

아돌포 비오이 까사레스 작품의 등장인물 연구*

- 주인공과 반주인공, 주인공 화자와 편집자 화자를 중심으로

전 용 갑
(한국외국어대학교)

1. 들어가는 말

일반적으로 문학에서 등장인물은 시간, 공간과 더불어 작품을 구성하는 주요 서사요소로 꼽힌다. 특히 인간 본질의 해명에 주력하는 소설¹⁾은 대부분 ‘나’든 ‘그’든 이야기하는 한 사람의 의식을 통과하는 것으로 제시된다.²⁾ 물론 『오딧세이』, 『데카메론』, 『아라비안나이트』, 『사라고사 원고』 등 주로 고전작품을 중심으로 인물들의 내면 분석이나 심리상태의 묘사가 부족하고, 행위가 인물을 묘사하기 위하여 있는 것이 아니라 인물이 행위에 보조적인 문학이 존재하고 있으나³⁾ 근대 이후의 소설에서는 등장인물의 중요성이 눈에 띄게 증가하고 있다. 최초의 근대소설로 꼽히는 『돈키호테』나 『마리아』(호르헤 이삭스), 『제인 에어』(샬롯 브론테), 『보봐리 부인』(플로베르), 『안나 카레니나』(톨스토이) 등 19세기 낭만주의와 사실주의 시대의 대표적인 작품들이 주인공의 이름을 제목으로 활용하고 있는 것은 문학의 중심이 등장인물로 이동

* 이 연구는 2011년 한국외국어대학교 교내학술연구비의 지원에 의하여 이루어진 것임.

1) 정상균, 『형식문학론』, 5.

2) 웨인 부스, 이경우·최재석 역, 『소설의 수사학』, 173.

3) T. 토도포르, 신동욱 역, 『산문의 시학』, 77-78.

했음을 반증한다. 때문에 헨리 제임스는 『소설의 기술 *The Art of Fiction*』(1844)에서 “인물이 없는 그림이나 소설은 무엇인가?”라고 반문하고 있는데, 토도로프에 의하면 이 질문은 인물로부터 독립된 행동은 없다는 생각을 표현한 것이며 더 나아가 인물이 행위보다 더 중요함을 은밀하게 강조한 것이다.⁴⁾

한편 안토니오 가리도 도밍게스(Antonio Garrido Domínguez)는 20세기 들어 등장인물을 바라보는 이론적 관점이 다양해졌음을 지적한다. 그에 의하면, 등장인물을 인간 조건의 모사나 한 시대를 살아가는 인간의 내적 특성에 대한 표현, 혹은 한 사회적 집단의 세계관의 반영 등과 같이 문학의 핵심으로 보는 견해도 여전히 상존하지만, 단순히 소설을 구성하는 서사구조의 기능적 요소로 간주하거나 더 나아가 아예 등장인물의 죽음을 선언하는 극단적인 입장도 존재한다.⁵⁾ 후자의 경우, 더 이상 문학이 사회적 현실이나 당대적 세계관을 반영하지 못한다는, 문학의 미메시스적 본질에 대한 비판적 견해에서 비롯된 것이다.

등장인물이 매우 중요한 비중을 차지할 뿐만 아니라 더 나아가 세계관 자체로 귀결되는 문학경향 중 하나로 환상문학(*literatura fantástica*)을 들 수 있다. 물론 이레네 베시에르(Irène Bessière)와 같은 환상문학 이론가는 이 문학에서 중요한 요소는 등장인물이 아니라 일어난 사건이라고 주장한다. 예컨대 그녀는 카프카의 「변신」에서 중요한 것은 “내가 무엇으로 변했는가?”가 아니라 “나에게 무슨 일이 벌어졌는가?”에 있다고 말한다. 즉 벌레로 변한 주인공의 의식에는 변함이 없으며 중요한 것은 그에게 일어난 불가해한 사건이라는 것이다.⁶⁾ 사실상 사건이나 행위가 등장인물과 밀접한 관련 하에 전개되는 대부분의 사실주의 소설이나 인물의 내적 묘사에 초점을 맞춘 심리소설에 비해 환상문학의 등장인물들은 대개 수동적이고 소극적인 듯이 보인다. 이는 환상문학에 개입되는 초자연적인 사건이 인간의 이해범주나 해결능력을 뛰어넘기 때문이다. 하지만 물리적 법칙을 넘어서는 불가해한 사건 앞에서

4) Ibid., 77.

5) Garrido Domínguez, Antonio, *El texto narrativo*, 71.

6) Bessière, Irène, "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza," Roas, David (ed.), *Teoría de lo fantástico*, 89.

‘알 수 없는 공포(miedo inexplicable)’를 느끼거나 혹은 자연/ 초자연의 경계에서 ‘망설임(vacilación)’과 같은 인식론적 혼란을 겪는 환상문학의 등장인물은 그 자체가 이성적, 논리적 질서에 근원적 의문을 제기하는 이 문학의 세계관을 가장 집약적으로 반영한다. 때문에 다니엘 F. 페레라스(Daniel F. Ferreras)와 같은 환상문학 이론가는 주인공과 세계와의 급격한 단절(ruptura radical)이야말로 환상문학이 성립되기 위한 세 가지 조건⁷⁾ 중 하나라고까지 주장한다. 즉 초자연적 사건 앞에서 가족이나 이웃, 동료 등으로 대변되는 사회구조와 갈등적 관계에 처한 환상문학의 주인공은 이성에 대한 비이성, 사실에 대한 초자연, 집단에 대한 개인 등 서로 대립되는 두 개의 의미론적 코드의 충돌을 의미한다는 것이다.⁸⁾

이 연구는 환상문학 등장인물의 특징과 역할을 주로 이 문학의 세계관과 관련하여 살펴보고자 한다. 등장인물이 이 문학의 특정한 세계관을 반영하고 있다면, 그들의 프로필과 개성은 물론 초자연적 사건을 둘러싼 대응방식에 있어서도 일정한 유형이 존재할 것이라는 추론이 가능하기 때문이다. 물론 “환상문학은 하나가 아니라 매우 다양한 유형이 존재”⁹⁾하고 있기 때문에 “각각의 유형에 맞는 일반적인 규칙들을 찾아야만 하는”¹⁰⁾ 어려움이 있는 것은 사실이다. 따라서 이 연구에서는 신환상성(lo-neofantástico)과 형이상학적 환상성(lo fantástico metafísico) 등 초자연적 현상이 2차적인 해석과 상징적 의미로 수렴되는 작품들은 제외된다.¹¹⁾ 초자연적 사건이 현실세계에 개입함으

7) 이 밖에 자연법칙에 위배되는 초자연적인 요소가 현존하여야 하며, 초자연적인 서사는 우리들(독자들)의 세계와 같은 현실적 공간에서 전개되어야 한다는 것이 나머지 두 가지 조건을 구성한다. Ferreras, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, 20-21.

8) Ibid., 21.

9) Bioy Casares, Adolfo, "Prólogo", *Antología de la literatura fantástica*, 1996, 10.

10) Ibid.

11) 카프카의 「변신」이나 훌리오 꼬르다사르의 「파리의 아가씨에게 보내는 편지 Carta a una señorita en París」는 이른바 신환상계열의 작품에 속한다. 하이메 알라스라끼(Jaime Alazraki)가 지적하듯, 신환상에서는 ‘초자연적 현상에 대한 설명의 노력’과 ‘초자연적 현상의 의미’, 그리고 ‘공포의 요소’가 결합되어 있기 때문에 등장인물의 비중보다는 초자연적 사건 자체에 대한 2차적인 해석과 의미

로써 현실/ 비현실, 자연/초자연의 논리 사이에 예기치 못한 대립과 충돌이 빚어지고, 그로 인해 등장인물이 (그리고 독자가) 공포나 망설임과 같은 이 문학 고유의 반응을 보이는 일반적인 의미의 환상문학 작품들이 분석의 대상이 될 것이다.¹²⁾

본 연구는 환상문학의 주요 등장인물을 주인공(*protagonista*)과 반주인공(*antagonista*), 주인공 화자(*narrador-protagonista*)와 편집자 화자(*narrador-editor*)의 두 측면에서 분석할 것이다. 각각 자연/초자연적 질서를 대변하는 주인공과 반주인공의 조우는 이성적 세계관에 의문을 제기하는 이 문학의 인식론적 화두를 함축하고 있으며, 독자와 등장인물의 동일화가 가장 용이한¹³⁾ 1인칭 화법으로 제시되는 주인공 화자와 편집자 화자는 환상문학에서 매우 빈번한 서술기법으로 간주되기 때문이다.

분석은 아르헨티나 작가 아돌포 비오이 까사레스(*Adolfo Bioy Casares*)¹⁴⁾

가 중요성을 띠는 경우가 많다. (Roas, David, "La amenaza de lo fantástico", Roas, David(ed.), op. cit., p.36) 이처럼 등장인물의 비중이 축소되는 현상은 보르헤스의 「뜰췌, 우크바르, 오르비스 페르띠우스 *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*」나 「원형의 폐허 *Las ruinas circulares*」처럼 초자연적 사건 자체가 우리가 사는 현실세계의 논리 바깥에서 발생하는 이른바 형이상학적 환상문학 계열의 작품에서도 찾아볼 수 있다. 그러나 현실세계를 배경으로 초자연적인 현상이 매개함으로써 현실/비현실, 자연/초자연의 대립과 충돌이 빚어지는 대부분의 환상문학에서 등장인물은 페레라스의 지적처럼 필수적인 구성요소로 부각되게 된다.

12) 토도로프는 ‘독자의 망설임’은 환상성 성립의 제1 조건으로 필수적인 요소이지만, 등장인물은 망설임을 느끼지 않을 수도 있다고 말한다. - Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 44.

13) *Ibid.*, 102.

14) 비오이 까사레스(1914-1999)는 실질적인 데뷔작인 장편 『모렐의 발명 *La invención de Morel*』에서부터 후기작을 모아 놓은 『러시아 인형 *La muñeca rusa*』(1991)에 이르기까지 작가로서의 생애를 환상문학에 친착하였다. 그는 유행과 같은 환상문학의 고전적인 소재로부터 생물학, 유전학 등 실증적 지식을 활용한 과학적 환상, 그리고 물리적인 시공간 개념의 전복을 통해 이성적 세계관의 한계를 지적하는 4차원적 환상 등 가히 다양한 소재의 환상문학 작품을 남겼다. 비오이 까사레스는 보르헤스로부터 스페인어권에서는 드물게 ‘이성화된 상상 (*imaginación razonada*)’이란 환상문학의 새로운 전범을 제시했다는 평을 받았으며 20세기 라틴아메리카 환상문학의 대표적 작가로 꼽힌다. 1990년 세르반테스 문학상을 수상하였다.

의 「미래의 왕들에 대하여 De los reyes futuros」와 「눈 위의 위증 El perjurio de la nieve」등 사실주의적 환상성 성향을 띤 주요 단편들을 중심으로 이루어질 것이다.

2. 환상문학의 등장인물 분석

1) 주인공과 반주인공: 환상문학 세계관의 반영

환상문학의 주인공은 대부분 평범하고 일상적인 삶을 살아가는 보통사람의 모습으로 제시된다. 환상문학은 18세기 후반 낭만주의의 산물이지만, 환상문학의 주인공은 매우 사실적이다. 주인공의 행동능력이 우리들보다 더 크거나, 작거나, 아니면 같은가에 따라 문학작품을 분류하는 노스롭 프라이(Northrop Frye)의 기준에 따르면, 환상문학의 주인공은 우리처럼 평범한 능력과 인간성의 소유자이며 우리 자신의 경험에서 우리가 발견하는 것과 똑같은 개연성의 기준을 준수하는 이른바 하위모방(low mimetic) 양식의 인물에 가깝다.¹⁵⁾

환상문학 주인공의 평범함은 무엇보다도 이 문학이 지닌 ‘사실주의적 속성’과 무관하지 않다. 주지하다시피 환상문학은 근대 이성중심주의에 대한 낭만주의적 반동으로 태동했는데, 이와 같은 근본적인 인식론적 입장은 대개의 경우 ‘현실세계’에 이성과 논리로는 이해 불가능한 초자연적 사건의 개입이라는 정형화된 전개 방식을 통해 추구되었다. 초자연적 사건이 독자에게 공포나 의구심을 안겨주기 위해서는 사실적인 분위기의 조성이 중요한 전제조건으로 부각된다. 만일 초자연적 사건이 비현실적인 배경 하에서 전개될 경우, 이야기는 요정이야기나 우화와 같은 경이문학(la literatura maravillosa)으로 흘러가게 되며 독자 또한 환상문학에서처럼 정서적 반응(reacción emocional)이 아닌 지적인 반응(reacción intelectual)을 보이게 된다.

따라서 사실주의적 요소는 환상문학의 ‘구조적 필요성’으로 인식되며¹⁶⁾ 대

15) 노스롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 49-50.

16) Roas, David, op. cit., 24.

부분의 이론가들은 이 문학이 지닌 꺾진성(verosimilitud)에 대해서만큼은 일치된 견해를 보이고 있다. 예컨대 루이 박스(Louis Vax)는 환상성이란 “알 수 없는 현상(lo inexplicable)이 실제 세계에서 우리들과 같은 사람들 앞에 갑자기 제시됨으로써 발생한다.”¹⁷⁾고 말하고 있으며 로저 까이와(Roger Caillois)도 환상성을 “실제 세계에서 거의 견딜 수 없는 어떤 괴기스런 현상의 급작스런 침입(una irrupción insólita)”¹⁸⁾으로 정의한다. 토도로프의 환상성 이론이 “텍스트가 독자들에게 등장인물들의 세계를 실제 살아있는 인간의 세계라고 생각하게끔 만들어야한다.”¹⁹⁾는 전제에서부터 시작되는 것도 이미 널리 알려진 사실이다. 1960년대와 70년대 초에 걸쳐 전개된 이러한 입장은 이후에도 환상문학은 “사실주의 소설과 형식적인 요소를 공유한다”²⁰⁾는 안또니오 리스코(Antonio Risco)나 환상적 세계를 “이 세계의 언어, 사고, 현실을 가지고 만들어지는 다른 세계”²¹⁾로 보는 이레네 베시에르, 그리고 환상성을 정상적인 것(lo normal)과 비정상적인 것(lo anormal)의 대립적 구도에 의거해서 발생하는 것으로 보는 아나 마리아 바레네체아(Ana María Barrenechea)등에서도 유사하게 반복된다. 2000년대의 후안 에레로 세실리아(Juan Herrero Cecilia) 역시 비슷한 목소리를 내고 있다.

환상문학의 담론은 서술된 스토리가 이성의 관점에서 보았을 때 이상하고 설명할 수 없는 사건들을 제시하고 있기 때문에 사실주의 문학보다 더 믿음직스럽고 그럴듯하게 보여야만 한다. 독자들의 신뢰와 믿음을 유도하기 위해서 작가는 생생한 실제 스토리로서의 이야기, 그리고 독자와 동일시 될 수 있는 뼈와 살을 가진 인물에 의해 서술되는 이야기를 제시하면서 허구 세계를 창조하는 그의 작업을 숨기려는 전략에 의지한다.²²⁾

17) Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, 6.

18) Caillois, Roger, *Imágenes, imágenes (Sobre los poderes de la imaginación)*, 10.

19) Todorov, op. cit., 43-44.

20) Risco, Antonio, *Literatura y Fantasía*, 18.

21) Bessière, Irène, en Roas, David(ed.), op. cit., 85.

22) Herrero Cecilia, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, 145.

환상문학의 사실주의적 속성은 무엇보다 이 문학의 핵심 전략인 ‘현실성의 효과(efecto de realidad)’를 야기하기 위한 것이다. 원래 롤랑 바르트에서 비롯된 이 개념은 재현 가능한 것은 물론 비사실적인 것까지도 사실적인 것으로 묘사함으로써 허구적 텍스트의 팝진성을 높이는 서사기법을 말한다.²³⁾ ‘현실성의 효과’는 환상문학이 경이문학이나 마술적 사실주의(realismo mágico)와 같은 인접 문학²⁴⁾으로 변질되는 것을 방지할뿐더러 더 나아가 이성적 세계관의 전복이라는 이 문학의 인식론적 세계관을 드러내는 가장 효과적인 전략으로 기능한다.

환상문학에서 ‘현실성의 효과’는 초자연적 사건이 발생하는 환경이 우리가 사는 세계와 마찬가지로 사실적임을 강조함으로써 독자들의 알레고리적 해석을 차단하고 그들로 하여금 공포, 당혹감과 같은 감정적 형태의 반응을 이끌어내려는 데 일차적인 목적이 있다. [...] 하지만 ‘현실성의 효과’는 서사요소의 운용과 같은 단순한 기법차원의 문제에 그치지 않는다. 우리의 현실과 가장 유사한 세계를 상정하는 궁극적인 이유는 초자연적 사건이 개입하는 순간 역으로 그 현실에 대한 일상적인 고정관념을 전복시킴으로써 맹신화된 이성주의적 사고를 해체시키고자 하는 환상성의 세계관에 놓여있기 때문이다.²⁵⁾

때문에 다윗 로아스는 환상성이 “현실성에 내접되어 있으나 동시에 그 현실성에 대한 반란으로서 제시된다”²⁶⁾고 지적하고 있으며 비오이 까사레스 또한 독자들의 세계처럼 매우 일상적인 세계에 단 하나의 믿을 수 없는 사건이

23) Barthes, Roland, "L'effet de réel", Marty, Èric(ed.), *Oeuvres complètes, Tomo III, 1968-1971*, 25-32.

24) 다윗 로아스에 의하면 마술적 사실주의는 환상문학과 경이문학의 중간에 위치한다. 즉, “마술적 사실주의는 사실적인 것을 비사실적인 것으로 다루며 초자연적인 것을 자연적인 것으로 만든다는 기본적인 전략을 지니고 있으며[...]실제적인 것과 초자연적인 것 사이에 갈등적 대립을 야기하지 않는다는 점에서 환상문학과 구분되며 사건들이 현실의 일상적인 세계에서 발생한다는 점에서는 경이문학과 구분된다.”고 말하고 있다. Roas, David, op. cit., 12.

25) 전용갑, 「아돌포 비오이 까사레스 환상문학의 공간성 연구」, 378.

26) Roas, David, op. cit., 25.

발생했을 때 환상문학의 효과는 더욱 강력해질 수 있다고 말하고 있다.²⁷⁾

한편, 환상문학 주인공의 사실주의적 특성은 직업, 외모와 같은 외형적인 프로필보다는 현실에 대한 인식과 가치판단 등 내적인 패러다임에 근거해야 한다. 즉 독자들의 일상적 경험을 공유할 수 있어야 하며 현실세계에서 무엇이 가능하고 무엇이 불가능한지에 대한 보편적인 판단기준에 입각해야 한다. 이레네 베시에르의 주장처럼 「변신」의 주인공인 그레고르 잠자에게 등장인물로서의 중요성이 결여되어 있다면, 이는 그가 하루아침에 벌레로 변한 불가해한 ‘변신’ 자체에 대한 문제의식 보다는 ‘변신’으로 인해 출근을 할 수 없고 가족에 대한 책임감을 다할 수 없을 것이라는 강박관념에 빠져있기 때문일 것이다. 이는 실제 현실세계에서 동일한 일이 벌어졌을 때 일반적인 독자들이 보일 인식이나 대응과는 매우 큰 차이가 아닐 수 없다.

환상문학의 주인공이 강한 사실주의적 속성을 띠고 있지만 그렇다고 해서 사실주의 문학의 주인공과 전혀 차이가 없는 것은 아니다. 후자(後者)의 경우 그를 둘러싼 주변 환경을 자연스러운 상황으로 인지하지만 전자(前者)는 이를 물리적으로 자연스럽지 않은 여건으로 인식하여 의문이나 공포감을 드러내기 때문이다. 이는 다빗 로아스가 지적하듯 사실주의 문학과 환상문학의 다음과 같은 차이에서 기인한다.

환상성은 사실주의 코드에서 비롯되는 서사양식이지만 동시에 사실주의 코드에 대한 변형이나 전복으로 여겨진다. 다시 말해 환상문학을 구성하는 요소들은 사실주의 문학의 껍질성에 의거하지만, 유일하게, 이야기의 핵심적인 축으로 등장하는 알 수 없는 사건의 침입이 사실주의 문학과 환상문학 사이의 본질적인 차이를 결정짓는다. 실홀(Silhol)의 지적처럼 사실주의 문학에서는 ‘그럴듯한 것(lo verosímil)’을 사실(verdad)로서 받아들이지만, 환상문학에서는 ‘불가능한 일(lo imposible)’이 실제 벌어지는 것으로 여겨진다. ²⁸⁾

27) Bioy Casares, Adolfo(1996), op. cit., 10.

28) Roas, David., op. cit., 27.

이와 같은 차이는 두 문학 주인공들의 운명을 결정짓는 요인이 된다. 즉, 사실주의 문학 주인공들의 최후가 모두 비극으로 귀결되는 것이 아닌데 반해 환상문학의 주인공들은 대부분 죽음과 같은 불운한 결말을 피해가지 못한다. 초자연적 논리가 원천적으로 배제되는 사실주의 문학에서는 주인공의 의지나 주변 상황의 변화에 따라 얼마든지 해피엔딩이 가능할 수 있지만, 일상의 질서에 개재된 초자연적 혼돈이 아물지 않은 채 종결되는 환상문학의 세계는 예외 없이 코스모스(cosmos)에서 카오스(caos)로 이행되는 구조를 안고 있기 때문이다. 만일 미스터리한 사건이 궁극적으로 자연적 질서에 의해 해결될 경우 - 토도로프의 지적에 따르면 - 소위 괴기성(lo extraño)으로 귀결되며, 초자연적 질서에 의해 설명이 될 경우에는 경이성으로 전환된다. 따라서 환상문학 주인공의 비극적 최후는 우연이 아니라 이 문학의 구조적 특성에 의한 불가피한 ‘운명’으로 볼 수 있다. 그리고 그의 운명에는 이성과 논리의 절대성을 상대화하며 직관과 상상력 등 또 다른 인지능력의 중요성을 강조함으로써 우주를 총체적으로 인식하고자 하는 환상문학의 인식론적 세계관이 반영되어 있다.

한편, 환상문학 작품에는 초자연적인 사건을 유발하는 또 다른 주요 등장인물인 반주인공이 등장하기도 한다. 주인공이 초자연적 사건에 의해 비극적인 최후를 맞이하는 피해자라면 반주인공은 주인공을 비극으로 몰아넣는 가해자의 역할을 수행한다. 따라서 주인공이 독자와 같은 평범한 인물로 사실주의적 속성을 지니는데 반해 반주인공은 일상적 능력을 뛰어넘는 비범함의 소유자로서 사실주의적 속성과는 거리가 멀다. 예를 들어 반주인공은 유령, 흡혈귀와 같은 초자연적 존재로 나타나거나 초자연적인 현상을 유발하는 과학자나 의사와 같은 악마적 천재로 등장한다. 이러한 인물형은 노스롭 프라이의 분류에 의하면, 다른 사람들보다 뛰어나며 또한 다른 사람들의 환경보다 뛰어난 환경에 처해 있는 ‘신적인 존재’이거나 혹은 그러한 뛰어난 사람이 다른 사람들에 비해 상대적으로 우월한 로망스(romance)의 영웅이 될 것이다.²⁹⁾ 하지만 ‘초인적인 능력’을 지닌 반주인공 역시 인간의 인식론적 범주를 초월하지는 않는다. 반주인공은 이성과 논리의 경계를 넘어 초월적인 존재나 세계를 지향하는

29) 노스롭 프라이, 임철규 역, *op. cit.*, 50.

인간의 무의식과 잠재된 열망의 상징이기 때문이다. 직관과 상상력의 소산인 반주인공은 이성과 논리의 세계를 대변하는 평범한 주인공과 더불어 궁극적으로는 우주에 대한 총체적 이해를 위한 구성요소이다. 하지만 대부분의 경우 이 두 인물은 숙명적으로 조화를 이루지 못한다. 따라서 평범함과 비범함, 피해자와 가해자로서의 대립적 속성은 총체성을 지향하지만 궁극적으로 좌절하고 마는 환상문학의 세계관을 상징한다. 평범한 주인공이 낭만주의에서 사실주의 시대에 이르기까지 거의 모든 환상문학에 편재하는 보편적인 인물상이라면 반주인공은 주로 초자연적인 현상이 가시적인 형태로 나타나는 낭만주의적 환상문학에 등장한다. 사실주의적 환상문학에서 초자연적인 사건은 더 이상 유령이나 흡혈귀와 같은 ‘신적인 존재’의 개입이나 악마적 천재의 발명에 의해서 유발되지 않으며, 대신 3차원적 시·공간 질서의 전복이나 정신병리학, 심리학과 같은 근대과학의 외피를 입고 은밀한 형태로 현실의 일상세계에 잠입하기 때문이다.

2) 주인공 화자와 편집자 화자: 1인칭 화자의 특성을 중심으로

레모 세세라니 (Remo Ceserani)가 지적하듯 1인칭 화자는 환상문학의 진 유물이 아니라 18세기의 서간체 소설(*novela epistolar dieciochesca*)이나 기행문학(*literatura de viajes*), 고백문학(*literatura de confesión*) 등과 같이 등장인물의 내면이나 열망, 의식을 드러내거나 경험을 이야기하는 작품들에서 두루 사용된 바 있다.³⁰⁾

하지만 환상문학에서 1인칭 기법이 자주 사용되는 이유는 등장인물의 내적 독백의 필요성에 의해서라기보다는 이 문학이 구조적으로 요구하는 ‘현실성의 효과’ 때문이다. 즉, 1인칭 화자는 등장인물과 독자의 동일화를 가장 쉽게 달성하는 서술기법으로, 1인칭 화자가 진지하게 이야기하는 초자연적인 경험이 터무니없는 내용이 아니라 실제 가능할 수도 있다는 점을 독자에게 주시시켜준다. 이는 토도로프가 지적하듯, 독자들이 흔히 1인칭 화자가 등장인물 중의 하나라는 사실을 망각하고 - 따라서 그의 말이 거짓일 수도 있다는 사실

30) Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, 102.

을 잊고서 - 화자에 대해 의심을 품지 않기 때문이다.³¹⁾ ‘나’라는 말은 우리 모두에게 해당되는 대명사이기도 하지만, 환상문학에서는 동일화를 더욱 용이하게 하기 위해 흔히 1인칭 화자를 독자와 같은 ‘평범한 사람(hombre medio)’으로 설정하는 것을 잊지 않는다.³²⁾

따라서 독자는 자신과 같은 평범한 1인칭 화자와의 심리적 동일화를 통해 초자연적 사건의 개연성을 인정하게 되며, 자연/ 초자연적 논리 사이에서 의구심을 품게 된다. 반면 경이문학에서는 1인칭 화자가 거의 등장하지 않고 있는데, 이는 우연이 아니라 초자연적인 이야기가 독자의 의심을 불러일으켜서는 안 되는 이 문학 고유의 속성 때문이다.³³⁾

다빗 로아스 또한 독자와 등장인물 사이에 동일화가 필요한 이유를 환상문학의 구조적 필요성에서 찾고 있다.

환상성은 일종의 ‘하이퍼리얼리즘’으로 간주할 수 있는데, 왜냐하면 사실주의 작품의 기법들을 활용하는 것 이외에도, 독자에게 현실에 대한 자신의 경험을 등장인물들의 경험과 지속적으로 연관시키도록 요구하기 때문이다.: 우리는 경험적 현실과의 (갈등적) 관계에 의해 환상문학이 성립된다는 것을 알고 있다. 왜냐하면 모든 환상문학 작품의 기본적인 목적은 이러한 경험적 현실에 대한 전복 가능성에 놓여 있기 때문이다. 따라서 환상문학은 우리들의 현실인식에 대해 어떠한 전복도 가정하지 않는 사실주의 문학이나 경이문학의 독서 유형과는 다르다.(사실주의 문학의 세계와 사건들은 정상적이고 일상적인 것들이며, 경이문학은 현실과의 접촉 없이 자신만의 고유세계에서 전개된다.)³⁴⁾

비오이 까사레스는 호프만의 환상문학 작품들이 독자의 믿음을 야기할 수 있는 조건을 만들지 못했기 때문에 흥미가 없었다는 자신의 독서 체험을 피력하면서 독자는 “작가들이 말하는 것을 믿어야만 하며 [...] 믿어야만 전율을 느낄 수 있다.”³⁵⁾고 말한다. 그리고 자신의 작품에서 1인칭 화자를 빈번히

31) Todorov, op. cit., 101.

32) Ibid., 102.

33) Ibid., 101.

34) Roas, David, op. cit., 26.

사용하는 이유에 대해 “독자가 신뢰할 수 있는 모험가나 피해자(즉, 환상문학의 주인공)의 관점을 수용할 때, ‘놀라움’을 느끼게 된다.”³⁶⁾고 언급하고 있다. 비오이 까사레스 연구가인 프란시스카 수아레스 꼬아야 역시 다음과 같이 작가의 말에 힘을 실어주고 있다.

자크 피네(Jacques Finné)는 환상문학 작품이 자신의 목적을 추구하기 위해 일련의 ‘수사학적 수단’에 의지한다고 지적한다. 즉 모호함(ambigüedad)을 야기하기 위한 1인칭 화자의 사용과, 화자가 독자를 장악할 수 있는 과거시제의 사용이 그것이다. 이 두 가지 경우에, 독자의 이탈을 방지할 수 있고 환상성의 효력을 극대화할 수 있다. 즉, 비록 제한된 독서 시간에 한정된다 하더라도, 이와 같은 수사학적 수단들이 야기하는 미스터리한 분위기와 음모를 통해서 독자에게 놀라움과 의혹을 불러일으킨다.³⁷⁾

1인칭 화자의 사용은 자크 피네의 말처럼 ‘수사학적 수단’이지만 위의 모든 언급들을 종합해 볼 때 이는 궁극적으로는 ‘현실성의 효과’를 야기하기 위한 가장 효율적인 방안임을 알 수 있다. 그리고 앞에서 언급했듯, ‘현실성의 효과’가 이성중심적 사고에 의문을 제기하는 환상문학의 목적을 달성하기 위한 전략적 필요성임을 상기한다면, 1인칭 화자의 사용은 단순한 기법차원을 넘어 이 문학의 세계관을 드러내기 위해 치밀하게 고안된 장치임을 알 수 있다.

한편, 1인칭 화자는 역할에 따라 다시 ‘주인공 화자’와 ‘편집자 화자’로 나눌 수 있다. ‘주인공 화자’는 초자연적 사건을 겪은 등장인물(주인공)이 자신의 불가사의한 체험을 독자들에게 직접 전하는 서술방식이며, ‘편집자 화자’는 제 3자가 주인공의 초자연적인 체험을 독자들에게 간접적인 형태로 전달하는 방식을 말한다. 따라서 후자의 경우 ‘이야기 속의 이야기(relato en el relato)’ 형식으로 전개되는 경우가 많다. ‘주인공 화자’는 초자연적인 현상이 가시적인 형태로 등장하는 낭만주의적 환상문학에서 특히 두드러지는데, 이는 믿기 어려운 일일수록 경험자의 직접적인 증언이 사안의 개연성과 꺾진성

35) Sorrentino, Fernando, *Siete Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, 76-79.

36) Levine, Suzanne J., *Guía de Adolfo Bioy Casares*, 97.

37) Suares Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, 44.

을 높일 수 있기 때문이다. 반면 ‘편집자 화자’는 주인공의 초자연적 경험을 독자들에게 전하는 동시에 주인공의 주장과 다른 해석 가능성을 제기하는 역할을 수행한다.

만일 ‘주인공 화자’가 서술된 초자연적 사건들의 의미나 주요 등장인물로서의 자신의 행위에 대해 판단하거나 언급하고자 한다면, 그는 그것을 ‘사실성’이나 ‘진정성’에 대한 최종적인 보증인의 자격으로 행할 것이다. 반면 ‘이야기 속의 이야기’에서 ‘편집자 화자’는 ‘주인공 화자’의 위에 위치하며, 주인공과 다른 관점에서 주인공의 행위와 사건의 의미에 대해 판단할 수 있다.³⁸⁾

‘편집자 화자’의 역할이 중요한 것은, 후안 에레로 세실리아의 주장대로 주인공 화자가 최종적인 보증인의 자격으로 말한다고 해서 그의 주장이 언제나 옳을 수는 없기 때문이다. 주인공이 정신병자이거나 환각, 악몽, 악령에 사로잡힌 사람일 가능성을 배제할 수 없기 때문이다.³⁹⁾ 따라서 편집자 화자의 중요성은 주인공의 경험을 전해주는 전달자의 역할에 있는 것이 아니라 주인공의 주장에 대해 다른 설명의 가능성을 열어 놓는 해설자의 기능에 있다. 즉 주인공의 이야기(relato B)가 초자연적 논리에 바탕을 두고 있다면 편집자의 이야기(relato A)는 이에 대한 의문을 제기함으로써 자연적 설명의 가능성을 열어놓는 것이다. 이와 같은 경우 독자는 초자연적 사건에 대한 두 가지 논리 사이에서 스스로 판단해야 하기 때문에 소위 토도로프가 환상성의 제1조건이라고 말하는 ‘망설임’의 상태에 놓일 가능성이 높아진다.

3) 주인공과 반주인공: 「미래의 왕들에 대하여 De los reyes futuros」를 중심으로

비오이 까사레스는 “마술가를 믿지는 않지만 세상의 마법은 믿으며, 삶의 매 순간마다 이를 발견할 수 있다.”⁴⁰⁾고 말한다. “초자연적인 것을 보지 않고

38) Herrero Cecilia, Juan, op. cit., 165.

39) Ibid., 165.

서 죽고 싶지는 않다.”⁴¹⁾라는 그에게 일상 세계는 이성과 논리로 설명할 수 없는 신비로움으로 가득 찬 마법의 보고가 아닐 수 없다.

현실은 언제나 환상적이다. 꿈을 꿀 때도 그렇고 아플 때도 그렇다. 혹은 밤에 당신 집의 복도를 걷고 있는데 불이 나가고 갑자기 방향 감각을 잃어 버릴 때도 마찬가지이다. 바로 그 순간, 당신은 환상적인 무언가의 실루엣을 목격하게 된다. 가끔씩 삶은 우리에게 현실의 질서를 깨뜨리는 그 무언을 순간적으로 노출시킨다.⁴²⁾

따라서 그의 작품에서 초자연적 존재의 실루엣을 목격하는 주인공은 대부분 일상세계의 평범한 인물들이다. 경찰의 추적을 피해 무인도로 피신한 도망자(『모텔의 발명』), 사랑하는 아내를 개 조련사에게 빼앗긴 시계 수리공(『태양아래 잠들다 *Dormir al sol*』), 환자의 고통으로 부를 챙기는 병원장의 음모를 목격한 남자 간호사(『또 다른 희망 *Otra esperanza*』), 사랑하는 여자를 연적에게 빼앗기고 유학의 길을 떠나는 대학생(『빠울리나를 기리며 *En memoria de Paulina*』), 질병과 실연의 아픔으로 고통스러워하는 신문사 직원(『베니스의 가면 *Máscaras venecianas*』) 그리고 「여행 혹은 불멸의 마법사 *Un viaje o El mago inmortal*」, 「위대한 천사 세라핀 *El Gran Serafin*」, 「창 없는 방 *El cuarto sin ventanas*」등 여러 작품에 등장하는 여행자들은 모두 일상적 범주에서 쉽게 접할 수 있는 인물들이다. 비오이 까사레스의 주인공 중 초능력이 부과된 경우는 “정신을 집중하면 생각하는 대상을 물질화 할 수 있는”⁴³⁾ 「또 다른 미로 *El otro laberinto*」의 이스트반 반야이가 유일하다.

「미래의 왕들에 대하여」는 비오이 까사레스의 다른 주요 작품들과 마찬가지로

40) Bioy Casares, Adolfo, "Un viaje o El mago inmortal", *El lado de la sombra*, 114.

41) *ibid.*

42) Della Paolera, Félix, Cross, Esther(eds.), *Adolfo Bioy Casares. Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, 76.

43) Bioy Casares, Adolfo, Barcia, Pedro Luis(ed.), "El otro laberinto", *La trama celeste*, 202.

지로 주인공의 1인칭 시점에 의해 서술되며, 물개를 대상으로 수 만년의 진화 과정을 단 시일 내에 이룩한 생물학적 실험이 초자연적 소재의 중심을 이루고 있다.

작품의 핵심 인물은 익명의 ‘주인공 화자’와 그의 유년시절 친구들인 마르꼬스와 헬레나인데, 그들의 특성을 알아보기 위해서는 무엇보다 줄거리의 이해가 중요하다. ‘평범한 주인공’ 대 ‘초자연적 반주인공’의 대조적 성격은 작품 속의 단편적인 일화들보다는 일련의 전개과정에서 전반적으로 드러나기 때문이다.

비극적 이야기의 시작은 이들이 유년기에 관람했던 1918년의 한 서커스 공연에서 잉태된다. 어쩌면 평범한 유년기의 추억거리에 지나지 않았을 이 일화를 통해 화자는 마르꼬스가 공연에 등장한 물개들에게 유별난 집착을 표했으며, 공연이 끝나자 주저하는 화자와 헬레나를 데리고 직접 물개를 보러갔던 사실을 언급한다. 그리고 마르꼬스가 어린 시절부터 이미 묘한 카리스마의 소유자였음을 회상한다.

이미 그 당시 마르꼬스는 우리들의 모든 일상을 조율하는 은밀하고 중요한 지배자였다. 매우 총명했으며, 무척 열정적이었고, 대단한 부잣집 자식이었다. 우리들은 유년기의 상당부분을 그의 시내 집에서나 혹은 교외에 위치한 드넓은 정원인 세인트 레미에서 보냈다.⁴⁴⁾

어린시절을 함께 한 이들의 행로는 대학에 진학할 무렵 서서히 분기점을 맞이한다. 화자는 법대로 진학하여 4년간의 학업을 지속하는 평범한 진로를 선택한 반면, 마르꼬스는 상급과정 진학을 포기하고 오로지 “자신을 위한 독서”(98)에만 몰두한다. 그는 “둥근 정방형의 역사, 아랍 항해술의 진보, 병참학의 가능성, 염색체의 본성과 번식, 비교 천체물리학에 대한 레스타의 연구 등”(98)을 읽어나간다. 그리고 자연과학 전공을 선택하는데, “길고도 어려운 과정을 일 년 만에 졸업하는”(98) 비범함을 과시한다.

44) Bioy Casares, Adolfo, Barcia, Pedro Luis(ed.), "De los reyes futuros", 98. 이하 작품 인용은 본문 중에 괄호로 표기함.

졸업 후 마르코스는 집에 틀어박혀 연구에만 몰두하겠노라고 선언하며 헬레나를 데리고 세인트 레미로 잠적해 버린다. 내심 헬레나를 사랑했던 화자는 상심하여 호주로 이주의 길을 떠난다. 그곳에서 그는 행정업무에 종사하며 “오후의 따분함을 잊기 위하여 스파이 소설을 쓰고(…) 멜버른에서 6권의 소설을 출간한다.”(99).

화자는 9년의 세월이 지나 전쟁(2차 세계대전)이 터졌을 때 귀국을 결심하게 되는데, 때마침 스파이 소설 작가의 경력 덕분에 정보당국에 채용된다.

정보원이 되어 귀향한 화자는 마르코스의 장원인 세인트 레미가 (독일)공군의 폭격을 유도하는 첩자의 혐의를 받고 있음을 알고 조사를 자원한다. 그는 신분을 숨긴 채 장원 맞은편의 객주집 주인 부부로부터 몇 가지 의미 있는 정보를 입수한다. 즉, 그곳에서는 “아무도 밖으로 나오지 않고, 그 누구에게도 출입이 허용하지 않으며”(101), 오로지 생선 장수만이 매일 장원 입구에서 생선을 전달한다는 것이다. 마침 객주집에 들른 생선장수는 화자에게 세인트 레미의 사람들이 “오로지 생선만을 먹고 살며, 군대보다도 더 많은 생선을 소비한다.”(102)는 사실을 전한다. 날이 저물기를 기다리던 화자는 자신의 신분을 눈치챈 객주집 주인에게서 보다 구체적인 정황을 듣게 된다. 즉, 폭격이 이 지역 모두를 휩쓸었는데 장원만은 하나의 섬처럼 거의 피해를 입지 않았으며, 사람들은 장원 주인이 부인을 납치했다고 말하지만 사실은 부부가 함께 납치되었다는 것이다. 납치범들이 누구인지는 알 수 없으며 인근에 초자연적인 억측들이 난무하지만, 확실한 것은 납치범들과 부부가 함께 장원에 살고 있다는 것이다.

날이 저물자 화자는 담을 넘어 세인트 레미의 내부로 잠입한다. “보이지 않는 눈앞에서 숨고 싶은 심정”과 “두려움”(105)을 억누르며 정원을 가로질러 집안으로 들어간 화자는 유년기의 기억과 매우 달라진 실재를 발견하게 된다.

이미 밤이었다. 지붕의 갈라진 틈 사이로 달빛이 스며들고 있었다. 바닥 틈으로는 음악 감상실의 노란색 비단 천과 어두운 가구들이 보였다. 나는 예전에 이곳 식당과 무도장, 그리고 붉은색 방을 나누었던 벽들이 사라진

것을 알았다. 붉은색 방이 있어야만 하는 장소에는 저수지, 혹은 호수가 있었는데 그곳에서 수선화와 함께 끈적끈적한 무언가가 어두운 물 위를 유영하고 있었다. 나는 진흙투성이의 물가에서 한 마리의 인어를 보았다, 아니 보았다고 믿었다.(106)

그리고 연이어 의외의 광경을 목격하게 된다.

그곳에서 나는 물개 한 마리를 발견했다.(그것은, 의심의 여지없이, 조금 전 내가 인어라고 생각했던 것이었다.) 이어서, 생선을 먹고 있는 일군의 물개 떼를 보았다. 나의 왼편으로 다시 발자국 소리가 들려왔다. 누더기를 걸친 여자가 다가왔는데, 헬레나였다. 그녀는 폭 늘어보였으며, 께죄죄한 모습이었고, 등 뒤로 생선이 담긴 그물을 지고 있었다. (106)

헬레나를 보는 순간 화자는 “예전의 감정, 아니 일생동안 품어왔던 감정”(106)을 억누르지 못하고 그녀에게 함께 도망가자고 제의한다. 그리고 “마르코스 때문이야 [...]마르코스가 그녀를 이런 참혹한 상태로 이끌었어.”(107)라며 그에 대한 증오심을 품는다. 이 때 헬레나와 마찬가지로 늙고 허름한 차림의 마르코스가 나타난다. 무슨 일이 벌어진 것이냐는 화자의 물음에 마르코스는 “늘 너를 기다려왔다.”(107)고 말하며 도망가자는 화자의 말을 무시한다.

“너희들은 물개들의 하수인이 되어 버렸어” 내가 말했다.

마르코스는 웃으며 나를 바라보았다.

“이 보다 더 좋은 걸 바란 적이 없어.”

“너에게는 그럴지 몰라도, 헬레나에게 이런 일을 강요해서는 안 돼.” 그리고 거의 울면서 간청했다. “도망가자”

“싫어” 그가 천천히 말했다. “너 또한 남아야만 해” (108)

눈앞에 펼쳐진 믿을 수 없는 현실 앞에서 화자는 “마치 순간이 멈추어버린 듯한 인상”(107)과 “마치 꿈을 꾸고 난 후”(107)와 같은 비현실적인 느낌에 젖는다. 마침내 마르코스는 그간의 경위를 이야기하고, 화자는 자신도 인질이

되었음을 깨닫는다.

너는 내가 다윈을 처음 알았을 때, 우리들이 느낀 열정을 기억하니? 진화에 관한 수많은 책들을 내가 며칠 사이에 읽어버렸던 것을 기억하니? 나는 일찍이 이와 같은 일에 대한 기대를 품고 있었어. 즉, 자연의 맹목적 행위에 의해 수만 년에 걸쳐 하나의 종에 부여된 진화를, 의도된 행위에 의해 몇 년 안에 달성할 수 있을 것이라는 것 말이야.〔…〕우리는 세포와 배(胚)에 대해 연구했으며, 시베리아의 얼어붙은 화석의 염색체를 비교했어. 하지만 개체들에 대한 연구로는 충분치 않았어. 유전적인 특성을 착근시켜야만했지〔…〕물개들은 말을 할 필요가 없어. 그들은 서로의 생각을 주고받으며 대화를 하지. 물개들은 내가 그들의 지느러미를 팔로 만들어 놓지 않았다고 불평하지만, 굉장히 호의적이며 나를 원망하지는 않아. 이제 그들은 인간의 진화 가능성에 관심을 갖고 있어. 하지만 그들은 우리에게 그 어떤 것도 강요하질 않아. 왜냐하면 우리 중 누군가가 다른 사람에게 그 작업을 해야만 할 텐데, 그들은 우리가 서로 사랑한다는 걸 알고 있기 때문이지. 물개들은 ‘밖에서 누군가 올 때까지 기다리라’고 말하곤 했어. “그리고 지금 내가 온 것이로군.” 나는 두려운 생각이 들었다. (108-109)

화자는 마르코스가 주입한 정체 모를 약물에 서서히 사지가 마비됨을 느낀다. 그리고 의식을 잃기 전에 자신이 겪고 있는 이 모든 일을 기록으로 남기기 위해 펜과 메모장을 꺼내든다.

주사의 효과는 즉각적으로 나타났다. 고통이 멈추었다. 나는 내가 피를 흘리고 있을까봐 두려웠다. 힘들게 고개를 들어 손으로 몸을 더듬어 보았으나 피는 나오지 않았다.〔…〕마취 효과가 지속되는 동안 이 기록을 남겨야 할 것이다. 마치 어떤 제어할 수 없는 힘이 나를 부축이고 거드는 것처럼, 매우 빠른 속도로 써내려갔다. 다시금 폭격이 시작되었다. 점점 힘이 빠진다... 갑자기 깊은 고독감이 엄습했다. (110)

줄거리를 통해 살펴본 바와 같이 화자와 마르코스는 여러 가지 면에서 주

인공과 반주인공의 대조적인 모습을 보인다. 전자(前者)의 경우, 법학을 전공하고 호주에서 행정직에 종사하며 스파이 소설을 쓰다가 정보원으로 일하는 등 매우 일반적이고 사실적인 인물로 묘사되고 있다. 그의 평범함은 비단 외적 프로필뿐만 아니라 실연에 상심하거나 미스터리한 환경에서 공포심을 느끼는 것과 같은 내적, 정서적인 면에서도 드러난다. 이에 반해 반주인공인 마르코스는 유년기의 카리스마에서부터, 천재적인 지력, 외골수적인 기질 등 범상치 않은 인물로 표현된다. 수 만년에 걸친 물개의 진화를 단 몇 년 만에 이룩한 그의 생물학적 실험은 자연법칙에 대한 위배를 상징한다. 이러한 초자연적 시도는 평범한 인물인 주인공 화자와 헬레나의 비극은 물론 자신마저도 물개의 하수인이 되는 결과를 초래한다.

화자와 마르코스는 상반된 두 세계의 의미론적 상징이며 세인트 레미는 이질적인 두 질서가 충돌하는 환상적 공간이 된다.

다니엘 F. 페레라스는 비오이 까사레스의 『모델의 발명』이 “비이성적인 것(lo irracional)에 대한 이성적인 것(lo racional)의 투쟁을 나타내며, 그 서사적 긴장은 (우리가) 인지할 수 있는 현실(realidad identificable)과 이해할 수 없는 사건(un hecho inexplicable) 사이의 기호학적인 마찰에 근거하고 있다”라고 지적한 바 있는데,⁴⁵⁾ 익명의 도피자와 모델에 의해 각각 대변되는 상반된 질서의 대립은 「미래의 왕들에 대하여」에서도 화자와 마르코스의 관계를 통해 동일하게 반복되고 있는 것이다. 그러나 로살리오 캄쁘라(Rosalio Campra)의 지적처럼 이와 같은 대립이 “화해 불가능한 질서들이 중첩되어 있는 것을 의미하지는 않는다.”⁴⁶⁾ 두 질서 사이의 예기치 않은 접촉은 확장된 질서, 총체적인 현실 관념으로 수렴될 수 있기 때문이다. 캄쁘라의 말처럼 “진실은 단지 하나이며, (이성과 비이성, 자연과 초자연의) 선명한 이분법은 총체적인 설명으로 해소될 수 있는데”⁴⁷⁾ 이러한 총체성의 추구는 다름 아닌 환상문학이 지향하는 목적이다.

45) Ferreras, Daniel F, op. cit., 117.

46) Campra, Rosalio, *Territoria de la ficción. lo fantástico*. 86-87.

47) Ibid., 87.

한편, 이 작품의 주요 등장인물은 두 명의 남자(주인공 화자, 마르코스)와 한 명의 여자(헬레나)로 이루어지는데, 이는 비오이 까사레스 문학의 주요한 특징이기도 하다. 즉 『모렐의 발명』, 「빠울리나를 기리며」, 「또 다른 미로」와 같은 그의 초기작품에서부터 『태양아래 잠들다』, 「베니스의 가면」 등 1970, 80년대의 작품들, 그리고 말년의 「물 밑에서 Bajo el agua」에 이르기까지 적지 않은 작품들에서 이와 같은 구성이 반복된다. 이러한 인적 구성은 우연이 아니라 환상문학의 세계관을 드러내는 효율적인 방식으로 기능한다. 즉, 남과 여 2:1의 비대칭적인 인물 배치는 필연적으로 ‘삼각관계’를 구성하며 대부분 비극적인 결과를 낳게 된다. 특히 비오이 까사레스 환상문학의 삼각관계는 대부분 ‘평범한 주인공 - 천재적·초자연적 능력을 지닌 연적(반주인공) - 양자로부터 공히 사랑(욕망)의 대상이 되는 여인’이라는 정형화된 공식을 통해 표출되는데, 이 경우 ‘좌절된 사랑’의 고통은 예외 없이 평범한 주인공의 몫으로 돌아간다. 모렐이 만든 홀로그램 세계의 여인 파우스틴을 향한 불가능한 사랑(amor imposible)에 좌절하는 주인공 화자(『모렐의 발명』), 빠울리나의 유령이 자신을 배신했던 과거에 대한 참회의 의미가 아니라, 그녀를 살해한 연적 홀리오 몬테로의 질투심의 피사체였음을 알고 고통스러워하는 주인공 화자(「빠울리나를 기리며」), 사랑하는 아내 디아나를 동물 조련사 스탕들에게 빼앗기고 그녀의 영혼마저 다른 사람과 뒤바뀌게 된 현실 앞에 좌절하는 주인공 화자(『태양아래 잠들다』) 등이 모두 이 유형에 속한다. 헬레나 역시 파우스틴, 빠울리나, 디아나 등 다른 여주인공들과 마찬가지로 순수하고 때묻지 않은 여인으로, 반주인공의 초자연적인 음모에 의해 희생되는 피해자로 등장한다.

이처럼 비오이 까사레스의 문학이 “환상적 요소(lo fantástico)와 사랑의 요소(lo amoroso)라는 동일한 구조에 기저하고 있는”⁴⁸⁾ 이유는 환상문학과 (비극적) 연애소설의 유사한 인식론적 세계관에서 비롯된다.

환상문학이나 연애소설 모두 인간의 존재론적 유한성을 인식하고 보다 심오한 총체적 진실이나 가치를 추구하려한다는 점에서 유사한 세계관적

48) Barrera, Trinidad, "Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir", 343.

지평을 공유한다. 다시 말해 전자가 ‘자연세계에 초자연적 질서의 개입’이라는 기본적인 서사구조를 통해 “현실을 보다 심오하고 총체적으로 이해하려는” 인간의 열망에서 비롯된 것이라면, 후자 역시 ‘남녀 간의 사랑이야기’라는 서사의 기본전제를 바탕으로 궁극적으로는 “인간 간의 깊은 이해나 화합을 목표”로 하고 있기 때문이다. 이러한 관점에서 이 두 문학은 모두 ‘실존적 완결’에 대한 인간의 유토피아적 소망에 기저(基底)한다고 할 수 있다. (...) 환상문학과 연애소설은 세계관적인 함의를 표출하는 전개방식에서도 한층 유사한 메커니즘을 보인다. 즉 환상문학이 자연법칙을 뛰어넘는 ‘심오한 우주적 질서’를, 연애소설이 남녀 간의 사랑의 완결을 통한 ‘인간 간의 진정한 소통’을 지향하지만, 동시에 이러한 유토피아적 목표를 추구하는 과정에서 수반되는 공포와 의구심, 고통과 불안 등 ‘정서적 반응(reacción emocional)’이 답론전개의 핵심적인 모티브로 작용하고 있다는 점에 주목할 필요가 있다. 특히 사랑이 이루어지지 못하는 비극적 연애소설의 경우, 결국 유토피아적 꿈이 디스토피아적 절망으로 귀결된다는 점에서 환상문학의 시지프스적 운명과 맥락을 함께 한다. 환상문학 또한 자연과 초자연적 법칙이 함께 어우러진 총체적 우주를 끊임없이 갈망하지만 결국 이 두 질서의 충돌과 부조화로 인해 대부분 비극으로 종결되기 때문이다. 49)

4) 주인공 화자와 편집자 화자: 「눈 위의 위증 El perjurio de la nieve」을 중심으로

환상문학에서 자주 사용되는 1인칭 화자는 주인공 화자와 편집자 화자로 나눌 수 있다. 주인공 화자의 경우 「미래의 왕들에 대하여」에서처럼 주인공이 초자연적인 사건에 연루되어 자신의 경험을 독자들에게 직접적으로 전달하는 방식을 취한다. 이러한 방식은 통상적으로 초자연적 사건이 ‘가시적인 형태’로 등장하는 고전적 성향의 환상문학에서 자주 사용되는데, 그만큼 믿기 어려운 현상에 대해 독자들의 일체화를 이끌어낼 가능성이 높기 때문이다. “1인칭 화자의 사용이 텍스트와 독자 사이의 거리를 단축시키며, 동시에 서술자의

49) 전용갑, 「환상적 연애소설 연구: 아돌포 비오이 까사레스의 「파울리나를 기리며」와 「베네치아의 가면」을 중심으로」, 92-93.

목소리에 대한 독자의 동일화를 용이하게 한다.”⁵⁰⁾는 말을 재차 상기할 필요가 있다. 한편, 주인공 화자의 진술은 초자연적 사건의 ‘진정성’에 대한 직접적이고도 유일한 근거로서 기능한다.

서술되는 내용과 관련되어 있는, 완전하게 내재된 증언의 형식들은 의심을 털 유발시킨다. [...] 예를 들어, 등장인물의 말, 행위, 존재 자체는 독자에게 불가능한 일이 일어났다는 증거로서 제시된다. ⁵¹⁾

하지만 초자연적인 사건을 직접 목도한 주인공 화자의 경우에도 그의 진술이 모두 사실이라는 보장은 될 수 없다. 주인공이 거짓말을 하거나 혹은 그의 정신상태가 비정상적인 가능성을 배제할 수 없기 때문이다. 일반적으로 주인공 화자의 진술은 편집자 화자에 의해 의문시되지만, 「미래의 왕들에 대하여」에서는 주인공 스스로 신빙성을 떨어뜨리고 있다.

(나는 이 이야기가 혼란스럽다는 점을 인정한다. 나는 거의 무의식적으로 기술하고 있다.; 이 글은 나의 피로와 고통들, 그리고 (소설을 썼던) 문학적 창작의 관습을 통해 쓰여지고 있다.) (105) ⁵²⁾

주인공에게 닥친 극도의 피로와 공포심, 특히 허구적 장르인 소설을 썼던 그의 글쓰기 습관은 독자에게 화자의 진술이 사실이 아닐 수도 있다는 의문을 야기하는 것이다. 게다가 후안 에레로 세실리아의 지적처럼, 주인공의 증언이 어느 정도 시일을 두고 전반적인 기억아래 서술되는 경우와 달리 현장에서의 직접적인 구술이나 증언일 경우 화자의 진정성은 더욱 의문시된다.

서술하는 행위가 서술된 사건의 시점에서 매우 가깝거나, 혹은 초자연적인 사건 와중에 이루어질 경우, 화자는 (초자연적인) 사건을 총체적으로 이해하지 못하며, 사건 속에 매몰되어 있을 뿐이다. 따라서 독자는 주인공 화자와

50) Ferreras, Daniel F. op. cit., 48.

51) Campra, Rosalio, op. cit., 76-77.

52) 괄호는 원문의 것임.

마찬가지로 의구심이나 당혹감을 느끼면서 사건을 받아들여지게 된다.⁵³⁾

결국 주인공 화자의 증언이 독자의 믿음을 이끌어낼 가능성이 큰 것은 사실이지만 진술의 진정성을 입증하는 결정적인 담보는 되지 못한다.

한편, 편집자 화자는 초자연적인 사건을 경험한 제 3자(주인공)의 체험을 독자에게 전달하는 기능을 담당한다. 주인공은 통상적으로 편집자 화자에게 구술이나 일기, 편지와 같은 문서를 통해 자신의 불가사의한 경험담을 전하는데, 문힐 뻔했던 사건이 발굴, 소개되는 형식을 취하므로 직접 체험담보다 더 극적인 효과를 발휘할 수 있다. 예를 들어「눈 위의 위증」에서 편집자 화자역을 맡은 A.B.C⁵⁴⁾는 “15년 전 온 나라를 전율에 떨게 만들었던 사건”⁵⁵⁾을 소개하면서 서문에서 다음과 같이 덧붙이고 있다.

오늘 내가 공개하는 이 이야기는, 공포를 불러일으키기는 했으나 그 동안 이유도 알려져 있지 않고 설명도 할 수 없었던 비극을 확실하게 밝히고 이해할 수 있도록 하는 최초의 시도이다.(233)

이 작품은 시한부 삶을 사는 딸 루시아의 생명을 연장시키기 위해 시간의 흐름을 정지시키기로 결심하고, 파타고니아 지방의 한 고립된 장원에서 매일 완벽하게 똑 같은 생활을 반복하는 루이스 베르메렌(Luis Vermehren)일가의 이야기를 그리고 있다. 그들의 노력은 어느 날 밤 장원에 침입한 불청객에 의해 깨지게 되는데, 베르메렌은 인근 호텔에 투숙하고 있던 시인 까를로스 오리베(Carlos Oribe)를 범인으로 단정하고 그를 살해한 후 자신은 감옥에서 자살한다. A.B.C가 공개하는 문서는 취재차 파타고니아 지방을 여행하던 중 우연히 호텔에서 까를로스 오리베를 알게 되어 그와 며칠을 함께 보내며 이 일련의 과정을 목격한 후인 루이스 비야파녜(Juan Luis Villafañe)가 남긴

53) Herrero Cecilia, Juan, op. cit., 168.

54) Alfonso Berger Cárdenas의 이니셜로 작가인 Adolfo Bioy Casares를 연상시킨다.

55) Bioy Casares, Adolfo, Barcia, Pedro Luis(ed.), "El perjurio de la nieve", 231. 이하 작품 인용은 본문 중에 괄호로 표기함.

것이다.

이와 같은 형식의 작품들은 대개 ‘주인공의 이야기’와 ‘편집자의 이야기’로 구성되므로 불가피하게 두 개의 시퀀스가 존재하는 ‘이야기 속의 이야기’ 형식을 취한다. 「눈 위의 위증」에서 ‘주인공의 이야기’는 비야파네가 남긴 문서 형식을 통해, ‘편집자의 이야기’는 A.B.C가 사건과 관련된 주요 인물들이 모두 죽고 난 후 비야파네의 문서를 공개하면서 덧붙인 프롤로그와 에필로그를 통해 전개되고 있다.

한편 편집자 화자는 개입 정도에 따라 ‘수동적인 편집자 화자(narrador editor pasivo)’와 ‘능동적인 편집자 화자(narrador editor activo)’로 구분된다. 전자(前者)의 경우 편집자 화자가 주인공의 초자연적 체험담을 독자에게 전달만 하는 방식이며, 후자(後者)는 ‘주인공의 이야기’에 대해 자신의 의견이나 평을 덧붙이는 경우이다. 적극적인 방식을 택할 경우 편집자 화자는 대개 초자연적 현상의 실재를 주장하는 주인공의 진술에 의문을 표하거나 이를 자연적인 논리로 설명하는 역할을 맡는다. 위의 단편에서 A.B.C는 자신의 친구인 후안 루이스 비야파네가 남긴 유고를 소개하면서 서두에서 그 진정성에 의문을 제기한다.

나는 그(후안 루이스 비야파네)가 무질서한 생활을 영위했다는 것을 잘 알고 있으며, 그의 정직성에 대해서는 확신할 수가 없다. 그는 엄청 술을 마셔댔는데, 취하고 나면 생생하게 자신의 모험에 대해 이야기하곤 했다.
(231)

이와 같은 주인공에 대한 불신은 비오이 까사레스의 다른 작품들에서도 드물지 않게 찾아 볼 수 있다. 예를 들어 『모렐의 발명』에서 편집자 화자는 각주 형식을 통해 왕왕 주인공의 진술에 의문을 표하고 있으며⁵⁶⁾ 『태양아래

56) 예를 들어 편집자 화자는 섬에 대한 주인공의 진술에 대해 다음과 같이 의문을 제기하고 있다.

그의 진술이 의문스럽다. 그는 언덕과 여러 종류의 나무들에 대해 이야기하고 있는데, (그가 말하는) 엘리스 군도 - 혹은 연못들의 섬 - 는 지대

잡들다』의 편집자 화자 역시 “명백하게 모순된 이유들로 인해, 나는 이 문서의 진위성에 대해 불신할 수밖에 없다.”⁵⁷⁾라고 단언하고 있는 것이다.

「눈 위의 위증」에서 주인공 비야파네의 진술은 편집자 화자인 A.B.C가 에펠로그를 통해 장원에 침입한 불청객이 까를로스 오리베가 아니라 비야파네 자신이었다고 주장하면서 결정적인 위기를 맞는다.

나의 결론은 예측 가능한 것이다. 즉, 베르메렌은 착각했다. 루시아가 죽기 전에, 그의 집에 침입한 것은 오리베가 아니다. 집에 들어간 사람은 바로 비야파네였다.

이처럼 주인공과 상충되는 편집자 화자의 해석은 독자의 의구심을 불러일으키며, 궁극적으로 자연/ 초자연적 질서 사이에서 빚어지는 환상문학의 인식론적 혼란을 의미하게 된다. 일반적으로 능동적인 편집자 화자는 초자연적인 현상이 가시적인 형태로 등장하는 작품에 주로 등장하며, 수동적인 편집자 화자는 초자연성이 일상의 은밀한 형태로 암시되는 작품에서 주류를 이룬다. 가시적인 환상문학에서 편집자 화자의 이성적인 의문제기는 독자들이 ‘주인공의 이야기’를 경이성으로 인식하는 것을 방지하는 데 반해, 비가시적 환상문학에서는 주인공의 진술 자체에 이미 자연적, 이성적인 설명 가능성이 내포되어 있는 경우가 많기 때문이다.

3. 나가는 말

흔히 환상문학은 현실의 물리적 질서를 벗어난 모든 비사실주의적 현상을 소재로 다룰 수 있기 때문에 형식적인 면에서도 폭넓은 재량을 누릴 것이라고

가 낮고 산호 모래밭에 뿌리내린 코코야자 이외에 다른 나무들은 볼 수 없기 때문이다.

- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*, 17.

57) Bioy Casares, Adolfo, Pichon Revière(ed.), *Dormir al sol en La invención y la trama*, 550.

여겨지는 경향이 있다. 하지만 이 문학은 생각보다 엄격한 서사규칙을 요하는 매우 정교한 장르적 개념이다. 이는 ‘환상성’의 개념이 본론에서 언급한 것처럼 ‘현실성의 효과’에 의해 제한됨으로써 경이성이나 마술적 사실주의 등 인접 장르와 명확한 경계를 보이고 있기 때문이다. 그리고 이 문학의 세계관이 이성중심주의에 대한 인식론적 반동에 근거(根底)하고 있다는 점도 고유의 서사규칙이 필요한 구조적 이유가 되는데, 근대적 세계관에 대해 특정한 입장을 요구받는다든 점에서 흔히 환상문학은 추리소설과 비견되기도 한다.⁵⁸⁾ 즉, 전자가 이성의 과잉에 대해 직관과 감성의 중요성을 강조한 것이라면, 후자는 이성에 대한 절대적인 믿음과 신뢰를 표출한 문학이라고 할 수 있다. 추구하는 방향은 대조적이지만, 두 장르 모두 정교한 장르적 규칙을 요구받는 것은 이와 같은 특정한 인식론적 태도에서 비롯된다고 할 수 있다. 예컨대 등장인물과 관련하여서도 추리소설이 주로 천재적인 지력을 가진 낭만주의적 인간형을 주인공으로 내세우는데 반해, 환상문학의 주인공들은 평범한 사실주의적 인물이 주류를 이루는 것도 우연이 아닌 것이다. 따라서 지금까지 살펴본 것처럼 환상문학의 주요 등장인물이 특정한 유형을 띠고 있다는 점은 놀라운 일은 아니다. 다만, ‘평범성’으로 인해 주목을 끌지 못하고 행위의 부차적인 요소로 인식되어왔던 등장인물의 유형 분석이 이 문학을 다른 유사 인접 장르와 구분하는 기준이 될 수 있을 뿐만 아니라, 특히 이 문학이 추구하는 인식론적 세계관의 특성을 총체적으로 이해할 수 있는 가장 효율적인 수단이 될 수 있다는 점에서 등장인물 연구의 의미는 적지 않다고 할 수 있다.

58) 토도로프는 추리소설은 환상문학과 비슷하지만 대조적인 특성을 띠고 있다고 말한다. 즉, 환상문학이 초자연적 논리로 경도되는 데 반해 이성적 사고에 입각한 추리소설에서는 자연적 설명에 의해 한 점의 의혹도 없이 미스터리가 해결된다. 또한 추리소설은 미스터리를 해결하는 과정에 서사전개의 역점을 둔 반면, 환상문학은 불가사의한 현상에 대한 (독자의) 반응에 중점을 둔다. - Todorov, op. cit., 63.

❖ 참고 문헌

- 노스롭 프라이, 임철규 역, 『비평의 해부』, 한길사, 1982.
- 웨인 부스, 이경우·최재석 역, 『소설의 수사학』, 한신문화사, 1990.
- 전용갑, 「아돌포 비오이 까사레스 환상문학의 공간성 연구」, 『스페인어문학』 33호, 2004 겨울, 371-392.
- 전용갑, 「환상적 연애소설 연구: 아돌포 비오이 까사레스의 「파울리나를 기리며」와 「베네치아의 가면」을 중심으로」, 『중남미연구』, 28권 2호, 2010, 89-112.
- 정상균, 『형식문학론』, 한신문화사, 1982.
- T. 토도포르, 신동욱 역, 『산문의 시학』, 문예출판사, 1998.
- BARRERA, Trinidad, "Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir", *Revista Iberoamericana*, Núm. 159. Vol. LVIII, Abril-Junio de 1992, 343-355.
- BARTJES, Roland, "L'effet de réel", Marty, Èric(ed.), *Oeuvres complètes, Tomo III, 1968-1971*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- BESSIÈRE, Irène, "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza", en ROAS, David(ed.), *Teoría de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001. 83-104.
- BIOY CASARES, Adolfo, BARCIA, Pedro Luis(ed.), "El otro laberinto", *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990, 185-228.
- BIOY CASARES, Adolfo, BARCIA, Pedro Luis(ed.), "De los reyes futuros", *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990, 97-110.
- BIOY CASARES, Adolfo, BARCIA, Pedro Luis(ed.), "El perjurio de la nieve", *La trama celeste*, Madrid, Castalia, 1990, 229-265.
- BIOY CASARES, Adolfo, "Un viaje o El mago inmortal", *El lado de la sombra*, Barcelona, Tusquet, 1991. 113-124.
- BIOY CASARES, Adolfo, REVIÈRE, Pichon (ed.), *Dormir al sol en La invención y la trama*, Barcelona, Tusquets, 1991, 435-607.
- BIOY CASARES, Adolfo, "Prólogo", *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1996.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 1996.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa, 1970.
- CAMPRA, Rosalio, *Territoria de la ficción. lo fantástico*. Sevilla, Editorial

Renacimiento, 2008.

CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.

DELLA PAOLERA, Félix, Cross, Esther(eds.), *Adolfo Bioy Casares. Sobre la escritura. Conversaciones en el taller literario*, Madrid, Ediciones y talleres de escritura creativa, 2007.

FERRERAS, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Krueger*, Madrid, Vosa, 1995.

GARRIDO DOMÍGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996.

HERRERO CECILIA, Juan, *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2000.

LEVINE, Suzanne J., *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1982.

RISCO, Antonio, *Literatura y Fantasía*, Madrid, Taurus, 1982,

ROAS, David, "La amenaza de lo fantástico", Roas, David(ed.), 7-44.

SORRENTINO, Fernando, *Siete Conversaciones con Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, 2001.

SUÁRES COALLA, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.

TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

VAX, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudesa, 1971,

❖ ABSTRACT

A Study on 'the Character' in Adolfo Bioy Casares'
Literature Works

- Focusing on protagonist/antagonist, protagonist narrator/editor narrator

Jeon, Yong Gab

Until now and in the studying of fantastic literature, there has been likely to regard the character as secondary element, compared to their actions. However, it has to be recognized that the characters is a barometer to divide the boundary among the marvellous literature, or fantasy, magic realism, etc., in particular it is an important narrative element to understand an epistemological vision of fantastic literature. This thesis analyzes the characters, focusing on two dimensions divided such as between protagonist/antagonist and protagonist narrator/editor narrator.

The characters in fantastic literature are usually set-up as people like ourselves, because it is necessary for the readers to consider the supernatural phenomenon as real world situation. The reason why many characters in fantastic literature usually meet a tragic end is that the structure of fantastic literature embedded unresolved supernatural confusion into ordinary order in the end, while antagonists are viewed as holders of extraordinariness and they are far from vero-similarity.

Together with usual characters who represent the world of logic and reason, antagonists who seek to understand more about the universe totally and thus regarded as symbols of intuition and imagination and ultimately are the elements of fantastic literature. On the other hand, the "first person narrator" is divided between "protagonist narrator" who narrates the supernatural things through his/her own experience to readers and "editor narrator" who narrates the other's experiences. Particularly in the case of "editor narrator", he/she may narrates the stories with different explication and angle, which lead to hesitation and confusion for readers to identify between reality and unreality or natural logic and supernatural one.

Even though there are various categories in fantastic literature, this thesis exclude 'neo fantastic', 'metaphysical fantastic' ones, characterized as a possibility of convergence with the secondary interpretation and symbolic implication. Beyond these materials, the literatures which involved with this thesis and analysis are normally related with traditional fantastic literary works which supernatural events intervene in real world and bring out collision between real and unreal, or natural and supernatural logics.

Based on this criteria, this thesis chooses literary works such as "De los Reyes Futuros", "El Perjurio de la Nieve" written by Adolfo Bioy Casares who is a representative author in Latin American fantastic literature.

Key Words

라틴아메리카 문학, 환상문학, 아돌포 비오이 까사레스, 「미래의 왕들로부터」, 「눈 위의 위증」

Latin American Literature, Fantastic Literature, Adolfo Bioy Casares, "De los reyes futuros", "El perjurio de la nieve"

논문접수일: 2011. 10. 15.

심사완료일: 2011. 12. 02.

게재확정일: 2011. 12. 09.