고 따라서 유럽인들이 갖는 축적된 문학적 테마나 기법을 가질 수가 없다고 생각하는 아르헨티나 작가들의 피해의식에 대해 반박하고 있다. 오히려 아르헨티나는 신생국인 만큼 역사를, 과거를 현재에 살고 있는 셈이며, 그러므로 ‘생생한 시간 감각(un gran sentido de tiempo)’³⁵⁾을 지녔다고 할 수 있다. 유럽에서 일

33) Borges, *Obras Completas, Tomo I*, Bs. As.: Emecé, p. 269.

34) 부에노스 시내의 大路 Paseo de Julio를 염두에 두면서 Rue de Toulon를 사용했고, 근교에 별장이 있던 지명 Adrogué 대신 Triste-le-Roy라는 가상의 이름을 붙였다고 밝히고 있다. 위의 책, p. 270.

35) 보르헤스의 글쓰기는 궁극적으로 시간이라는 테마와 연관되어 있는데, 『픽션집』에서부터 이 테마를 둘러싼 철학적 글쓰기는 더욱 강화된다. 그러나 시간,

어나는 모든 일들은 바로 이곳에서 반향하므로 “모든 서구문화가 곧 우리 아르헨티나의 전통이며, 우리는 서구인들 못지 않게 그 전통을 누릴 권리가 있다”고 말한다. 유대인이 서구 안에서 살되 그 객관적 입지 덕분에 서구 문화를 직시할 수 있다는 이점을 갖듯이, 또한 영국의 문학과 철학을 많은 아일랜드인들이 풍요롭게 해주었듯이, 우리 아르헨티나인, 남미인도 모든 유럽적 테마를 아무런 미신 없이, 그러면서도 일종의 불경성을 향유하면서 다룰 수 있는 위치에 있다는 것이다. 결국 보르헤스에게는 전세계가 아르헨티나가 지난 유산이며, 아르헨티나인이기 위해 아르헨티나적인 것, 즉 아르헨티나의 지역적인 것에 한정될 필요는 없다는 뜻이다.

이러한 주장은 진정한 아르헨티나 문학이란 어떤 것인가에 대한 보르헤스의 고심을 확인하게 한다. 한편으로는 서구 유럽에 대한 주변국으로서의 국지성과 지역성을 극복하는 것이 절실하고, 그러면서도 유럽의 문학 경향을 모방적으로 추종하는 것 또한 해답이 되지 못하는 상황에서 아르헨티나 작가로서 취할 수 있는 글쓰기란 무엇인가. 『픽션집』과 그 이후의 픽션들을 이런 맥락에서 읽어내는 것이 가능하며, 사를로가 말하는 ‘아방가르드 끄리오이스모’란 그 고심의 결과물인 것이다. 끄리오요적 과거를 회화적인 묘사에만 바탕을 둔 단순한 지방문학으로 만들어버리는 순진한 낭만주의를 거부하고, 또한 가우초 문학을 사실주의 끄리오이스모를 통해 기계적으로 복제해내는 경향을 배척한다. 『불한당들의 세계사

특히 ‘영원성’에 대한 관심은 이미 초기 글들에서부터 표출되었다. 한 예로 「죽음 느끼기 *Sentirse en muerte*, (『아르헨티나인의 언어 *El idioma de los argentinos*(1928)』)에서는 그 자신이 부에노스 벤두리 동네를 산보하다 맞닥뜨린 영원성의 체험을 그리고 있다. 인간은 인식작용에 의해서는 시간을 연속성으로 지각하지만, 감각작용에 의해 과거와 현재가 융해되어버리는 어느 한 순간을 경험할 수 있는데, 그것이 바로 영원(성)에 해당한다는 것이다. 보르헤스의 영원성은 빠스(O. Paz)의 ‘현재성’ 개념과 상통하는 부분도 있을 터이다. Borges, *El idioma de los argentinos*(1928), Seix Barral, 1994, pp. 123-6.

한편 이 글은 이후 『영원의 역사』에 실린 같은 제목의 글에서 재인용된다. 이 에세이집은 제목이 명시하는 바대로 영원성에 대한 보르헤스의 탐구가 집결되어 있다.

Historia Universal de la Infamia(1935)에서 그 틀을 갖춘 보르헤스의 퍽션 장르가 부에노스 벤두리의 가우초라 할 수 있는 꼼빠드리또(불한당)를 소재로 시작된 것은 이런 맥락과도 맞닿아 있으며, 이후 4, 50년대의 환상단편소설들에서 이 독자적인 끄리오이스모는 가우초나 꼼빠드리또에게서 아르헨티나인의 숙명성을 읽어내는 관점으로 발전한다.

『퍽션집』의 「끝」이나 「남부」, 『알렙』의 「파테오 이시도로 끄루스의 전기」와 「전사와 포로의 이야기」, 더넓게 보자면 『작가 El Hacedor』(1960)의 「마르띤 피에로」, 『브로디의 보고서』 『El informe de Brodie』(1970)의 「로센도 후아레스의 이야기」와 「만남」도 궁극적으로는 이 아방가르드 끄리오이스모의 형상화로 읽어낼 수 있게 된다. 예를 들어 「남부」의 달만은 도시 끄리오요임에도 우연히 들른 주점에서 가우초로부터 결투 신청을 받게 되고 숙명적으로 그 칼싸움을 받아들일 수밖에 없다. 이 인물의 결정에는 아르헨티나란 토착적인 것과 이민에 의한 것이 혼재하고 충돌하는 바로 그것 자체라는 의식이 작용하고 있다.

한편 이 작품들에서 그려지는 가우초나 꼼빠드리또는 단지 아르헨티나적인 인물로 국한되는 것이 아니라 보편 인간으로 확장되어 시간의 가역성, 존재의 이중성 등의 테마와 만나기도 한다. 「만남」의 경우가 특히 그렇하다. 보르헤스 자신이 서문에서 밝힌 대로 이 단편은 상당히 사실주의적으로 그려진다. 지난 세기 말 서로를 시샘하여 만나 결투를 하게 되기를 기대하던 두 사람이 기회를 갖지 못한 채 죽어 세월이 흐른 후, 그들의 단도가 또다른 두 라이벌의 손에 의해 비로소 만나게 된다는 줄거리를 취하고 있다. 이 퍽션에서는 결투라는 가우초의 테마와, 단도 속에 깃든 인간의 의지가 시간을 넘어 존속한다는 철학적인 테마가 접합되어 있다.

4. 고유한 서사 양식으로서의 환상적 단편소설

단편소설은 보르헤스가 선호했던 서사 장르이다. 그의 견해로는 당대의 장편소설들은 펍진성을 구축하려다 보니 세부묘사가 플롯을 압도하게

되고, 그리하여 플롯은 불가피하게 재현성(representatividad)과 지시성(referencialidad)이라는 망령에 쫓기는 형국이 되고 만다. 보르헤스가 보기에 장편은 그 길이 때문에 단편과 비교했을 때 아무래도 완벽한 구성을 실현하기에 무리가 따른다. 사회적 배경의 흔적들이 지나치게 작용하여 아무리 미약해도 이를 벗어날 수 없으며, 또한 인물과 사건들이 종식하는 것을 피할 수가 없다.³⁶⁾

그는 자주 심리주의와 지시성에 반대하는 입장을 표명했는데, 특히 러시아 문학과 프랑스 사실주의, 자연주의 문학에 대해 통탄하기도 했다. 러시아 소설 속의 인물들은 늘 갈등 상황이나 모순된 행동에 몰입하거나 종종 엉뚱한 행동을 저지르곤 한다. 행복하다고 느끼는 상태에서 스스로 목숨을 끊거나, 사랑하기 때문에 살인을 저지르는 경우가 그 예이다. 도스토옙스키의 소설에서 이런 식의 복잡한 심리상태에 빠진 인물들이 자주 눈에 띈다. 러시아 리얼리즘에 경도되어 있는 보르헤스 당대의 소설가로 베르또 아를뜨(Roberto Arlt)의 경우도 유사하다고 보았다. 장편소설에서는 플롯보다는 인물들의 성격에 초점을 맞추는 까닭에 형식적인 완결성보다는 심리적 내면을 더 중시하게 되고 행위를 제시하려는 경향이 강하다는 것이다.

완벽한 플롯이라는 것은 따라서 작품에 지방색을 부여하는 불필요한 세부묘사들이나 말투들을 형식화시키는 것을 배격하는 것을 의미한다. 보르헤스는 잘 짜여진 플롯은 문학이 독자에게 제공해야 하는 최소한의 약속이라고 보았다. 형식의 완벽함이 가져다주는 희열을 문학이 제공한다는 것이다. 사를로는 이를 문학 윤리의 측면에서 파악한다. 즉 그가 사실주의적 재현에 저항하려 했던 것은 비단 문학적 전통이나 담론의 차별성을 위해서가 아니라, 이 약속이 보르헤스에겐 일종의 명령과도 같았기 때문이다.³⁷⁾ 완벽한 플롯의 창출이야말로 세계의 무질서하고 이해할 수 없는

36) 단편소설 및 환상문학에 대한 보르헤스의 입장과 관련해서는 Sarlo, *Borges, un escritor en las orillas*(Verso, 1993), Bs. As.: Ariel, 1995, pp. 121-130.

37) 위의 책, p. 126.

카오스적 본성, 그리고 사실주의 문학의 실패한 미메시스를 극복하는 것 이거나 피해갈 수 있는 것이라고 보았던 것이다.

완벽한 플롯을 구성해야 한다는 필요성과 함께 또 하나의 보르헤스 핵심의 시학으로 작용하는 것은 환상문학의 자유로움이었다. 그는 심리적 분석이나 리얼리즘적 미메시스라는 ‘의무와 강박’이 만연하는 것에 불만을 품어 왔는데, 그 대안으로 규칙을 엄격하게 지키는 범위 안에서 행해지는 환상문학의 자유로움을 발견한다.³⁸⁾

완벽한 플롯의 제시와 환상문학의 자유로움을 실현한 첫 번째 단편집이 『끝없는 갈림길의 정원』이라 할 수 있다. 독특한 핵심 시학에서 창출된 그의 핵심이 당시 평단에서 어떻게 받아들여지는가를 이 작품의 경우를 통해 확인할 수 있다. 『끝없는 갈림길의 정원』은 오늘날 대부분의 평자들이 동의하고 있고 당시에 비오이 까사레스도 <수르>지에 썼듯이, “새로운 유형의 단편소설이었을 뿐만 아니라 장르 양식과 관행을 변화시킨”³⁹⁾ 작품집이었다. 그러나 ‘1939-41년 3개년 국민 문학상’ 사건에서 확인할 수 있듯이 당시의 문학의 장에서 보르헤스의 새로운 방식의 글은 우호적인 결과를 얻지 못했다. <노소뜨로스>지의 로베르토 지우스띠를 비롯한 6명의 심사단의 결정에서 이 작품은 2등상에 한 표를 얻은 채 낙선한다. 심사에서 1등상은 에두아르도 아세베도 디아스의 『길다란 평원 Cancha larga』에, 2등상은 세사르 까리소의 연대기 소설 『파꾼도의 창기 병 El lancero de Facundo』에, 그리고 3등상은 빠블로 로하스 빠스의 단편집 『밤의 정원 El patio de la noche』에 돌아간다.⁴⁰⁾

38) 위의 책, p. 122. 환상문학에 대한 입장은 스스로 제시한 핵심적인 에세이로는 『토론집』의 「서사기법과 마술성」을 들 수 있다. 소설론의 중심 테마는 인과성의 문제인데, 인과성에는 자연적인 것과 마술적인 것이 있다. 그런데 마술은 원초적 명징성을 갖고 있고 따라서 소설의 정직성은 바로 이 마술적 인과성으로만 보증될 따름이고, 반면에 자연적 인과성은 심리주의적인 소설에 해당한다는 견해를 보인다. Borges, *Obras Completas I*, Emecé, pp. 226-232.

39) María Luisa Bastos, 앞의 책, p. 136.

40) 작품들의 제목만으로도 사실주의적 지역주의 소설 경향들을 짐작할 수 있다. 이 문학상 사건과 관련해서는 위의 책, pp. 136-150을 참조.

52 이베로아메리카연구 10집

‘문학상’이란 부르디외에게서 보듯이 문학의 장 안에서 한 작가 혹은 작품이 기성문단에 의해 받아들여져 그 입지를 굳하게 되는 방식 중의 하나이다. 말하자면 작가에 대한 일종의 ‘경계선 설정’ 또는 ‘정의내리기’의 한 방식인 것이다.⁴¹⁾ 그렇게 볼 때 『끝없는 갈림길의 정원』이 문학상 심사에서 낙선하게 되는 것, 그리고 <수르>지가 그 ‘모욕’에 대한 일종의 보상의 글들을 쉽게 되는⁴²⁾ 과정 등을 ‘장’의 영역 다툼이라는 부르디외식 관점에서 읽어낼 수 있다.

명예회복을 위한 일종의 이 성명서에서 소또(Luis Emilio Soto)가 쓴 글은 가장 광범위하고 심사숙고한 글로서, 먼저 보르헤스의 이 작품이 스페인어로 된 현대문학에 전례가 없는 상상력을 과시하는 것이어서 (문학상 심사에서) 불리하다는 걸 간파한다. 또한 심사단의 결정이 미묘한 정치성을 띤 것임을 암시한다. 즉, 표면상으로는 심사단이 단편소설집을 거부하는 것으로 나타났지만 실은 이면에 깔린 것은 (사실주의적 장편소설 경향과 아방가르드 작품들을 사이에 두고 벌어지는) 문단내의 뿌리깊은 부조화의 징후라고 분석한다. 심사단의 결정은 실은 심사단이 대토지 소유제 시기와 그 시기의 문학 장르인 장편소설을 고수하고 싶었기 때문이라고 지적한다. 이제는 대토지제도 사실주의적 지역주의 소설도 시대에

-
- 41) “학술원, 교육기관, 작가협회 등에 의하여 만들어지는 작가 인명록이나 수상자 명단 등은 작가에 대한 ‘경계선 설정’ 또는 ‘정의내리기’의 승인 제도들이다. 작가의 지위에 이르고 확인되는 과정의 결정요소를 보면, 이 외에도 대가들의 초상화, 동상, 메달 제작이나, 작가 이름을 거리 이름으로 쓰기, 충무동상 제마식, 기념사업단의 발족, 작가 이름의 교과서 등재 등이 있다. 이러한 ‘제도화 하기’는 마치 “법적, 정치적 의미의 법제정처럼, 신성화하는 것, 즉 사물의 현재 상태, 기존질서를 승인하고 성화하는 것이다.” 또한 어느 한 집단 전체의 공통된 신념이 전제가 되고 승인된 제도들에 의하여 보장될 때만이 이 사회적 (제식의) 제도화는 성립하는 것이다.”(현택수, 「문학예술의 사회적 생산」, 현택수 편, 앞의 책, p. 22)
- 42) <수르> 1942년 7월호, 통권 94호에서 “보르헤스 명예회복(Desagravio a Borges)”라는 제하에 에두아르도 마예아, 엔리께 앤더슨 임버트, 에르네스토 사비또 등을 비롯한 20여명의 문인이 심사단의 이 잘못된 결정을 수정하기 위해 연대성명 식으로 입장장을 표명한다.

뒤떨어져 황폐해져 있음에도 불구하고 말이다.⁴³⁾

다시 말해 환상소설 및 탐정소설 양식을 주로 한 단편소설이라는 장르를 문단에 전면적으로 등장시킨다는 것은 곧 사실주의적 지역주의 소설에 대해 우호적인 입장을 취하는 기성 문단에 대한 도전이자 거역이었던 것이다. 따라서 『끝없는 갈림길의 정원』의 낙선은 결국 <노소뜨로스>지와 그 편집인들이 문학생산의 장에서 ‘정통’의 위치를 차지하고 있었던 상황과 결부된다. 이 사건은 또한 <수르>지와 그 편집인들이 이미 상당한 독자층을 확보하고 있었음에도 불구하고 아직은 소장세력의 열세적 위치에 있었다는 것과, 특히 보르헤스는 여전히 일종의 ‘이단성’의 기수였음을 확인하게 한다.

한편 지우스띠의 <노소뜨로스>지는 명예회복을 위한 <수르>의 특별 서명문을 의식한 듯 심사단의 결정은 타당했음을 옹호하는 글을 내보낸다. 『길다란 평원』은 지난 세기 후반 아르헨티나 평원의 역사를 상기시키는 인물과 배경으로 그 구성력까지도 훈훈하다고 극찬한다. 그리고 2등상작과 3등상작은 이미 <노소뜨로스>의 지면들에서 매우 호평을 받았었다고 밝히면서, 보르헤스 작품집의 경우에는 ‘찬탄할 만한 예술적 노련미로 쓰여졌음’에도 한 표밖에 얻지 못했는데, 이는 지적 유희를 드러내는 비 휴머니즘적인 특성상 국민문학상이라는 통로를 통해 일반대중에게 널리 읽히기에 적절하지 않은 탓이지 않겠느냐고 해명한다. 3등상을 받았더라면 더 큰 모욕이 아니었겠느냐는 말까지 덧붙인다.⁴⁴⁾

43) “(...un jurado, que) prefirió premiar novelas que corresponden, dentro de la evolución nacional, a la edad del latifundio. Ambas formas representan, en igual grado retardatario, la realidad argentina: tanto aquellas novelas como el latifundio se sobreviven, unas y otros despoblados, sea de belleza o de vida, lo mismo da.” 위의 책, p. 142.

44) “Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración

이 글은 공식 비평(*crítica oficial*)이라 불리는 것이 지니는 모호성을 단적으로 보여준다. 권위자 기반이 확고한 간행물이 보증한 작품일 경우에는 당연히 잘된 작품으로 평가된다. 언급한 두 작가의 작품이 <노소뜨로스>지에서 인정받았다는 사실을 수상의 타당한 근거로 내세운 것은 이미 이 잡지의 공식적, 합법적 지위를 전제하는 셈이다. 문학생산의 장, 지식인의 장에서 이 잡지가 차지하는 위치의 합법성을 확신하기 때문에 자신들이 든 근거가 마치 누구나 동의하는 만장일치의 견해인 양 제시할 수 있는 것이다. 한편 보르헤스의 출품작에 대해 ‘매우 기발할 뿐더러 정밀성과 우아함이 두드러진 산문에 찬탄할 만한 예술적 노련미를 구사하여 쓰여졌(ser muy ingenioso y estar escrito con admirable pericia artística en una prosa de notable precisión y elegancia)⁴⁵⁾’⁴⁵⁾으로 작가의 개성이 심사단의 호평을 받았다고 밝히고 있지만 이런 표현은 모호한 수사에 해당할 따름이며, 더구나 문학적 가치는 인정하지만 아르헨티나 대중에게 읽힐 글은 아니라고 말함으로써 문학적 가치를 인정한다는 앞의 입장을 중화시켜버리는 셈이다.

저널 활동을 통해, 그리고 초기 시나 에세이들을 통해 문인으로서의 입지가 상당히 공고화된 1940년대의 보르헤스에게 1920년대의 호전적 전략을 지속할 필요성은 줄어 있었다. 그러나 자신의 미학 윤리를 실천하는 방식으로 창출한 독특한 환상 단편소설에 대해 문단은 거부반응을 보인다. 이는 문학생산의 장 안에서 보르헤스는 여전히 이단이고, 그러므로 영역 투쟁은 지속되고 있음을 보여주는 증거이다. 그리고 그런 한 보르헤스는 아르헨티나 문단 안에서 여전히 아방가르드인 것이다.

policial..." 위의 책, p. 146.

45) 위의 책, p. 146.

III. 맷음말

부르디외는 『예술의 규칙』에서 권력의 장과 문학생산의 장이 작동하는 방식을 보여주는 작가의 예로 플로베르를 들고 있었다. 특히 『감정교육』을 분석의 대상으로 삼아 소설 장르가 홀대를 받고 그나마 소설 장르라고 해도 사실주의 소설이 잘 읽히던 19세기 중반기의 파리에서 어떻게 자신의 소설을 차별화시켜 문학의 장에서 입지를 구축해가는가를 보여준다.

우연찮게도 보르헤스는 『토론집』에 플로베르에 대한 에세이를 두 편 남기고 있다. 한 편은 1881년의 노년작인 『부바르와 빼짜세』에 대한 변호의 글이고, 다른 한 편은 「플로베르와 그의 모범적 생애」라는 제목을 달고 있다. 이 후자의 에세이에서 보르헤스는 플로베르가 엄밀한 의미에서의 산문 창작에 전념한 최초의 작가라고 말한다. 말하자면 “새로운 種의 창시자”였고 “성직자이자 고행자이자 순교자적 문인이라는 새로운 종의 첫 번째 아담”이었던 것이다.

자신이 “서사시를 쓰기에는 너무 늦게(호머보다는 너무나 뒤떨어지게, 아담보다 너무나 뒤진 시대에)” 태어나지 않았는가 의구했으나 자신만의 테마(천사와 인간의 몰락이라는)를 선택해 불후의 『실락원』을 남겼던 밀턴처럼, 플로베르 역시 산문은 문학사에서 운문보다 늦게 출현하여 마치 “(산문은) 어제 태어난” 것과 같고, 그리하여 이제는 “소설이 그의 호머를 기다린다”고 생각하여 야심찬 장르를 구축한다. 플로베르는 “기존의 모델을 되풀이하거나 능가하려고 한 것이 아니라” 새로운 장르를 창시한 것이다.⁴⁶⁾

보르헤스의 이런 견해는 부르디외도 『보봐리 부인』에 할애한 지면⁴⁷⁾에서 동의하고 있다. 플로베르가 하나의 장르를 본격적으로 선보임으로써 자신의 문학세계를 인정받고자 했다는 점을 두고 보르헤스가 ‘모범적 생애’라고까지 한 걸 보면, ‘문학의 장’, ‘장 투쟁’ 등의 말을 쓰지 않았다 뿐

46) 이상의 텍스트 인용은 Borges, *Obras Completas II*, Emecé, pp. 263–6.

47) 부르디외, 앞의 책, pp. 125–141.

56 이베로아메리카연구 10집

이지, 보르헤스 역시 자신의 글쓰기가 문학 생산의 장 안에서, 다시 말해 아르헨티나의 제도화된 문단에서 고유의 색깔로 차별화되기를 소망하고 있었고 이를 위해 쉼없이 경주했던 것일 터이다.

아르헨티나성, 아르헨티나 민족성이라는 화두를 둘러싸고 확장되어 가는 문학의 장에서 이미 입지가 공고화된 모데르니스모 미학에 맞서 아방 가르드 미학을 내세웠던 것이나, 가우초를 아르헨티나 전형의 토착 인물로 보고 가우초 문학을 민족주의 문학과 등치시키고자 하던 민족주의 작가들의 입장에 대적하고자 했던 것, 그리고 당시에는 열등하거나 주변적인 장르로 취급되던 단편 소설을 자신의 장르로 선택하여 튼튼한 창작 세계를 구축한 것 모두가 그 노력과 경주의 전략이고 산물이라고 말이다. 그것이 사실이라면 20세기초 아르헨티나의 한 작가를 고찰하기 위해 19세기 중반 프랑스의 문학 및 예술의 장을 주된 대상으로 출발한 이국의 문학사회학자의 개념들을 빌어본 것이 헛된 노력이 되지는 않을 터이다.

참고문헌

- 김춘진 엮음, 『보르헤스』, 문학과 지성사, 1996.
- 베아뜨리스 사를로 저, 김한주 역, 『보르헤스와 아르헨티나 문학』, 인간사
랑, 1999.
- 피에르 부르디외 저, 하태환 역, 『예술의 규칙: 문학 장의 기원과 구조
(1992)』, 동문선, 1999.
- 현택수 편, 『문화와 권력: 부르디외 사회학의 이해』, 나남, 1998.
- Borges, Jorge L., *Inquisiciones*(Edit. Proa, 1925), Bs. As.: Seix Barral, 1993.
- _____, *El tamaño de mi esperanza*(Edit. Proa, 1926), Bs. As.: Seix Barral, 1993.
- _____, *El idioma de los argentinos*(Gleizer, 1928), Bs. As.: Seix Barral, 1997.
- _____, *Obras Completas I, II*, Bs. As.: Emecé, 1980.
- Alazraki, Jaime, *Jorge Luis Borges*(1976), Madrid: Taurus, 1987.
- Altamirano, Carlos & Sarlo, Beatriz(1983), *Ensayos argentinos: De Sarmiento a la Vanguardia*, Ariel, 1997.
- _____, *Literatura/Sociedad*, Bs. As.: Edicinal, 1993.
- Bastos, María Luisa, *Borges ante la Crítica Argentina*, Bs. As.: Edics. Hispamérica, 1974.
- Isaacson, José(ed.), *Martín Fierro, Cien años de Crítica*, Edit. Ultra Plus, 1986.
- Montaldo, Graciela y colaboradores, *Yrigoyen, entre Borges y Arlt(1916-1930)*, Bs. As.: Edit. Contrapunto, 1989.
- Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la*

58 이베로아메리카연구 10집

- Argentina Moderna*, Edit. Sudamericana, 1988.
- Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*(Verso, 1993), Bs.
As.: Ariel, 1995.
- _____, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y
1930*, Bs. As.: Edics. Nueva Visión, 1988.
- Svampa, Maristella, *El dilema argentino: Civilización o Barbarie*,
Bs. As.: El Cielo por Asalto, 199?

<Resumen>

Campo de la Producción Literaria y Borges

Cho, Young-Shil

Departamento de la lengua y literatura hispánicas
Universidad1 Nacional de Seúl

Este trabajo trata de examinar dentro del contexto social las características de las actividades literarias de Borges. Para facilitarlo nos apoyaremos en los conceptos de la sociología literaria de Pierre Bourdieu, la que resulta ser una de las corrientes literario-sociológicas más recientes. Según el punto de vista bourdieuriano, dentro de un espacio de la producción artística preside el mecanismo de competencia e interacción, y como resultado se producen textos.

Sus ideas se originan del intento de superar la perspectiva sartriana por la cual el ‘projet créateur’ de cada autor engendra los textos. Es decir, Bourdieu quiere romper con el biografismo que hace del artista creador la causa eficiente de la obra. Su estudio se concentra en la época en que empiezan las formas modernas de la producción literaria, y retoma como ejemplo el caso de Flaubert.

La sociología de Bourdieu se constituye por tres nociones: ‘campo(champ)’, ‘habitus’ y ‘distinción’. En la primera noción están condensados los términos preexistentes como espacio literario, espacio intelectual, etc. Este tipo de espacio es el lugar en donde se chocan varios intereses distintos y que luego llega a estructurarse jerárquicamente. Sin embargo este espacio no se reduce sólo en la

lógica de economía puesto que cada espacio tiene autonomía, y a la vez tiene variadas formas de capitales como capital económico, capital cultural, capital escolar, capital de relaciones sociales y capital simbólico, etc. Estos espacios autónomos se llaman ‘campo’, la denominación más específica.

En segundo lugar, el ‘habitus’, el concepto de sistema de los hábitos, nos explica el proceso por el cual el artista llega a crear una obra de tendencia determinada y a tener sus lectores propios, y por lo tanto explica la manera de la cual se reproduce reiteradamente este mecanismo. O sea, el ‘habitus’ no señala sólo las ideas, personalidad, actitud y conciencia individuales, sino también la estructura de experiencia y reconocimiento colectivos que restringe todas aquéllas.

Por otra parte, junto al ‘habitus’ hace su función la ‘distinción’ a través de la cual un artista intenta conseguir la superioridad de sus características propias a las otras. En total, la metodología de Bourdieu, por medio de estos conceptos, resulta bastante dinámica y activa en cuanto al espacio de la producción artística.

Este punto de vista bourdieuriano será preciso para explicar el espacio cultural de Borges, la fecha de cuya profesión literaria coincide con el tiempo moderno de la literatura argentina. Borges se aparece en la década de los veinte, y con respecto al carácter del espacio de letras del tiempo siente gran necesidad de luchar por el campo de la producción literaria, y por consiguiente se encara con los intelectuales privilegiados, esto es, escritores modernistas o nacionalistas.

Podemos examinar en tres aspectos la estrategia borgiana de

'distinción'. Primero, es su perspectiva estética que le hace ponerse en contra del modernismo. En especial, su estética ultraísta que pone la prioridad en la 'metáfora' está en contraste de la retórica modernista decorativa de Lugones. Este primer aspecto se observará en torno a las actividades de la revista literaria <*Martín Fierro*>, y concentrado en su edad de los veinte, que es más combativa.

Los martinfierristas nunca están de acuerdo con la uniformidad y homogeneidad de los lectores por parte de <<Nosotros>> y al contrario, quieren dividir y poner distinción a la clase de lectores. Los escritos críticos que editan en su revista son del estilo de 'economía' y 'humorismo'. Este estilo notable se contrapone totalmente con la solemnidad de la crítica vieja, o bien la crítica impresionista o elogio amistoso. En Argentina nunca ha desarrollado el periodismo literario más que en la década de 20, y <<Martín Fierro>> desempeña el papel más vanguardista y heterodoxo con su tendencia de crítica nueva.

En segundo término, él propone una interpretación singular en cuanto a la literatura gauchesca, ante todo, en cuanto a *Martín Fierro* de José Hernández. En su tiempo los escritores nacionalistas como Lugones y Rojas ven en *Martín Fierro* el arquetipo de la literatura nacional y se inclinan a definirlo como epopeya nacional de Argentina. Borges, al contrario, lo entiende como novela en verso.

Esta diferencia del punto de vista nos exige considerar su contexto. En 1910, en el Centenario de la Emancipación Nacional, se van agravando los problemas sociales incluyendo el conflicto entre los nativos y los inmigrantes. Y al fin los intelectuales no

pueden menos de encargarse la tarea urgente de aclarar y establecer la nacionalidad argentina o la argentinidad. Tanto *El payador* de Lugones como *Historia de la literatura argentina* de Rojas son productos de este esfuerzo. Los nacionalistas ven en el gaucho el personaje típico que da garantía a la natividad y legitimidad argentina. Y se encuentran con la justificación en seguir, aumentar y reproducir la literatura gauchesca. De este contexto nace el mito de *Martín Fierro* como epopeya nacional.

Borges, cabeza de la Vanguardia, tampoco puede desviarse de esta polémica. El propone unas razones para destruir la mitificación de *Martín Fierro* y afirma que no es épica sino novela en verso. Junto a esto introduce el tema de ‘color local’ y profundiza el concepto del criollismo verdadero.

Dice que Argentina vive la historia misma como país recién nacido y tiene un gran sentido de tiempo, del que jamás pueden disfrutar los países europeos. Cree que “Nuestra tradición es toda la cultura occidental”, y también que “tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental”. En esta idea podemos ver su esfuerzo por aclarar qué es la literatura argentina verdadera, y a la vez su preocupación por superar la localidad y regionalidad como literatura del país marginado. El producto de la ficcionalización literaria de esta argumentación es el criollismo vanguardista urbano, que se trata de la literatura de suburbio con los personajes comadritos.

Por último, vamos a examinar qué resonancia causa la ficción singular del escritor dentro del mundo de letras. El género ficcional de Borges se culmina alrededor de la década de los 40. Sin embargo, *El jardín de senderos que se bifurcan*(1941), colección de

cuentos, se ha presentado en la suscripción pública del Premio Nacional de Literatura por el trienio 1939–1941, pero resulta no ganarlo. El sistema del premio literario, según Bourdieu, forma parte de uno de los mecanismos para poner el límite y definición de la posición dentro del espacio de la producción literaria.

A pesar de su posición que está consolidándose dentro del espacio de letras, su género predilecto e ingenioso, que es cuento en vez de novela, no se ve con la vista amistosa. Sobre todo, el género fantástico o el policial consiste en la contrapartida y heterodoxia de la novela realista. Entre los escritores maestros todavía sigue estimándose la novela regional, realista y psicológica. El valor verdadero de la estética heterogénea no se aceptaba ni se justificaba. Los dos principios borgianos de armar la ficción, la trama perfecta y la libertad de la literatura fantástica, son para romper este mito de mimesis del realismo y regionalismo.

En conclusión, hemos examinado las actividades de Borges dentro del contexto sociocultural de su tiempo. Las nociones sociológicas de Bourdieu nos ha confirmado la función de competencia e interacción en el campo de la producción literaria. Con respecto a Borges, esta función la hemos podido ver en tres estrategias. Y uno de los productos literarios de su lucha por el campo ha sido el criollismo urbano de vanguardia, y el otro es la profundización del cuento fantástico y policial.