이베로아메리카 제7권 1호(2005)

비오르헤스의 탄생과 의미:
「틀뢴, 우크바르, 오르비스 테르티우스」와 「괴물의 축제」를 중심으로

송 병 선*

<Abstracto>

Biorges constituye una tercera entidad fundida entre Borges y Bioy Casares y fue divulgado por el ilustre crítico literario Emir Rodríguez Monegal. Estos dos autores firmaban las obras en colaboración con los seudónimos tales como H. Bustos Domecq, B. Suarez Lynch. A diferencia de estos nombres falsos, Biorges muestra la existencia de híbrido biográfico y literario de ambos escritores que asumen la identidad de otro individuo.

Las obras publicadas bajo el nombre de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares llamaron mucha atención al mundo crítico tanto latinoamericano como internacional. Sin embargo, las obras realizadas en colaboración por ambos novelistas fueron y siguen siendo ignoradas por los críticos, considerándolas como un juego infantil e insignificante.

Este artículo intenta analizar principalmente la paradoja y la metáfora en el cuento "La fiesta del monstruo", una parte de vastas obras de Biorges, las cuales ofrecen algunas claves de la construcción del mundo totalmente ficticio e idealista, llamado Tlön. Así pues, este análisis que relaciona "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" con "La fiesta del monstruo" explica qué es la realidad verdadera que ambos escritores buscan a través del idealismo en sus obras respectivas.

* 울산대학교 스페인·중남미학과, E-mail : avionsun@hanmail.net

Key Words: Jorge Luis Borges / Adolfo Bioy Casares / Argentine Novels / Fantastic Literature / Peronismo
주제어: 호르헤 루이스 보르헤스 / 아돌포 비오이 카사레스 / 아르헨티나 소설 / 환상문학 / 페로니스모

1. '비오르헤스'란 무엇인가

'비오르헤스'란 무엇일까? 이것은 라틴아메리카 문학의 권위자인 우루과이의 비평가 에미르 로드리게스 모네갈(Emir Rodríguez Monegal)이 호르헤 루이스 보르헤스와 아돌포 비오이 카사레스의 이름을 조합하여 만든 이름이다. 그들은 공동으로 작업하면서 오노리오 부스토스 도멕(Honoio Bustos Domecq)이나 수아레스 린치(B. Suárez Lynch) 혹은 린치 데이비스(B. Lynch Davis)라는 이름을 사용하는데, 비오르헤스는 바로 이들의 이름으로 출간된 작품을 일컫는다.

보르헤스와 비오이 카사레스의 이름으로 출간된 작품들은 라틴아메리카 문학 비평계를 비롯하여 세계적인 주목을 받았다. 그러나 이상하게도 두 사람이 공동으로 작업한 작품들은 사실상 거의 연구되지 않았으며, 아직도 이런 현상은 계속되고 있다. 그 이유는 무엇일까? 그것은 많은 비평가들이 비오르헤스의 작품들을 보르헤스와 비오이 카사레스의 치기 어린 장난의 결과이며, 따라서 별로 중요치 않다고 이해했기 때문이다. 실제로 이 작품들 중에서 극히 몇 개를 제외하면, 대부분은 신문이나 문학잡지에 게재한 후 단행본으로 엮여지지 않았거나, 혹은 극히 제한된 부수만이 출간

되었기 때문에 많은 독자들의 뇌리에서 잊혀지고 있었다. 이제는 '비오르헤스'의 작품들이 모두 『전집』이나 단행본의 형태로 출판되어 손쉽게 접할 수 있지만, 그것은 보르헤스가 세계적인 명성을 얻게 된 1970년대 이후의 일이다. 즉, 보르헤스와 비오이 카사레스가 함께 작업을 한지 거의 20여년이 지나서야 비로소 독자들의 관심을 끌게 된 것이다. 그러나 아직도 많은 독자와 비평가들은 비오르헤스의 공동 창작품을 읽기보다는, 오히려 보르헤스나 비오이 카사레스의 개별 작품을 읽는 것을 선호하는 듯하다.

그러나 또 다른 이유로는 비오르헤스의 작품들이 현재의 독자들에게는 거의 이해 불가능하다는 점에 있다. 이 작품들은 대부분 부에노스아이레스의 속어인 '룬파르도'를 사용하며 바로크적인 문체로 씌어져 있다. 익히 알려져 있다시피, 보르헤스와 비오이 카사레스는 바로크적 문체를 글쓰기의 습작으로 규정하면서 거부한다. 그런데 비오르헤스의 작품은 대부분 케베도를 연상시킬 만큼 바로크적 문체가 강하며, 또한 쉽게 이해하지 못할 언어와 구조를 사용함으로써 일반 독자들의 독서를 힘들게 한다.

이런 문제는 본고에서 중점적으로 다루게 될 비오르헤스의 대표작 「괴물의 축제(La fiesta del Monstruo)」에서 분명하게 드러난다. 이 작품은 페론 정권 동안 부에노스아이레스에서의 삶이 어떤지를 다룬 풍자적 텍스트로 널리 알려져 있다. 그러나 이 작품을 통해 우리는 보르헤스와 비오이 카사레스가 무엇을 추구했으며, 이들이 특정한 사회 현실에 어떻게 대응하는지를 비롯하여 그들의 문학세계를 구축할 여러 가지 요소를 엿볼 수 있다.

2. 비오르헤스의 탄생 과정

보르헤스와 비오이 카사레스의 공동작업은 1937년 두 사람이 비오이 아버지의 별장에서 함께 일주일을 보내면서 시작된다. 이 점에 관해서 비오이 카사레스는 이렇게 서술한다. "우리는 단편을 계획했지만, 그 작품을 쓰지는 못했습니다. 그러나 그것은 『이시드로 파로디 씨의 여섯가지 문제』의 씨앗이었습니다. 즉, 독일의 자선사업가 프라에토리우스 박사에 관한 것이었는데, 그는 음악을 비롯한 끝없는 놀이와 같은 쾌락적 작업을 통해 아이들을 죽였습니다"(Rodríguez Monegal 1987, 328)

비오이 카사레스가 밝히고 있다시피 독일의 자선 사업가에 대한 두 사람의 생각은 결국 『이시드로 파로디 씨의 여섯가지 문제』라는 작품으로 결과를 맺는다. 그러나 중요한 것은 이런 생각이 비오이 카사레스의 대표작인 『모렐의 발명(*La invención de Morel)*』에서도 사용된다는 것이다. 여기에서 모렐은 자기 친구들을 죽이면서 동시에 여름 휴양지에서 영원한 삶을 사는 쾌락을 제공한다. 또한 『도주 계획(*Plan de evasión)*』에서도 교도소장이 아무런 외부의 통제도 받지 않은 채 죄수들을 실험대상으로 삼는데, 여기에서도 프라에토리우스 박사의 생각이 메아리치고 있음을 읽을 수 있다(Levine 1982, 45).

그러나 두 작가의 공동작업은 단지 비오이 카사레스에게만 영향을 준 것은 아니었다. 보르헤스 역시 자신의 자전 에세이에서 그들의 작업을 이렇게 언급한다.

이런 경우 흔히 나이 많은 사람이 스승이고, 나이 적은 사람이

> 제자라고 쉽게 생각합니다. 이것은 작품을 시작할 때에는 틀림없는 소리지만, 세월이 지나자 비오이는 아무도 모르게 나의 진정한 스승이 되었습니다. 그와 나는 상이한 수많은 작업을 시도했습니다. 우리는 아르헨티나 시선집과 환상단편소설 선집, 탐정 단편 소설 선집을 했으며, 또한 그에 관한 글을 썼습니다. 우리는 토마스 브라운, 그라시안에 관한 소설을 썼으며, 비어봄, 키플링, 웰즈와 던세니 경과 같은 작가들의 짧은 단편도 번역했습니다. 우리는 『여가(Destiempo)』를 창간하여 3호까지 발행했고, 영화 시나리오를 썼지만 모두 거부당했습니다. 나는 애절하고 근엄하며 바로크적인 것을 좋아했지만, 비오이는 차분하게 논쟁적 성격을 띠는 것이 더 바람직하다고 생각했습니다..... 비오이는 점차로 나를 고전주의적 성향으로 이끌었습니다(Borges 1970, 245-246).

보르헤스는 이렇게 비오이 카사레스의 글쓰기 양식이 자기 문학에 영향을 끼쳤다는 사실을 부분적으로 인정한다. 한편 비오르헤스가 사용한 대표적인 이름인 부스토스 도멕을 고안하게 된 것에 대해서는 이렇게 구체적으로 설명한다.

> 1940년 초, 우리가 함께 글을 쓰기 시작할 때였습니다. 당시까지 우리는 이것을 불가능하다고 생각했는데, 결국 이루어 내고 말았습니다. 나는 우리가 생각하는 것을 고안했던 것이 탐정 소설을 쓰는데 훌륭한 소재가 될 것이라고 생각했습니다. 어느 비오는 날 아침, 그는 나에게 한 가지 시험을 해보자고 말했습니다. 나는 별 관심 없이 그러자고 했지요. 그런데 바로 조금 후, 즉 그날 아침에 드디어 만들어졌습니다. 그것은 제 3의 인물인 오노리오 부스토스 도멕이었습니다. 그가 모습을 드러내어 지휘권을 잡았던 것입니다(Rodríguez Monegal 1987, 329).

부스토스는 보르헤스 증조 할아버지의 이름이고, 도멕은 비오이

카사레스 증조 할아버지의 이름이다. 그런데 부스토스 도멕이라는 이름으로 발표된 작품들을 살펴보면, 형이상학적 작가들이며 진지하다는 명성을 누리고 있는 보르헤스나 비오이 카사레스의 작품 세계와는 상당히 동떨어져 있음을 알 수 있다. 사실 그들은 함께 작업하면서 대부분 유머러스한 주제들을 채택했으며, 심지어는 비극적인 이야기를 쓸 때에도 유머러스한 방식으로 쓰게 된다. 이렇게 그들의 글쓰기는 성공하고, 결국 비오이 카사레스나 보르헤스와의 문체와는 전혀 다른 것이 탄생한다. 즉, 그들은 자기들과는 전혀 다른 제 3의 인물을 탄생시키게 되는 것이며, 이런 작업의 결과로 『이시드로 파로디 씨의 여섯가지 문제(*Seis problemas para don Isidro Parodi)*』(1942)와 『부스토스 도멕의 연대기(*Crónicas de Bustos Domecq)*』(1967) 『부스토스 도멕의 새로운 이야기들(*Nuevos cuentos de Bustos Domecq)*』(1977)이란 작품을 낳게 된다.

실제로 글을 쓰는 과정은, 두 사람이 함께 앉아 대화를 나누는 것으로 시작되었다. 그리고 사흘이나 나흘 후에 비오이는 타자기 앞에 앉았고, 보르헤스는 글을 작성하는 비오이 카사레스의 옆에 앉아서 자기의 의견을 이야기했다고 한다. 아무도 다른 사람의 고안에 자기의 창작을 강요하지 않았지만, 서로의 생각이 틀렸다고 목소리를 높이는 경우도 없었다고 한다. 그러나 대부분 그들은 뜨거운 설전을 벌인 것이 아니라, 서로 폭소를 터뜨리며 함께 작업을 했던 것이다(Rodríguez Monegal 1987, 328-334).

아르헨티나의 신문 『클라린(*Clarín)*』은 비오이 카사레스 서거 특집호에서, 비오이 카사레스가 "우리는 진지하게 일하고 싶었지만, 그럴 수가 없었습니다." (*Clarín* 1999, 1)라고 고백한 사실을

상기한다. 즉, 그들의 의지로 탄생된 부스토스 도멕이라는 두 얼굴의 작가는 후에 두 사람이 감당 못할 사람이 되었던 것이다. 같은 글에서 비오이 카사레스는 "부스토스 도멕은 참을 수 없는 농담꾼이 되었습니다. 우리가 별로 좋아하지 않고, 우리의 욕망과 별로 부응하지 않는 라블레와 같은 작가가 되어버렸습니다."(*Clarín 1999, 2*)라고 말하면서, 부스토스 도멕과 보르헤스-비오이 카사레스는 전혀 다른 인물임을 강조한다.

보르헤스와 비오이 카사레스가 '우리'라는 복수형을 사용하지 않기 위해 창조한 제 3의 인물인 부스토스 도멕은 결국 두 작가를 지배하고 만다. 보르헤스와 비오이 카사레스는 자신들이 만든 인물에 의해 작가의 위치를 빼앗기게 되는 것이다. 이 작가의 이름은 부스토스 도멕이지만, 로드리게스 모네갈의 지적대로 '비오르헤스'라고 불릴 만하다. 왜냐하면 그것은 보르헤스도 아니고 비오이 카사레스도 아닌 또 다른 작가였으며, 고정된 필명 아래 특정한 입장만을 고수하는 작가도 아니었지만, 그 작품 속에는 보르헤스와 비오이 카사레스 작품을 규정짓는 여러 요인들이 숨어있기 때문이다. 이것이 바로 1940년대 초에 그들이 실행에 옮겼던 작업이었다.

3. 비오르헤스와 보르헤스, 그리고 비오이 카사레스

「이시드로 파로디 씨의 여섯가지 문제」에 실린 작품을 쓰면서, 비오르헤스의 공동창작은 본 궤도에 오른다. 그 시기인 1940년에 보르헤스는 「틀뢴, 우크바르, 오르비스 테르티우스」란 작품을 발표한다. 이 단편은 보르헤스의 작품 중에서 가장 야심적이

며 가장 실험적인 작품으로 평가받는다. 이 작품에서 가장 중요한 것은 '틀뢴'이라는 새로운 행성의 발견이다. 물론 SF에서도 이런 현상은 종종 일어나지만, 이런 경우는 대부분 극도의 환상을 전개시키기 위한 발판이다. 반면에 보르헤스의 작품에서는 세상을 관찰하며 현실에 대한 비판을 제공한다. 과학과 더불어 틀뢴의 수학이나 지리 혹은 언어도 모두 허구적이지만, 이 작품은 이솝의 우화처럼 깔끔한 구조를 지니고 있다.

이 작품 속에서는 새로운 세계의 체계가 이루어진다. 즉 지리, 수학, 철학을 비롯하여 완벽한 정신 구조가 만들어진다. 그리고 이곳에서 후에 그의 트레이드마크처럼 사용되는 말을 한다. "틀뢴은 미로일 것이다. 그렇지만 그것은 인간에 의해 만들어진 미로이며, 인간이 해석하도록 운명지어진 미로이다."(Borges 1984, 34) 이 대목은 소설의 끝부분에서 독자들이 미로를 해석했건 아니건, 보르헤스는 틀뢴의 환상을 이용해 장난 이상의 무엇인가를 의미하려고 했음을 알 수 있다.

이 작품이 출판된지 2개월 후, 그는 『남쪽 (Sur)』 이란 잡지에서 1940년은 "매일 아침, 현실은 더욱 더 악몽이 되어간다"(Woodall 1996, 115 재인용)라고 쓴다. 당시 문명화된 세상은 몰락해가고 있었다. 특히 그해 5월에 파리가 함락된 것은 부에노스아이레스의 자유 지성인들에게는 커다란 충격이었다. 「틀뢴, 우크바르, 오르비스 테르티우스」에서 보르헤스는 현실과 상상 사이의 엄청난 균열을 어떻게 서술할 것인지 그 방법을 찾는다. 그리고 결국 그는 메타포라는 것을 통해 세계적 재앙을 서술할 수 있는 방법을 찾는다. 이 점에 대해 영국의 비평가 존 킹은 이렇게 말한다. "미쳐가고 있는 세상 속에서 지성인은 급진적 형태의 질

문을 통해 반응할 수 있다. 그것은 문학작품을 즐기는 것이며, 또한 문학의 자치적 영역이외의 모든 질서를 부정하는 행위로 이루어진다."(King 1986, 93)

이렇듯 「틀뢴, 우크바르, 오르비스 테르티우스」의 사회적 의미는 보르헤스와 비오이 카사레스가 공동창작에서 보여준 것과 일맥 상통함을 알 수 있다. 그런데 이 작품에서 한 가지 눈에 띄는 것은 바로 틀뢴의 진상을 언급하는 사람들로 자신의 친구들이 공동 작가들의 이름을 사용한다는 것이다. 여기에는 비오이 카사레스, 네스토르 이바라, 에세키엘 마르티네스 에스트라다, 피에르 드뢰 라 로셸과 알폰소 레예스등이 언급된다.

그런데 그 중에서도 가장 눈여겨보아야 할 것은「틀뢴, 우크바르, 오르비스 테르티우스」가 화자인 보르헤스와 작중 인물인 비오이 카사레스와의 대화로 시작한다는 점이다. 브리태니커 백과사전을 그대로 표절한 어느 백과사전에서 비오이 카사레스는 "섹스와 거울은 혐오스런 것이다. 그것들은 사람의 숫자를 무한히 증가시키기 때문이다."(Borges 1984, 13)라는 말을 떠올리며 그 출처를 찾기 시작한다. 그러나 그가 이 말을 완벽하게 기억하고 있는 것은 아니었다. 그는 백과사전 제 26권에서 우크바르에 관한 항목을 찾아냈는데, 우크바르의 그노시스트는 "가시적인 우주는 환영이며 궤변이다. 거울과 부성(父性)은 혐오스런 것이다. 왜냐하면 이 우주를 증가시키고 분산시키기 때문이다."(Borges 1984, 14)라는 대목을 잘못 기억한 것이기 때문이었다. 그러나 결국 비오이 카사레스가 말한 거울과 백과사전은 틀뢴의 세계를 발견하는 원동력이 되고, 이 작품을 이해하는 핵심 개념으로 자리잡게 된다. 이런 점에서 이 작품은 보르헤스와 비오이 카사레스의 공동창작의 경험

을 간접적으로 서술하면서, 그런 공적을 소설화시키고 있다고 볼 수 있다. 한편 이 작품에서는 우리가 「괴물의 축제」에서 앞으로 살펴 볼 패러독스와 메타포의 문제를 엿볼 수 있는데, 이것은 왜 보르헤스가 틀뢴이라는 완전히 허구적이고 관념적인 세계를 만들었는지에 대한 해답을 준다. 즉, 이 작품을 비오르헤스의 작품과 연결시켜보면, 그가 물질세계와 정반대 되는 관념론을 통해 진정한 현실이 무엇인지 찾고 있음을 알 수 있게 하는 단서를 제공하는 것이다.

4.「괴물의 축제」: 패러독스와 아이러니의 의미

부스토스 도멕이라는 필명으로 출판된 작품들 중에서「괴물의 축제」[1]는 「친구의 아들(El hijo de su amigo)」과 더불어 가장 널리 알려진 작품이다. 이 작품은 페론이 대통령에 오른지 1년 반이 지난 1947년 11월 24일에 씌어졌다. 그러나 씌어진 직후에 출판되지 못하고, 페론 정권이 무너진 직후인 1955년 9월 30일에 몬테비데오에서 나온 『마르차(*Marcha*)』에서 처음으로 선을 보인다. 후에 이 글은 1970년 12월에 보고타에서 출간되는 잡지 『메아리(*Eco*)』에 재수록된다. 그러나 제한된 독자들만 읽을 수 있는 문학잡지나 일간지 게재에서 벗어나, 일반 독자들이 이 작품을 접할 수 있게 되는 것은 1977년에 출간된 『부스토스 도멕의 새로운 단편들(*Nuevos cuentos de Bustos Domecq*)』이란 책 속에 수록되면서부터이다.

---

1) 앞으로 이 작품의 인용부분은 괄호 안에 표시된다. 여기에서 인용한 판본은 Borges(1981)이다.

이 작품은 1인칭으로 서술되어 있으며, 서술자는 '괴물'의 당원, 즉 페론주의자이며 주로 1945년 10월 17일에 일어난 사건들을 이야기한다. 여기에서 화자는 제목이 시사하는 '축제', 즉 정치 시위를 묘사하는 것이 아니라, 이런 이상한 사건 속에 숨겨진 다른 면을 드러낸다. 「괴물의 축제」는 'cabecita negra'[2]의 삶 속에서 일어나는 하루를 보여 준다. 이 작품 속에서 페론은 '괴물'로 상징되지만, 작가들이 그리려고 하는 것은 페론의 '독재체제'뿐만이 아니라 '괴물' 속에 담긴 그 이상의 의미를 파악하려고 했다. 그것은 인류가 폭력으로 고통받는 상태를 뜻한다. 그 안에서 모든 가치는 전복된다. 이것이 바로 악마적 세계이다. 프라이는 이 점에 관해 이렇게 설명한다.

> 말하자면 악몽과 산 제물의 세계, 속박과 고통과 혼란의 세계, 인간의 상상력이 아직 그 세계에 대해서 작용을 하지 않고, 인간에게 있어서 바람직한 이미지 - 도시나 정원 - 가 아직 확고하게 확립되어 있지 않은 도착(倒錯)되고 황폐한 세계, 폐허와 무덤의 세계, 고문(拷問) 도구와 바보천치들이 우글거리는 세계가 제시된다(프라이 1982, 202).

프라이는 악마적 세계를 계시록적 관점으로 바라보지만, 「괴물의 축제」에는 정치적 대변동과 같이 재앙을 통해 세계를 순화시키려는 것은 눈에 띄지 않는다. 대신 작가는 억압의 세계 속에 존재하는 '공포'를 이성적인 입장에서 바라보면서 그 안에 담긴 것을 이해하려고 한다. 그것은 바로 이런 세계가 비이성적인 세계라

2) 1930년대 이후 이탈리아 이민자들은 급격히 감소하고, 대신 지방에서 부에노스아이레스로 올라온 사람들이 급증한다. 부에노스아이레스 사람들은 이런 시골 이주자들을 'cabecita negra'라고 불렀다.

는 것이다. 이런 것은 카프카의 작품 속에서 심리적 요인으로 등장하지만, 비오르헤스의 작품 속에서는 명확하게 포착된다. 그러나 카프카와 마찬가지로 이런 것들은 섬뜩한 유머로 희석된다.

이 작품은 페로니즘에 대한 열정적인 찬사로 시작된다. 이런 어조는 첫 장면이 끝날 때까지 계속된다. 그렇지만 화자는 가난한 이웃을 보고 "배고파 죽을 놈(muerto de hambre)"(Borges 1970, 457)라고 부르는데, 이것은 스페인어에서 심한 욕이다. 또한 그는 군중들을 보고 "할머니도 없는 놈(farabutaje sin abuela)"(Borges 1970, 457)라고 하는데, 이것도 역시 이탈리아에서 쓰는 표현으로 역시 욕이라고 한다(Mac Adam 1973, 358). 이후 그는 겁많은 당원들이 혼란의 틈을 타서 대열을 이탈해 도망치려고 한다는 사실을 알게 되면서 그런 겁쟁이들에게 욕을 퍼붓지만, 그도 역시 트럭에 올라타려고 한다. 하지만 그룹 지도자는 그를 발로 차서 '용사들의 한 가운데'(Borges 1970, 463)로 되돌려보낸다.

「괴물의 축제」의 화자는 자기가 살고 있는 사회 속에서 확고한 지위를 갖지 못한 듯이 보인다. 물론 그는 '괴물'의 지지자이다. 그는 고귀한 이상을 지닌 페론주의자이자만, 우리는 그가 동지들에게 계속해서 비난을 당하는 별볼일 없는 당원임을 알게 된다. 그리고 대중 민주주의를 외치는 당원들은 한가지 공통점을 지니고 있는데, 그들은 모두 무식하며, 버스에서 의자 시트를 찢는 가난한 사람을 학대하며, 자기 방어를 할 수 없는 유태인들을 공격하는 모순적인 태도를 취한다.

여기에서 알 수 있듯이 이 작품의 핵심은 패러독스이다. 이렇듯 처음에 제시된 의미는 다음에서 즉시 부정된다. 가령, 작품 중간 부분에서 화자는 자기와 친구들이 두려움을 느낀다는 점을 알 수

있다. 그러나 이런 것은 절망적인 상태에 있으면 패배를 승리로 이끄는 누군가가 나타난다는 점을 확인하면서 전복된다. 이런 경우 그는 결승 골을 넣는 선수이며, 그는 바로 '괴물'이며 여기에서는 '트럭 운전사'로 나타난다. 이 '괴물'은 가장 먼저 도망치려고 하는 사람을 때리면서 군중들의 이탈을 막는다. 트럭운전사는 그를 때린 후, 사람들을 한 줄로 정렬시키고, 만일 도망치려고 하면 호되게 혼날 것이라고 위협한다. 이런 식으로 '괴물'이 이끄는 당의 용감한 전위 병사들은 단지 강요에 의해 모인 겁쟁이들임을 보여준다.

패러독스와 '괴물'의 당원들의 숨겨진 면을 보여줌으로써 이 작품은 페로니즘에 관한 고발임을 보여주며, 군중들과 야만성과 그들의 어리석음이 서로 관계를 맺고 있음을 드러낸다. 그리고 이런 역사적 현실이 이성이 아닌 비이성적 관점에 의존하고 있으며, 따라서 일회성에 불과할 수밖에 없음을 파헤친다. 이런 것을 보여주기 위해서 보르헤스와 비오이 카사레스는 패러독스의 구조를 이용한다.

흔히들 보르헤스와 비오이 카사레스의 작품은 이성적 환상주의라고 말한다. 이것은 비이성적 요소를 등장시키지만, 이것들을 이성적으로 전개시키면서 독자들이 정말로 믿게끔 하는 치밀한 구조를 사용함을 뜻한다. 그런데 「괴물의 축제」를 비롯한 '비오르헤스'의 작품들과 연관을 지어보면, 이런 원칙들은 1900년대 초기 비이성의 주변에서 서성이던 무질서한 세계에 대한 반발로 해석될 수 있다. 보르헤스와 비오이 카사레스의 이성적 환상주의는 서구 및 아르헨티나 사회가 당면했던 비이성에 대한 창조적 반응이었던 것이다. 즉, 파시즘, 페로니즘, 대중 민주주의, 독재주의라는

비이성에 대한 반발이었던 것이다.

그러나 이런 독재주의가 지나가고 새로운 천년을 맞이하는 지금, 이 작품이 반페로니즘적 성향을 띠고 있다는 것은 별로 중요한 것처럼 보이지 않는다. 사실 사회적 증인으로서의 문학적 가치는 순간적인 것이며, 이런 순간성은 보르헤스와 비오이 카사레스가 가장 배격한 것 중의 하나이다. 따라서 지금의 우리에게 중요한 것은 반페로니즘적 성향[3]을 연구하는 것보다는, 이 작품 속에서 소설 언어가 어떻게 창조되었는지를 보는 것이 중요하다. 페론 정부의 모순과 부패를 비판하는 소설적 도구는 바로 패러디를 통해 구현된다. 이런 패러디를 통해 일그러진 비판적 거울을 두 작가는 만들어내는 것이다. 이렇게 보르헤스와 비오이 카사레스는 부스토스 도멕이라는 가공의 작가를 통해 자신들의 패러디 능력을 실험하고 있다.

5. 맺는 말

1964년 보르헤스는 비오이 카사레스와의 공동작업은 장난 이상의 것이었다고 말한다. 즉, 그들의 작품은 장난기로 가득 차 있지만, 그런 것은 현실과 정면으로 맞서는 의미를 가진 장난이라는 것이다. 그리고 당분간 혼합 작가인 부스토스 도멕의 글은 그만 쓰겠다면서 종지부를 찍는다(Woodall 1996, 123). 많은 사람들이 생각하듯이, 보르헤스와 비오이 카사레스는 부스토스 도멕의 이름

3) 흔히 이 작품을 연구할 때, 많은 비평가들은 1945년 10월 17일에 있었던 시위와 그 의미를 연구하면서 「괴물의 축제」의 사회적 가치에 많은 비중을 둔다. 대표적인 비평으로는 Rossi(1998)을 들 수 있다.

으로 쓴 작품들을 진지하지 않게 생각했을 수도 있다. 그러나 이런 '형편없는 이야기'에서 독자들은 아르헨티나의 악몽에 관한 분명한 비판을 감지할 수 있다. 즉, 인물들은 추잡하며, 그들의 언어는 속어이고, 공권력과 반대의 입장에 있다는 것이다. 물론 이런 파괴적인 기호는 쉽게 파악되는 것이 아니라, 문학적 익살 속에 깊이 숨어 있다. 그러나 익살 속에 숨겨진 패러독스와 아이러니는 보르헤스와 비오이 카사레스가 이후 오랫동안 사용하던 도구였으며, 두 작가들이 서로 토론하며 장려한 것이기도 하다. 이런 문학적 장난은 아주 날카로운 면을 숨기고 있다. 보르헤스는 그의 자전 에세이에서 "이 책은 아르헨티나에 대한 풍자"(Borges 1970, 246)이라고 지적하는데, 이런 점에서 이 말은 깊은 의미를 지니고 있다.

이 작품은 페로니즘에 관한 신랄한 비판이면서도 동시에 그 안에서 사용하는 어휘들은 웃음을 자아낸다. 아마도 '룬파르도'앞에서도 말했듯이「괴물의 축제」의 메시지는 이야기되고 있는 드라마가 아니라 그 안에 내포된 의미로 규정된다. 그런데 그런 의미를 파악하기 위해서는 많은 노력이 필요하다. 그것은 바로 플라타강 유역의 언어적 특성과 친숙하지 않는 사람들은 전혀 읽을 수 없기 때문이다. 이런 독서를 어렵게 하는 것은 단지 이 작품 속에 씌어진 어휘 때문만은 아니다[4]. 오히려 그것은 비오르헤스의 작품 속에서 이야기의 구조를 결정하는 패러독스와 유머와 아이러니로 사용되기 때문이며, 이런 것을 간파하기 위해서는 세심한 독서가 필요하기 때문이다.

---

4) '룬파르도'는 로베르토 아를트, 환 카를로스 오네티, 훌리오 코르타사르 등의 작가도 사용하지만, 그것들은 작품 전체를 지배하지 못한다. 반면에 비오르헤스의 작품에서는 이야기의 언어적 구조를 형성한다.

이런 점에서 영어권에서 라틴아메리카 문학 번역의 권위자이자 비평가인 알베르토 망겔은 비오르헤스인 부스토스 도멕을 “심오하고 황당한 우리의 존재에 대한 가장 박식한 해석자”라고 평한다. 또한 폴 그레이는 부스토스 도멕이란 문학 비평가를 “어리석은 비평가이며, 채플린적인 파토스를 보여주는 인물이며, 심미안이 완전히 결여된 인기만을 추구하는 비평가이지만 유쾌할 정도로 무섭고 위대한 창작가”라고 지적하는 것이다.

참고문헌

프라이, 노드롭(1982),『비평의 해부』,서울: 한길사.

Borges, Jorge Luis(1970), “An Autobiographical Essay", *The Aleph and Other Stories*. New York: E. P. Dutton.

_____(1984), *Ficciones*. (Buenos Aires: Emecé), 39a ed.

_____(1981), *Obras completas en colaboración 1* (Madrid: Alianza).

Clarín, “Sentía que, para mí, Borges era la literatura viviente", *Clarín X.* http://www.clarin.com.ar/suplementos/cultura/99-03-09/e-00601a.htm

King, John. *Sur*(1986), *A Study of the Argentine Literary Journal and its Role in the Development of a Culture,* Cambridge: Cambridge UP.

Levine, Suzanne J(1982), *Guía de Adolfo Bioy Casares,* Madrid: Fundamentos.

Mac Adam, Alfred J(1973), "The Mirror and the Lie: Two Stories by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares",

Modern Fiction Studies .
Rodríguez Monegal(1987), Emir. *Borges, Una biografía literaria,* México: Fondo de Culturas Económicas.
Woodall, Janes(1996), *Borges, A Life*. New York: Basic Books.

논문투고일자 : 2005년 5월 6일