

특집논문

## 유목적 글쓰기로서의 볼라노 문학

이 경 민  
서울대학교

이경민 (2012), 유목적 글쓰기로서의 볼라노 문학.

**초 록** 볼라노는 현대사회의 병리를 끊임없이 추적하며 인간의 조건과 그 안에 내재한 '악'의 세계를 심도 있게 그려냄으로써 붐 세대 이후 라틴아메리카 현대문학에 있어 가장 주목 받는 작가의 반열에 들어섰다. 특히, 기성문학과 문학권력을 문제 삼으며 고착화된 문학영도를 탐험하며 정주하지 않는 문학성을 보여준다. 이에 본 논문은 볼라노 자신의 삶만큼이나 문학적 모험을 시도한 그의 텍스트가 기성문학과 독특한 접속점을 형성하고 있다는 점에 주목하여 볼라노의 문학모험이 기성세대의 문학적 원형에 대한 살해임과 동시에 그것과 긴장을 유발하고 있음을 지적하고 있다. 그리고 그러한 접속과 긴장에서 생산된 볼라노 문학의 성격을 유목적이라는 말로 수렴하여 그의 텍스트가 변형적 다시쓰기로서의 문학생산이라는 점을 밝히고 있다.

**핵심어** 다시쓰기, 디스토피아, 유목, 접속, 정착주의

## I. 들어가며

로베르토 볼라노(Roberto Bolaño, 1953-2003)는 1996년 인물백과사전 형식을 차용한 소설 『아메리카의 나치문학 *La literatura nazi en América*』과 이 작품의 마지막 전기적 에피소드를 확장하여 독재시대의 문학과 권력의 공범 관계를 파헤친 『먼 별 *Estrella distante*』을 출판하며 문단에 등장했다. 이후 1999년 『야만스러운 탐정들 *Los detectives salvajes*』(1998)로 로물로 가예고스 문학상을 수상하며 상대적으로 단시간에 독자들과 평단의 호평을 받으며 라틴아메리카 문학계를 대표하는 작가로 부상했다. 그에 대한 평가는 2003년 세비야 라틴아메리카 작가대회에서 로드리고 프레산(Rodrigo Fresan)이 그를 동세대 작가들의 리더이자 “토템”(Herralde, 13)이라고 언급한 것만으로도 충분하다. 더욱이 그의 작품이 각국어로 번역되면서 수잔 손탁(Susan Sontag)이 그를 “필독(*un must*)”(Ibid., 8) 해야 할 작가로 소개함은 물론, 출판계 또한 『2666』(2004)을 필두로 『제3제국 *El Tercer Reich*』(2010), 『경찰다운 경찰의 무미함 *Los sinsabores del verdadero policía*』(2011)에 이르기까지 사후 10여년이 지나도록 집요하게 그의 문학작품(미완을 포함하여)을 “발굴”하고 있다. 이 점만 보더라도 볼라노는 봄세대의 거대서사와 단절을 천명하며 새로운 문학적 비전을 제시하고자 했던 크랙(Crack)과 맥콘도(McOndo) 그룹의 작가들을 위시하여 그 어느 현대문학 작가보다 라틴아메리카문학에서 독자적인 위치를 점하고 있다.

그는 로물로 가예고스 문학상을 받는 자리에서 “양질의 글쓰기”란 “암흑에 머리를 들이밀 줄 알고, 허공을 뛰어내릴 줄도 알고, 문학이 기본적으로 위험한 일임을 알고 있는”(Bolaño 2008, 39) 글이라고 하면서 작가란 뻔히 패퇴할 줄 알면서도 “괴물”에 맞서 싸워야 하는 “사무라이”이며 그 싸움이 바로 “문학”(Braithwaite, 90)이라고 한다. 그런 점에서 볼라노의 문학세계가 문학과 문학권력에 대한 비판적 성찰(『야만스러운 탐정들』, 『칠레의 밤 *Nocturno de Chile*』(2000)), 정치권력의 공포와 인간의 트라우마(『부적 *Amuleto*』(1999)), 지식인으로서의 작가와 정치권력의 공생·공모 혹은 상호기생적 관계(『야

만스러운 탐정들』, 『칠레의 밤』, 『먼 별』, 『아메리카의 나치문학』, 근대세계의 범죄와 악(『2666』(2004)), 인간의 편집증과 광기(『제3제국』(2010)) 등과 같은 현대사회의 병리를 추적하는 테마를 다루고 있다는 것은 자연스러워 보인다. 특히, 문학권력을 집요하게 파헤치며 작가로서 자기비판적 글을 썼다는 점은 작가와 문학의 관계에 대한 치열한 성찰을 드러냄과 동시에 기성세대 문학과 문학권력에서 멀어지고자 하는 의지의 표명이라 하겠다. 볼라노가 21세기의 문턱에서 봄세대 이후 가장 주목받는 작가 대열에 들어서고 상업적으로도 성공했지만 마지막까지 무정부주의적 “야인 작가”의 면모를 보이며 기성세대의 문학권력과 거리두기를 했다는 점은 분명하다.<sup>1)</sup>

빌라-마파스는 그런 볼라노를 “유목인의 영혼을 지녔으며 복잡성에 열광하는”(Vila-Matas, 99) 작가로 평가한다. 볼라노는 자신의 삶만큼이나 “부유하는 문학성”을 보여주는데, 형식과 내용에 있어 단일적이고 수렴적인 성격의 작품과 차별화되면서 빈번하게 상호·내적텍스트, 하이퍼텍스트, 장르혼종, 프락탈, 탈중심성, 문학적 탈영토화, 포스트모더니즘, 콜라주, 다성성 등의 용어를 수식어처럼 달고 다닌다. 다시 말해, 그의 글쓰기는 어느 한 곳에 머무르지 않는 글쓰기를 구현한다. 『야만스러운 탐정들』, 『아메리카의 나치문학』, 『2666』, 『먼 별』, 『부적』 등의 작품은 물론이고 단편 및 시작품을 포함한 대부분의 작품이 상호의존적으로 교차하며 분산적 연결체를 생성한다.<sup>2)</sup> 그런 이유로 “그의 텍스트는 문체, 장르, 테마의 총체를 그려내는 일종의 수사적 전략의 결과물로서 순수 이론용어로는 분류되지 않는다. 그건 텍스트 자체가 하나의 분류를 찾고 있기 때문이다”(Kakaly 258). 어느 한 곳에 정주하지 않는 글쓰기, 그것이 볼라노 문학의 핵심이라고 할 수 있다. 이에 필자는

- 
- 1) 볼라노의 무정부주의적 기질은 익히 알려져 있다. “국경”을 부르주아의 산물로 이해하는 볼라노는 “목수의 조국은 손”이며 “작가의 조국은 도서관”이라면서 오직 “정치인만이 조국에 향수를 느낀다”고 피력한다(Bolaño 2004, 43).
  - 2) 특히, 『안트베르펜 *Amberes*』은 작가가 “소설”(Bolaño 2002, 9)로 규정하고 있지만 그 구성과 내용에 있어 소설로 판단하기에 석연찮은 작품이다. 이 작품은 일종의 작가노트일 수도 있고 소설 형식에 대한 비판일 수도 있으며 가독성을 포기하면서까지 새로운 소설양식을 찾으려는 시도일 수도 있다.

본 글에서 “유목”이라는 용어를 빌려 볼라노의 문학세계를 아우르며 유목적 삶-글쓰기가 그의 작품에서 어떻게 형상화되고 있으며 그러한 글쓰기가 이르는 지점이 어디인지 살펴보고자 한다.

## II. 절망적 탈주와 유토피아의 몰락

「창세기」에 나오는 농부 카인과 목자 아벨은 인간의 두 가지 삶의 방식, 즉 정착민과 유목민의 삶을 상징적으로 보여준다. 정주와 이동이라는 두 삶의 방식이 분열되는 사건, 다시 말해 아벨을 질투한 카인이 마침내 아벨을 살해하는 사건은 유목민에 대한 정착민의 승리(동시에 죄악)를 의미하는 것이며, 근대세계는 기본적으로 특정 경계의 내·외부를 명확히 구분하는 정착주의에 기초하고 있다. 그러나 이러한 정착주의의 승리에 대해 마페졸리(Maffesoli)는 “부모의 영토는 비할 데 없는 낙원일 수 있다. 하지만 그 영토는 20세기가 너무도 폭넓게 우리에게 주입한 그 모든 병리를 낳은 퇴행과 다름 바 없다”(86)라는 말로 정착주의가 양산한 부조리한 현실을 지적하며 유목주의의 긍정성과 필요성을 주장한다. 정착주의의 고정된 영토, 그것이 감시와 통제, 안정과 보호라는 이중의 틀로 구성된다면 그 틀을 깨고 경계를 넘어 미지의 것을 찾아가는 유목은 새로운 삶의 영토를 생성하는 또 다른 삶의 방식이다. 마찬가지로 문학에서 작가가 기성세대의 문학영토에서 탈주하려는 시도는 새로운 문학영토의 가능성을 품는 것이며, 그런 점에서 볼라노는 라틴 아메리카 “부모” 세대의 영토경계 밖으로 탈주를 감행한 작가라 할 수 있다.

볼라노의 문학권력과의 거리두기는 1975년 옥파비오 빠스(Octavio Paz)를 “적(敵)”으로 규정하고 인프라레알리즘(Infrarrealismo)라는 아방가르드 시문학운동에 참여하면서 시작된다.<sup>3)</sup> 이후로 그는 기성세대의 문화적 헤게모

3) 볼라노는 멕시코 문학에 있어 빠스를 “차르(Zar)”에 까를로스 푸엔테스(Carlos Fuentes)를 “차레비치(Zarevich)”에 빗대며 과거 70년대 멕시코 작가들은 빠스의 “클론처럼 글을 썼다”고 회고하면서 자신은 어디에도 속하지 않는다고 잘라 말한다 (Braithwaite, 40; 64).

나는 물론 거기에 기댄 동시대 작가들의 세속적 행태에 비난을 서슴지 않는다. 그는 “아빠, 엄마가 자기네들의 명성만 드높이려고 다음 세대를 못나고 멍청하고 몹쓸 자식들로” 만들었고 그런 현실에서 다음 세대 작가들은 “성공과 돈과 존경”을 좇아 글을 써야하는 처지가 됐다고 지적한다(Bolaño 2003, 176). 특히 붐세대와 그들의 문학에 대한 우상 파괴적 적의는 “굶어 죽는 한이 있더라도 붐에게선 땀 한 톨 받지 않을 것”(Braithwaite, 99)이라는 발언에도 명백히 드러난다. 즉, 볼라노에게 붐의 유산은 “괴물”이며 작가의 책무는 행여 그 “괴물”과의 결투에서 패하더라도 차별적인 문학적 비전을 제시하는 것이었다.

문제는 상업주의 메커니즘이 가속화되는 출판계의 현실에서 작가가 미학적 자율성(*autonomía*)을 누리며 기성세대 문학의 틀을 뛰어넘어 새로운 패러다임을 제시할 수 있는가이다. 현대사회에서 문학텍스트의 생산과 전파가 작품에 대한 미학적 가치평가 이상으로 대중소비를 위한 출판시장의 판매전략에 의존하고 있음은 주지의 사실이다. 라틴아메리카의 경우, 1970년대 후반에 ‘상업주의 출판사’가 출현하면서 1930년대부터 이어지던 ‘문화적 출판사’의 자율권이 경제적, 정치적 이유로 위축되었다(Ángel Rama, 66-73).<sup>4)</sup> 더욱이 붐세대와 그들의 문학권력으로 인해 라틴아메리카 문학이 마치 그들에게만 한정된 것처럼 여겨지는 반면, 그 외의 작가들은 외부로 밀려난 것이다(Ibid., 54). 그런데 흥미롭게도 근래 들어 “잊힌 작가들”이 -볼라노의 말을 빌리자면- 출판계에 등장하고 있다.<sup>5)</sup> 이러한 현상은 붐세대 문학의 고갈에 대

4) 앙헬 라마는 기업의 경제적 이익보다는 문학 발전을 고려하며 문화적 책임을 다하려는 지식인 그룹이 이끄는 ‘문화적 출판사(*editoriales culturales*)’와 70년대 후반부터 성장하기 시작한 ‘상업주의 출판사’를 구분한다. 그는 “알파과라화(*Alfaguarización*)”라는 용어를 인용하며 거대시장과 다국적 출판사의 출현, 텍스트 생산 증가, 새로운 유포 전략, 문학작품의 시장화, 그리고 작가의 전문화를 상업주의가 낳은 현상으로 설명한다. 이와 관련하여 가르시아 깡글리니(Nestor García Canclini)는 지난 세기 8·90년대 라틴아메리카에서 출판사, 잡지사, 신문사 등의 급격한 파산과 위축이 종이 값 상승, 화폐가치 하락, 중산층의 소비위축, 도서의 상품화 등에 원인이 있다고 분석한다(Canclini, 151).

한 암시임과 동시에 라틴아메리카의 “숨겨진” 작가를 발굴하려는 출판전략 일 수도 있다.

어쨌거나 봄세대 유산에 대한 거부는 크랙과 맥콘도 그룹 작가들의 떠들썩한 “푸닥거리”만 보더라도 충분하다. 봄을 거부하면서도 집단적 움직임과 거리가 멀었던 볼라노는 “내 세대는 단절의 세대”이자 “아주 상업적인 작가 세대”(Braithwaite, 98)라고 규정한다. 다시 말해, 작가가 시대적·개인적 현실을 타개하기 위해서는 어떤 방식으로든 기성세대와의 차별성을 드러내야 하며 동시에 대중성을 확보하기 위해서는 “읽히는”(Bolaño 2003, 160)<sup>6)</sup> 글을 써야한다는 것이다. 여기에 볼라노의 비판적 냉소가 있다. 문학계 현실에서 기성세대의 문학권력과 단절은 상업적 성공에 있어 하등의 도움이 되지 않기 때문이다. 따라서 단절의 표명은 새로운 문학영토 생성을 위한 미학적 단절이 아니라 오히려 대중의 이목을 사로잡아 상업적으로 성공하려는 “제의적” 혹은 전략적 퍼포먼스에 지나지 않을 수 있다.<sup>7)</sup> 그런 현실에 대해 볼라

5) 2012년 4월 멕시코작가 호르헤 이바르구엔고이띠아(Jorge Ibarguengoitia)를 소개하는 글이 El país지(誌)에 실렸는데, 그 제목이 “봄의 그림자에 가려진 남(여) 작가들 빛을 보다”(Calderón 2012)였다. 이 점만 보더라도 봄의 영향력과 그 역기능을 짐작할 수 있다.

6) 볼라노는 페레스 레베르테(Pérez-Reverte)의 『남부의 여왕 *La Reina del Sur*』(2002)에 대해 스페인 비평가 콘테(Rafael Conte)가 그를 스페인이 낳은 “완벽한 소설가”(El país, 2002.06.08)라고 언급한 사실을 상기하며 작품의 “가독성(legibilidad)”이 상업적 성공의 열쇠라고 지적한다. 그러나 그는 “독자”에 “소비자”라는 말을 병기하고 “소비자가 이해하는” 작품이 성공한다며 문학생산과 소비 풍토를 비판다(Bolaño 2003, 159-162).

7) 이와 관련하여, 볼라노의 냉소를 인지한 스페인 비평가 익나시오 에체바리아(Ignacio Echevarría)는 2003년 세비야 라틴아메리카 작가대회에 참여한 작가들의 글을 모은 『아메리카의 말 *Palabra de América*』(2004)이 출판되자 그런 종류의 행사참여를 약속하지 않던 볼라노가 왜 죽음을 목전에 두고 그 대회에 참석했는지 자문하면서 볼라노가 「세비야가 날 죽인다 *Sevilla me mata*」는 글에서 “젊은 작가들은 몸과 마음을 다해 책을 파는데 전념한다”는 말로 작가대회에 모인 작가를 비롯해 명성과 성공만을 추구하는 모든 작가를 비난하고 있다는 사실을 간과하고 상업적으로 책을 출판했다고 지적한다. 이에 멕시코 작가 호르헤 볼페(Jorge Volpi)가 에체바리아를 비평가로서 “비열”하다며 비난하고 나선다. 볼라노를 둘러싼 두 사람의 설전은 2004년 4월부터 7월까지 La Nación지(誌)에서 계속됐다. 크랙과 맥콘도 작가들이 볼라노를 그들의 “토크”이라 말하지만, 세비야 작가대회에서 볼라노가 보여준 냉소적 태도는 작가정신을 환기하는 마지막 작별인사가 되고 말았다.

노는 “그 어느 곳보다 라틴아메리카에서, 스페인도 그렇지 모르지만, 문학은 성공, 사회적 성공을 위한 것”(Bolaño 2003, 171)이라고 단언하고 “유명해지는 건 명칭한 짓이며, 그것이 문학의 경우라면 더더욱 그렇다”(Braithwaite, 96)고 하면서 상업주의적 문학생산을 비판한다.

그런 점에서 『칠레의 밤』, 『아메리카의 나치문학』, 『먼 별』, 『야만스러운 탐정들』은 출판계를 포함한 문학권력에 대한 신랄한 비판임과 동시에 현대 사회에서 문학의 가치에 대한 고뇌어린 반성이다. 특히, 『야만스러운 탐정들』은 범 소설을 비롯한 기성세대 문학(권력)과 결별하고 독자적인 글쓰기를 시도하려는 문학적 여정에서 생산된 작품이라고 하겠다. 흥미로운 점은 이 작품이 그러한 작가의 의지를 자전소설 방식으로 반영하고 있다는 것이다. 먼저, 볼라노는 『야만스러운 탐정들』에서 작가가 처한 문학적 현실을 명쾌하게 보여준다. 그는 문학을 “정글”(Bolaño 1998, 490)<sup>8)</sup>에 빗대면서 그 공간에서 작가들은 “회사원이나 갱스터처럼” “계급 피라미드에서 상승하기 위한 글쓰기를, 즉 아무것도 위반하지 않으려고 엄청 조심하면서 자리를 굳히는 글쓰기”(485)를 한다고 지적한다. 그리고 작중인물 안토니오 빨라시오스(Marco Antonio Palacios)의 증언을 통해 90년대 출판 산업 사회에서 직업 작가가 어떤 방식으로 생산되는지 다음과 같이 기술한다.

나는 열일곱 살이었고 작가가 되려는 주체할 수 없는 열망이 있었다. [...] 규율, 그리고 불임성이 원하는 곳에 이르는 열쇠이다. 규율. 매일 오전 최소한 여섯 시간 글을 쓰기. 매일 오전 글을 쓰고, 오후에 고치고, 밤에는 뒤에 흘린 사람처럼 읽기. 불임성 혹은 사근사근한 불임성. 문인들 집에 인사 가거나 출판 기념회에서 접근하거나 듣고 싶어 하는 이야기를 록 집어서 말하기. [...] 어쨌든 불가피하게 작가들에게 접근해야 한다. 그들의 원함과 분노의 그늘 아래서 불가피하게 발을 갈아야 하는 것이다. [...] 작가의 길을 걷고 싶은 청년들은 나를 본받을 만한 사례로 생각한다. 어떤 사람들은 내가 아우렐리오 바카의 업그레이드 버전이라고 말한다.(490-491)<sup>9)</sup>

8) 앞으로 『야만스러운 탐정들』이 인용될 경우, 페이지만 표시한다.

볼라노가 지적하는 바는 산업화된 출판계의 현실에서 예술작품을 생산하는 작가의 태도변화다.<sup>10)</sup> 다시 말해, 자치적 예술공간으로서의 문학에 대한 작가의 인식과는 상관없이 현대사회의 축소판과 다름없는 서열화·권력화된 문학계에서 작가가 생존하는 사회적 방식을 문제 삼고 있는 것이다. 여기서 작가는 불가피하게 떠밀린 현실에서 생존해야 하는 한 인간에 불과하며 상업적 성공을 위해서는 모범적 “아버지” 작가를 둔 “클론”이 되어야 한다.

『야만스러운 탐정들』은 바로 이 “아버지”와 “클론”의 관계를 파괴 혹은 재설정하려는 것에서 출발한다. 이 작품에서 그 상징적 “아버지”는 옥파비오 빠스로 설정되며 그의 문학권력을 타도하려는 일군의 시인 “패거리”(13)는 내장사실주의(Realismo visceral) 시문학운동<sup>11)</sup>을 벌인다. 보헤미안적 삶을 사는 이들은 자신들의 처지를 “칼이 목전에 들어온”(30) 상황으로 판단하고 빠스를 “적”(14)으로 규정하면서 라틴아메리카 시에 혁명을 일으켜야 한다고 주장한다. 이를 위해 이 우상파괴주의자들은 빠스의 제도적, 공식적, 정주적 문학권력을 부정하고 빠스가 참여하는 행사에 쳐들어가 난동을 부린다. 심지어는 그를 납치하려 한다는 소문까지 나돈다. 동시에 그들은 1920년대에

9) 우렐리오 바까(Aurelio Baca)는 스페인 작가 무뇨스 몰리나(Antonio Muñoz Molina)로 추정되며 여기서 볼라노는 그의 문학권력을 조롱하고 있다. 『야만스러운 탐정들』에 이나끼 에차바르네(Iñaki Ehcavame)로 등장하는 스페인 비평가 익나시오 에체바리아와 무뇨스 몰리나의 설전은 문학계에서 개인적 친분이 얼마나 중요한지 보여준 사건으로, 1996년 에체바리아가 라파엘 치르베스(Rafael Chirbes)의 『기나긴 행진 *La larga marcha*』를 혹평하자 치르베스와 친분이 있던 무뇨스 몰리나가 그의 문학성을 두둔하며 에체바리아를 강하게 공격하였다(El País 1996.10.09; Ignacio Echevarría, 290).

10) 발터 벤야민(Walter Benjamin)이 『기술복제 시대의 예술작품』에서 재생산 기술의 발전에 따른 예술작품의 아우라 상실을 지적할 때(Cf. Benjamin, 89-91), 그것은 아우라의 상실이 재생산 기술의 발전에만 기인한 것이라기보다 예술작품을 대하는 생산자(작가)의 태도 변화에도 그 원인이 있다는 점을 간과할 수 없다.

11) 내장사실주의자들의 문학운동은 볼라노와 마리오 산띠아고(Mario Santiago Papatzi, 1953-1998)가 이끈 시문학운동인 인프라레알리즘모를 형상화한 것으로, 1950년대부터 70년대까지 이어진 멕시코 반문화운동(Contracultura)의 단면을 여과 없이 보여준다. 당대 멕시코에서 유행하던 히피, 비트닉, 로큰롤, 펑크, 보헤미안, 마약 등의 반문화 운동의 성격에 대해서는 호세 아구스틴(José Agustín, 1996)을 참조하라.

소노라(Sonora)로 사라진 내장사실주의의 창시자 세사레아 띠나헤로(Cesárea Tinajero)의 흔적을 추적하기 시작하고 마침내 편안하고 안정적인 정착주의의 경계를 넘어 미지의 외부를 향해 탈주를 감행한다.

작품에서 탈주욕망을 보여주는 대표적 인물은 볼라노의 얼터 에고(Alter ego)인 아르투로 벨라노(Arturo Belano), 마리오 산띠아고의 분신 울리세스 리마(Ulises Lima), 그리고 루뻬(Lupe)와 가르시아 마데로(García Madero)다. 이들 모두는 근대화의 상징적 공간인 멕시코시티를 떠나 “문화적 황무지(páramo cultural)”(460)인 소노라로 향한다. 물론 이들의 탈주 층위는 서로 다르지만 정착주의의 사회적 통념과 인습화된 가치, 통제와 규율, 질서와 위계를 벗어난다는 점에서 동일하다. 벨라노와 리마가 대안적 문학의 원형을 찾아 고착화된 문학계에서 벗어나려 한다면 창녀 루뻬는 포주 알베르토(Alberto)의 “남근”과 “칼”(49)로 형상화된 남성권력에서, 마데로는 강압적인 제도교육과 가정의 틀을 깨고 탈주를 꿈꾼다. 이러한 탈주욕망은 정주성이 포섭하고 있는 경계를 넘어 현실로 구현됐을 때, 그것은 도망이며 그 자체로 정착주의가 지닌 가치와 질서를 무력화하는 능동적 행위다. 그러나 멕시코시티를 떠나는 순간 그들은 공허한 땅에 들어선 길 잃은 “고아”(177)로 전락하며 미지의 어떤 것을 찾아 스스로의 길을 모색해야 하는 “탐정”이 된다. 볼라노는 이런 방식으로 제도권을 벗어난 작가-고아-탐정-여행자를 동일선상에서 하나의 이미지로 작품에 투사한다. 그 작가-탐정들은 내장사실주의의 근원인 띠나헤로와 그의 텍스트를 찾아 탈주와 자유의 공간인 소노라로 향한다. 여기서 흥미로운 점은 띠나헤로의 공간이 문화적, 사회정치적, 지리적으로 빠스의 영토와 상이한 영토성을 띠는 것이다.

옥파비오 빠스의 영토성	세사레아 띠나헤로의 영토성
정주성과 질서	유목성과 무질서
메트로폴리탄-중심부-아버지	사막-주변부-어머니
문명과 빛	야만성과 그림자
수직적 서열성	수평적 개방성

띠나헤로의 영토인 소노라는 작품 초반에 유토피아적 공간으로 그려진다. 반역 작가들이 빠스의 세계를 벗어나 띠나헤로의 세계로 향하는 과정에서 소노라가 마테로의 일기를 통해 탈주 가능한 꿈의 공간으로 제시되는 것이다. 벨라노와 리마로부터 띠나헤로의 존재를 듣게 된 마테로는 “멕시코의 끝 없는 지평선과 버려진 성당과 국경으로 가는 길의 신기루에 대해”(22) 시를 쓰고 무의식적으로 자신을 “소노라의 기수(騎手)”(23)라 칭하면서 사막의 땅 소노라를 유토피아로 상정하기 시작한다. 그러나 여행이 계속되면서 그곳엔 “신기루 같은 사막과 마을, 그리고 민둥산밖에”(574) 없다. 소노라는 마침내 “유령마을,” “멕시코 북부에 있는 갈 곳 없는 살인자들의 마을, 아스틀란의 가장 충실한 반역”(601)과 같은 이미지가 중첩되면서 죽음과 폐허의 공간으로 전락한다. 띠나헤로도 마찬가지다. 멕시코시티를 떠나 소노라로 향하는 순간 “유령”과 “보이지 않는 여인”(460)으로 그려지다가 소노라에선 살해된 고대 이집트 알렉산드리아의 철학자 “히파티아(Hipatia)”(594)의 이미지와 겹쳐지고 마침내 기괴한 몰골로 묘사된다. 벨라노 일행이 만난 띠나헤로는 “시적인 모습이라고는 찾을 수 없으며” 그의 이름(Tijajero-Tinaja)에서 유추할 수 있듯이 “바위 혹은 코끼리” 같은 몸집에 “엉덩이는 거대했고, 떡갈나무 통나무 같은 두 팔”에 “거의 허리까지 늘어진 긴 머리에 맨발”(602)을 하고 있다. 작품 초반에 마테로가 상상한 소노라에 대한 유토피아적 이미지는 결국 디스토피아(Distopia)로 추락한다(Cf. Zozaya, 11-13).

볼라노가 『야만스러운 탐정들』에서 소노라를 유토피아적 공간으로 설정하고도 그것을 폐허와 죽음의 공간으로 추락시키는 것은 『2666』에서 끊임없는 연쇄살인과 범죄의 도시로 산타 테레사(Santa Teresa)를 그려낸다는 점과 맥을 같이한다. 다시 말해, 소노라는 경계-주변부 영토임과 동시에 이 시대의 악에 대한 상징적 공간인 셈이다. 이런 소노라의 이미지는 또한 오네피의 산타 마리아(Santa María), 룰포의 꼬말라(Comala) 같은 폐허와 환영, 죽음의 공간성과 직접적으로 접촉한다. 그런데 왜 볼라노는 유토피아를 파괴하고 집요하게 근대세계의 악에 천착하는가. 이에 대해선 『참을 수 없는 가우초 E]

*gaucho insufrible*』(2003)에 실린 「문학+병=병 *Literatura + Enfermedad = Enfermedad*」에서 그 실마리를 찾을 수 있다. 그는 보들레르의 『악의 꽃』에 실린 「여행」의 “지루한 사막 한 복판에 공포의 오아시스”를 인용하며 “현대인의 병을 표현하는 데 있어 이 보다 더 명확한 진단이 있겠는가”(Bolaño 2003, 151)라고 반문한다. 그리고 뒤이어 다음과 같이 말한다.

그 지루함에서 벗어나는데 있어, 그 죽음의 상태를 탈출하는 데 있어, 우리 손에 주어진 유일한 것, 그렇다고 그다지 우리가 손에 쥐고 있지도 않은 그것은 바로 공포다. 다시 말해 악이란 얘기다. [...] 오아시스는 언제나 오아시스다. 특히나 지루함의 사막에서 벗어난 자에겐 더욱 그렇다. 오아시스에서는 마시고 먹고 상처를 치유하고 휴식을 취할 수 있지만, 만약 그 오아시스가 공포의 오아시스라면, 공포의 오아시스만 존재한다면, [...] 오늘날, 그 모든 것이 세상에는 공포의 오아시스만 존재하며 오아시스에서 나오는 모든 것은 공포라고 말하는 것 같다.(Ibid.)

볼라노에게 있어 현대인은 탈출구 없는 절망적인 세상을 살고 있으며 그것이 현대인의 병이다. 근대세계는 지루한 죽음의 사막이며, 그 사막에서 오아시스를 찾아 떠난다 한들 얻을 수 있는 것은 공포와 악의 오아시스밖에 없다. 그런 세계에서 미래에 대한 낙관적 전망은 찾아보기 어렵다. 문학세계가 인간세계의 축소판으로 그려지는 볼라노의 작품에서 탈주의 꿈은 절망의 나락으로 떨어지며 “절망했을 때를 위한 문학,” 그것이 “올리세스 리마와 벨라노가 하고자 했던 문학”(201)이다. 현실에서 벗어날 수 없다는 것을 받아들이듯 볼라노는 자조적인 목소리로 “세상은 살아 있는데, 살아있는 어떤 것도 구제책이 없다. 그게 우리의 운명이다”(Braithwaite, 71)라고 하며, 문학에 있어서도 “행여 작가가 산문을 쓴다면, 글쓰기 중 가장 지루한 것이지만, 그건 돈 때문에 쓰는 것이다”(Herralde, 56)라고 단언한다. 그러나 볼라노는 부모의 영토, 그 지루한 오아시스에서 탈주를 모색한다. 그런 연유로 볼라노는 기성세대 문학과 자신을 아버지와 아들의 관계에 빗대어 언급하면서 “당신이 자식을 이 세상에 낳았으니, 최소한 당신 자식이 당신한테 하고자 하는 악담은 참아내야 한다”(Braithwaite, 35)고 충고한다. 그가 끊임없이 작가-탐정-여행

자의 이미지를 자신의 문학세계에 심으며 문학계의 부조리한 메커니즘을 비판하고 기성세대를 배척하는 것은 모종의 탈출구를 찾기 위한 볼라뇨의 절망적 의지 표출이자 문학에 대한 애착을 보여주는 것이다.

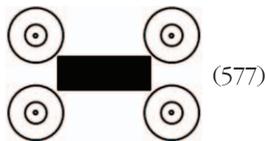
### III. 근원성의 죽음과 생명으로서의 문학

볼라뇨의 문학은 장르, 문체, 구성 등에 있어 하나의 원형적 형식에 구속되지 않으며 픽션과 역사적 사실, 실존 인물과 가상인물, 일기형식, 증언서사, 문학 사료, 인터뷰, 자전소설, 탐정소설 등의 다양한 요소를 치밀하게 교직함으로써 독자로 하여금 해독자의 역할을 수행하도록 유도하며 텍스트 내·외부를 여행하게 만든다. 여기에 『야만스러운 탐정들』, 『2666』, 『먼 별』, 『무수펩 *Mosieur Pain*』(1999), 『칠레의 밤』, 『아이스링크 *La pista de hielo*』(2003) 등, 대부분의 작품에서 탐정소설의 코드가 활용되면서 그 효과가 배가된다. 볼라뇨에게 있어 고정된 것, 영토화된 것, 다시 말해 정체가 드러난 것은 죽으며, 따라서 살아 있을 수 있는 유일한 가능성은 탈주하거나 추적자로 변하는 것이다. 그런 이유로 볼라뇨의 텍스트는 찾아지지도 않는 걸 찾게 만든다(Cf. Espinosa, 24). 이동(혹은 탈주)이 유목적 삶(글쓰기)의 본질이라고 할 때, 경계 너머로의 지속적인 접속과 이탈은 다양성, 혼종성, 다성성, 비완결성, 지도 그리기, 부유하는 정체성 등의 가치를 생산한다.<sup>12)</sup> 그러나 이동-유목적의 의미를 가지려면 역설적으로 정지-정착주의를 반드시 전제해야 하며, 경계를 넘기 위해서는 바로 그 경계가 존재해야 한다(Maffesoli, 81).

볼라뇨의 작품에는 탈주하는 인물이 빈번하게 등장하는데, 특히 모험문학이자 문학모험이라 할 수 있는 『야만스러운 탐정』은 벨라노와 리마의 탈주를 통해 빠스와 피나헤로라는 원형적 토대-경계를 벗어나는 인물을 그려낸다.

12) 이러한 가치는 들뢰즈의 리좀구조 원칙인 접속(*conexión*), 이종혼종성(*heterogeneidad*), 다양성(*multiplicidad*), 의미단절(*ruptura del significante*), 전사(*calcomanía*), 지도 제작(*cartografía*)과 상통한다(Deleuze & Guattari, 13-17).

이는 볼라노가 기성세대의 문학적 모형을 살해해야 한다는 점을 내장사실주의자들을 통해 상징적으로 보여주는 대목이다. 작중 인물로 등장하는 마블레스 아르세(Maples Arce)가 말하듯 “모든 시인은, 심지어 가장 전위적인 시인들도 아버지를 필요로 하는 법이다. 그런데 그 녀석들은 타고난 고아들”(177)이다. 그들은 현존하는 멕시코 문학의 상징적 아버지 빠스의 영토(프로메테우스의 세계)를 부정하고 “한 곳을 주시하며 똑바로 뒷걸음질”(17) 치면서 과거를 거슬러 상상적 어머니의 영토(디오니소스의 세계)를 찾아간다. 부성을 증오했던 모성에 대한 무의식적 애착을 보여준다는 점에서 이러한 전개과정은 어느 정도 오이디푸스 콤플렉스를 구현하고 있다. 그러나 볼라노는 그것이 지닌 정립된 서사의 틀을 뒤흔다. 내장사실주의자들이 자신들의 존재적 근원이자 이상적 문학의 모델인 피나헤로를 죽음으로 몰고 가는 것이다. 벨라노는 피나헤로의 죽음이라는 비극적 상황을 예견이라도 한 듯 혹은 그들의 운명이 그녀를 죽이는 것이라는 듯 마데로의 그림문제에 “고인의 걸을 지키는 네 명의 멕시코인”(577)이라고 답한다.



결국 피나헤로는 루빠를 추적해 온 알베르토와 경찰과 몸싸움을 벌이던 리마를 향해 “땀박질이 거의 불가능한 몸으로 뛰어가” “육중한 몸으로 두 사람(리마와 경찰)을 덮쳐”(604) 총을 맞고 죽는다. 피나헤로가 죽는 장면은 그 방식에 있어 매우 독특하다. 피나헤로의 “자살”인지 누군가에 의한 “살해”인지 알 수 없기 때문이다. 그러한 모호성에도 불구하고 결과적으로 그녀의 죽음은 문학적 근원성의 죽음으로 해석될 수 있다. 또한 문학권력을 쥔 부모세대가 후속세대를 위해 어떤 방식으로든 죽어야 한다는 것을 상징적으로 암시하고 있다. 더욱이 내장사실주의자들이 피나헤로의 존재와 그녀의 텍스트를 이상적인 것으로 상정하는 것은 스스로 문학의 경계를 확정하는 행위라는 점에서, 그리고 행여 그것이 빠스의 세계를 대체할 수 있다 하더라도 기존

의 위계구조에는 아무런 변화를 가져올 수 없다는 점에서 무의미하다. 볼라노는 여기서 소노라의 폐허 이미지와 떠나헤로의 죽음을 통해 모험문학이 지니는 일반적 코드를 뒤흔든다. 그들의 모험에는 승리도, 영광도, 어떠한 성취도 무훈도 없다. “죽음만 안겨주려고 세사레아를 찾은 형국”(605)이다. 떠나헤로 죽음 이후, 그들은 하나의 중심으로 수렴되는 원형적 세계의 질서를 벗어나 수렴 불가능한 “경계 너머”의 또 다른 미지의 공간에 내던져진다. 그런 점에서 3부 마지막 페이지 나오는 마데로의 마지막 창문에 대한 질문은 공간-경계의 문제와 직접적으로 연결된다.



이 세 개의 그림에 대해 마데로는 “창문 뒤에 뭐가 있지?”라고 자문하며 첫 두 그림에 대해 각각 “별 하나,” “펼쳐진 침대 시트”(608-609)라는 답을 제시하지만 마지막 점선 창문에 대해선 답을 주지 않는다. 이 마지막 그림은 창문 밖 풍경과 캔버스에 그려진 풍경이 하나로 이어지는 르네 마그리트(René Magritte)의 작품 <인간의 조건 I>이나 이질적 공간의 경계가 사라지고 내·외부가 서로 형태를 부여하며 사물의 양가성·복합성을 구현하는 에셔(M. C. Escher)의 작품세계와 밀접한 상관성을 보인다. 다시 말해, 특정 공간이 지닌 경계를 제거하는(혹은 상이한 공간들의 경계를 모호하게 하는) 것이다. 더욱이 2부의 마지막에 나오는 아마데오 살바티에라(Amadeo Salvatierra)의 증언은 이 점을 명확하게 입증한다. 벨라노와 리마에게 떠나헤로의 과거 행적을 들려주던 그는 벨라노와 리마의 모습을 이렇게 증언한다.

잡지를 읽던 청년이 시선을 들어, 내가 창문 뒤에 있다는 듯, 아니면 그가 창문 반대편에 있다는 듯 나를 바라보며 말했소. [...] 그 때 나는 거실 벽, 내 책, 내 사진, 천장의 얼룩을 바라보다 그들을 봤소. 그들은 마치 창문 반대편에서 한 명은 눈을 뜨고, 또 한 명은 눈을 감고 있는 것 같았소. 하지만 두 사람은 바라보고 있었소. 바깥을 바라본 걸까? 안을 바라본 걸까? 잘 모르겠소.(553-554)

살바띠에라는 같은 방 안에 있는 그들이 창문 너머에 있는지 안에 있는지 분간하지 못한다. 실재하는 사물에서 그들에게 눈을 돌리자 그들은 물리적 현실 경계가 없는 공간에 있다. 안과 밖의 경계가 무너진 혹은 소통하는 영역에 있는 것이다. 이로써 마데로의 점선으로 된 마지막 창문은 사각의 틀이 창문이라는 명제 자체를 부정하는 것이며 동시에 창문 내·외부의 시공간적 경계를 깨뜨리는 것으로 해석된다. 이로써 2부의 다성적이고 유목적인 소설 구조가 설명된다. 시간적으로 1부와 3부 이후의 증언들로 구성된(아마테오 살바띠에라의 분할된 증언을 제외하고) 2부는 무작위적이고 무질서하게 열린 시공간으로 진입하면서 다층적 시선과 목소리만 남는 것이다. 2부에 등장하는 52명의 서술자·인물의 수평적, 증가적 증언 속에서 벨라노와 리마는 결코 포섭되지 않는다. “뭔가를 잃어버린”(545) 그들은 뭔가를 찾아 지속적으로 이동함으로써 독백적 증언 뒤로 사라진다. 더욱이 애초부터 그들의 목소리는 텍스트에서 완전히 배제되어 있다.

띠나헤로의 죽음은 또한 볼라뇨의 글쓰기를 이해하는 데 중요한 단초를 제공한다. 그것은 발견, 정지 상태 혹은 정체성이 밝혀지는 순간이 죽음과 파괴를 의미하기 때문이다. 『야만스러운 탐정들』과 『부적』에는 잠적·탈주가 생명으로, 발견이 죽음으로 이어지는 대표적인 두 장면이 있는데 띠나헤로의 죽음과 아옥실리오 라쿠투레(Auxilio Lacouture)의 생존이 그것이다.<sup>13)</sup> 작품에서 이 두 여성은 유목적 삶의 표본이면서 동시에 “어머니”로 그려진다. 띠나헤로가 내장사실주의의 창시자로서 “고아”들의 어머니라면 라쿠투레는 “역사를 잉태한”(Bolaño 1999, 128) 여자이기에 스스로를 “멕시코 시인의 어머니”(197)라고 한다. 그러나 그들의 운명은 대조적이다. 띠나헤로가 주변부로 탈주한 인물인 반면, 우루과이 몬테비데오에서 건너온 라쿠투레는 멕시

13) 『야만스러운 탐정들』에 나온 라쿠투레의 독백은 『부적』으로 확장되는데, 1968년 멕시코에서 발생한 틀랄테롤코 학살이 벌어지던 때 군대와 경찰에 점령된 멕시코 국립자치대학교(UNAM)의 화장실에 숨어 12일을 버틴 우루과이인 알시라(Alcira)의 실제 경험에 기초하고 있다.

코시티라는 중심부 부르주아 세계의 하층에서 유랑하듯 살아가는 여성이다. 폐허의 땅을 떠돌며 살던 띠나헤로는 내장사실주의자들에 의해 발견되자마자 죽음을 맞는다. 벨라노와 리마가 그녀의 텍스트를 취하지 않는 것은 그녀의 정체(생명-텍스트)가 드러났기 때문이다. 그러나 군인의 눈을 피해 화장실에 몸을 숨김으로써 결코 발견되지 않는 라쿠투레는 살아남는다. 라쿠투레는 이렇게 기록한다.

나는 생각했다. 글을 썼기 때문에 견딜 수 있었어. 나는 생각했다. 쓴 글을 파괴했으니 나를 발견하고 때리고 검탈하고 죽일 거야. 나는 생각했다. 글쓰기와 파괴, 은신과 발각 이 두 가지는 서로 관련이 있어.(198)

라쿠투레에게 문학은 은신이자 생명의 동의어다. 반대로 문학을 파괴하는 건 발각이며 죽음이다. 벨라노는 이런 방식으로 문학과 삶을 동일시한다. 다시 말해, 멈춰 있는 혹은 정체가 밝혀진 문학은 죽은 것이며 붙잡히지 않는 문학만이 살아 있을 수 있다. 이는 띠나헤로가 남긴 유일한 잡지명과 그녀가 소노라에서 지니고 다닌 칼에 새겨진 이름이 모두 “까보르까(Caborca)”라는 점과 맥을 같이 한다. 문자텍스트와 생명을 지키는 무기가 동의어로 쓰이는 것이다.<sup>14)</sup> 벨라노가 “죽임을 당하려고”(529) 아프리카에 간 것은 단순히 생명의 끝을 기다리는 것이 아니라 자신의 삶-문학이, 자신이 띠나헤로를 발견했듯이, 누군가에 의해 발각되기를 기다리는 것으로 이해될 수 있는 것이다. 이는 독자에 의한 추적과 코드풀이가 완성됐을 때 벨라노의 작품이 죽을 것임

14) 이것은 『야만스러운 탐정들』에서 포주 알베르토가 자신의 칼을 성기의 길이를 칼로 재보는 행위와 대조되는데, 텍스트와 칼, 성기와 칼이 연결되며 여성과 남성의 세계를 상징적으로 보여준다. 흥미로운 점은 벨라노와 리마가 어느 편에도 해당하지 않는 “무성(asexual)”(179)의 인간으로 그려지는데, 작품에서 보르헤스(83)가 그에 해당하는 유일한 작가로 분류된다. 벨라노가 보르헤스를 정전문학으로 인정하고 그의 작품을 다시쓰기의 대상으로 삼고 있다는 점에서 보르헤스에 대한 동경을 짐작할 만하다. 더불어 “까보르까”가 새겨진 이 칼은 단편 「굼벵이 아저씨 *El Gusano*」에서 소노라 산파 테레사 인근 비야비시오사(Villaviciosa)출신의 “굼벵이 아저씨”로부터 벨라노로 추측되는 서술자에게 건네진다(Bolaño 1997, 83).

을 암시하는 것과 같다. 그의 작품세계에 작가-탐정-여행자의 이미지가 부각되는 이유가 바로 이것이다. 볼라노에게 있어 정착-머무름은 발각-죽음이며 여행-움직임은 호흡이자 생명이다. 그에게 문학은 여행 그 자체다.

여행하지 않는 게, 움직이지 않는 게, 집 밖을 아예 나가지 않는 게, 겨울엔 옷을 따뜻이 입고, 여름엔 목도리만 내려놓고 사는 게 훨씬 건강에 좋다. 입을 열지도 눈을 깜빡이지도 않는 게 더 낫다. 숨 쉬지 않는 게 더 낫다. 하지만 누구나 숨을 쉬고 여행을 한다. 나만 하더라도 아주 어렸을 적부터 여행을 했다. [...] 그 때부터 여행은 멈추지 않았다.(Bolaño 2003, 147-48)

볼라노에게 작가는 탐정(탐색자)이자 여행자로서 글을 쓸 때 살아있을 수 있다. 그런 이유로 살바티에라(Salvatierra)는 “수십만의 멕시코인들처럼 어느 순간에 이르러 더 이상 시를 쓰고 읽지 않게 되자” 자신의 “인생이 상상하기 힘든 잿빛 물길을 따라 흘렀다”(552)고 고백한다. 문학이 생명을 가지려면 여행이 되어야 한다. 바로 이 여행이 유목의 본질이다. 마페졸리는 여행자를 “어느 한 장소에 귀속되지만 온전하게 그 공간에 속하지 않으며, 언제나 잠재적 떠돌이로서 자신과 연결된 끈을 절단하고 언제라도 떠날 수 있는 사람”(Maffesoli, 151)이라고 정의한다. 볼라노는 그 유목적 삶의 조건을 문학의 조건으로 구현한다. 움직임의 문학. 붙들리지 않으며 정체성이 드러나지 않는 문학 혹은 혼종적 정체성의 문학. 그것이 볼라노가 추구한 문학이며 기성세대에 도전하기 위한 글쓰기 전략이다. 그러한 전략으로 인해 볼라노의 문학은 하나의 레퍼런스가 자신의 작품들 안에서 뿐만 아니라 기성세대 작품들과 다양한 층위에서 접속하고 분절하며 의미영역을 확장, 축소, 변형한다. 각각의 작품이 독자성을 지니면서도 인물, 공간, 사건, 맥락 등이 자신의 다른 작품들과 열기설기 얽히며 독서의 긴장과 오류를 유발한다.<sup>15)</sup> 볼라노가 말하듯, “하나의 이야기가 다른 이야기를 분사하며, 이 이야기는 또 다른 이

15) 볼라노는 자신의 작품이 “메타문학적 유희”이기 때문에 모든 작품을 읽으라고 충고한다(Braithwaite, 118).

야기의 열쇠가 된다”(Braithwaite, 100). 이렇듯 볼라뇨의 작품은 상호접속과 반영을 통해 작가-탐정의 이미지를 독자(추적자)에게 부여한다. 볼라뇨의 문학에서 이동이 생명의 동의어라면, 이제 독자는 수동적 텍스트 소비자에서 텍스트 여행자, 즉 살아있는 독자로 변모하는 것이다.

#### IV. 접속과 변형적 다시쓰기(Reescritura)

앞서 언급했듯이 볼라뇨는 무언가를 찾아 떠나는 작가-탐정-여행자의 이미지를 투사하며 자연스럽게 기성세대 문학의 코드를 끌어들이고 그것을 변형하는 다시쓰기를 시도한다. 이 이동하는 주체-글쓰기는 필연적으로 복합적이고 깨지기 쉬우며 때로는 모순적인 정체성을 획득한다. 이와 관련하여, 에드워드(Jorge Edwards)는 『야만스러운 탐정들』을 증식의 텍스트이자 “반소설(Antinovela)로 평가하면서 『파라디소 *Paradiso*』, 『팔방놀이 *Rayuela*』 등과 같은 작품과 문학적 계보를 형성하고 있으며 조이스나 라블레의 글쓰기에 가깝다고 지적한다. 또한 그는 “모든 소설은 기존 텍스트와 소설에 대한 번역이자 바꾸어 쓰기”이며 “글쓰기란 필연적으로 다른 글쓰기에서 유래한다”(1999)고 피력한다. 메타·상호텍스트성을 문학의 본질로 이해하는 그의 견해는 볼라뇨의 문학세계를 이해하는 단초가 된다. 볼라뇨는 현실세계와 픽션, 삶과 문학을 리즘적 접속으로 한데 아우르는 “무법행위”(Vila-Matas, 98)를 통해 개별적이면서도 혼종적인 텍스트를 생성함과 동시에 기성세대의 텍스트에 대한 향수를 불러일으키는 볼라뇨만의 새로운 버전을 생산한다.

그러한 특성은 볼라뇨 작품 내에서도 충분히 찾을 수 있다. 인물의 경우, 『야만스러운 탐정들』에서 아르투로 벨라노가 『먼 별』의 서술자로, 『야만스러운 탐정들』에 나오는 라쿠투레의 증언이 확장된 『부적』의 인물로, 『2666』의 서술자로,<sup>16)</sup> 『살인창녀들 *Putas asesinas*』(2001)의 단편 「지상 최후의 황혼

16) 익나시오 에체바리아에 따르면 『2666』 원고에 “2666의 서술자는 아르투로 벨라노다”라는 문구가 있다고 한다(Bolaño 2005, 1125).

*Últimos atardeceres en la tierra*과 「사진 *Fotos*」의 인물로, 「전화 *Llamadas telefónicas*」(1997)의 단편 「곰뽕이 아저씨」, 「엔리케 마르틴 *Enrique Martín*」, 자전적 단편 「탐정들 *Detectives*」의 서술자로 등장하는 등 산발적으로 흩어져 있다. 더욱이 『야만스러운 탐정들』의 내용적 기본 틀을 비롯해 벨라노-작가-탐정-범죄자로 연결되는 일련의 이미지는 이미 그의 시에서 형성되어 있다.<sup>17)</sup> 심지어 『2666』에 등장하는 랄로 꾸라(Lalo Cura)는 『살인창녀들』의 「랄로 꾸라 미리 그리기 *Prefiguración de Lalo Cura*」에서 이미 형상화된 인물이다. 공간에 있어서는 여러 작품에 분산적으로 등장하는 소노라와 『2666』에서 후아레스(Ciudad Juárez)를 형상화한 산타 테레사(Santa Teresa)가 대표적이다. 마콘도(Macondo), 꼬말라, 산타 마리아에 비견될 수 있는 이 공간들은 라틴아메리카와 주변부에 대한 상징적 공간으로서 가장 청명한 땅-근원성-유토피아의 이미지에서 폐허-악의 땅-디스토피아로 추락하는 극단적 이중성을 보여주며 『야만스러운 탐정들』, 『2666』을 비롯해 여러 단편의 공간적 배경이 된다. 사건의 예를 보자면, 『아메리카의 나치문학』의 마지막 에피소드인 라미레스 호프만(Carlos Ramírez Hoffman)에 대한 일대기는 『먼 별』로 확장되며, 주인공의 이름은 카를로스 비더(Carlos Wieder) 바뀐다. 이 인물의 엽기적 살인행각과 사라진 그에 대한 추적은 『먼 별』에 그치지 않는다. 『먼 별』에서 이미 잉글리시(R. P. English)로 탈바꿈한 비더에 대한 추적은 포르노 배우 실베스트리의 증언을 다룬 『전화』의 단편 「조안나 실베스트리 *Joanna Silvestri*」로 이어진다. 더욱이 『먼 별』에는 비더의 글을 비평하는 이바 까체(Ibacache)와 “아메리카 나치문학 선집”을 준비하는 비비아노(Bibiano)가 등장함으로써 『칠레의 밤』과 『아메리카의 나치문학』까지 접속된다.

그런 볼라노의 접속과 뒤틀기는 또한 기성세대의 작품과 긴밀한 상관성을 유지하며 일종의 문학계보를 형성하기도 한다. 대표적으로 여행을 모티브로

17) 『낭만적인 개 *Los perros románticos*』(2006)에 포함된 「스무 살 시절의 자화상 *Autretrato a los veinte años*」, 「탐정들 *Los detectives*」, 「길 잃은 탐정들 *Los detectives perdidos*」, 「얼어버린 탐정들 *Los detectives helados*」, 「루페 *Lupe*」 등을 참조하라.

한 『야만스러운 탐정』만 하더라도 호메로스의 『일리아드』, 호머의 『오디세이』, 세르반테스의 『돈키호테』, 멜빌의 『모비딕』, 조이스의 『율리시즈』, 마크 트웨인의 『허클베리핀의 모험』을 비롯해 톨포의 『페드로 빠라모 *Pedro Páramo*』, 아레나스의 『눈부신 세계 *El mundo alucinante*』, 구성적 면에서 꼬르따사르의 『팔방놀이』 등의 작품과 접속하는 문학적 코드를 품고 있다. 그 외에도 『부적』은 엘레나 뵘니아톱스카의 『플라텔롤코의 밤 *La noche de Tlatelolco*』을, 『아메리카의 나치문학』은 슈보브의 『상상의 삶들 *Vidas imaginarias*』(1896), 알폰소 레예스의 『실제이야기와 상상이야기 *Relatos reales e imaginarios*』(1920), 보르헤스의 『불한당들의 세계사 *Historia universal de la infamia*』(1935), 월콕의 『우상파괴자들의 밀회 *La sinagoga de los iconoclastas*』(1981) 등은 물론이고, 고대 그리스 역사가 플라투르코스스의 『대비열전 *Vidas paralelas*』까지 거슬러 올라가며 전기문학의 계보를 이룬다. 여기에 볼라노 글쓰기 전략이 있다. 기성세대 문학이 지닌 성스러움을 깨뜨릴 방법으로 뒤틀린 유희로서의 다시쓰기를 시도하는 것이다. 볼라노는 『면 별』에서 <야만적인 작가들>이라는 그룹을 만들려는 들로르메(Delorme)의 글쓰기 방식을 통해 정전문학을 희화화하고 파괴함으로써 문학작품이 생산됨을 보여준다.

훈련은 간단해 보이는 두 단계로 이뤄졌다. 은둔과 독서. 첫 단계를 위해서는 일주일 동안 먹을 식량을 사재기하거나 단식해야 했다. [...] 두 번째 단계는 좀 더 복잡했다. 들로르메에 의하면 걸작들과 하나가 돼야 했다. 이것은 정말이지 신기한 방법으로 이뤄졌다. 스탕달의 책에 똥을 사고, 빅토르 위고의 책으로 코를 풀고, 자위를 해서 고티에나 방빌의 책에 정액을 쏟고, 도데의 책에 토하고, 라마르틴의 책에 오줌을 싸고, 면도날로 상처를 내고 발자크나 모파상의 책에 피를 뿌리고, 들로르메가 인간화라고 부르는 타락의 과정을 거쳐 책들을 굴복시켜야 했다.(Bolaño 1996a, 139)

이것은 단순한 사본이나 정치한 반영이 아니라 팔립세스트를 활용하듯 상이한 코드들을 변형하고 “탈신화화”함으로써(Cf. Manzoni 2002, 22) 원형 혹은 근원적 모형을 파괴하는 행위가 된다. 그 대표적인 예로 『야만스러운 탐

정들』은 노골적으로 『팔방놀이』를 지시하고 있다. 이는 각 장의 제목만으로도 확인 가능하다. 『팔방놀이』의 첫 장은 파리에 사는 아르헨티나인 올리베이라(Horacio Oliveira)의 삶을 다룬 “저쪽 편에서(Del lado de allá),” 두 번째 장은 부에노스 아이레스에 돌아온 그의 삶을 그린 “이쪽 편에서(Del lado de acá),” 마지막 장은 혼종적인 재료들(신문기사 발췌본, 작품인용, 시, 앞 장에 대한 보충 등)로 구성된 “다른 쪽에서(De otros lados)”로 되어있는데, 이는 각 장의 공간성을 고려했을 때 각각 첫 장인 “멕시코에서 길을 잃은 멕시코인들(Mexicanos perdidos en México (1975)),” 마지막 장 “소노라의 사막(Los desiertos de Sonora (1976)),” 그리고 서로 다른 층위의 다양한 증언의 결합체인 두 번째 장 “야만스러운 탐정들(Los detectives salvajes (1976-1996))”에 상응한다. 다시 말해, 파리/멕시코시티(중심)-부에노스 아이레스/소노라(변방)-혼돈/야만이라는 일련의 고리가 형성된다. 더욱이 『야만스러운 탐정들』의 주인공인 벨라노(Arturo Belano)와 올리세스 리마(Ulises Lima)는 그 이름부터 각각 랭보(Arthur Rimbaud)-소설(Novela)과 『율리시즈 *Ulises*』와 오디세우스-라틴아메리카(페루의 수도)와 연계되며, 작품에서도 라틴아메리카의 시인-여행자로 랭보의 삶의 궤적을 따르듯 세계를 떠돌며 죽음을 향해 나아간다. 그들은 또한 『율리시즈』에서 조이스의 얼터 에고로 등장하는 블룸(Leopoldo Bloom: 노인 조이스)과 디달루스(Stephen Dedalus: 청년 조이스)와 접점을 형성한다.<sup>18)</sup> 『율리시즈』가 호메로스의 『오디세이아』를 모방한 작품인 점을 고려하면 오디세우스(블룸)와 텔레마코스(디달루스)까지 거슬러 올라간다. 더불어 배경을 쓰러뜨리려는 『모비딕』의 광기의 인간 에이햄

18) 『야만스러운 탐정들』의 주인공은 『율리시즈』에서 마텔로타워(Martello tower)에 사는 블룸(Leopoldo Bloom)과 에클스(Eccles) 가(街)에 사는 디달루스(Stephen Dedalus)에 비견된다. 작품에서 그 타워를 “텔피의 신탁,” 다시 말해 “세상의 중심(Omphalos)”을 의미하며 에클스는 칼립소(Calipso)가 사는 오귀기아(Ogygia)로 호메로스는 이곳을 “바다의 배꼽”으로 부른다. 따라서 그들이 각자의 공간을 벗어나는 것은 중심을 떠나는 것이다. 이는 벨라노와 리마가 빠스(중심의 중심)와 떠나헤로의 세계(주변부의 중심)를 떠나는 것에 대비될 수 있다.

(Ahab), 술주정뱅이 폭군 아버지로부터 도망쳐 여행을 떠나는 『허클베리핀의 모험』의 허클베리핀과 짐은 물론이거니와 정신적 조국을 찾아 여행을 떠나는 『돈끼호테』의 돈끼호테와 산초에 비견될 만하다. 특히, 『아만스러운 탐정들』은 『돈끼호테』를 직접적으로 암시하는데, “세사레아 떠나헤로인지 떠나하인지”(17), “나는 돈끼호테의 여성 버전이다”(193) 등의 표현 외에도 인물 구성에 있어 떠나헤로-둘씨네아, 루빠-마리포르네스, 로시난떼-포드 임팔라의 대칭적 관계를 엿볼 수 있다. 더불어, 앞서 라쿠투레와 <까보르까>의 경우로 살펴봤듯이, 볼라노는 텍스트 세계를 현실에서 재현하려는 삶이라는 『돈끼호테』의 서사적 모티브를 삶 자체가 텍스트이며 텍스트가 생명을 지키는 무기라는 명제로 변형한다.

이렇듯 『아만스러운 탐정들』은 볼라노 작품들 내·외부로 접속하며 단일하고 고정적인 의미생성을 차단하고 “의미를 상실할 때까지”(189) 경계를 확장하며 포화시킨다.<sup>19)</sup> 벨라노와 리마가 이동하는 주체이며, 그 이동하는 주체가 필연적으로 복잡적이고 때로는 모순적일 수 있는 정체성을 획득하듯이 (Cf. Maffesoli, 125) 『아만스러운 탐정들』은 반전형적 탐정소설의 코드를 토대로 기존 작품들과 대화를 이끌어내면서 독립적이면서도 부유하는 텍스트가 된다. 이러한 접속의 원리와 변형적 다시쓰기는 『아만스러운 탐정들』에 그치지 않는다. 『부적』은 『아만스러운 탐정들』에 나오는 라쿠투레의 증언 다시쓰기이며, 『먼 별』은 『아메리카의 나치문학』 마지막 에피소드의 확장으로, 비터에 대한 모든 텍스트는 끊임없는 다시쓰기로 볼 수 있다. 그건 늘 뭔가가 도망치기 때문인데, 그로 인해 원본, 행위의 의미, 사건들은 언제까지나 탈주의 상태에 있다(Cf. De Rosso, 59). 그 외에도 단편 「참을 수 없는 가우초」는 보르헤스의 「남부」는 물론이고 다보베(Santiago Dabove)의 「먼지되기 *Ser*

19) 볼라노는 접속과 변형을 통한 의미 포화가 아닌 다른 포화의 방식도 보여준다. 그는 『2666』에서 여성연쇄살인을 나열하면서 300여 페이지에 이르는 방대한 분량을 할애하는데, 이는 공포와 섬뜩함을 극한으로 포화시켜 독자의 지루함과 무감각을 야기하기 위한 의도가 다분하다. 볼라노는 이런 방식을 통해 현대인이 얼마나 악에 무감각한지 역설적으로 보여준다.

polvo」, 꼬르다사르의 「파리 여인에게 보내는 편지 *Cartas a una sñorita en París*」, 베네데토(Antonio di Benedetto)의 「아바이아 *Aballay*」 등의 작품을 관통하며 아르헨티나의 문학성에도 침범한다.<sup>20)</sup> 「센시니 *Sensini*」는 그 베네데토의 삶을 투영함과 동시에 보르헤스의 「삐에르 메나르, 돈끼호페의 저자 *Pierre Menard, autor del Quijote*」가 보여주는 시간성의 모티브를 공간성으로 변형한 것이고 「경찰쥐 *El policía de las ratas*」는 카프카의 「조세핀, 여가수 혹은 쥐 족속 *Josefine, die Sangerin oder Das Volk der Mause*」에 대한 다시쓰기라 할 수 있다.

볼라노의 문학이 보여주는 접속과 다시쓰기는 기성세대 작품에 대한 패러디일 수도 있으며 오마주일 수도 있다.<sup>21)</sup> 그러나 시간성을 문제 삼지 않을 경우, 동일한 계보를 형성하고 있는 작품들은 차이의 반복 혹은 수평적 재생산으로 볼 수 있다. 모든 작품은 모든 작품의 일그러진 거울로서 상호 증식할 따름이며, 그리하여 원형이라는 말은 그 의미를 상실한다. 혹은 그 모든 작품이 각자 스스로의 원형이다. 이것이 볼라노가 기성세대 문학의 원형을 파괴하는 방식이다. 볼라노는 『부적』에서 라쿠투레의 입을 통해 문학에 있어 원형은 사라지고 마침내는 모든 글쓰기가 변형적 다시쓰기로 재생산되리라는 전망을 내놓는다.

미래가 보여, 20세기 책들의 미래를 볼 수 있어. [...] 블라디미르 마야코프스키는 2150년경에 다시 유행할 거야. 제임스 조이스는 2124년에 중국인 아이로 환생해. 토마스 만은 2101년에 에콰드르인 약사가 될 거야. [...] 세사르 바예호는 2045년에 지하에서 읽힐 거야. 호르헤 루이스 보르헤스는 2045년에 지하에서 읽히게 돼. 비센테 우이도브로는 2045년에

- 20) 「참을 수 없는 가우초」의 아르헨티나 문학과와의 상관성은 빠뜨리아우(Gustavo Faverón Patriau 2008)를 참조하라.
- 21) 볼라노는 호세 도노소의 『세 부르주아 소설가 *Tres novelistas burguesas*』에 대해 조롱조로 자신의 소설에 『한 편의 룸펜소설 *Una novelita lumpen*』(2002)이라는 제목을 붙인다. 실제로 볼라노는 도노소의 작품에 대해 “역겨운 책”이라며 비난한 바 있다(Jorge Coaguila, 211). 그러나 기타 볼라노의 작품에선 패러디와 오마주의 경계를 판단하기 어렵다.

대중적인 시인이 될 거야. 윤회. 시는 사라지지 않아. 그 무력함은 다른 형태로 드러날 거야.(Bolaño 1999, 133-134)

문학은 사라지지 않을 것이다. 다만 그 형태를 달리하며 다시 나타날 것이다. 서로가 서로를 파괴하는 방식이 생성의 방식이 될 것이다. 이것이 문학에 대한 볼라노의 미래전망이다. 그런 이유로 볼라노는 카프카가 “이미 주사위는 던져졌다”는 걸 알고 있었다고 하면서 작가는 뭔가를 찾아 나서야 하고 “그 뭔가가 책이든 몸짓이든 잃어버린 무엇이든 그것이 어떤 방법이든 그 어떤 것이 됐든 그걸 찾아야 하며 운이 따르면 늘 거기에 있었던 것, 바로 ‘새로운’ 것을 찾을지도 모른다”(Bolaño 2003, 158)는 말로 작가의 운명을 고백한다.

## V. 나가며

히랄도가 지적하듯, 20세기 후반부터 최근까지의 라틴아메리카 문학의 경향은 파편화된 문체들이 서로 뒤섞여 이야기의 단편성과 순간성이 증식되고 현 세계의 복잡성을 암시하듯 주체의 정체성이 분쇄되며 인습적 장르를 파괴하면서 픽션과 에세이, 역사와 사료, 자서전과 앵티미즘의 경계에 있다. 또한 우리 주변의 일상적 이야기를 풀어내며 추락하는 사회, 추잡한 것, 탐정적 요소를 서사의 자료로 활용한다(Giraldo 2007, 38-39).<sup>22)</sup> 앞서 살펴본 볼라노의 글쓰기는 어느 정도 그러한 글쓰기에 상응하며, 기법적인 면에서 기본적으로 장르, 담론, 테마, 문체, 구성의 콜라주에 토대한 지도생성기법(Cartografía)이라 할 수 있다. 이렇게 볼라노는 문학에 있어 원형은 존재하지 않는다는 전제 하에 기성세대 문학을 극복하는 방식으로 그들의 문학적 모티브와 코드를 자유롭게 변형·재생산함으로써 작가와 작가, 작품과 작품 간에 존재하

22) 이런 특징을 보이는 라틴아메리카 작가로 가르시아 뽀네(Juan García Ponce), 델 빠소(Fernando del Paso), 삐글리아(Ricardo Piglia), 볼라노, 삐톨(Sergio Pitol), 모레노 두란(R. H. Moreno-Durán), 산도발(Rodrigo Parra Sandoval)를, 유럽의 마그리스(Claudio Magris, 이탈리아), 제발트(W.G. Sebald, 독일), 빌라 마파스(Enrique Vila-Matas, 스페인)를 포함한다.

는 서열적 권력구조를 파괴하고자 한다. 그러나 이는 역설적으로 기성세대의 문학이 볼라뇨 문학세계의 토대가 되었음을 입증하는 것이기도 하다. 볼라뇨의 문학은 바로 그 정착된 문학영토와 탈주하려는 글쓰기의 긴장에서 발생한다고 볼 수 있다. 이를 확인하듯 플로레스는 볼라뇨의 문학이 미학적, 테마적으로 “모더니티와 포스트모더니티,” “경이로운 현실과 포스트붐”의 서사 사이에 위치하며 “단절하기보다는 잇고 있다”(Flores, 94)고 평가한다. 그런 맥락에서 『야만스러운 탐정들』의 주인공 리마가 멕시코시티로 돌아와 그토록 증오하고 파괴하고자 했던 옥파비오 빠스를 만나 악수를 나누는 장면은 두 세대 간의 평화로운 화해나 서로의 문학영토를 인정하는 것으로 해석될 수도 있다. 그러나 이는 문학에 있어 원형은 존재하지 않으며 문학권력은 허상일 뿐이라는 점을 서로 확인하는 것일 수도 있다.

늘 작가이기보다 독자이기를 원했던 볼라뇨는 스스로 탐정이고 싶었으며, 만약 탐정이 됐다면 서른을 넘기지 못하고 죽었을 것이라고 한다. 볼라뇨는 스스로 문학을 탐험하는 여행자가 됨으로써 독자를 그 여행에 끌어들이는다. 『울리시즈』에 아주 많은 수수께끼를 숨겨 두었기에 앞으로 수세기 동안 대학 교수들은 자신이 뜻하는 바를 거론하기에 분주할 것이라고 한 조이스처럼 문학과 생명을 동일시한 볼라뇨는 포섭되지 않는 혹은 포섭하기 어려운 텍스트를 생산함으로써 그 숨은 고리들이 풀어질 때까지 자신의 삶-문학이 지속되기를 갈구한 것인지도 모른다. 무엇보다 주목할 점은 볼라뇨의 글쓰기가 독자로 하여금 텍스트 소비자가 아니라 텍스트 추적자, 다시 말해 움직이는 독자가 되도록 유도함으로써 우리를 살아있게 만든다는 것이다. 이것은 권력과 공포, 폐허와 추락, 범죄와 살인, 광기와 고통, 절망과 죽음 등 현대사회의 부조리한 병리를 기억과 거울보기를 통해 그려내고 있는 볼라뇨가 우리에게 궁극적으로 그 “악의 비밀”<sup>23)</sup>을 찾아 암흑에 머리를 들이밀라고 부추기는 절망적 몸짓일 것이다.

23) 『악의 비밀 *El secreto del mal*』은 2007년에 출판된 볼라뇨의 유고작이다.

## 참고문헌

- Benjamin, Walter(2003), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1ª. ed. alemana(1936), Trad. Andrés E. Weikert, México D.F.: Itaca.
- Bolaño, Roberto(1996a), *Estrella distante*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(1996b), *Literatura nazi en América*, Anagrama
- \_\_\_\_\_(1997), *Llamadas telefónicas*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(1998), *Los detectives salvajes*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(1999), *Amuleto*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2000), *Nocturno de Chile*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2002), *Amberes*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2003), *El gaucho insufrible*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2004), *Entre paréntesis*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2005), *2666*, Anagrama.
- \_\_\_\_\_(2006), *Los perros románticos*, Acatilado.
- \_\_\_\_\_(2008), “Discurso de caracas,” Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau(eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Editorial Candaya, pp. 33-42.
- Braithwaite, Andrés(ed.)(2006), *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*, Santiago: Universidad Diego Portales.
- García Canclini, Nestor(1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F.: Mondadori.
- \_\_\_\_\_(1999), *La globalización imaginada*, Paidós.
- Coaguila, Jorge(2003), “La voz ausente de Roberto Bolaño,” *Umbral* 5, pp. 211-12.
- Conte, Rafael(2002), “Pérez-Reverte al desnudo,” *El país*(2002. 06. 08).
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari(2006), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, 1ª. ed. francesa(1980), Trad. José Vázquez Pérez, Valencia:

Pre-textos.

De Rosso, Ezequiel(2002), “Tres tentativas en torno a un texto de Roberto Bolaño,” Celina Manzoni(ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 55-61.

Echevarría, Ignacio(2005), *Trayecto*, Madrid: Debate Editorial.

Edwards, Jorge(1999), “Roberto Bolaño y Los detectives salvajes,” *Revista Lateral* 52, <http://www.memoriachilenaparaciegos.cl/archivos2/pdfs/MC0025809.pdf>.

Espinosa, Patricia(2006), “Roberto Bolaño, un umbral,” *Revista universitaria* 89, pp. 19-24.

Faverón Patriau, Gustavo(2008), “El rehacedor “El gaucho insufrible” y el ingreso de Bolaño en la tradición argentina,” Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau(eds.), *Bolaño salvaje*, Barcelona: Candaya, pp. 371-415.

Flores, María Antonieta(2002), “Notas sobre Los detectives salvajes,” Celina Manzoni(ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 91-96.

Giraldo, Luz Mary(2007), “Utopía y distopías. Del boom al postboom,” *Fractal*, 45-46, pp. 35-52.

Herralde, Jorge(2005), *Para Roberto Bolaño*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Muñoz Molina, Antonio(1996), “En folio y medio,” *El país*(1996. 10.09).

Kokaly Tapia, María Eugenia(2005), “Roberto Bolaño, la construcción desde la periferia,” Alejandra Bottinelli, Carolina Gainza y Juan Pablo Iglesias (eds.), *Dinámicas de exclusión e inclusión en América Latina. Hegemonía, resistencia e identidades*, Santiago: Universidad de Chile, pp. 253-267.

Rama, Ángel(ed.)(1982), *Más allá del Boom: Literatura y mercado*, Buenos

Aires: Folios Ediciones, pp. 51-110.

Calderón, Verónica(2012), “Los eclipsados (y eclipsadas) del ‘boom’ salen a la luz,” *El país*(2012. 04. 24), [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/24/actualidad/1335291089\\_345992.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/24/actualidad/1335291089_345992.html)

Maffesoli, Michel(2004), *El Nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, 1ª. ed. francesa(1997), Trad. Daniel Gutiérrez Martínez, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Manzoni, Celina(ed.)(2002), “Biografías mínimas/ínfimas y el equívoco del mal,” *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 17-32.

Ramírez Gómez, José Agustín(1996), *La contracultura en México*, México D.F.: Debolsillo.

Vila-Matas, Enrique(2002), “Bolaño en la distancia,” Celina Manzoni(ed.), *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Corregidor, pp. 97-104.

Zozaya Becerra, Florencia G.(2009), “El desierto como utopía en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño,” *Revista Casa del tiempo*, 16, pp. 11-15.

## 이 경 민

서울대학교 라틴아메리카연구소  
menbal93@hotmail.com

논문투고일: 2012년 11월 7일  
심사완료일: 2012년 12월 5일  
게재확정일: 2012년 12월 16일

# Literature of Roberto Bolaño as Nomadic Writing

**Kyeongmin Lee**

Seoul National University

Lee, Kyeongmin (2012), Literature of Roberto Bolaño as nomadic writing.

**Abstract** Bolaño kept track of the pathology of the modern society and gave an in-depth portrayal of the human condition and the world of 'evil' inherent therein, thereby joining the league of the most noticeable writers in Latin American modern literature after the Boom generation. In particular, he took issue with existing literature and literary power hierarchy, explored the fixated literary territory, and illustrated the unsettled literary features. This paper hereby focuses on the fact that Bolaño's text creates a unique connection with existing literature by attempting a literary adventure just like he did in his life. It also points out that his literary adventure not only represents the murder of literary origin of the established generation but also triggers tension with such origin. The paper clarifies that his text is a literary production as rewriting by converging his literary distinction sourced from connection and tension on the word of nomad.

**Key words** Connection, Distopia, Nomad, Rewriting, Sedentism