

특집논문

문학 너머로의 문학, 꼬르따사르의 『팔방놀이』와 볼라뇨의 『야만스러운 탐정들』*

이 경 민
조선대학교

이경민(2015), 문학 너머로의 문학, 꼬르따사르의 『팔방놀이』와 볼라뇨의 『야만스러운 탐정들』.

초 록 로베르토 볼라뇨의 『야만스러운 탐정들』은 기성세대 문학과 다양한 서사적 교차점을 형성하고 있는 작품이다. 특히, 서사 형식과 내용에 있어 꼬르따사르의 『팔방놀이』에 대한 패러디라 할 수 있을 만큼 상당한 유사성을 보이고 있다. 이에 본 논문은 두 작품의 서사적 유사성과 차이를 분석함으로써 볼라뇨가 『팔방놀이』의 서사코드를 변형, 재생산하는 방식과 그러한 문학적 변형이 추구하는 바가 무엇인지 접근하고 있다. 그리고 그러한 분석을 통해 꼬르따사르의 『팔방놀이』가 서구의 예술적 유산의 권태로움으로부터 벗어나려는 문학적 시도라면, 볼라뇨의 『야만스러운 탐정들』은 삶과 문학을 동일시하면서 현실의 권태를 벗어나 새로운 삶에 대한 탐색을 주문하는 작품임을 밝히고 있다.

핵심어 『팔방놀이』, 『야만스러운 탐정들』, 경계, 탈중심, 다시쓰기

* 본 논문은 서울대학교 라틴아메리카연구소가 주최한 [코르타사르 탄생 100주년 기념 학술대회](2014.11.13)에서 발표되었으며 규정된 심사를 거쳐 게재되었음.

밝힘으로써 꼬르다사르의 문학 세계가 예찬과 동시에 극복의 대상이었음을 인정할 바 있다.

엄밀하게 말하자면 볼라노의 문학적 특성이 꼬르다사르 문학세계의 핵심 인자라 할 수 있는 환상성과 거리가 멀다는 점에서 양자가 전반적이고 직접적인 친연성이 있다고 하기에는 다소 무리가 따를 것이다. 하지만 볼라노가 꼬르다사르의 작품으로부터 영향을 받았음을 짐작할만한 몇 가지 사례가 있으니, 대표적으로 『살인 창녀들 *Putas asesinas*』(2001)에 실린 「오호 실바 Ojo Silva」, 『참을 수 없는 gaucho *El gaucho insufrible*』(2003)의 단편 「참을 수 없는 gaucho」, 그리고 『2666』에 삽입된 일본 공포영화에 대한 일화가 그것이다. 「오호 실바」는 인간세계의 폭력이 떠밀려 유폐되듯 세계를 떠도는 인물을 다룬 이야기로 미지의 존재에 의해 점진적으로 생존의 공간을 빼앗긴다는 내용의 단편인 「점거당한 집 *Casa tomada*」을 연상시키기에 충분하다. 실제로 볼라노는 「점거당한 집」과 「오호 실바」의 직접적 상관성을 부인하면서도 혹여 그 단편이 “꼬르다사르의 작품을 닮았다면 더 이상 바랄 게 없겠지요”(Bolaño 2004, 341)라는 아리송한 말로 여운을 남긴 바 있다. 다음으로 보르헤스의 단편인 「남부 *El sur*」에 대한 패러디이자 다수의 아르헨티나 문학과 교차하는 작품인 「참을 수 없는 gaucho」에 등장하는 토끼는 「파리의 여인에게 보내는 편지 *Carta a una señorita en París*」를 연상시키지만 볼라노는 토끼로 구현되는 환상성을 완전히 제거하고 토끼의 세계를 약속강식의 인간세계를 빗대어 그려낸다.²⁾ 마지막으로 『2666』에 삽입된 공포영화에 대한 일화는 영상텍스트와 현실의 경계가 사라지는 이야기로서 문자텍스트와 현실의 경계가 무너지는 「맞물린 공원

2) 참고로 해당 부분의 내용은 다음과 같다. “황무지 위로 토끼가 기차와 경주하듯 달리고 있었다. 선두 토끼 뒤로 다섯 마리가 뒤따랐다. 선두 토끼는 눈을 부릅뜨고 차창 옆에 붙어 달리고 있었는데 기차와의 경주에 초인간적인(번호사는 초토끼적이라 생각했다) 힘을 쏟는 것 같았다. 반면 뒤따르던 토끼들은 투르 드 프랑스 사이클 선수들의 추격전처럼 탠덤 페이스를 벌이는 것 같았다. [...] 다시 차창에 이마를 기대었을 땐 추적 토끼들이 벌써 외톨이 토끼를 따라잡아 광포하게 녀석을 덮치더니 음식을 값싸게 먹는 그 긴 이빨과 발톱을 꽃아 넣었다.”(Bolaño 2003, 22-24)

는 『야만스러운 탐정들』을 반소설로 평가하면서 레사마 리마(José Lezama Lima)의 『빠라디소 *Paradiso*』(1966), 『팔방놀이』 등과 계보를 이룬다고 피력한 바 있다(1999). 이러한 평가는 무엇보다 두 작품의 형식과 내용이 비유기적이고 반(反)수렴적 혹은 탈중심적인 서사의 미로로 구성되어 있기 때문일 것이다. 따라서 모네갈이 『팔방놀이』에 대해 형식과 내용을 구분할 수 없다(1972, 159)는 지적은 『야만스러운 탐정들』에도 어느 정도 적용 가능한데, 이는 『팔방놀이』가 가정적 반소설론과 소설을 결합하고자 하는 문학적 시도라는 점에서, 『야만스러운 탐정들』이 부유하는 주체의 삶-텍스트를 부유하는 형식과 결합하려는 시도라는 점에서 그러하다.

먼저, 두 작품은 형식적 구조에서 상당한 유사성을 보인다. 꼬르파사르가 작품의 첫머리에서 밝히고 있듯이, 3부로 구성된 『팔방놀이』의 독서방법은 “첫 번째 책은 처음부터 순서대로 읽어다가 56장에서 끝내면 된다. 이 장 말미에 조그마한 별표 세 개가 있는데, 이는 ‘끝’이라는 말이다. 그러므로 독자는 56장의 뒤에 오는 장에 개의치 않아도 된다. 두 번째 책은 73장부터 읽기 시작해서 각 장 말미에 표시된 순서에 따라 독서를 하는 것이다.”(Cortázar 2006, 11)⁵⁾ 이로써 꼬르파사르는 최소한 두 가지 방식의 독서를 제안한다. 하나는 순차적 독서이며 다른 하나는 비순차적 독서, 다시 말해 가정적 소설론을 펼치는 인물인 모렐리(Morelli)가 “내 책은 마음이 내키는 대로 읽어도 된다”(Rayuela, 760)라고 말하듯이, 임의적이고 비유기적 방식의 독서이다. 그런 점에서 『팔방놀이』는 작가의 의도적 작품 구성보다는 독서의 재구성을 유도하는 독서놀이라고 할 수 있다. 물론 여기서 “놀이의 주체는 독자이고, 놀이의 대상은 작품이며, 놀이의 목적은 허구 만들기”(박병규 2001, 290)가 될 것이다.

흥미롭게도 볼라뇨의 『야만스러운 탐정들』도 『팔방놀이』처럼 3부로 구성되어 있다. “서술된 이야기가 무용하거나 죽었거나 케케묵은 것이라도 구조만 잘 짠다면 이야기를 살려낼 수 있다”(Baithwaite 2006, 98)라고 할 만큼 작품의 구

5) 앞으로 본 논문에서 『팔방놀이 *Rayuela*』가 인용될 경우, *Rayuela*로 표기한다.

조직 형식을 중요하게 고려한 볼라노였으니 전통적이고 인습적인 서사구조를 파괴하고자 한 『팔방놀이』를 패러디의 대상으로 삼았다는 사실은 오히려 자연스러워 보인다. 먼저 『아만스러운 탐정들』의 1부와 3부는 가르시아 마데로(García Madero)의 일기로서 직선적 시간성에 준하여 서술된 만큼 순차적 독서가 가능하다. 물론 3부에 진입하면 시공간의 확실성이 뒤틀리기 시작하지만⁶⁾ 2부의 시공간 배치에 비할 바는 아니다. 1976년부터 1996년까지 52명의 증언자-서술자의 개별적 서술로 이뤄진 2부는 그 서사의 시공간이 파편적으로 흩어져 있다. 흥미롭게도 『팔방놀이』에 모렐리의 이야기가 산발적으로 삽입되어 있듯이 『아만스러운 탐정들』에는 아마데오 살바티에라(Amadeo Salvatierra)의 증언이 2부의 시작과 끝을 비롯해 13번에 걸쳐 삽입되어 있다. 그런데 그의 증언 내용, 즉 그가 벨라노와 리마를 만나게 되는 일화는 1975년 하반기인 1부에 해당하기 때문에 순차적 독서를 진행했을 경우, 2부에 대한 독서를 진행하면서 반복적으로 1부를 반추해야 한다. 더욱이 2부의 내용은 시간적으로 3부가 끝난 뒤의 이야기이기 때문에 3부를 마치면 2부로 돌아와야 하는 순환적 독서를 강요한다. 그러한 탓에 『아만스러운 탐정들』은 1부와 3부만으로도 독서를 마칠 수도 있고 3부 이후에 다시 2부로 돌아갈 수도 있으며 책에 제시된 목차의 년도에 맞춰가며 시간순으로 독서를 진행해도 무방하다.

결과적으로 『팔방놀이』가 1장에서 56장까지의 텍스트와 73장부터 시작하는 두 개의 텍스트로 구성된다면 『아만스러운 탐정들』 또한 1부와 3부가 하나의 텍스트로, 2부가 또 다른 텍스트로 구성된다고 할 수 있지만, 독서 방법에 있어서는 사실상 제한이 없다. 독립적인 서사재료들이 혼합된 『팔방놀이』의 3부가 『아만스러운 탐정들』의 2부에 상응한다는 점에 차이가 있을 뿐, 두 작품이 공히 완결된 결말이 아닌 독서를 통한 재조직의 과정만을 제시하는 바, 선형적 독서

6) 3부에서 마데로의 일기는 다음과 같이 시작한다. “1월 1일. 오늘 나는 어제 쓴 것이 사실은 오늘 쓴 것임을 깨달았다. 12월 31일 자에 쓴 모든 것은 1월 1일, 즉 오늘 썼다. 그리고 12월 30일 자에 쓴 모든 것은 31일인 어제 썼다. 오늘 쓰는 것은 사실 내일 쓰고 있다. 내일은 내게는 오늘과 어제이다.”(Bolaño 1998, 557) 앞으로 『아만스러운 탐정들』이 인용될 경우, *LDS*로 표기한다.

방식은 물론이고 독자의 무작위적 선택에 따른 독서방식이 모두 가능해진다. 재현과 시간예술로서의 전통적 문학의 틀을 벗어나고자 시도하는 두 작품에 콜라주, 리즘, 지도 생성, 해체 등의 수식어가 빈번하게 거론되는 이유도 거기에 있다.

이렇듯 『팔방놀이』와 『야만스러운 탐정들』은 서사형식에서 상당한 관련성을 보이고 있으나, 양자의 차이를 극명히 보여주는 것이 있으니 바로 서사가 이뤄지는 공간 배치의 차이가 그것이다. 전자의 첫 장은 파리에 사는 아르헨티나인 오라시오 올리베이라(Horacio Oliveira)의 삶을 다룬 “저 편에 대하여(Del lado de allá),” 두 번째 장은 그가 부에노스아이레스로 돌아온 이후의 삶을 그린 “이 편에 대하여(Del lado de acá),” 마지막 장은 모렐리의 반소설 이론과 더불어 신문기사 발췌본, 작품인용, 시작품, 앞 장에 대한 보충 설명 등, 혼종적인 재료들로 구성된 “다른 편에 대하여(De otros lados)”인데, 이는 각 장의 공간성을 고려했을 때 『야만스러운 탐정들』의 첫 장인 “멕시코에서 길을 잃은 멕시코인들(Mexicanos perdidos en México(1975)),” 마지막장 “소노라의 사막(Los desiertos de Sonora(1976)),” 그리고 상이한 층위의 증언들이 나열되는 두 번째 장, “야만스러운 탐정들(Los detectives salvajes (1976-1996))”에 상응한다. 다시 말해, 파리/멕시코시티(중심)-부에노스아이레스/소노라(변방)-혼돈/야만이라는 일련의 대응관계를 형성하면서(이경민 2012) 두 작품의 공간 배치의 차이, 즉 중심과 변방을 설정하는 방식에 있어 차이를 보이는 것이다.

꼬르다사르가 파리와 부에노스아이레스로 유럽-라틴아메리카의 관계를 설정한다면 볼라노는 라틴아메리카를 상징하는 공간으로서의 멕시코 내에 존재하는 중심-주변부를 설정하고 2부의 시공간과 발화지점을 아메리카(미국, 멕시코, 니카라과 등), 유럽(프랑스, 영국, 스페인, 오스트리아 등), 아시아(이스라엘), 아프리카(탄자니아, 앙골라, 라이베리아 등) 등 전방위적으로 산개시킨다. 여기서 주지할 점은 각 공간에 상응하는 상징적 의미이다. 먼저, 『팔방놀이』에서 “파리는 중심이자 비변증법적으로 주유해야하는 만다라이자 실제적 형식들이 길을 잃게 만드는 미로”(Rayuela, 563)임과 동시에 사라진 마가(Maga)와

학적 전통을 전복하려 한 태도, 즉 아르헨티나를 서구의 지정학적 범주에 포함시키는 범서구주의적 인식에서⁹⁾ 출발한다면, 볼라노는 『야만스러운 탐정들』의 1부와 3부의 시공간을 멕시코의 중심-주변부로 설정함으로써 근대세계에 대한 이해의 출발점을 라틴아메리카로 옮겨온다. 즉, 볼라노에게 이러한 공간 설정은 서구의 근대성/식민성의 파생적 산물인 내적식민주의에 대한 문화적, 사회적 성찰을 위한 본질적 조건이다. 또한 볼라노가 2부의 증언들을 입체적이고 등가적으로 배열함과 동시에 그 증언들 속에 침잠한 주동 인물들이 특정한 지역적 혹은 국가적 정체성도 추구하지 않는다는 사실은 근대세계의 모든 발화 지점을 등거리에 둬으로써 서구와 라틴아메리카의 관계를 중심-변방으로 설정하는 인식론적 계서구조를 파괴하고 수평적 관계를 설정하려는 탈식민주의적이고 무정부주의적인 인식 태도를 내비친다.¹⁰⁾

3. 탐색의 텍스트를 탐색하기

『팔방놀이』와 『야만스러운 탐정들』은 공히 이상적 대상을 상정하고 그것에 대한 ‘탐색’ 혹은 ‘추적’을 서사의 중심축으로 하고 있다. 먼저, 『팔방놀이』는 “마가를 찾을 수 있을까?”(*Rayuela*, 15)라는 문장으로 마가(또는 루시아(Lucía))에 대한 추적을 개시한다. 마가를 찾는 사람은 『팔방놀이』의 주인공인 올리베이라이다. 그는 파리로 이주한 아르헨티나인으로 “녹슬어버리는 사물들”(Rayuela, 254), 예컨대 빗물받이나 철망 등 길거리에서 주은 물건들로 조형물을 만드는 예술가로 그려지는데, 이에 비취 유추할 수 있듯이 그는 이질적 요소들을 결속함으로써 하나의 “단일체”를 추구하는 인물이다. 이 단일체는 작

9) 코르타사르는 룰포와 오네퍼를 예로 들며 라틴아메리카를 떠나지 않은 존경할만한 작가가 있다고 해서 지역성이 작품을 평가하는 조건이 될 수는 없다는 점을 분명히 한다(Cortázar 1978, 15). 코르타사르의 유럽지향성에 관해서는 코르타사르와 아르게다스와의 논쟁을 다룬 이성훈(2010)을 참조하라.

10) 『야만스러운 탐정들』에 나타난 볼라노의 탈식민주의적 관점은 이경민(2014)을 참조하라.

사된다는 것이다. 다시 말해, 올리베이라-트레블러, 마가-팔리따는 아날로지적 관계로 이해할 수 있으며, 이는 파리와 부에노스아이레스라는 두 세계가 유사한 반복 혹은 부에노스아이레스가 파리의 사본 혹은 반영물에 다름 아님을 시사한다.

한편, 『아만스러운 탐정들』에서 올리베이라와 마가는 가르시아 마데로와 루삐(Lupe)의 관계에 상응한다. 올리베이라가 룸펜들이나 사이비 지식인들의 모임인 “뱀클럽(Club de la Serpiente)”에서 별의별 학문 영역을 논하듯이, 마데로 또한 옥파비오 빠스의 문학권력을 파괴하기 위한 뜨내기들의 모임인 내장사실주의(Realismo visceral)에 가입한다. 작품의 첫 페이지가 바로 거기에서 시작한다. “내장사실주의에 동참해 달라는 살가운 청을 받았다. 물론 수락했다. 통과 의례는 없었다. 그 편이 낫다.”(LDS, 13) 17세에 고아인 마데로는 문학을 전공하고자 했으나 삼촌의 권유로 어쩔 수 없이 법학을 전공하게 된 멕시코 국립대학교(UNAM) 학생으로 귀가가 늦어지면 지체 없이 집에 전화를 하는 등 기성세대가 구축한 인습적 질서에 붙들려 기능적 인간이 되기를 강요받는 인물이다. 사실 그의 관심은 온통 문학과 섹스(“educación sexual”, “educación poética”(LDS, 23))에 있다. 그리고 이 두 가지는 각각 루삐와 내장사실주의를 통해 실현된다. 내장사실주의자들과의 조우와 소노라로 사라진 내장사실주의의 창시자 세사레아 띠나헤로의 존재는 그에게 질서정연한 삶에 대한 저항과 일탈을 꿈꾸게 하고(“나는 부지불식간에 돌연 내가 소노라의 기수라고 말했다”(23)), 멕시코시티 게레로가(街)의 집창촌에서 일하는 창녀 루삐와의 만남은 마데로로 하여금 사랑을 꿈꾸게 한다. 흥미롭게도 루삐도 마가처럼 아이를 병으로 잃는데, 그녀는 그 이유를 과달루삐 성모 앞에서 집창촌 일을 그만두겠다는 맹세를 하고도 지키지 못했기 때문이라고 여긴다. 즉, 루삐는 전통적인 종교의 믿음 체계에 속박되어 있는 인물로 “칼로 자신의 성기를 재는”(LDS, 49) 포주 알베르토(Alberto)로 대변되는 남근중심주의의 폐쇄성에 갇힌 “현실의 희생자”(LDS, 53)로 그려진다. 볼라뇨는 양자의 삶의 방식을 공간적 대비를 통해 여실히 보여준다.

부까렐리가(街)의 조명의 백색이지만 게레로가(街)는 호박색에 가까웠다. 부까렐리가에는 길가에 주차한 차를 찾아보기 어려웠지만 게레로가에는 많았다. 부까렐리가의 카페들은 문이 열려 있고 밝았지만 게레로가에는 바와 카페가 많은데도 길 쪽으로 난 창이 없어서 비밀스럽게 혹은 조심스럽게 자신을 숨기는 것 같았다. 끝으로 음악이 달랐다. 부까렐리가에는 음악 소리는 없고 차량과 사람 소리뿐이었지만, 게레로가는 [...] 음악이 거리의 주인이었다. (LDS, 44)

마데로의 공간인 부까렐리가는 백색(빛)-질서-개방성-안정성이 갖춰진 문명의 공간인 반면, 루삐의 공간인 게레로가는 황색(어둠)-무질서-폐쇄-불안정성을 띄는 공간으로 남성-폭력이 군림하는 곳이다(이경민 2014, 144). 따라서 마데로와 루삐의 만남은 질서-무질서, 문자세계-육체성, 양(빛)-음(어둠)의 결합으로 읽힐 수 있다. 주목할 점은 이들이 벨라노와 리마가 옥파비오 빠스의 영토에 대한 대안적 시학으로 추종하는 떠나헤로를 찾아 소노라로 떠나는 길에 동참함으로써 모든 사회적 속박의 기제들로부터 탈주를 시도한다는 것이다. 따라서 소노라로 향하는 마데로의 여행은 대안적 시학에 대한 탐색임과 동시에 (자신과 루삐의) 삶의 구원을 찾아 나서는 행위가 된다. 또한 멕시코시티라는 중심으로부터의 탈주는 포착할 수 없는 변방의 시공간으로의 진입을 의미한다. 소노라에 들어선 루삐와 마데로는 “멕시코시티에는 얘기할 사람이 없다”(LDS, 587)는 듯 중심부와의 모든 관계를 끊는다. 심지어 루삐는 점차 “보이지 않는”(580) 사람 혹은 “완전히 검은 영혼”(LDS, 584)으로 변해가고 마데로는 “그곳에서 태어난”(LDS, 591) 것처럼 느낀다. 마침내 마데로는 떠나헤로의 텍스트를 손에 넣게 되고 루삐와의 사랑을 이룸으로써 문학과 섹스를 완성한다. 그런 점에서 마데로와 루삐의 관계는 올리베이라와 마가처럼 상보적이다. 그러나 마데로는 떠나헤로의 텍스트를 벨라노와 리마에게 보내지 않으며 (“그건 아무런 의미도 없다”(LDS, 607)), “루삐, 정말로 널 사랑해, 하지만 넌 착각하고 있어”(LDS, 608)라는 말로 대안적 시학과 루삐와의 결합이 지닌 이상성에 의문을 제기한다.

『팔방놀이』의 1, 2부와 『야만스러운 탐정들』의 1, 3부에 나타난 인물설정의

유사성에 비해 전자의 3부와 후자의 2부는 그 성격이 판이하게 다르다. “다른 편에 대하여”라는 제목이 붙은 『팔방놀이』의 3부는 앞선 장에 추가될 내용과 모렐리의 반소설론을 포함해 이질적인 서사재료가 인용된 일종의 문학적 콜라주로서 “제외할 수 있는 장들(Capítulos prescindibles)”이라는 단서가 있을 만큼 탈중심적이고 비유기적으로 구성되어 있다. 앞서 밝혔듯이, 『야만스러운 탐정들』의 2부도 수많은 서술자의 증언으로 구성되어 있다는 점에서 구성적 유사성은 인정할 수 있으나, 대부분의 증언들이 벨라노와 리마의 숨겨진 자취를 추적하는 내용이라는 점에서 상이하다. 그러나 양자의 차이를 살펴봄에 있어 주지할 점은, “음악이 멜로디를 상실하고, 회화가 그림을 상실하고, 소설이 묘사를 상실”(Rayuela, 641)한 예술로서의 모렐리의 반소설론의 가능성이 3부를 통해서 구체화되고 있다는 점이다. 이는 소설론과 소설(창작), 즉 소설에 대한 이데아와 현시를 하나의 단일체로 통합하려는 시도라 할 것이다. 물론 그의 반소설론은 이데아와 현시의 괴리가 그러하듯이 실제 창작에서는 적용 불가능한 이상적 소설론이기에 소설에 대한 일반적이고 추상적 성찰로서 소설의 문학적 관례와 전통적 독서 태도에 대한 반성적 고찰이자 새로운 가능성에 대한 탐색으로 보는 것이 타당할 것이다(박병규 2000, 126).

반면에 『야만스러운 탐정들』의 2부는 『팔방놀이』의 3부처럼 소설론과 소설의 관계로 접근하기 어렵다. 전자의 파편적 구성이 『팔방놀이』와 유사하다고는 하나, 소설론과는 무관하며 주요 내용 또한 사라진 벨라노와 리마에 대한 추적에 초점이 맞춰져 있기 때문이다. 그러나 문학에 대한 볼라노의 인식론적 관점을 수용한다면 전자는 후자처럼 “제외할 수 있는 장들”이 아니라 절대 제외될 수 없는 핵심적 메시지를 담아내고 있다. 문학에 대한 볼라노의 태도는 피나헤로와 아우실리오 라쿠투레(Auxilio Lacouture)를 통해 구체화된다. 전자는 내장사실주의자에 의해 실체가 드러남으로써 죽음을 맞으며 후자는 군부의 대학침탈이 자행될 때 화장실에 숨어 국가폭력으로부터 목숨을 구한다. 라쿠투레는 자신의 생존에 대해 다음과 같이 기록한다.

나는 생각했다. 글을 썼기 때문에 견딜 수 있었어. 나는 생각했다. 쓴 글을 파

괴했으니 나를 발견하고 때리고 겁탈하고 죽일 거야. 나는 생각했다. 글쓰기와 파괴, 은신과 발각, 이 두 가지는 서로 관련이 있어.(LDS, 198)

라쿠투레에게 문학은 생명과 동의어이며 문학 파괴는 발각이자 죽음을 의미한다. 즉, 볼라노에게 문학과 삶은 각자 개별적 현실에 귀속되는 것이 아니라 단일한 현실의 범주 내에 위치한다. 문학과 삶이 동일한 차원에 있다는 것이다(이경민 2012, 42). 소노라로 사라진 피나헤로의 삶의 궤적이 발견되자 죽음에 이르는 것도, 벨라노와 리마가 그녀의 텍스트를 취하지 않은 이유도 이 때문이다.¹²⁾ 또한 살바티에라가 “수십만의 멕시코인처럼 어느 순간 더 이상 시를 쓰고 읽지 않게 되었지. 그때부터 내 인생은 상상하기 힘든 잿빛 물길을 따라 흘러” (LDS, 552)라고 회고하듯, 그에게도 문학은 생명의 힘과 동일시된다. 문학에 대한 이러한 관점은 『2666』에서도 발견되는데 2부의 서술자인 아말피타노(Amalfitano)가 라파엘 디에스페(Rafael Dieste)의 『기하학 유언 *Testamento geométrico*』를 빨랫줄에 걸어두고 그 책의 생명력을 실험하는 사건이 그러하다. 아말피타노는 자신의 행위에 대한 이유를 다음과 같이 술회하는데, 이는 『야만스러운 탐정들』에서 리마가 “샤워를 하며 책을 읽는”(LDS, 237) 부조리한 행위를 이해하는 길잡이가 된다.

그[아말피타노]는 딸에게 디에스페의 책을 빨랫줄에 걸어 놓았다고 말했다. 로사는 아무 것도 못 들었다는 듯 물끄러미 그를 쳐다봤다. 아말피타노가 말했다. 내 말은 호스로 책에 물을 뿌려서 책이 젖어서 그런 게 아니라 책이 노천에서 견딜 수 있는지, 이 삭막성 기후에 견딜 수 있는지 보려는 거야.(2666, 246)

또한 피나헤로의 시가 출판된 유일한 잡지의 이름인 까보르까(Caborca)가 그녀가 소노라에 머물며 “죽음의 위협”(LDS, 596)으로부터 자신을 지키기 위

12) 『아메리카의 나치문학 *Literatura nazi en América*』을 필두로 『부적 *Amuleto*』, 『칠레의 밤 *Nocturno de Chile*』, 『먼 별』, 『2666』에 이르기까지 볼라노의 작품세계는 유독 자전적, 전기적 요소가 짙게 배어있고 실제 인물과 사건들이 교묘하게 허구화되며 뒤섞이는 경향이 있는데, 이 또한 삶과 문학의 경계를 구분 짓지 않는 볼라노 문학의 특성이다.

해 지니고 다닌 칼에 새겨진 글귀와 동일하다는 사실은 문학과 생명이 직결됨을 엿보기에 충분하다. 이렇듯 볼라노는 문학 텍스트에 물리적 ‘육체성’을 부여하며 문학과 삶을 동일시한다. 볼라노에게 “도서관이 인류의 메타포”(Braithwaite 2006, 52)라고 했을 때, 인간은 그 도서관을 구성하는 무수한 텍스트인 것이다. 따라서 파편화된 『야만스러운 탐정들』 2부의 증언에 대한 독서는 증인들의 삶은 물론이고 벨라노와 리마의 숨겨진 삶-텍스트에 대한 추적과 재구성에 다름 아니다. 그리고 마침내 벨라노와 리마가 발견되어 그 실체가 드러난다면 그들의 삶-텍스트는 종결될 것이다. 벨라노가 “죽임을 당하기 위해”(LDS, 544) 아프리카로 떠난 이유, 그것은 피나헤로의 삶-텍스트가 발견됨으로써 죽음을 맞게 되듯이 독자에 의한 발견-살해를 기다리고 있기 때문이다. 그리고 그러한 연쇄성은 독자가 작중인물들의 삶을 해독-살해한다면 독자 또한 추적의 대상이 될 것임을 상정하고 있다.

그런 점에서 『팔방놀이』와 『야만스러운 탐정들』의 차이는 분명하다. 양자는 파편화된 서사구조 속에서 이상향을 탐색하는 인물들을 형상화함으로써 독자를 공모자-탐색자로 변모시키며 중층적 탐색-독서의 효과를 보인다는 점에서 유사하지만, 전자가 문학론(모렐리의 반소설론)을 문학에 투영함으로써 문학 내에서 자기반영적 구성체가 되는 메타문학성에 기초한다면, 후자는 삶-텍스트의 가치가 끊임없는 탐색에 있음을 환기하면서 허구로서의 문학과 현실로서의 삶의 경계를 지우려는 문학적 시도의 결과물이라는 점에서 차별적이다.

4. 창, 그 경계 너머로

코르파사르가 놀이로서의 문학을 통해 전통적이고 규범화된 창작-독서의 틀을 깨고자 했다면 볼라노는 “세상은 살아 있는데 살아있는 그 어떤 것에도 구제책은 없다”(Braithwaite, 71)라고 할 만큼 인간의 손에 의해 창조되었으나 헤어날 길 없는 현대인으로서의 삶의 폐쇄적 경계를 넘어서고자 한다. 이렇듯 특정 범주의 경계 너머로의 탈주는 『팔방놀이』와 『야만스러운 탐정들』에서 공통적으로 드러나는 문제의식이다. 두 작품에는 공통적으로 이 문제와 결부된 결

부조리하다. 즉, 그가 추구하는 현실은 현실의 범주로 포착되지 않는 또 다른 현실이며 마가를 찾는 이유나 창밖으로 뛰어내리며 하늘로 추락하는 행위 또한 현실 외부의 현실을 탐구하고 생성하기 위한 것이라 할 수 있다. 그런 이유로 올리베이라는 “부조리하게 살아야만 이 끝없는 부조리를 언제고 깰 수 있을 거야”(Rayuela, 142)라고 주장한다.

그리고 그러한 인식은 내적 폐쇄성을 파괴하고 탈주할 수 있는 가능성으로서의 ‘창’을 통해 구체화된다. 특히, 꼬르파사르가 가장 많은 지면을 할애한 41장에서 올리베이라가 자신의 집과 맞은편에 사는 트레블러에게 못과 마떼차가 필요하다며 두 집의 창문을 통해 다리를 놓고 그 다리를 통해 딸리파가 건너오던 도중에 오도 가도 못하는 상황에 처하는 장면이 나오는데, 이는 일반적인 사고로는 이해할 수 없는 극단적 부조리를 보여준다.¹⁴⁾ 앞서 밝혔듯, 이는 부조리를 깨려는 올리베이라의 부조리한 행위이다. 문제는 딸리파가 뒷걸음질로 집으로 돌아감으로써 올리베이라의 행위가 어떠한 성과도 얻지 못한 채 종결된다는 점이다. 즉, 창문을 통해 상이한 두 공간의 비합리적이고 무모한 소통로를 만들려는 올리베이라의 시도는 실패로 끝난다. 그러한 바, 56장에서 올리베이라가 창문 밖으로 뛰어내리는 행위는 부조리한 현실로부터의 탈주이자 또 다른 현실을 탐색하는 시도할 할 수 있다. 그런데 ‘창 밖’을 향한 올리베이라의 시도는 서구가 창안한 질서와 사유의 폐쇄적 한계가 생산한 현상태(Status quo)를 벗어나는데 머물지 않고 그 틀을 완전히 해체하고 새로움을 창조하는 것으로 확장된다.

우리가 자유라는 엄청난 거짓 속에서, 유대교에 근거한 기독교적 변증법 속에서 질식할 판인데 대체 무슨 ‘에피파니’를 기대할 수 있겠어. 우리는 진정 새로운 오르가눔(Novum Organum)이 필요해, 창문을 활짝 열어서 모든 걸 길 바닥에 내던져야 해, 그런데 무엇보다 창문을 내던져야 해. 그리고 그 창문과

14) 올리베이라가 파리에서 마가를 찾아 헤매는 곳도 다리이다. 즉, 다리는 마가와 만날 가능성을 열어주는 교두보와 같다. 따라서 부에노스아이레스로 돌아온 올리베이라가 창과 창 사이에 다리를 잇는 행위도 그와 동일한 맥락에서 이해될 수 있다.

『팔방놀이』의 2부가 끝이 아니듯 『야만스러운 탐정들』의 3부도 마찬가지이다. 사건의 전개가 2부로 되돌아가기 때문이다. 또한 2부의 마지막 증언은 우노보로스처럼 벨라노와 리마가 소노라로 떠나는 3부로 이어짐으로써 순환적 텍스트를 생성한다. 주지할 점은 산발적이고 무작위적인 텍스트의 조합인 『팔방놀이』의 3부에 상응하는 『야만스러운 탐정들』의 2부가 무한히 전개 가능한 다층적 크로노토프의 접속으로 구성되어 있다는 것이다. 1부의 직선적, 규칙적, 시간성·서사성은 3부를 거치면서 점진적으로 상실되고 2부에서는 다양한 시공간이 중층적으로 겹치며 혼돈의 서사를 생성한다. 이는 독자로 하여금 질서의 텍스트에서 경계 없는 무질서의 텍스트로 진입하도록 유도하는 볼라노의 서사 전략이다(이경민 2014, 152).

어쨌거나 올리베이라가 창밖으로 뛰어내리는 사건과 마데로의 창문의 문제는 공히 경계 넘기를 의미하는 것으로 파악할 수 있다. 올리베이라의 추락과 창문의 문제를 통해 두 작가가 넘어서고자 하는 경계는 어느 정도 분명하다. 먼저, “처음부터 끝까지 읽어가는 소설”, 그 “따분한 소설을 보면 복장이 터진다”(Rayuela, 588)라며 한탄하는 모렐리의 관점에서 엿볼 수 있듯이, 꼬르파사르가 『팔방놀이』에서 지향하는 바는 “독자의 정신적 관습을 파괴”(Rayuela, 588)하고 “관습의 이면을 찾음”(Rayuela, 503)으로써 서구의 인습적 문학의 경계를 넘어서는 것이다. 그리고 문학적 인습을 파괴하려는 문학적 시도는 서구적 사유의 틀을 벗어나고자 하는 것으로 이해될 수 있다. 하지만 올리베이라가 언급하듯, 모렐리의 반소설론은 실현 불가능한 이상적 소설론이며 서구를 지탱하고 있는 서구의 사유 또한 극복할 수 없음을 보여준다.¹⁵⁾

-그건[모렐리가 시도하는 단절] 아무짝에도 쓸모가 없을 거야-올리베이라가 말했다. 하지만 서구의 거대한-자부심-이상주의-사실주의-정신주의-물질주의 유한회사에 묶여 막다른 골목에 있는 외로움을 조금은 덜어주겠지.
 (Rayuela, 594)

15) 물론 꼬르파사르가 서구적 사유의 틀에 대한 가능한 대안으로 동양적 사유를 고려하긴 하지만, 서구적 사유가 단숨에 대체되거나 제거될 수 없는 견고한 전통의 산물이기 때문에 동양적 사유가 서구인에게 유용할 것이라고 판단하지는 않는다(Alazraki 1989, 27).

과 재구성 행위 자체가 새로운 사유-텍스트-삶-현실에 대한 탐색이 되도록 부추기는 작품이라 하겠다.

5. 나가며

코르타사르의 『팔방놀이』는 서구 문학은 물론 서구가 생산한 사유에 의문을 제기하고, 이질적이고 모순적인 요소들을 한꺼번에 포용할 수 있는 만화경적 비전¹⁷⁾을 추구하는 서사전략을 통해 기존의 문학적 관례와 독자의 위치를 재고하고 새로운 가능성의 영역을 탐색하는 과정이라 할 것이다(박병규 2000). 그런 점에서 『팔방놀이』는 서구의 전통적 문화에 대한 문학적 엑소시즘이라 할 수 있다. 그러나 『팔방놀이』에서 코르타사르는 “논리적 일관성이라는 명목으로 이질적인 타자를 배제하거나 억압하는 서구 사유의 폭력성을 비판하면서도 비서구적인 사유를 대안으로 여기지 않고 서구의 사유의 틀 내에서 서구 사유를 문제 삼는다”(박병규 2000, 124)는 점에서 자기모순적 한계를 지닌다.

한편, 볼라노는 언어적 재현예술로서의 문학의 한계를 거부하고 문학이 삶과 현실에서 실질적으로 작동할 수 있기를 욕망하는 태도를 보인다. 코르타사르가 현실세계와 텍스트 구성물인 허구의 세계를 분리하는 것에 반해 볼라노는 양자를 구분하여 이해하지 않는다. 볼라노의 문학세계 전반에 드러난 문제의식을 살펴보면 이러한 볼라노의 인식이 현실의 가공할 허구성에서 출발하고 있음을 알 수 있다. 즉, 그의 문학세계는 폭력적 권력이 난무하는 세상(『야만스러운 탐정들』, 『2666』, 『칠레의 밤』, 『팽 선생』, 『부적』, 『먼 별』), 친구의 죽음에도 밀린 일을 끝내야 하는 현실(『야만스러운 탐정들』), 지하실에서 자행되는 전기고문을 모른 채 하는 현실(『먼 별』), 신자유주의 논리가 생산한 멕시코의 비극적 현실(『2666』), 예술이 전체주의에 봉사하는 현실(『먼 별』, 『아메리카의 나치

17) 『팔방놀이』에서 올리베이라와 마가의 대화는 코르타사르가 추구하는 만화경적 비전을 반영하고 있는 바, 단일체가 무엇인지 아느냐고 묻는 올리베이라의 질문에 마가는 다음과 같이 대답한다. “단일체가 뭘지 당연히 알고 있지. 네 말은 모든 게 네 삶에 결합하여 그 모든 걸 한꺼번에 볼 수 있다는 거 아냐?”(Rayuela, 111-112)

- 이성훈(2010), 「아르케다스와 꼬르따사르 논쟁에 나타난 보편성과 지역성」, 이베로아메리카, 12(1), pp. 267-288.
- Alazraki, Jaime(1989), “Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela”, *Julio Cortázar: la isla final*, Barcelona: Ultramar, pp. 9-45.
- Aínsa, Fernando(1981), “Los dos orillas de Julio Cortázar”, Pedro Lastra(ed.), *Julio Cortázar*, Madrid: Taurus, pp. 34-63.
- Bolaño, Roberto(1996), *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama.
- _____(1998), *Los detectives salvajes*, Barcelona: Anagrama.
- _____(2001), “Roberto Bolaño: Acerca de Los detectives salvajes”, Celina Manzoni(ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 203-204.
- _____(2003), *El gaucho insufrible*, Barcelona: Anagrama.
- _____(2004), *Entre paréntesis*, Barcelona: Anagrama.
- _____(2004), *2666*, Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis(1989), *Obras completas I*, Barcelona: María Kodama y Emecé.
- Braithwaite, Andrés(ed.)(2006), *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- Cortázar, Julio(2006), *Rayuela*, 1ª ed. 1963, México: Santillana.
- _____(1978), *Conversaciones con Cortázar*, Barcelona: Edhasa.
- Edwards, Jorge(1999), “Roberto Bolaño y *Los detectives salvajes*”, *Revista, Lateral 52*, <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0025809.pdf>.
- Rodríguez Monegal, Emir(1972), “Tradición y renovación”, César Fernández Moreno(coord.), *América latina en su literatura*, México: Siglo XXI, pp. 139-166.
- Verdevoye, Paul(1991), “Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX,” Enriqueta Morillos(ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid: Quinto centenario, pp. 118-122.
- Yurkievich, Saúl(2004), *Julio Cortázar: mundos y modos*, Barcelona; BB.AA: Edhasa.

이 경 민

조선대학교
menbal04@snu.ac.kr

논문투고일: 2015년 3월 18일
 심사완료일: 2015년 4월 17일
 게재확정일: 2015년 4월 21일

