

보르헤스 글쓰기의 반복적 성향

강성식(서울대 박사과정)*

- I. 서론
- II. 동일한 설정과 아이디어
- III. 기법과 구도
- IV. 배타적인 유희
- V. 작품의 반복
- VI. 결론

I. 서론

보르헤스 문학이 보여주는 독특함과 경이로운 면모에 대해 새삼스럽게 언급하는 것은 구차한 일에 지나지 않을 것이다. 그만큼 보르헤스 문학이 세계 문학계에 더해준 문학적 자산은 대단한 것이었다. 그러나 참신하고 기발하다고들 하는 보르헤스의 글쓰기에도 그 내부적으로는 부정적인 면모들이 보인다. 이와 관련해 외국에서는 보르헤스에 대한 냉혹한 비판도 있었다. 그런데 국내에서는 보르헤스에 대한 찬사만이 있을 뿐, 이런 부정적인 면모에 대해서는 입을 닫고 있다. 쫓겨난 일이긴 하지만, 부정적인 측면도 있는 그대로 드러내야 보르헤스에 대한 총체적인 조명이 가능하다는 점에서 아쉬움이 남는 대목이다.

* Seong-Shik Kang(Seoul National University, Department of Hispanic Language & Literature, kongyonga@hotmail.com), "El carácter de repetición en las obras de Borges".

바리엔또스는 보르헤스의 글에 동일한 어휘와 형용사, 상징, 이미지 등이 반복되어서 그의 작품을 ‘모든 곳이 여러 번 있고, 어떤 장소든 또 다른 장소와 같은’ 거울로 된 방으로 비유할 수 있다고 한다(Barrientos 1986, 127). 이 언급은 단편 간의 상호 유사성 혹은 반복성이 보르헤스 글의 중요한 한 특징이라는 점을 말해준다. 보르헤스의 이런 반복적인 특성은 어린 아이 때부터 말년에 이르기까지 지속적으로 나타난 현상이었다. 보르헤스가 읽기보다 다시 읽기를 선호했던 원인을 시력 상실에 돌리는 경우가 많은데, 사실은 그의 독특하고도 별난 문학적 취향이 보다 근본적인 원인이었다. 20대 때의 에세이집인 『아르헨티나인들의 언어』(*El idioma de los argentinos*)의 「문학의 즐거움」(*La fruición literaria*)에서 보르헤스는 다시 읽기가 즐겁지 새로운 읽기는 흥이 안난다고 밝힌다. 그리고 시집 『타인, 동일인』(*El otro, el mismo*)의 서문에서도 밝히지만, 이미 썼던 것을 되쓰고 있다는 사실도 인정한다. 보르헤스는 20-30대의 젊은 시절부터 자신은 이미 최후의 순간에 와 있고, 따라서 쓰는 책마다 마지막 책이며, 결국 자신은 반복할 수밖에 없는 것으로 생각했다고 고백한다(Borges & Carrizo 1997, 178).

본고에서는 보르헤스의 글에 나타나는 이런 반복적인 성향을 구체적으로 살피고자 한다. 우선 그의 글에 나타나는 동일한 설정을 구체적으로 비교해봄으로써 유사한 면모가 얼마나 그리고 어떻게 반복되는지를 살펴본 다음, 그의 글에 특징적으로 나타나는 기법과 구도를 살펴볼 것이다. 그리고 보르헤스가 묘한 쾌감을 느꼈다는 장난, 즉 치밀한 유희를 유지할 정도로 반복하고 있음을 지적할 것이다. 마지막으로 그의 글에 반복되는 유사한 주제를 확인한 다음, 다시 쓰기와는 거리가 멀어 보이는 단편 세 편을 통해 보르헤스의 글쓰기는 철저하게 반복적인 것임을 살펴보기로 하겠다.¹⁾

1) 본고에서는 『전집』(*Obras Completas*)을 텍스트로 이용할 것이며 본문 중에 인용할 경우에는 괄호 속에 약어 OC로 표시하고 그 뒤에 권수를 나타내는 로마숫자와 페이지 수를 병기할 것이다.

II. 동일한 설정과 아이디어

「기억의 명수 푸네스」(“Funes el memorioso”)에서 푸네스의 어머니는 마리아 클레멘티나 푸네스(María Clementina Funes)다. 그리고 「로센도 후아레스의 이야기」(“Historia de Rosendo Juárez”)에서 로센도 후아레스의 어머니도 클레멘티나 후아레스(Clementina Juárez)다. 그런데 이름이 같은 두 여인은 모두 다리미질로 생계를 잇고 있고, 푸네스와 후아레스 모두 아버지가 누군지 명확하지 않다. 또한 「죽음과 나침반」(“La muerte y la brújula”)에 나오는 레드 샤를라흐의 두 번째 희생자이자 그의 부하인 다니엘 시몬 아세베도와 로센도 후아레스의 일생에도 기묘한 유사성이 보인다. 아세베도는 건달에서 마부, 선거 깡패, 도둑을 거쳐 밀정이 된다. 「로센도 후아레스의 이야기」와 「장미 빛 모퉁이의 남자」(“Hombre de la esquina rosada”)에 나오는 로센도는 살인을 저지른 후 피해자의 반지를 훔치고, 이 사건으로 경찰의 밀정을 거쳐 선거 깡패가 되었다가 건달이 되고 프란시스코 레알과의 결투를 회피한 후에는 결국 마부가 된다.

「마가복음」(“El evangelio según Marcos”)의 주인공 에스빠노사의 아버지는 ‘당시의 모든 남성들처럼, 자유사상가였다(OC II, 446).’ 그런데 「더 많은 것들이 있다」(“There Are More Things”)의 삼촌은 ‘당시의 거의 모든 남성들이 그러했듯, 자유사상가였다(OC III, 33).’ 또한 「아벨리노 아레돈도」(“Avelino Aredondo”)의 아벨리노 아레돈도도 자유사상가다. 세 단편에 나오는 인물의 설정이 너무나 유사함을 확인할 수 있다. 이런 설정이 아르헨티나의 독립과 그 이후의 정치 상황과 관련이 있다는 점은 부인할 수 없다. 하지만 이 유사성의 원인을 전적으로 시대 배경에만 돌리기는 어렵다. 「마가복음」에서 몬테비데오로 떠나는 에스빠노사에게 그의 어머니가 매일 밤 성호를 긋고 하나님께 기도하라고 요구하는데, 그는 이 일을 어긴 적이 한 번도 없다. 그런데 「아벨리노 아레돈도」에서 아벨리노 아레돈도의 어머니도 몬테비데오로 떠나는 아들에게 매일 밤 주기도문을 외울 것을 요구하고, 그 아들 역시 약속을 어긴 적이 한 번도 없다.

이런 획일성으로 보아 보르헤스 특유의 원형 미로에서 길을 찾는 방법도 고착화 되어 있을 것으로 추정해볼 수 있다. 「두 갈래 갈림길의 정원」(“El jardín de senderos que se bifurcan”)에서 추이쎡의 미로 연구가 알버트의 집을 찾아가는 방법은 교차로에서 언제나 왼쪽으로 도는 것이고, 그 단편에 따르면 그것은 미로의 중심을 찾는 공통의 방법이다. 그렇다면 「자신의 미로에서 죽은 아벤하칸 엘 보하리」(“Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto”)에서 미로인 집의 중심에 이르려면 교차로가 나올 때마다 당연히 왼쪽으로 돌아야만 한다.

또 하나 반복되는 아이디어를 「궁궐의 우화」(“Parábola del palacio”)의 한 부분을 통해 확인해 보자.

확실한 사실, 믿기지 않는 사실은 그 시(詩) 안에 그 거대한 궁궐 전체가 미세한 부분까지 들어 있었다는 점이었다. 각각의 훌륭한 도자기와 각 도자기의 문양과 여명과 황혼녘의 빛, 끝없는 과거부터 궁궐에 살았던 생명체들과 신들과 용들의 영광스런 제국의 불행했거나 행복했던 각 순간이 들어 있었다(OC II, 179).

위에서 말하는 시는 단 한 단어 혹은 한 행으로 이루어져 있다. 그런데 위 인용문이 언급하는 이 시의 이미지는 알렙의 이미지와 너무나 닮아 있다. 시간의 세 국면이 공존하는 영원 개념을 공간에 적용했다는 알렙의 이미지가 한 단어 속으로 들어앉은 것이다. 그런데 알렙의 이미지는 「물감 거울」(“El espejo de tinta”)의 물감 거울에 비친 모습에서 이미 보이고 있다.²⁾

또한 그의 단편에는 핵심적인 무언가가 빠져 있는 경우가 많다. 전통적인 단편이라면 절정부에 해당하는 곳에서 끝나버리는 「더 많은 것들이 있다」가 대표적인 단편일 것이다. 그런데 이러한 ‘핵심 빠뜨리기’는 보르헤스 글쓰기의 중요한 특징으로 나타난다. 「아르헨티나 작가와 전통」(“El escritor argentino y la tradición”)에서 보르헤스는 『코란』에 낙타가 나오지 않는다는 기본(Gibbon)의 말을 언급한다. 그

2) 「물감 거울」에 나오는 그 이미지가 나중에 「알렙」(“El Aleph”)이 되었다는 사실을 보르헤스 자신이 인정하고 있다(Sorrentino 1974, 70).

리고는 낙타가 아랍 현실의 일부분이므로 굳이 아랍적인 것이라고 언급할 필요가 없고, 따라서 이 사실은 『코란』이 아랍의 책이라는 증거가 된다고 한다. 「두 갈래 갈림길의 정원」에서는 추이펑의 소설이 시간이 담긴 수수께끼라서 시간이라는 단어가 안 나오며, 이러한 부재는 ‘그것을 지적하는 가장 강조적인 방법’(OC I. 479)이다. 보르헤스는 이 두 방식을 그대로 자신의 『전집』에 적용한다. 『전집』의 어머니에게 바치는 서문에서 보르헤스는 어머니와의 추억이 얽힌 빠소 델 몰리노(Paso del Molino), 제네바(Ginebra), 오스틴(Austin) 등의 도시는 언급하면서 정작 부에노스아이레스는 언급하지 않는데, 보르헤스는 그 이유를 자신이 부에노스아이레스인이기 때문이라고 한다(Borges & Carrizo 1997, 155). 또한 「아스페리온의 집」(“La casa de Asterión”)을 분석한 엔리케 앤더슨 임버트(1960, 136-137)는 이 단편이 모든 실마리를 다 제공하고 있지만 유일하게 언급하지 않는 단어가 ‘미로’와 ‘미노타우로스’라고 지적한다. 이 두 단어가 그 단편의 이해에 가장 핵심적인 단어에 해당하기 때문이 분명하다. 『시인』(*El hacedor*)³⁾의 「케네디를 추모하며」(“In memoriam J. F. K.”)에서도 케네디와 직접 관련된 일은커녕 케네디라는 이름조차 등장하지 않는다. 대신 아레돈도(Arredondo), 링컨(Lincoln), 브루투스(Bruto) 등 전혀 엉뚱한 이름만 나올 뿐이다. 이처럼 보르헤스의 흥미를 끈 아이디어는 거의 어김없이 반복 표출된다.

III. 기법과 구도

보르헤스의 문학에는 특징적으로 이용되는 몇 가지 문학적 장치가 있다. 그 중에서도 바루(las cajas chinas) 기법 같은 경우는 초기부터 후기에 이르기까지 일관되게 이용된 기법이다. 또한 분기되는 시간

3) 보르헤스 자신에 따르면 *El hacedor*란 제목은 영어 단어, 특히 14세기 스코틀랜드에서 사용되던 의미의 the maker를 스페인어로 번역한 말이며, 문자 그대로는 poeta, 즉 시인이라는 의미라고 한다(Borges & Carrizo 1997, 276).

이라는 개념에서 비롯된 것으로 볼 수 있는 양 갈래 구조나 이중 존재의 제시 등도 특징적이다. 여기서는 보르헤스가 반복적으로 이용했던 방법 중 대표적인 두 가지, 즉 옥시모론(oximorón) 기법과 대칭 구도에 대해서 간단히 언급해보고자 한다.

III.1. 옥시모론 기법

형이상학적 주제와 수많은 지식의 등장 때문에 난해하다는 평을 받는 보르헤스의 글을 더욱 읽기 불편하게 만드는 한 요인은 보르헤스 특유의 모호한 서술방식이다. 그런데 이 모호한 서술 전략은 미시적인 언어 사용에서부터 거시적인 작품 내용에까지 광범위하게 구사되어 있다. 보르헤스의 단편은 「뜰린, 우끄바르, 오르비스 테르티우스」(“Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”) 첫머리에서 보르헤스 자신이 이야기하는 ‘화자가 사실을 빠뜨리거나 변형시키면서 여러 가지 모순에 빠지고, 그 모순으로 인해 소수의 독자, 극소수의 독자들에게만 놀랍거나 혹은 하찮은 현실을 추정해볼 수 있게 하는 일인칭 소설(OC I, 431)’인 경우가 많다. 이 때문에 글을 읽는 독자들은 자신들이 제대로 읽고 있는지 곳곳에서 고개를 갸우뚱거리게 된다.

이런 애매한 표현을 위해 보르헤스가 즐겨 이용한 한 방법이 모순되는 내용을 병치하는 옥시모론 기법이다. 「뜰린, 우끄바르, 오르비스 테르티우스」에는 모호한 서술 방식인 옥시모론적 글쓰기에 대한 보르헤스 자신의 의견으로 보이는 생각이 제시되어 있다. 관념론자들의 세상 뜰린에서는 모든 철학서가 한 명제와 그에 대한 반명제를 동시에 내포하고 있으며, 만약 이런 반명제가 들어 있지 않으면 그 작품은 미완으로 본다. 뜰린주의자인 보르헤스 자신도 이 방법을 작품의 여러 층위에서 다양하게 이용하고 있다.

우선 『오욕의 세계사』(*Historia universal de la infamia*)에 들어 있는 이야기 중 「잔혹한 구세주, 라자루스 모렐」(“El atroz redentor, Lazarus Morell”)이나 「교양 없는 예절 선생, 코추케 노 수케」(“El incivil Maestro de Ceremonias, Kostuké no Suke”)는 그 제목에서부터 옥시모

론을 이용하고 있다. 또한 「허버트 콰인의 작품에 대한 검토」(“Examen de la obra de Herbert Quain”)에서 보르헤스는 가공 인물 허버트 콰인의 소설 『미로의 신』(*The God of the Labyrinth*)의 줄거리를 옥시모론의 형태로 제시한다. 나아가 보르헤스의 글 전체가 이 옥시모론 논리 구조를 가지고 있는 경우가 많다(Alazraki 1971, 261). 「엠마 쏴스」(“Emma Zunz”)가 이런 옥시모론 구조를 보여주는 대표적인 단편일 것이다.

그 외에 「죽지 않는 사람」(“El inmortal”)에서도 책 속에서 발견한 원고를 소개한 다음, ‘이 원고가 사실에 입각해 있음이 분명하지만, 처음 몇 장(章)과 다른 장들의 일부 단락에서 거짓된 뭔가가 감지된다(OCI, 542-543)’라고 모순된 말을 한다. 이 외에도 「바벨의 도서관」(“La biblioteca de Babel”)에서는 도서관의 신비에 대한 제 가설을 제시한 다음 도서관이 반복이라는 질서가 있는 공간이기를 희망한다. 그러나 이 희망은 도서관에는 동일한 두 권의 책이 없다는 선언과 상충된다. 또한 「독일 진혼곡」(“Deutsches Requiem”)에서도 암살과 고문 죄로 기소된 화자 주르 린데는 스스로 자신의 죄를 인정했고 재판은 공정했다고 하고는 자신에게는 죄가 없기 때문에 용서를 구하지는 않을 것이라고 하고 있다. 「의회」(“El Congreso”)의 화자는 자신이 의회에 관한 비밀을 지키겠다는 약속을 했다고 하고는 곧바로 자신은 거짓 맹세자였다고 한다.

옥시모론적 논리구조가 선명한 앞서의 단편들과는 달리 이 방법이 한층 교묘하게 숨겨져 있는 경우도 있다. 「삐에르 메나르, 『돈키호테』의 작가」에서 『돈키호테』를 다시 쓰려는 삐에르 메나르에게는 상극적인 두 원칙이 있다. 즉 『돈키호테』에 대한 변형을 시도해야 하나 동시에 변형시키지 말아야 하는 원칙이다. ‘시간’과 ‘독서’가 그 해결의 비밀인 이 모순적인 원칙도 바로 이 모순 어법 원리에 의한 것으로 볼 수 있다. 그리고 「알렙」에서 알렙을 보기 전 지하실에 혼자 남은 보르헤스는 다네리를 미친 것으로 생각한다. 그리고 알렙을 보고 나온 보르헤스는 자신을 지하실에 가둔 복수의 방법을 생각해내고는 다네리에게 도시를 떠나라며 시골과 안정이 적절한 처방이라고 말해

준다. 이런 정황에 따르면 다네리가 미친 것으로 추정이 되지만 다른 부분에서 다네리는 그렇지 않은 듯이 묘사된다. 만약 다네리가 미친 것이라면 보르헤스가 알렘을 보았다는 말은 믿을 수 없는 말이 된다. 또한 덧붙여진 후기에서도 보르헤스 자신이 본 알렘을 가짜라고 한다. 그런데 알렘을 못 보았거나 가짜라고 보기에는 알렘에 비친 영상의 묘사가 너무나 생생하고 자세하다. 따라서 알렘의 존재에 대한 진위 여부를 모호하게 서술하고 있는 「알렘」의 경우도 옥시모론 논리 구조를 변용한 것이라고 할 수 있다.

Ⅲ.2. 대칭 구도

보르헤스가 옥시모론 기법만큼이나 즐겨 이용한 구성상의 원칙으로는 대칭 구도 혹은 이중 구도를 들 수 있다. 가장 대표적인 경우가 「남부」(“El Sur”)로, 이 단편의 전반부와 후반부가 거울에 비친 대칭 구도를 가지고 있다는 사실은 익히 알려져 있고, 이런 대칭 구조는 달만이 ‘대칭을 좋아했다(OC I, 526)’는 말에서 이미 암시되고 있다. 그런데 보르헤스가 이 단편을 얼마나 철저히 대칭적인 구도로 이끌어갔는지는 보르헤스 자신의 말에서 잘 드러난다. 보르헤스는 자신이 영국 혈통이고 달만은 독일 혈통인데, 보르헤스 가문이 북부에 농장을 소유하고 있어서 달만을 남부에 배치했고, 여기에는 대칭과 대조의 유희가 있다고 한다(Borges & Carrizo 1997, 232). 그런데 이 대칭 구조는 언뜻 보아서는 그렇지 않은 듯한 단편에도 숨어 있다.

「죽음과 나침반」에서 샤를라흐가 뮌헨을 함정에 빠뜨린 것은 3년 전에 벌어진 사건에 대한 복수임을 밝힌다. 즉 그의 계략은 뮌헨에 의해 샤를라흐의 동생이 체포되고 그 와중에 샤를라흐가 총상을 입게 된 과거 사건에 대한 앙갚음이라는 것이다. 그런데 총상을 입은 샤를라흐가 피신했던 곳은 철저히 대칭적인 배치를 보여주는 프리스트르와 별장으로, 샤를라흐는 그곳에서 9일 동안 사경을 헤매며 복수를 다짐한다. 그런데 샤를라흐는 네 번째 사건을 벌이기 전에,

즉 뉘룻을 죽이기 전에 뜰롱가의 술집에서 그리피우스 긴즈버그로 위장한 채 자신이 납치 되는 세 번째 사건을 조작한다. 그런데 그는 그 곳에서 8일간을 칩거한다. 즉 9일 만에 그 칩거에서 벗어난다. 별장에서 9일간 숨어 지내며 복수를 다짐하던 3년 전의 상황을 그대로 재현해 그 생생한 복수심으로 뉘룻을 살해하는 것이다. 따라서 샤를라흐의 계략은 과거 사건과 대칭 관계를 이루게 된다. 이 단편에서 수차에 걸쳐 언급되는 도형인 마름모는 바로 이 대칭 구도에 대한 상징으로 볼 수 있다.

이 외에도 「신비로운 기적」(“El milagro secreto”)에서 홀라딕의 희곡 『적들』 1막과 3막이 대칭구조를 가지고 있다. 1막과 3막에서 똑같이 시계는 7시를 치고, 석양의 노을이 비치며, 동일한 음악이 흘러나오며, 1막 1장에서 했던 말이 반복된다. 「아스페리온의 집」의 지하실은 끝없이 두 갈래로 갈라진다고 했는데 이런 갈라지는 모습을 가장 두드러지게 나타내는 단편이 바로 「두 갈래 갈림길의 정원」이다. 이 단편에는 갈라지는 시간에서 유춘과 알버트가 서로 적일 수도 있다는 언급이 나온다. 그런데 알버트가 자신이 발견한 편지를 유춘에게 보여주는 거의 동일한 장면이 두 번 나오는데 한 번은 두 사람이 친구 같은 모습을 보이는 반면 또 한 번은 유춘에 의한 알버트의 살해로 이어져 두 상황이 대칭을 이룬다. 이런 의미에서 「남부」의 대칭 구도는 「두 갈래 갈림길의 정원」의 갈라진 시간과 사실상 동일한 구도라 할 수 있다. 마찬가지로 「허버트 콰인의 작품에 대한 검토」에서 『4월 3월』의 삼중 구조 혹은 그것의 단순화로서의 2중 구조 역시 이의 변용임을 인정할 수 있다.

이런 대칭 구조는 단편간의 관계에서도 드러난다. 「두 갈래 갈림길의 정원」은 미래를 향한 대칭이고, 『4월 3월』 혹은 「허버트 콰인의 작품에 대한 검토」는 과거를 향한 대칭이라는 점에서 두 작품 사이에서도 거울에 비친 대칭 관계가 나타난다. 「유다에 대한 세 가지 해석」(“Tres versiones de Judas”)에서 예수의 말을 해석하는 유다와 예수의 관계는, 「죽음과 나침반」에서 샤를라흐의 계략을 해석하는 뉘룻과 샤를라흐의 관계와 같은 것으로 볼 수 있다. 이런 의미에서

각 단편 내부의 두 인물은 물론 두 단편 간의 네 인물도 서로 대칭 구도를 형성하고 있고, 두 인물을 상보적 관계와 적대적 관계로 설정하는 두 단편 역시 상호 대칭적이다. 또한 「따데오 이시도로 크루스(1829-1874)의 전기」(“Biografía de Tadeo Isidoro Cruz(1829-1874)”)에서는 크루스의 과거를 창조하고 있고, 「종말」(“El fin”)에서는 마르틴 피에로의 미래를 창조한다. 그렇다면 두 단편도 『마르틴 피에로』(Martín Fierro)를 대칭 구도로 바꾸어 놓은 것에 다름 아니다. 또한 「죽은 자」(“El muerto”)의 끝 ‘수아레스는, 거의 경멸하듯, 방아쇠를 당긴다(OC I, 549)’와 「죽음과 나침반」의 끝 ‘그리고는 아주 조심스럽게 방아쇠를 당겼다(OC I, 507)’가 유사한데, 보르헤스는 두 단편에서 비슷한 표현을 반복 사용했다는 사실을 기억하면서 둘 사이에도 대칭이 존재한다고 한다(Borges & Carrizo 1997, 233).

IV. 배타적인 유희

보르헤스의 단편에는 특유의 문학적 유희들이 등장한다. 경이롭기도 하고 흥미롭기도 한 보르헤스의 문학적 ‘유희’는 거짓 증거 제시, 가공인물에 대한 논평, 가공인물의 일대기 날조, 가짜 주석달기 등이 있다. 그런데 보르헤스 자신도 인정하듯, 이런 유희에 등장하는 증거들이 언제나 거짓인 것도 언제나 출처가 불명확한 것도 아니다. 치밀하게 계산된 유희가 단편마다 거듭되면서 진짜와 가짜가 뒤섞여, 어디까지가 진실이고 어디부터가 허구인지 전혀 구분을 할 수 없을 정도가 된다.

그런데 보르헤스의 이런 ‘기발한’ 유희 중 어떤 것은 독자가 공유하기 힘든 것도 있다. 「삐에르 메나르, 『돈키호테』의 작가」(“Pierre Menard, autor del Quijote”)에 등장하는 메나르의 작품 목록이 그 대표적인 예일 것이다. 그 장황한 목록에 대부분의 독자는 삐에르 메나르가 실제 인물이라고 속아 넘어갈 가능성이 높다. 보르헤스 주변의 지인 에르네스토 팔라시오(Ernesto Palacio)가 그 실례가 되어준다.

에르네스토 빨라시오가 보르헤스에게 뻘레르 메나르에 관한 실제 정보를 입수 했다고 하며 아마도 뻘레르 메나르가 미친 사람인 것 같다고 말했다고 한다(Borges & Carrizo 1997, 222). 그 목록에서 보르헤스는 뻘레르 메나르가 폴 발레리(Paul Valéry)의 시 『해변의 묘지』(*Cimetière marin*)를 알렉산더 율격으로 바꾸었다고 한다. 그런데 발레리가 이 시에서 당시에 흔히 쓰이던 12음절 알렉산더 율격 대신 10음절 중심의 운율을 택한 것은 중후함 대신 부드러움을 창출하기 위한 의도라고 한다(황병하 역 1994, 72, 역주 20). 그런데 보르헤스는 뻘레르 메나르가 이를 발레리의 의도와는 정반대로 다시 12음절의 알렉산더 율격으로 바꾼 것으로 설정함으로써 그 의미를 파악할 수 있는 사람들만의 웃음을 자아낸다.

또한 이 목록 속에는 무심결에 읽어서는 알아차리기 힘든 장난도 들어 있다. 보르헤스는 이 목록의 마지막에 단 주석에서 상 프랑시스코 드 살레(San Francisco de Sales)의 『신앙생활 입문』(*Introduction à la vie dévote*)을 이용해서 장난을 하고 있다. 이 주석에는 궤베도(Quevedo)가 이 책을 스페인어로 직역했는데, 뻘레르 메나르가 궤베도의 번역본을 다시 불어로 직역했다는 마담 앙리 바솔리에의 주장이 나온다. 그런데 주의력이 있는 사람이라면 이 책이 원래 불어로 된 책이라는 사실을 알 수 있다. 그러니까 원래 불어로 된 책을 스페인어로 번역했는데, 뻘레르 메나르는 그 책을 다시 불어로 번역했다는 우스꽝스러운 장난을 하고 있다. 보르헤스의 이런 장난기를 자기 자신과 소수 주변 사람들만의 만족과 유희를 위한 것으로 보면서 이를 보르헤스의 엘리트주의라고 꼬집는 사람도 있다(Harss 1973, 133). 보르헤스의 이런 유희 중에서 상투적인 유희와 그 교묘함이 극단적이어서 알아차리기 힘든 배타적 유희의 예를 살펴보자.

「뜰썩, 우끄바르, 오르비스 페르띠우스」에는 후기가 달려 있다. 단편은 1940년에 씌어진 것으로 되어 있지만, 후기를 첨가한 시기는 1947년으로 되어 있다. 그런데 이 후기는 1947년이 아니라 단편이 발표된 1940년에 씌어진 것이다. 이 장난은 보르헤스를 아는 사람들에게는 잘 알려진 장난이다. 일반 독자들이라도 1947년 이전에 이

단편을 접한 사람들은 이것이 장난이라는 점을 금방 알아차렸거나 출판사 측의 실수쯤으로 받아들였을 것이다. 그렇지만 이 단편을 1947년 이후에 읽은 독자로서는 후기가 실제 1947년에 첨가된 것으로 받아들일 수밖에 없다.⁴⁾ 사실 이 단편이 발표된 당시로서는 큰 의미를 가질 수 없는 그저 기발하고도 장난스런 하나의 유희에 지나지 않았겠지만, 시간이 지나면서 이 장치가 산출하는 효과는 증폭된다. 그런데 문제는 보르헤스가 이 장난을 반복적으로 이용함으로써 그 의미를 퇴색시키고 있다는 점이다.

보르헤스의 단편 중에 이처럼 후기 형식으로 첨가된 부분이 달려 있는 단편은 위의 단편 외에도 「죽지 않는 사람」, 「알렙」, 「셰익스피어의 기억」(“La memoria de Shakespeare”) 등 네 편이다. 그런데 이들 단편의 후기는 전부 엉터리 연도를 달고 있다. 「알렙」은 1945년 잡지 <수르>(Sur)에 발표되었고 실제로도 1945년 초기에 탈고한 단편으로 추정되는데 1943년 3월 1일의 후기가 달려 있고, 1949년에 발표된 「죽지 않는 사람」은 1950년의 후기를, 말기 단편인 「셰익스피어의 기억」은 1924년의 후기를 달고 있다. 처음에는 신선했겠지만, 이후에는 더 이상 처음의 그 경이감을 갖지 못할 장난을 평생에 걸쳐 반복하고 있는 것이다.

그런데 「뜰린, 우끄바르, 오르비스 페르띠우스」의 후기에는 또 하나의 교묘한 장난이 숨어 있다. 다음은 후기의 첫 문장이다.

몇 가지 메타포와 지금에 와서는 시시해진 일종의 장난기 어린 개요를 삭제한 것을 제외하면, 앞의 글은 1940년 『환상 문학 선집』(Antología de la literatura fantástica)에 실린 그대로를 옮겨온 것이다(OC I, 440).

이 단편은 1940년 5월 <수르> 68호에 발표되고 같은 해 12월 『환상 문학 선집』에 수록된다. 즉 같은 해에 두 번 발표된다. 그런데 위

4) 이남호 교수가 그 예가 되어준다. 이남호(1994, 51 및 88) 교수는 이 단편이 세 부분으로 이루어져 있음을 지적하고, 첫 부분은 1938년에 기술되었고, 두 번째 부분은 1940년에 판 곳에 쓴 글을 옮긴 것이며, 세 번째 부분, 즉 후기는 1947년에 기술되었다고 한다. 물론 단편의 내용을 역면 그대로 받아들이면 이렇게 된다.

후기가 <수르>에 발표 될 때는 ‘앞의 글은 <수르> 68호에 실린 그대로를 옮겨온 것이다’라고 되어 있고, 『환상 문학 선집』에 발표 될 때는 ‘앞의 글은 『환상 문학 선집』에 실린 그대로를 옮겨온 것이다’라고 되어 있다(Franco 1999, 261, 인용자 강조). 원래 그 글을 다른 곳에 실었다가 그곳으로 옮겨 온 것인 양 가장하고 있지만, 그 다른 곳이라는 책이 당시 그 글을 싣고 있던 바로 그 책이었던 것이다. 그렇다면 일단 위 후기에서 무언가를 삭제했다는 말부터 거짓이다. 그리고 두 번 발표 할 때, 그 다른 곳 부분을 바꾸면서 유희를 계속하고 있다.

그런데 한 가지 의문이 남는다. 왜 단편집 혹은 『전집』으로 묶을 때는 그런 장난을 하지 않은 것일까? 이미 다 알려진 장난이라서 장난을 그만 둔 것일까? 하지만 후기와 관련된 앞서의 예에서도 보았듯, 보르헤스가 유치할 정도로 장난을 반복한다는 사실을 상기하면 그렇게 단순히 생각하고 넘어 갈 수가 없다. 단편집이나 『전집』으로 묶을 때도 동일한 장난을 했더라면 그저 뻔한 장난의 반복이겠지만, 만에 하나 그 장난을 그만 두는 것이 또 하나의 장난이라면 문제는 달라진다. 위 장난에서 유희의 주된 초점은 원래 단편이 실렸던 ‘다른 곳’에 맞추어지지만, 주의 깊은 독자들이라면 연도도 그 ‘다른 곳’이라는 것도 장난임을 금방 알 수 있다. 그러면 다른 곳에서 옮겨 온 것이 아니니, ‘무언가를 삭제했다’는 것도 장난이라는 사실은 저절로 드러난다. 그러나 『전집』이나 단편집에서 장난을 그만 둔 것이 치밀한 또 하나의 장난이라면, 이 경우 유희의 초점은 ‘무엇을 삭제했다’는 부분으로 변한다. 단편집이나 『전집』을 보는 독자들 입장에서는 ‘다른 곳’ 부분은 본래의 유희 기능을 상실하고 평범한 사실이 되는 반면, ‘무엇을 삭제 했다’는 거짓말 부분이 사실처럼 보이는 상황으로 변한다.

보르헤스 장난이 얼마나 치밀하고 자기만족적인지를 잘 보여주는 또 하나의 예가 있다. 「끼어든 여자」(“La intrusa”)는 그 구체적 내용은 없이 「열왕기 하」, 1장 26절이라는 구절을 제사로 달고 있다. 그러나 우리가 흔히 접하는 『성경』의 「열왕기 하」에는 1장 26절이 존

재하지 않는다. 보르헤스나 출판사의 실수일까? 황병하는(1997, 79) 「열왕기 하」, 1장에 해당 절이 존재하지 않는다는 사실과 단편의 내용으로 보아 「사무엘 하」, 1장 26절을 가리키는 것 같다는 역주와 함께 제사를 「사무엘 하」, 1장 26절'로 바꾸어 놓고 있으며, 송병선도(1995, 157) 특별한 언급 없이 제사를 동일하게 바꾸어 놓고 있다. 「사무엘 하」, 1장 26절은 다윗이 형 요나단의 주검 앞에서 탄식하는 내용으로 다음과 같다.

내 형 요나단이여 내가 그대를 애통함은 그대는 내게 심히 아름다움
이라 그대가 나를 사랑함이 기이하여 여인의 사랑보다 승하였도다.

내용으로 보아, 「끼어든 여자」와 관련되어 있음이 분명하다. 그런데 왜 제사는 엉뚱한 「열왕기 하」, 1장 26절'로 달려 있는 것일까? 이런 상황이라면 보르헤스의 실수라고 단정해도 좋을 듯 하다.

그러나 사실은 이 역시 실수가 아니라 보르헤스의 치밀한 혼자만의 유희다. 문제의 핵심은 보르헤스가 사용한 『성경』의 판본이 달랐다는 데 있다. 보르헤스는 프로테스탄트 성경과 가톨릭 성경을 다 가지고 있었는데, 보르헤스는 그 중 가톨릭 성경을 이용했다. 보르헤스가 가졌던 가톨릭 성경은 「열왕기」가 총 네 편으로 되어 있었는데, 프로테스탄트 성경에서는 「열왕기」 1편과 2편이 「사무엘」 상과 하로 변하게 된다. 즉 보르헤스가 이용한 가톨릭 성경에 따르면 우리가 흔히 「사무엘」 상과 하로 알고 있는 부분이 「열왕기」 1편과 2편이고 우리가 「열왕기」 상과 하로 알고 있는 부분은 「열왕기」 3편과 4편이다. 따라서 보르헤스가 이용한 성경에 따르면 이 제사는 정당한 것이다. 보르헤스의 배타적인 유희는 비단 이 두 세 단편에만 나타나는 것이 아니다. 후기로 갈수록 그 정도는 약해지지만, 이런 '유희한' 장난은 여러 단편에서 반복적으로 등장한다. 그러나 보르헤스의 유희가 이처럼 지나칠 정도로 교묘하고도 치밀하다면, 독자들로서는 그 유희에 참여하기보다는 그저 속는 역할만을 맡을 수밖에 없다. 이런 유희들로 인해, 사실상 보르헤스의 글에서는 장난과 장난 아닌 것의 구분이 불가능한 경우가 많다.

V. 작품의 반복

보르헤스의 시에는 유달리 동일한 제목의 시가 많다. 보르헤스가 즐겨 사용한 상징인 꿈, 미로, 거울 등과 관련된 제목의 시는 물론이고 그렇지 않은 시에서도 반복은 나타난다. 『음모자들』(*Los conjurados*)의 시 「책략」(“La trama”), 「비가」(“Elegía”), 「아브라모비츠」(“Abramowiz”)에는 ‘긴 그림자를 드리우지 않는 것은 없다’라는 의미를 갖는 거의 동일한 시구가 등장한다. 이런 면모는 에세이나 단편에서도 관찰되는데, 예를 들어 ‘큰 소리로 생각하듯 말하다’라는 표현은 『전집』에서만 10여 차례 이상이나 등장하고, 서로 다른 에세이에서 단락 전체가 동일한 경우가 곳곳에서 발견된다. 동일하거나 거의 동일한 요소의 반복 등장은 작품의 반복으로까지 이어진다.

V.1. 유사한 주제와 다시 쓰기

보르헤스가 모든 글쓰기를 다시 쓰기라고 했다면, 이런 다시 쓰기의 대표적인 경우는 『오욕의 세계사』다. 그런데 일반적으로 그 책의 글에 대해 ‘다른 책의 내용을 그대로 요약하거나 옮겨 적은 글’이라고 하면서도, 「장미 빛 모퉁이의 남자」만은 예외로 받아들인다. 하지만, 정도의 차이는 있겠지만, 엄밀히 말해 「장미 빛 모퉁이의 남자」 역시 타인의 글 그리고 자신의 글을 다시 쓴 글이라는 사실을 곧 보게 될 것이다. 또한 보르헤스 인생의 중요한 한 순간의 경험을 다룬 「죽음에서 느끼다」(“Sentirse en muerte”)는 『영원의 역사』(*Historia de la eternidad*)에 실린 동일한 제목의 에세이와 『또 다른 탐구』(*Otras inquisiciones*)의 「시간에 대한 새로운 반박」(“Nueva refutación del tiempo”)의 일부로 재수록 된다. 그런데 보르헤스는 「시간에 대한 새로운 반박」에서 그 글이 다룬 문제가 그 세 에세이뿐만이 아니라 『부에노스아이레스의 열정』(*Fervor de Buenos Aires*)의 두 시 「아무개 무덤의 비문」(“Inscripción en cualquier sepulcro”)과 「카드놀이」(“El truco”) 그리고 『에바리스토 까리에고』(*Evaristo Carriego*)에서도 다룬

문제였음을 고백한다.

사실 많은 평자들이 어떤 식으로든 보르헤스 단편의 동일성을 지적하고 있다. 가브리엘라 마슈는(1980) 「자이크」(“El Zahir”), 「알랩」, 「신의 글」(“La escritura del Dios”), 「알모타심에의 접근」, 「거울과 가면」(“El espejo y la máscara”), 「운드르」(“Undr”) 등의 단편을 분석하고는 무언가를 탐구하는 것에서 출발하는 공통점을 보인다고 결론을 내린다. 바리엔또스는(1986, 111) 보르헤스의 단편들이 그 외형적 다양성에도 불구하고 서로 유사하거나 동일하다면서, 보르헤스는 동일한 하나의 이야기를 서로 다른 시기와 나라에 배치하고 등장인물에게는 그에 어울리는 특색을 부여하는 방식으로 단편을 쓰고 있다고 지적한다. 앞에서 언급했던 「종말」과 「따테오 이시도로 꼬루스(1829-1874)의 전기」가 그 대표적인 예일 것이다.

또한 「알랩」과 「자이크」는 그 구도에 있어 너무나 유사한데, 보르헤스의 후기에 따르면 두 단편은 모두 웰즈(Wells)의 단편 「유리 달걀」(“The Cristal Egg”)의 영향을 받은 작품이다. 두 단편의 공통점을 열거해보면 우선 두 단편 모두 일인칭 화자가 주인공이고, 직업이 작가인 그 인물은 보르헤스다. 사건의 배경에는 한 여성에 대한 화자의 짝사랑과 그 여성의 죽음이 있는데, 그 여성은 아름답기는 하지만 역설적인 모자람 또한 가지고 있다. 신비한 물건이 등장하며, 그 물건과 관련된 경험을 공유하고 이해하는 사람은 극히 제한적이다. 그리고 그 경험은 광기와 연결된다. 몇 월 몇 일 몇 시 등 시간적 배경과 어느 구역의 광고나 술집 등 공간적 배경은 지극히 구체적이지만, 신비한 물건과 관련된 경험의 전달 자체는 상당히 모호하다. 주인공은 그 이상한 물건을 결국 의도적으로 상실하며, 그 물건의 존재 자체가 의심스러워진다. 「알랩」에서 후기를 통해 후일담을 들려주듯, 「자이크」에서는 후기는 아니지만 「알랩」의 후기와 거의 유사한 양상을 띠고 있는 끝 부분이 후일담을 들려준다. 보르헤스도 인정하듯, 사실상 두 단편은 동일한 단편인 셈이다(Borges & Carrizo 1997, 235).

「뜯린, 우꼬바르, 오르비스 페르띠우스」가 인간 세상에 대한 뒤집

어 보기라면 전혀 다른 분위기의 「브로디 보고서」(“El informe de Brodie”)도 마찬가지로 다. 그 단편이 담고 있는 야후들의 세상은 인간 세상에 대한 명백한 뒤집기다. 먼 과거는 기억하나 10분 앞을 모르는 우리에게 비해 야후족의 마법사들은 기억은 못하는 대신 미약하나마 앞일을 예언하는 능력을 갖기도 한다. 밝은 분위기의 지옥과 질퍽거리고 음침한 천국, 지옥에는 병자나 노인과 홀대 받던 사람이 가는 반면 천국에는 피를 갈구하던 자들과 무자비한 사람들이 간다는 사실, 왕이나 신은 불구고 저속한 이름을 갖는다는 점, 애정 표현은 노골적으로 하나 식사는 숨어서 한다는 점 등이 그 증거가 되어 준다. 「뜰썩, 우끄바르, 오르비스 페르띠우스」가 세련되고 정련된 그리고 체계적인 분위기의 세상을 보여주는 뒤집기라면, 「브로디 보고서」는 원시적인 분위기의 사회를 통한 뒤집기인 것이다. 따라서 두 작품 역시 서로 대칭구도를 이루는 단편이라고 볼 수 있다.

「1983년 8월 25일」(“25 de Agosto, 1983”)과 「타인」(“El otro”)은 일관성 쌍둥이 관계에 있는 단편이라고 할 수 있다. 그런데 「죽음과 나침반」에서 퓌롯과 샤를라흐, 「알모타심에의 접근」의 학생과 알모타심, 즉 두 단편의 찾는 자와 찾는 대상은 동일 인물임이 흔히 지적된다. 그렇다면 앞 두 단편에서 두 명의 보르헤스 중 한 사람을 셰익스피어로 대체하면 그게 바로 「셰익스피어의 기억」이고, 호머로 대체하면 「죽지 않는 사람」이다. 「유다에 대한 세 가지 해석」의 유다와 예수가 바로 두 명의 보르헤스요, 「독일 진혼곡」의 린데와 예루살렘이 유다와 예수며 「매수」(“El soborno”)와 「과야킬」(“Guayaquil”)의 두 교수고 「대결」(“El duelo”)의 두 화가다. 예수와 유다를 동시에 숭배하는 「30 교파」(“La Secta de los Treinta”)는 「유다에 대한 세 가지 해석」의 명백한 다시 쓰기요, 그 또 다른 판본이 「배신자와 영웅에 대한 주제」(“Tema del traidor y del héroe”)고 「비열한 자」(“El indigno”)이며 「칼자국」(“La forma de la espada”)이다.

1934년 7월, 보르헤스는 <크리띠까>(Crítica)에 알렉스 안테르(Alex Ander)라는 필명으로 「죽는 데는 30페소가 든다」(“30 pesos vale la muerte”)라는 글을 발표한다. 이 글에서 외신 담당 기자인 주인공은

경찰서 출입 기자가 되고 싶어 한다. 그런데 그 이유가 사건 담당 기자가 되면 자신의 높은 문학적 상상력을 발휘할 수 있고, 자신만의 기준으로 사건을 대할 수 있으며, 그래서 스스로 연대기 작가이자 탐정이 될 수 있기 때문이다. 이 기자가 「죽음과 나침반」의 뒷부분을 너무나 닮아 있음을 알 수 있다. 또한 1934년 9월에는 같은 잡지에 벤하민 벨뜨란(Benjamín Beltrán)이라는 필명으로 링컨의 일생에 관련된 신비와 기묘한 사망 사건을 다룬 「링컨의 운명」(“El destino de Lincoln”)을 발표한다. 사실과 허구가 혼합된 이 글은 그 제목만으로도 「배신자와 영웅에 대한 주제」나 「케네디를 추모하며」와 연관되어 있음을 알 수 있다.

또한 보르헤스의 시나 에세이, 단편 등에는 다른 작품의 씨앗이 들어 있는 경우가 빈번하다. 『에바리스또 까리에고』에 든 글 「단도」(“El puñal”)의 한 부분인 다음을 보자.

책상 서랍, 원고와 서류 뭉치 사이에서 단도는 소박한 자신의 호랑
이 꿈을 끝없이 꾸고 있고, 단도를 움켜잡는 순간 손은 힘을 얻는데,
그런 접촉이 일어날 때마다 살인자임을 예감하는 쇳조각, 그 쇳조각이
힘을 얻기 때문이다(OC I, 156)...

「단도」 전체도 그렇지만, 이 구절은 단편 「만남」(“El encuentro”)의 내용을 함축하고 있음을 알 수 있다. 『타인, 동일인』(*El otro, el mismo*)의 서문에서 보르헤스 자신도 이 글이 단편 「만남」과 『여섯 개의 현을 위하여』(*Para las seis cuerdas*)의 밀롱가 「북부의 칼」(“Un cuchillo en el norte”)을 예비하고 있다고 인정한다.⁵⁾ 그런데 『동전』(*La moneda de hierro*)의 끝에 달린 주에서 그 책에 실린 시 「검의 운명」(“La suerte de la espada”)이 「만남」과 「환 무라냐」(“Juan Muraña”)의 뒤집기라고 밝힌다. 사실상 이 모든 에세이와 시, 단편은 근본적으로 동일한 이야기인 셈이다.

『부에노스아이레스의 열정』의 시 「장미」(“La rosa”)의 한 구절, ‘연

5) 또한 같은 서문에서 「알렉산드 셀커크」(“Alexander Selkirk”)가 바로 다음에 실린 「오디세이, 23권」(“Odisea, libro vigésimo tercero”)이라는 시와 다르지 않다고 한다.

금술에 의해 허망한 / 재로부터 되살아나는 장미(OC I, 25)'는 단편 「빠라셀소의 장미」("La rosa de Paracelso")를 압축해서 담고 있다.⁶⁾ 그리고 『밤의 역사』(*Historia de la noche*)의 시 「원인들」("Las causas")에서 '도끼로 처형된 왕(OC III, 199)'은 바로 「원반」("El disco")의 왕이다. 『호랑이들의 황금』(*El oro de los tigres*)의 시 「과거」("El pasado")에는 어느 날 아침 몬테비데오에서 이디아르테 보르다(Idiarte Borda)를 죽인 아레돈도가 법정에서 자신이 혼자 범행을 저질렀고 공범은 없다고 진술한 이야기가 나온다. 이 이야기는 「케네디를 추모하며」의 첫머리이며 단편 「아벨리노 아레돈도」의 내용이다.

V.2. 세 편의 단편

지금부터는 다시 쓰기가 아닌 것처럼 보이는 단편 혹은 그 반복의 정도가 잘 드러나지 않았던 단편에서 이런 반복의 양상을 확인해보기로 하자. 1933년 9월, 보르헤스는 <끄리띠까>지에 고대 게르만 신화를 다룬 「용」("El dragón")이라는 글을 발표한다. 동굴에 숨겨져 있는 보물을 지키는 용에 관한 이야기로, 이 이야기에 따르면 그 동굴은 보물이 숨겨진 장소인 동시에 용의 감옥인데, 수세기가 지난 언젠가는 미리 예정되어 있는 어느 영웅이 그 동굴에 들어와서 칼로 그에게 치명적인 상처를 입힐 것이고, 그 상처로 인해 맞게 되는 죽음은 곧 용의 구원이다. 이 글에서 용을 미노타우로스로서 동굴을 미로로 대체하면 바로 「아스페리온의 집」이 된다. 「아스페리온의 집」이 「용」이라는 글의 반복이었기에, 보르헤스가 「아스페리온의 집」을 하루 밤새에 써낼 수 있었던 것이다.

반복해서 씌어진 또 하나의 단편으로 「끼어든 여자」를 들 수 있다. 1933년 <끄리띠까>에 곤살레스 트릴리오 O. 베에띠(González Trillo y O. Behety)의 「사춘기」("Adolescencia")가 발표된다. 카인과 아

6) 1979년 안토니오 까리소와의 대답에서 까리소가 이 시를 읽어주자, 보르헤스는 이 주제를 담은 단편 「빠라셀소의 장미」를 발표할 것이라고 말한다(159). 단편의 전체 내용과 이 시가 같은 것은 물론이고 단편의 끝도 이 구절과 거의 같다. '허망한 재 한 줌을 퍼 올렸다 (...) 장미가 되살아났다(OC III, 392).'

벨 신화가 배경에 자리하고 있는 이 이야기의 줄거리를 보면 폭압적인 아버지가 싫어 집을 떠난 형제가 자신들을 도와주던 한 여자를 공유하다가 아버지의 사망 소식을 듣고 유산을 상속하기 위해 집으로 돌아가게 되는데, 형은 이제 더 소용이 없는 여자를 버리기로 하고 먼저 떠나고, 여자의 애원에 사랑을 깨달은 동생은 형을 죽이기로 하지만, 먼저 떠났던 형이 되돌아옴으로써 형제가 같이 집으로 돌아간다. 역시 카인과 아벨 신화가 언급되는 보르헤스의 단편 「끼어든 여자」와 아주 닮아 있음을 알 수 있다. 보르헤스의 단편이 이 이야기를 다시 쓴 것이기 때문이다. 그런데 문제는 여기에 그치지 않는다.

같은 해 10월, 동 잡지에 보르헤스의 단편 「적대적인 형제」(“Hermanos enemigos”)가 발표된다. 그 줄거리를 보자. 사이가 무척 나쁜 쌍둥이 형제가 외따로 살고 있는데, 어느 날 남편과 시어머니로부터 구박받던 한 여인이 도움을 청해온다. 가정부로 고용한 그 여자에게 형제는 점점 마음이 끌리는데, 그 여자가 상대방의 여자가 되지는 않을지 서로 질투를 느낀다. 결국 상대가 그 여자를 차지하지 못하도록 내보내기로 하지만, 그러면 상대방이 몰래 그녀를 차지할지도 모른다는 생각 때문에 내보내지 못하고 대신 마구간에 가두고는 장작을 쌓아 태워죽이고 만다. 이렇듯 「끼어든 여자」는 타인의 글 「사춘기」와 이를 다시 쓴 보르헤스의 「적대적인 형제」를 거쳐 나온 단편이었던 것이다.

다시 쓰기, 반복 쓰기가 가장 적나라하게 드러나는 단편은 누군가의 명성을 듣고 그와 대결을 펼치기 위해 한 사람이 찾아온다는 구도의 「장미 빛 모퉁이의 남자」다. 우선 이 단편의 원 뿌리가 『아르헨티나인들의 언어』에 실린 「사람들은 싸웠다」(“Hombres pelearon”)라는 글에 있다는 사실은 익히 알려져 있다. 그리고 이 이야기는 다시 「로센도 후아레스의 이야기」로 이어진다. 그런데 『에바리스또 까리에고』에 포함된 「도전」(“El desafío”)에는 이 이야기가 얼마나 반복되었는지가 잘 드러나 있다. 하지만 「도전」에서 밝힌 내용이 전부가 아니다. 일일이 서술하기에는 너무 복잡하므로 이 이야기의 변천사

를 간단히 정리해보자.

- 1) 1927년 2월, 프란시스코 부스또스(Francisco Bustos)란 필명으로 <마르틴 피에로> 지(2기)에 「탐정의 전설」(“Leyenda policial”) 발표.
- 2) 1927년, 1)의 제목을 「사람들은 싸웠다」로 바꾸어 발표.
- 3) 『아르헨티나인들의 언어』에 2)를 실음.
- 4) 1933년, 프란시스코 부스또스(Francisco Bustos)란 필명으로 <끄리띠까>에 앞의 글들을 개작한 「변두리 사람들」(“Hombres de las orillas”)을 발표.
- 5) 1935년 내용은 거의 변화 없이 4)의 제목을 「장미 빛 모퉁이의 남자」로 바꿔 『오욕의 세계사』에 수록.
- 6) 1950년, 동일한 주제를 다룬 영화 대본 「변두리인들」(“Los orilleros”)을 비오이 까사레스(Bioy Casares)와 공동으로 씀.
- 7) 1952년, <라 나시온>(La Nación) 지에 이 주제에 관한 글 「도전」 발표.
- 8) 1955년, 『에바리스또 까리에고』에 7)을 수록.
- 9) 1970년, 5)의 사건을 다른 시각에서 서술한 단편 「로센도 후아레스의 이야기」를 『브로디 보고서』에 발표.
- * 1953년 동일한 주제를 담은 에르네스토 T. 마르코(Ernesto T. Marcó)의 편지도 『에바리스또 까리에고』에 수록되어 있음.

너무 복잡해서 위 목록에서는 적지 않았지만, 「도전」에서 보르헤스가 밝히듯, 물론 이 이야기의 근원은 건달들의 결투에 관한 전설적인 소문과 이를 문학화한 에두아르도 구띠에레스(Eduardo Gutiérrez)의 『검은 개미』(*Hormiga Negra*), 『환 모레이라』(*Juan Moreira*) 등 다른 작가들의 글이다. 그런데 이 반복에는 또 다른 획일성이 숨어 있다. 『밤의 역사』에 실린 「외지인에 대한 밀롱가」(“Milonga del forastero”)에서도 같은 주제를 다루고 있는데, 그 밀롱가에는 다음과 같은 구절이 등장한다.

칼 솜씨가 더 좋아도 소용없고,
힘이 더 세도 소용없다.
죽는 사람은 언제나
죽음을 찾아온 그 사람(OC III, 183).

보르헤스의 미로에서는 언제나 왼쪽으로 돌아야 그 중심에 도달하듯, 이 이야기들에서 언제나 죽는 쪽은, 강하고 약하고를 떠나, 대결을 위해 찾아오거나 대결을 조장하는 사람인 것이다.

다음과 같은 이야기를 가정해보자.

한 술집 겸 가게 주인 A가 B라는 사람을 싫어하여, 사람들이 즐겨 모여 노는 자기 가게에 B가 발을 들이면 죽여 버리겠노라고 공언한다. 그러자 그 말이 사실인지 확인하러 왔다며 B가 가게로 찾아온다. 가게 주인 A가 B를 향해 차례로 다섯 발의 총을 쏘지만 결국 B를 맞히지 못한다. 마지막 한 발의 총알이 남자, 가게 주인 A는 총을 버리고 항복한다. 하지만 그 때까지 칼도 꺼내지 않은 B는 A를 살려준다.

이 이야기는 보르헤스가 「도전」에서 말하는 상대방에게 관용을 베푸는 내용의 대결 구도와 같음을 쉽게 알 수 있다. 그런데 위 이야기 역시 보르헤스가 1934년 7월, <끄리띠까> 지에 발표한 「마지막 총알」(“La última bala”)이라는 글의 내용이다. 그렇다면 위 목록에서 4)와 5) 사이에 이 글을 포함시켜야 한다.

VI. 결론

보르헤스의 글은 비교적 뚜렷한 특징을 가지고 있다. 동일한 아이디어와 기법 그리고 유희가 반복되며, 그의 유희는 독자와 함께 누리는 유희가 아니라 교묘하고도 치밀한 혼자만의 유희인 경우가 많다. 서로 다른 글에서 동일한 내용과 단락이 반복되고, 때로는 하나의 작품 안에 다른 작품의 배아가 숨어 있는 경우도 흔하다. 이런 다시 쓰기는 보르헤스의 독창적 단편으로 알려져 있던 것에서도 확인된다. 보르헤스의 이런 특징적인 면모들 때문에 보르헤스의 작품은 다른 글 속에 섞여 있어도 쉽게 가려낼 수 있다. 실제로 단편 「1983년 8월 25일」에는 자신의 단편을 마드리드에서 가명으로 출판했다

니, 사람들이 그 글을 보고 보르헤스의 어설픈 모방에 지나지 않는다고 평했다는 말이 나온다.

서론에서 보르헤스가 참신하고 기발한 작가라는 점을 인정한다고 했다. 하지만 다른 작가들에 비해서는 참신하고 기발할지는 몰라도, 보르헤스의 글쓰기 내부적으로는 지극히 상투적이고 진부하다는 지적을 할 수 있다. 또한 흔히들 무한히 풍요롭다는 보르헤스는 어떤 면에서는 무한히 단조로운 작가라는 역설적인 평가도 가능하다. 지식의 폭은 엄청나고 사고의 깊이는 깊지만, 역설적으로 보르헤스의 사고 자체는 그 특유의 테두리 밖을 벗어나지 못하고 빙빙 돌며 반복된다. 따라서 보르헤스의 글은 골치 아픈 공부를 해가면서 읽어야 하지만, 어느 순간에 이르면 그의 글쓰기가 너무나 상투적이라는 인상을 받게 된다. 모든 것은 이미 씌어졌다는 입장, 즉 문학의 진부함을 지적하면서 출발한 보르헤스의 글쓰기는 특유의 참신성과 독창성을 획득했지만, 그 참신한 점들이 지나치게 반복됨으로서 보르헤스식 상투성으로 전락해 또 다시 진부해지고 만 것으로 볼 수 있다.

여기서 자세히 논하기는 어렵지만, 보르헤스의 이런 반복적인 성향은 한 가지에 유달리 집착하던 그의 성향과 특유의 관념론에 그 원인이 있는 것으로 보인다. 서론에서 언급한 보르헤스의 문학 취향 문제도 그렇지만 긍정적인 것이든 부정적인 것이든, 특정의 것에 대한 보르헤스의 집중 혹은 집착은 사실 남다른 것이었다. 그 한 예로 「파란 호랑이들」(“Tigres azules”)의 첫머리에는 보르헤스가 동물원의 동물 중에서 다른 동물에는 전혀 관심을 보이지 않고 유독 호랑이에만 관심을 기울였다는 어린 시절의 일화가 담겨 있다. 그런데 미로의 중심 찾기 문제의 예에서 보듯, 관념론자 보르헤스는 자신의 독특한 관심과 경험을 특유의 관념론으로 고착화하는 모습을 보여준다. 관념론을 통한 이런 고착화 경향 때문에, 문학과 관련된 여러 요소도 유사한 양상으로 표출되는 것으로 볼 수 있다. 예로 든 호랑이와 관련된 주제 역시 반복될 때마다 거의 동일하게 언급되고 있다.

이러한 과도한 반복 성향과 혼자만의 유희는 결국 보르헤스의 글쓰기가 자폐적이라는 지적까지 불러온다(Lima 1996, 275). 그렇다면

자신의 미로에 갇혀서 안주하고 있는 아스페리온이 바로 보르헤스라고 할 수 있다. 각각 「독일 진혼곡」과 「아스페리온의 집」에 나오는 다음의 구절들로 결론을 대신하기로 한다.

얼굴 하나, 단어 하나, 나침반 하나, 담배 광고 하나가 어느 한 사람을 미치게 만들 수 있으리라. 만약 그가 그것을 잊을 수 없다면 말이 다. 어떤 사람이 계속해서 헝가리 지도를 그려댄다면 이 사람은 미친 것이 아닐까? 나는 이 원칙을 우리 수용소 징벌 체제에 적용하기로 했고... 1942년 말, 예루살렘은 이성을 잃었고, 1943년 4월 1일, 죽음을 맞았다(OC I, 579).⁷⁾

사람들이 나를 두고 오만하고, 어쩌면 자폐적일지 모른다고, 어쩌면 미쳤을지 모른다고 비난한다는 것을 나는 안다(OC I, 569).

Abstract

En esta tesis tratamos del carácter de repetición de la escritura de Borges. No podemos negar que Borges es un gran escritor atractivo. Pero en las escrituras de Borges aparecen repetidamente las mismas o semejantes ideas y imagenes. También Borges suele no mencionar intencionalmente las palabras nucleares, y los cuentos de Borges son generalmente muy ambiguos. En realidad Borges prefiere las expresiones ambiguas. Para esta ambigüedad Borges utiliza frecuentemente la técnica oximorónica. Esta técnica no expresa claramente el significado de los cuentos, y los lectores duda su entendimiento sobre los cuentos.

7) 여기에 나오는 얼굴, 단어, 나침반, 담배 광고 역시 보르헤스 작품에 반복 등장한다. 얼굴은 「신의 글」의 치나칸의 얼굴이나 「천국, XXXI, 108」(“Paradiso, XXXI, 108”)의 얼굴을, 단어는 「운드르」나 「거울과 가면」의 단어를, 나침반은 「뜰뿔, 우끄바르, 오르비스 페르띠우스», 「죽음과 나침반», 「의회», 「브로디 보고서」를 연상시키고, 담배 광고는 「알렙」 칫머리의 베이뜨리체가 죽던 날의 담배 광고를 연상시킨다. 역시 보르헤스의 반복을 보여주는 문장이다.

También las estructuras o expresiones simétricas, el pseudo-realismo y la falsa posdata se repiten estereotípicamente.

En muchos casos estas técnicas que los lectores no pueden entender son los juegos literarios solamente para Borges mismo. El epígrafe de “La intrusa”, ‘2 Reyes, 1, 26’ es un buen ejemplo de este juego personal. Ante estos juegos literarios que tienden al carácter misantrópico, se equivocan no sólo los lectores normales sino también los expertos de la literatura latinoamericana. Por otra parte, Borges reescribe muchas veces los cuentos o ensayos que contienen las mismas temas o ideas. En algunas casos unas líneas de un cuento o ensayo contienen la semilla de otros cuentos o ensayos. En esta tesis exhibimos como ejemplos tres cuentos reescritos, “La casa de Asterión”, “La intrusa” y “Hombre de la esquina rosada”.

La literatura de Borges inicia con originalidad singular en comparación con las literaturas de otros escritores. Pero Borges gasta demasiado mucho esta originalidad y su literatura se estereotipa. En este sentido Borges es el otro Asterión misantrópico que vive sólo en su propio laberinto, su único mundo, sin salir de ahí.

Key Words: Repetición, Similitud, Oximorón, Simetría, Juego literario / 반복, 유사성, 옥시모론, 대칭, 문학적 유희

논문투고일자: 2005. 05. 01

심사완료일자: 2005. 05. 11

게재확정일자: 2005. 05. 20

참고 문헌

- 김춘진 편(1996), 『보르헤스』, 문학과 지성사.
- 로아 파킨슨 사모라 & 웬디 B. 패리스(2001), 『마술적 사실주의』, (우석균/박병규 외 공역), 한국문화사.
- 이남호(1994), 『보르헤스 만나러 가는 길』, 민음사.
- 호르헤 루이스 보르헤스(1994), 『픽션들』, (황병하 역), 민음사.
- _____ (1995), 『모래의 책』, (송병선 역), 예문.
- _____ (1997), 『칼잡이들의 이야기』, (황병하 역), 민음사.
- Alazraki, Jaime(ed.)(1986), *Jorge Luis Borges: El escritor y la crítica*, Madrid: Taurus.
- Barrientos, Juan José(1986), *Borges y la imaginación*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Borges, Jorge Luis(1989a), *Obras completas*, Tomo I, Barcelona: Emecé.
- _____ (1989b), *Obras completas*, Tomo II, Barcelona: Emecé.
- _____ (1989c), *Obras completas*, Tomo III, Barcelona: Emecé.
- _____ (1993), *El Tamaño de mi esperanza*, 2ª ed., Buenos Aires: Seix Baral.
- _____ (1994), *Inquisiciones*, Buenos Aires: Seix Baral.
- _____ (1997a), *El idioma de los argentinos*, 2ª ed., Buenos Aires: Seix Baral.
- _____ (1997b), *Textos recobrados 1919-1929*, Buenos Aires: Emecé.
- _____ (1999), *Borges: Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Buenos Aires, México & Santiago de Chile: Editorial Atlántida.

- Borges, Jorge Luis & Carrizo, Antonio(1997), *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Rafael Olea(ed.)(1999), *Borges: Desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, México: El Colegio de México.
- Harss, Luis(1973), *Los nuestros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Massuh, Gabriela(1980), *Borges: una estética del silencioso*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Sorrentino, Fernando(1996), *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires: El Ateneo.
- Zangara, Irma(1997), “Primera década del Borges escritor”, in Jorge Luis Borges, *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona: Emecé, pp. 399-427.