

마누엘 뿌익과 시네마 소설

— 소설 『부에노스 아이레스 사건』 *The Buenos Aires Affair*을 중심으로—*

전기순

(전북대 교수, 중남미문학)

0. 들어가는 말

마누엘 뿌익의 소설과 영화의 관계는 그의 소설 연구에서는 이미 여러 차례 확인된 작업이었다.¹⁾ 뿌익은 소설가로서 출발한 것이 아니라 시나리오작가로 글쓰기를 시작했고 전문적으로 영화 수업을 받았다. 그의 소설의 영화적 요소는 간접적이거나 은밀한 형태로 담겨져 있는 것이 아니라 직접적이며 고의적으로 구성되어 있다. 뿌익의 소설에 있어 소설과 영화의 관계는 흔히 얘기될 수 있는 간텍스트성이나 영향이라는 단계보다 발전된 형태를 보여준다. 소설과 영화의 관계에서 일반적으로 나타났던 것처럼 영화의 제 기술과 구성 그리고 시각적인 특성들이 소설에 부수적

* 이 논문은 1995년 전북대학교 발전지원 재단의 지원으로 만들어졌음.

1) 뿌익과 영화의 연관성은 1972년 잡지 *Review*에서부터 본격적으로 논의되기 시작했다. Marta Morello Frosch, "The New Art of Narrating Films", *Review*, No. 4, 5, Winter of 1971 & Spring of 1972, pp. 52-55. Emir Rodríguez Monegal, "A Literary myth exploded", *Idem*, pp. 56-64.

으로 차용된 “소설>영화”의 관계에서, “소설<영화”의 관계 즉 전통적인 소설의 구성 원리나 담론들이 저변에 자리잡고 전형적인 영화의 담론과 구성 원리가 중심부에 위치하는 형태를 지니고 있다.

뿌익과 영화는 어떤 형태로 얹혀 있는가. 아르헨티나의 헤네랄 비에가스 General Villegas라는 시골에서 태어난 그가 영화에 남다른 흥미를 가지게 된 것은 순전히 그의 어머니 덕분이었다. 동네 하나 밖에 없는 영화관에 그의 어머니는 아직 국민학교도 들어가지 않은 그를 거의 매주 데리고 영화를 보여주었다고 그는 술회하고 있다.²⁾ 뿌익이 태어나 성장한 시간과 공간은 영화적 분위기를 가지고 있지 않다. 그는 60년대 이후의 세대처럼 영상적 이미지를 세상을 감지하는 한 방법으로 자연스럽게 체험하는 이른바 영상 세대의 할아버지 세대에 속하는 작가이기 때문이다. 또한 영화의 본고장인 미국에서 성장하므로 서 소설가에서 시나리오작가의 변신이 자연스럽게 이루어졌던 소설가들 예를 들면 오스카 와일드나 『위대한 게츠비』의 피츠제랄드와도 꽤 동떨어진 환경에서 성장했다. 뿌익이 자라난 배경에서의 영화적 체험은 그에게는 대단히 각별할 수밖에 없는 낯선 예술적인 기억이었다.

뿌익이 영화를 전문적으로 수업한 곳은 흔히 예상할 수 있는 할리우드가 아니라 실험 영화를 본격으로 하는 이태리에서 였다.³⁾ 영화 수업 후 그는 몇 편의 영화 제작에 참여하지만 별다른 성공을 이루지 못한다. 여기서 성공을 이루지 못했다는 말속에는 영화의 성공을 의미하는 흥행, 즉 대중적인 성공뿐만 아니라 한 아티스트로서도 그랬다는 것이다. 뿌익이 다음에 착수한 작업은 영화와 소설이 가장 불분명하게 섞여 있는 글쓰기

2) Saúl Sosnowski, “Entrevista con Manuel Puig”, en *Hispanamerica*, año I, núm. 3, 1973. pág. 69. 마누엘 뿌익의 전기에 관한 정보는 주로 인터뷰를 통해 이루어졌다. 특히 뿌익 자신의 영화와 소설의관계에 대해 비교적 자세하게 다루어진 인터뷰는 바르바라 무히카와 했던 인터뷰에서였다. Mújica, Barbara, “El mundo imaginario de Manuel Puig” en *Américas*, vol. 3, mayo-junio, 1986

3) Ibid., p. 70.

의 형태, 즉 시나리오 작업이었는데, 여기서도 뿌익은 시나리오 작가로서 이렇다 할 성과를 거두지 못한다. 그가 세인의 인정을 받게 된 장르는 마지막으로 소설에서였다. 1968년에 발표한 그의 첫 소설 『리타 헤이워스의 반란』 *La traición de Rita Hayworth*에서 뿌익은 여전히 영화를 소설 담론의 주제로 삼는다.

영화현장작업-시나리오-소설로의 변화는 그 진행 자체가 적어도 중남미의 글쓰기 풍토에서 볼 때 분명 예사로운 궤적은 아니다. 소설과 시나리오의 관계는 영화의 본고장 미국에서도 영화 『바람과 함께 사라지다』에서처럼 베스트셀러 소설을 각색하여 영상화하는 소설-시나리오-영화작업이라는 과정이 일반적이었고 소설가와 시나리오 작가 역시 확연히 구분되고 있었기 때문이다.

1976년에 있었던 바르바라 무히까 Bárbara Mújica와의 인터뷰에서 소설을 쓰게 된 동기에 대해 뿌익은 이렇게 밝힌다.

“처음에는 시나리오를 썼지만 내가 쓴 시나리오가 어린 시절 좋아했던 낭만적 줄거리임을 알게 되었다. 그것은 지난 세대의 이야기였고 시나리오로는 성공하지 못했다. 그 이후 영화에 대한 글은 쓰지 않기로 다짐했고 내가 정말 좋아하는 것은 영화를 보러 가는 것임을 깨닫게 되었다. 시나리오로는 제대로 구사할 줄 모르는 외국어로 썼는데, 그 이유는 내 스페인어 능력에 자신이 없었기 때문이다.”⁴⁾

“Bueno, primero me puse a escribir guiones, pero los que yo hacía eran como los que me habían gustado a mí cuando niño. eran románticos, eran para otra generación. Mis guiones no tuvieron éxito y decidí que no me gustaban escribir para el cine. Lo que me gustaba era ir al cine. Había escrito los guiones en idiomas extranjeros que no dominaba completamente.”

소설과 영화의 관계 연구의 탁월한 이론가 중의 한 사람인 모리세트에 의하면 시네마 소설이란 “영화적 기호와 담론이 지배적인 소설”⁵⁾을 말한

4) Barbara Mújica, *op. cit.*, p. 5.

다. 뿌익의 경우 소설은 영화시나리오 작업에서 부수적으로 발생한 글쓰기라는 인상을 주며, 소설 고유의 담론보다는 영화적 담론이 지배적일 수 있는 가능성을 보여준다. 이 글은 세번째 소설 『부에노스 아이레스 사건』 *The Buenos Aires Affair*을 중심으로 그의 소설을 시네마 소설이라는 별개의 독립된 형태로 보고자 하는 시도이다.

1. 영화와 소설의 관계

1894년 영화가 시작된 이후 영화는 기존의 장르인 시, 소설, 연극, 회화와 상호적 관계를 맺어 왔다. 영화의 등장은 시의 다다이즘 운동과 같은 맥락에 놓여 있었고 영상이 지니고 있는 시각적 상징성은 모든 예술 장르에 시각적 미학에 대한 중요성을 인식시키게 된다.

영화가 시작된 이후 영화와 소설 혹은 소설과 영화는 깊은 관계를 맺어 왔다. 그 관계는 무성영화보다는 유성영화 시대에 더 깊어졌다고 할 수 있는데, 소리가 없는 무성영화는 작품의 모든 의사 전달이 오직 영상이라는 수단에 달려 있었기 때문에 영화의 고유한 기술적 발전과 실험이 이루어졌다. 어떤 의미에서는 오늘날 영화가 사용하고 있는 고유한 테크닉은 이미 무성영화 시대에 거의 이루어졌다고도 할 수 있다. 오늘날 우리가 영화에서 발생한 것으로 알고 있는 테크닉 중 적지 않은 것들이 소설 특히 19세기 소설에서 차용해 온 것이다. 세르게이 아이젠슈타인 S.Eisenstein에 의하면 가장 영화적인 기술로 알려져 있는 디졸브 dissolve는 디킨스 소설에서 자주 사용되던 기법이라는 것이다.⁵⁾ 더 정확히 말하면 영화가 생겨난 이후 기존의 소설에서 지금까지 인식되지 않았

5) Bruce Morissette, *Novel and Film*, Chicago, University of Chicago, 1986, p. 43.

6) Sergei Eisenstein, "Dickens, Griffith, and the Film Today", in *Film Form and the Film Sense*, New York, 1967, p. 213.

던 형태가 새롭게 거론되기 시작했다고 말할 수 있다.

비평가들은 몰리에르Molière나 라신Racine의 연극에서 영화의 전형적인 기술로 알고 있는 장면커팅이 존재한다고 했고 그리피스Griffith의 발명품처럼 알려진 몽타쥬 기법도 사실은 플로베르Flaubert의 소설에서 차용해 온 것이었다.⁷⁾ 영화의 형태가 소설의 형태에서 많은 부분을 차용해 왔음에도 불구하고, 무성영화 시대에는 소리의 부재로 말미암아 모든 메시지의 전달이 시각적 이미지에 제한되어 있었기 때문에, 새로운 장르로써 영화가 자연적으로 지닐 수밖에 없는 독립성 때문에 영화 스크립은 기존의 글쓰기와는 완전히 다른 것이었다. 그러나 무성영화 시대의 영화 대본은 대화가 부재한 상태에서 배우의 연기에 대한 지침서 같은 것이었기 때문에 소설의 형태와 비교하는 것 자체가 큰 의미가 없다 할 것이다.

유성영화 시대가 되면서 소리의 가세는 무성영화가 지니는 상징적 영상에서 19세기 소설이 유지했던 사실적이고 구체적이며 비교적 일상적인 주제와 스토리를 담게 되었고 영화의 플롯은 소설의 그것에 더욱 가까워져 갔다. 영화 대본 cinematic script은 소설의 제 요소에 기초를 두어 쓰여졌다. 하지만 독립적인 스크린 플레이어보다는 『위대한 개츠비』를 썼던 스코트 피츠제럴드처럼 많은 소설가들이 시나리오 작가가 되었다. 영화 대본은 그런 면에서도 다분히 소설적인 플롯, 캐릭터, 테크닉을 따라갔다.

그러므로 영화와 소설의 관계는 소설이 영화에 기술과 구성 방법 따위를 제공하는 우세종의 위치를 지니고 있었다. 그러나 어느 때부터 이 관계가 서서히 역전이 되는바 그것은 소설의 종말을 사람들이 입에 올리던 60년대 중반과 때를 같이 한다. 예술 전반이 대중화되고, 그동안 억압됐던 추리물, SF물, 연재물, 멜로물 등이 복귀하고, 영화가 대중 예술의 가장 힘있는 위치를 차지하는 후기모더니즘 시대에 이르러 소설과 영화의 영향 관계는 소설→영화에서 영화→소설로 바뀌어지게 된다. 모더니즘 시대의 영화의 관객이 글쓰기 매체와 소설의 플롯에 길들여져 있었다면, 포스트모더니즘 시대의 소설의 독자는 영상 매체와 영화의 플롯에 길들여 가

7) Bruce Morissette, *op. cit.*, p. 29.

고 있다 할 것이다.

근대적 장르인 소설이 내용과 플롯과 언어에서 부딪친 한계와 모더니즘의 종말은 때를 같이한다. 그리고 그 한계는 모더니즘 문학의 중심이었던 영미 문학에서 가장 크게 인식되었고, 돌파구는 중남미의 붐소설과 불란서의 누보로망에서 시작되었다. 특히 누보로망이 소설에서 새로운 요소로서 주장했던 했던 것은 다름 아닌 영화의 제요소를 소설 작업에 끌어들이는 결과였다.

누보로망의 대표적인 소설가이며 영화제작자였던 로브그리에 Robbe-Grillet's는 자신의 영화화된 소설 『마리앙바드에서 지난해 생긴 일』에 대해 이렇게 말한다.

“포르노소설과 탐정소설, 이국적 모습의 영화, 새디키즘의 고문을 담은 펄럼 따위에서 이미 낡을 정도로 사용한 상황과 주제를 선택했고, reveal, infolding, turning inside out 등 전형적인 영화의 요소를 이용하므로써 새로운 종류의 소설을 만들어내게 되었다.”⁸⁾

“(...) to choose popular, 'ignoble', even worn-out fictional situations and 'themes' from pornographic novels, detective stories, exotic action films, and Epinal engravings of sadoerotic tortures, and to structure these by means of generative metaphors, formal interrelationships, correspondences, and mises en abyme, subjecting this narrative field to topological manipulations such as reversal, infolding, turning inside out, and the like, to produce a radically new kind of novel and film.”

그의 설명에는 누보로망이 내포하는 뜻 그대로 그 새로움이 어디서 올 수 있었는가를 설명해주고 있다. 하나는 경멸되었던 장르, 엄밀한 의미에서 문학적 가치의 범주에 들어가지 않았던 포르노, 탐정소설 따위의 사용에서 오는 것이며 다른 한가지는 영화의 기술적 방법을 차용함으로써 오는 것이다.

중남미 붐소설의 미학을 상징하는 마술적 사실주의realismo mágico는

8) Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, Paris, 1972, citado en *Ibid*, p. 9.

어디에서 오는가. 전통적 사실주의와 마술적 사실주의 차이는 환상이나 꿈에 대한 인식의 변화이다. 전통적 사실주의에서 리얼리티는 환상의 그림자이며 환상은 리얼리티의 그림자이다. 그 경계가 와해될 때 그래서 심지어 경계의 혼적조차 보이지 않게 될 때 우리는 환상과 꿈을 현실로 현실을 꿈이나 환상으로 끝없이 교체가 가능한 새로운 사실주의를 만나게 된다. 텍스트와 리얼리티의 경계 없음, 가상현실의 지속된 경험이 그런 분위기를 더욱 자극한다. 그런 리얼리티의 변화는 어디에서 오는가 가능한 다양한 원인이 있겠지만 가장 설득력있는 것은 영화가 보여준 새로운 시간의 묘사이다. 카플란Kaplan은 다음과 같이 말한다.

“영화가 이룩한 성과들은 동시대 문학에 강력한 자극이 되었다. 카메라의 움직임과 커팅, 이미지와 말의 관계, 목소리 자체의 중요성, 퍼스펙티브, 몽타췌 등은 문학에 차용되어 언어적 연속성sucesividad lingüística을 극복하고 연대적, 심리적, 평행적 따위의 다양한 시간의 형태를 구별하는데 사용되었다.”⁹⁾

그러므로 20세기 후반 문학뿐만 아니라 모든 예술에 있어 새로운 재현의 방법으로서 등장한 “마술적 사실주의”에서 “마술적”이라는 형용사는 영화의 제 테크닉의 借用이 가지고 온 결과에 상당분 의존하고 있다고 볼 수 있으며 그중 가장 두드러진 것은 시간 개념의 변화이다.

작가들이 영화적 수법을 차용하게 된 것은 무엇 때문인가? 매스미디어의 가장 큰 영향은 문화의 대중화에 있다. 말도나도Maldonado가 “오늘날 많은 작가들이 개인적인 문제에 접근하지 못하고 유형적인 접근만 하게 되는 것은 자신과 현실의 구체적인 현상과를 일치시키지 못하고 있기 때문이다.”¹⁰⁾라고 지적한 것은 그 작가들이 이미 영화나 텔레비전의 드라마가 가져다주는 문화의 대중화에 길들여진 작가들이기 때문일 수도 있

9) Samuel Kaplan, *The visual images in the novel*, New York; University of Columbia, 1984, p. 46.

10) John Maldonado, *Novel in the popular culture*, Baltimore, John Hopkins, 1989, p. 32.

기 때문이다.

뿌익의 소설과 영화와의 관계는 넓은 의미에서는 작가의 팝 문화에 대한 수용에 근거한다. 대중 매체와 대중적 오락물에서 차용한 요소들을 소설에 수용하는 작업을 작가는 그의 첫 소설에서부터 최근의 소설에 이르기까지 차용해왔다. 팝문화의 영향을 받는 다른 작가들처럼 뿌익에게 있어서도, 팝문화의 중심에는 대중매체가 있다.

소설 속에 영화의 영향이 뚜렷하게 보이는 중남미 소설가는 뿌익 이외에도 까브레라 인판떼Cabrera Infante, 가르시아 마르케스García Márquez, 까를로스 푸엔테스Carlos Fuentes들을 들 수 있다. 예를 들어 푸엔테스는 자신의 소설 『아르테미오 크루스의 죽음』 *La muerte de Artemio Cruz*을 오슨 웰스Orson Welles의 영화 『시민 케인』 *Citizen Kane*의 소설적 각색이라고 한다. 마르케스의 『족장의 가을』 *El otoño de patriarca* 역시 이 영화로부터 적지 않은 영향을 받은 것 같다.

근대문명과 함께 정복의 역사가 시작되었던 것처럼 짧은 소설의 역사를 생각해 보면 (중남미에서 등장한 공식적인 최초의 소설은 1817년에 나온 페르난도 데 리자르디Fernando de Lizardi의 *El Periquillo Sarniento*이다. 중남미 소설 역사의 절반은 영화와 함께한다. 전통이 짧은 만큼 새로운 변화에 민감하고 저항도 그만큼 적다. 중남미 붐소설의 적지않은 작가들이 누보로망과 연계되어 있고 그 연결의 핵심이 영화적 모티브와 기법에 있다는 것은 우연한 일이 아니다.

뿌익이 그런 작가군 속에서도 차이를 보이는 것은 첫번째 소설부터 그의 모든 소설이 철저하게 영화적 기호로 수놓아져 있다는 것이다. 그 중에서도 그의 세번째 소설 『부에노스 아이레스 사건』은 『리타 헤이워스의 반란』을 비롯한 뿌익의 다른 소설들이 영화 자체가 주제가 되는데 반해, 한 여류 조형 예술가의 실종으로 시작되는 추리소설의 구조를 배경으로 영화적 담론과 테크닉이 실험적으로 사용되고 있다는 면에서 영화구조를 가장 깊이 반영하고 있는 소설이라 할 수 있다.

2. 시네마 소설로서의 *The Buenos Aires Affair*

1973년에 출판된 『부에노스 아이레스 사건』은 추리소설의 구조를 사용하고 있다.¹¹⁾ 작품은 주인공 글래디스 Gladys가 부에노스 아이레스 주변의 한 해변가에서 실종되는 장면에서 시작한다. 총 16장으로 구성된 작품은 줄거리의 흐름이 연속적이지 않을 뿐만 아니라, 전체적으로도 하나의 통일된 줄거리를 구성하기 어렵다. 추리소설의 구조를 차용하고 있다고는 하지만 추리소설의 중요한 요소 중의 하나인 탐정이 등장하지 않고, 사건의 해결이 플롯의 흐름에서 중요성을 차지하지 않는다.

16가지 각각의 에피소드가 비교적 독립적으로 존재하며, 독서의 흥미는 작품의 플롯을 따라가는 데 있는 것이 아니라 각 장에서 보여주는 새로운 기법의 글쓰기 전략에 따른다. 그리고 이 새로운 글쓰기 전략은 넓게는 팝아트에서, 좀 더 구체적으로는 대중매체, 특히 영화적 담론과 기호에서 차용해 온 것이다.

『부에노스 아이레스 사건』을 하나의 시네마 소설로 보고자 하는 이 글에서 영화적 기호와 담론의 모색을 위해 “신scene의 구분”, “지문의 사용”, “영화적 모놀로그”, “영화 대사의 차용” 그리고 마지막으로 “카메라 아이camera eye에 의한 서술”이라는 5가지 영화적 장치를 살펴보게 된다.

2.1. 시나리오로서의 글쓰기: 신scene의 구분

시나리오에는 각 신마다 시간과 장소를 명기해 준다. 시나리오에는 영화 촬영을 위한 대본이며 일종의 지침서이다. 그래서 각 신의 시간과 장소는 구체적인 수도 있고 포괄적인 수도 있지만 시공이 명기되어야 한다. 시간은 1960. 4.19처럼 역사적인 시간을 가리킬 수도 있고 여름, 저녁, 아침 9

11) 『부에노스 아이레스 사건』의 추리소설적 성격에 관한 연구는 아래 논문 참조. Juan Armando Epple, “The Buenos Aires Affair y la estructura de la novela policíaca”, en *Estudios Filológicos*, núm. X. 1974-1975.

시 하는 식으로 수많은 시간의 하나를 가리키는 경우도 있다. 공간의 경우도 경포대, 뉴욕의 맨해튼 하는 식으로 지리상의 위치일 수도 있고 바닷가, 도심하는 식으로 수많은 공간 중의 하나를 가리킬 수 있다.

소설에서도 물론 이런 시간과 공간은 직접적인 형태 혹은 간접적 암시를 통해 전달된다. 특히 역사 소설의 경우 시간과 공간은 역사적이며 지리적으로 정확하고 구체적으로 명시되어야 한다. 추리소설의 경우는 그 반대이다. 특별한 경우 즉 움베르토 에코Umberto Eco의 『장미의 이름』이나 이인화의 『영원한 제국』처럼 유럽의 중세나 조선 정조 시대와 같은 역사적 시간이 사건의 배경이 되는 경우를 제외하고는 역사적 시간과 지리적인 공간이 추리소설의 필수적인 요소가 되지는 않는다.

소설 『부에노스 아이레스 사건』은 16개의 章으로 이루어져 있고 각 장은 시나리오의 신처럼 시간과 장소가 표시되어 있다. 3장과 6장은 주인공 글래디스Gladys와 레오Leo의 지나온 삶이 傳記형식으로 나열되어 있어 구체적인 시간과 공간이 필요하지 않고 5장은 전화 통화, 7장은 여성 잡지 기자와의 인터뷰, 8장은 이력서 양식과 레오가 주치의에게 하는 전화가 내용을 이루면서 확실한 공간이 명시되지 않는다.

『부에노스 아이레스 사건』의 플롯은 빨라야 블랑까에서 있었던 1968년 6월부터 1969년 5월 23일까지 진행된다. 1장은 1969년 5월 21일 부에노스 아이레스 근처의 빨라야 블랑까라는 해변에서 주인공 글래디스가 실종되면서 시작된다. 소설의 대부분의 줄거리는 1969년 5월 19일부터 23일 사이에 걸쳐 진행되고 특히 21일과 22일이라는 이들의 시간에 소설 플롯의 대부분 즉 사건의 시작과 갈등 그리고 해결이 진행된다.

신의 구분은 더 세분화되어 사용되기도 한다. 9장에서 레오와 그의 새로운 애인 에스더 사이의 대화가 이루어지는 시간과 공간은 다음과 같이 세분화되어 있다.

1969년 4월 22일, 레오의 편집실

1969년 4월 27일, 같은 사무실

1969년 5월 7일, 술집

한시간 후 레오의 아파트

1969년 5월 8일, 레오의 아파트

1969년 5월 14일, 레오의 편집실

잠시 후, 레오의 아파트

물론 영화의 신만큼 세분화되어 있지는 않다. 『부에노스 아이레스 사건』에서 그런 시나리오의 작성법을 모방하게 된 배경은 무엇일까. 가장 큰 이유는 작가가 우선 그런 시공의 분류와 명시가 필요했기 때문이었을 것이다. 작품의 줄거리는 전혀 연대적인 매듭을 가지고 있지 않다. 14가지의 (3장과 6장을 제외하고) 상이한 시간과 공간이 서로 아무런 연대 없이 얹혀져 있다. 탐정소설의 구조를 지니고 있는 이 소설에서 이런 연대적 무질서는 당연한 것으로 보일 수도 있다. 그러나 전형적인 탐정소설은 그런 연대적 무질서 속에서도 독자가 포착할 수 있는 끈을 보여주지 마련이다. 그런데 『부에노스 아이레스 사건』은 그런 끈조차 보이지 않는다. 『부에노스 아이레스 사건』을 비롯한 포스트모던 소설에서 자주 보여지는 이런 현상 즉 여러 개의 사건과 모티브를 분류해서 일종의 一連性 serialism을¹²⁾ 만드는 것은 다분히 영화의 영향인 것이다. 전통적인 소설에서 여러 장면의 분류나 시간의 분류 따위는 창작 과정에서 작가의 머리 속에만 있는 것이지 실제로 글쓰기 기호로써 표시된 것은 아니었다.

12) Bruce Morissette, *op. cit.*, pp. 9-10. 모리세트는 이 용어를 영화 『에덴과 그이후』 *L'Eden et après*를 분석하면서 사용한다:

The film <L'Eden et après> (1971) is based on a generative table of organization that clearly shows how Schoenbergian 'serialism' has affected postmodern fiction. This table consists of five columns. In each column are briefly summarized seven incidents whose numbers are in the order indicated, allowing the correspondence and transformations within the various series to be colated and analyzed. Incidents in the various series bearing the same number reveal their common basis (a series related to blood one to sperm, one to the drinking of poison, one to broken glass and cutting objects), while the forward movement of the story itself is seen to take place in the form of reordered reprises and disguised repetitions.

2.2. 연극 지문의 사용

시나리오나 드라마 대본에서는 대사가 아닌 배우의 행위나 감정을 지시하기 위해 지문을 사용한다. 물론 소설에서는 지문이란 존재하지 않는다. 『부에노스 아이레스 사건』의 8장은 상뻘우로에서 열리는 범아메리카 전시회에 출품하기 위해 조형 예술가 마리아 에스더 빌라가 제출한 이력서와 레오가 자신의 주치의와 나누는 일종의 상담으로 구성되어 있다. 상담은 대화로 되어 있지 않고 레오의 모놀로그로 되어 있다. 지문은 모놀로그 사이사이에 사용되고 있다.

... 다른 의견들. 무엇보다도 내게는 존중할 만한 친구들의 의견이 있습니다. 그들이야말로 나로하 여금 작품을 볼 수 있게 만들어준 사람들이지요. 확실히는 모르지만 내게 영향을 주었을지도 모르지요. 나는 그 여류작가와 그녀의 작품을 모두 이해하고 있다고 생각해요... 그녀가 자신의 작품에 대해 얘기하는 걸로 봐서, 그녀 자신이 작품의 분신일지도 모르고, 그런게 작품이지요, 잡동사니처럼 보이는 것과 작가와의 관계가...

...그들의 생각이 얼마나 중요하겠어요! 그래도 중요한 것은 내 생각이지요! (말을 듣지 않고, 그는 계속 눈을 뜨고 있다)... 갑자기 나는 스탠드를 켜지요 늘 두껍게 내리깔고 있는 그녀의 눈을 보기 위해서 말입니다...

...그 순간 나는 그녀에게 붙잡혀 꼼짝할 수가 없었어요...

...그들이 나는 숨기는 게 싫어서일지도 모르지요...

그리고 나는 잡지 일로 신경이 예민해 있었어요. 그것뿐입니다....

(침묵, 방을 향해 걷고, 의사를 쳐다본다)¹³⁾

... otras opiniones. Antes que nada tuve la opinión de amigos, que respeto. Ellos me hicieron ir a ver las obras. Tal vez me influyeron, eso es lo que no sé. Conocí a la autora y las obras al mismo tiempo... Aunque ella es parte de la obra también, porque habla con sus objetos. Ésa es la obra, la relación de ella con sus cachivaches...

... qué me importa lo que piensan ellos! Lo que importa es lo que piense yo!(no obedece, sigue con los ojos abiertos)... Yo de golpe prendí la luz del velador para verle el ojo que lleva siempre tapado..

13) Manuel Puig, *The Buenos Aires Affair*, Barcelona: Seix Barral, 1989, p. 127. 우리말 번역은 필자의 것이며, 이후 이 논문에 나오는 『부에노스 아이레스 사건』의 모든 우리말 번역은 필자의 것이다.

...en ese momento la tenía agarrada, no se podía mover...
 ...porque a mí no me gusta que me ocuten nada...
 y yo estaba nervioso por cosas de la revista. Y nada más...
 (silencio, camina por el cuarto, mira al médico)

소설에서는 언급한 대로 지문이 사용되지 않는다. 話者가 있어 인물 등의 행위나 사건의 정황을 묘사해 주기 때문이다. 지문은 묘사가 아니다. 지문은 행위를 위한 지침일 뿐이다. 소설에서도 예문처럼 괄호 안에 문장이 들어가는 경우가 있다. 인물이 다른 인물과 대화를 진행하고 있을 때 대화와 동시에 일어나는 인물들의 생각을 대화의 흐름을 깨지 않고 같이 진행시키기 위해 사용된다.

예문은 레오가 자신의 주치의와 정신과 상담을 하고 있는 전화 통화 내용이다. 소설에서 전화 통화는 물론 대화로 진행이 된다. 3인칭 소설의 경우에는 모든 정보가 화자의 범위 안에 있기 때문에, 1인칭 소설의 경우와는 조금 다르다. “내”가 통화자일 경우 전화는 대화로 진행될 수 있지만 내가 아닌 다른 인물의 경우 1인칭 화자가 접하는 상대방의 모놀로그만을 듣고 서술하게 된다.

따라서 예문과 같은 모놀로그의 전화통화가 진행될 수 있는 소설은 1인칭이어야 하며 화자인 “나”는 전화하는 레오와 한 공간에 있어야 한다. 『부에노스 아이레스 사건』은 기본적으로 3인칭 소설이며 따라서 3인칭 화자가 스스로 정보를 감추고 있는 것이며 묘사가 아닌 지문의 사용 역시 정보의 고의적 은폐라는 전략을 보이고 있는 것이다.

여기서 정보의 제한은 독자를 곧바로 영화의 관객으로 몰고 간다. 소설에서의 3인칭 화자는 정보의 제한을 받지 않는다. 따라서 독자 역시 정보를 무한히 공급받을 수 있는 제한되지 않은 상상력의 독자이다. 정보의 고의적인 제한은 하나의 프레임으로 독자에게 다가오며 독자는 프레임 즉 영화의 스크린이라는 시각적 제한 속에서 교감하게 된다. 뿌익의 소설 중 가장 연극적인 소설인 『거미 여인의 키스』에서는 오히려 이런 유형의 지문이 사용되지 않고 있음은 작가가 하나의 전략으로서 지문을 사용하

고 있음을 보여주고 있다.

2.3. 영화적 모놀로그

8장에서 제한된 정보와 스크린을 통한 독서를 체험한 바 있는 독자는 9장에서 더 혼합된 영화적 기법의 전략을 만나게 된다. 레오는 마리아 에스더 빌라와 다음의 상이한 장소와 시간 속에서 대화를 나눈다.

1969년 4월 22일, 레오의 편집실
 1969년 4월 27일, 같은 사무실(전화통화)
 1969년 5월 7일, 술집
 한시간 후 레오의 아파트(전화 통화)
 1969년 5월 8일, 레오의 아파트
 1969년 5월 14일, 레오의 편집실
 잠시 후, 레오의 아파트

1969년 4월 22일 레오와 에스더는 에스더의 조각에 대해 논의하기 위해 만난다. 이때 두 사람은 서로 “Usted”을 사용하다가 5일 뒤 같은 사무실에서는 “tú”를 쓴다. 5일 동안에 두 사람 사이에 어떤 일이 일어났었는지 아무런 암시가 없다.

언급했던 신의 명시는 각 장의 시작 부분에 나오는 것이었지만 지금은 훨씬 단위가 작아졌다. 공간이나 시간 역시 더 세분화되었다.

두 번의 전화 통화를 제외하고 나머지 장면은 모두 두 사람이 직접 만나 하는 대화이다. 그런데 여기서도 목소리는 한사람밖에 들리지 않는다.

레오뵐도 드르스코비치의 편집실, 1969년 4월 22일

레오뵐도 드르스코비치: 당신의 작품에서 내 관심을 끄는 것은 견고함입니다. 당신의 작품들은 마치 어떤 이론적 계획으로 세워진 것 같아요, 꽤 확고한 이론으로 말입니다.

마리아 에스더 빌라:

LD: 당신은 손끝 하나 대지 않거나, 왜 그러는지 모른 채 어떤 독특한 모양을 그려내거나 하게 되는 거지요?

MEV:

LD: 아니면 어떤 사전의 구상이거나

MEV:

LD: 이해가 안되요.

(...)

같은 사무실, 1969년 4월 27일

MEV:

LD: 왜냐하면 나는 실수에 대한 책임감을 느껴.

MEV:

LD: 그래, 알고 있어 가장 책임을 느껴야 할 사람이 나라는 것을 듣고 싶은 거지, 가장 상처받은 사람은 너구 말이야. 그렇지만 도노프리오의 경우는 정말 후회해.

MEV:

LD: 그렇지만 네가 이제 일을 그만두어야 하기 때문은 아니야, 그건 중요하지 않다구.

(...)

레오뵐도 드르스코비치의 아파트, 1969년 5월 8일

LD: 넌 후회할거야.

MEV:

LD: 가지마... (그는 문으로 달려가 안에서 잠근다)

MEV:

LD: 넌 후회할거야. 내가 지랄을 피우면 넌 피할 수 없게 되.¹⁴⁾

Oficina de redacción de Leopoldo Druscovich, 22 de abril de 1969

Leopoldo Druscovich: De sus obras lo que más me llama la atención es la solidez, como si estuvieran sustentadas por cierto planteo teórico... muy firme.

María Esther Vila:

LD: ¿Es decir que Vd. no daría una sola pincelada o definiría un solo volumen sin saber por qué lo hace?

MEV:

LD: O sea un planteo previo

MEV:

LD: No comprendo.

14) *Ibid.*, pp. 136-137.

(.....)

La misma oficina, 27 de abril de 1969

MEV:

LD: Porque me siento responsable de un error.

MEV:

LD: Sí, sé que justamente a vos te voy a decir que soy yo quien más lo siente, la parte más damnificada sos vos. Pero en el caso D'Onofrio estoy sinceramente arrepentido.

MEV:

LD: No es porque ya tengas toda una carrera detrás, eso no importa.

(.....)

Departamento de Leopoldo Druscovich, 8 de mayo de 1969

LD: Te vas a arrepentir.

MEV:

LD: No te vayas... (corre a la puerta y cierra con llave por dentro)

MEV:

LD: Te vas a arrepentir, porque yo voy a hacer una locura, y vos la podías evitar.

독자는 다시 한번 영화의 관객이 되지 않으면 안된다. 다시 한번 정보의 고의적 제한이라는 영화의 전략을 사용하고 있기 때문이다. 이번에는 스크린에 두 사람이 들어온다. 대화 상대자 모두가 한 스크린에 들어오는 경우 어떻게 한사람의 목소리만 전달되도록 할 수 있는가. 영화만이 할 수 있는 기법이다. 에스더는 레오를 보고 있고 화면을 통해 우리의 시각은 레오를 보고 있는 에스더의 뒷모습을 통해 그녀의 시선과 카메라의 시선 그리고 관객의 시선이 하나가 되어 레오를 보고 있는 것이다.

에스더의 목소리는 들리지 않는다. 그러나 영화 스크린을 통해 이 답론을 수용하도록하기 위해서 에스더의 대화상대자로서의 표시는 중요하다. 영화는 그림과 다르다. 영화는 입체적이어야 한다. 에스더가 목소리의 부재에도 불구하고 계속 대화상대자로 등장하는 이유이다.

여기서도 지문은 모노로그가 가져오는 정보의 부재를 도와 소설의 극적인 시각화에 기여하고 있다.

2.4. 영화 대사의 차용: 각 장의 프롤로그로서 인용된 영화의 대사

『부에노스 아이레스 사건』은 16개의 장으로 구성되어 있고 각 장은 하나의 프롤로그처럼 영화 대사로 시작한다. 이 영화의 시나리오 발췌 부분은 본문과 별개로 구성되어 있다.

영화는 30년대와 40년대를 거쳐 50년대에 이른다. 모든 영화는 할리우드의 메이저에서 나온 영화들이다. 먼저 떠오르는 의문은 소설의 내용과 별 관계가 없어 보이는 16편의 영화 대사의 쪼가리를 편집한 이유는 무엇일까 하는 것이며 동시에 이렇게 오래된 영화들의 -『부에노스아이레스 사건』은 1972년에 쓰여졌고 이듬해 출판되었다- 대사를 어떻게 다시 구성할 수 있었는가 하는 것이다.

『부에노스 아이레스 사건』이 출판되던 해에 이루어진 소스노브스키 Saúl Sosnowski 교수와의 인터뷰에서 뿌익은 영화에 대해 자신이 하고 싶은 작업은 “창작이 아니라 유년 시절에 보았던 영화를 다시 복사하는 것”¹⁵⁾이었다고 말한 적이 있다. 뿌익은 『부에노스 아이레스 사건』을 읽는 독자들이 같은 입장에서 영화대사를 읽어주기를 기대했던 것으로 보인다. 오래된 할리우드의 메이저에서 나온 대중적인 영화대사를 읽으면서 독자들은 이미 영화관에서 팝콘을 먹으며 다음 화면을 기다리게 되는 것이며 그 이후의 모든 글쓰기는 곧 스크린이라는 프레임 속에서 독해된다.

그런 의미에서 뿌익의 독자는 영화에 길들여진 독자이어야 한다. 할리우드 영화처럼 한 지역의 단일한 예술이 그렇게 거대한 힘으로 다양한 지역의 다양한 종교와 지역성을 지닌 사람들에게 동시에 감상되는 현상이

15) Saúl Sosnowski, *op. cit.*, pp. 70-71. (...) me di cuenta de que haciendo cine lo que me daba placer era copiar. Crear no, nome interesaba para nada. Lo que me interesaba era rehacer cosas de otra época, cosas ya vistas. Re-crear el momento de la infancia en que me había sentido refugiarme en la sala oscura.

유사이래 있었는가?

또다른 질문. 뿌익은 영화가 비디오로 제작되지 않던 시대에 16편의 오래된 할리우드의 영화 대사를 어떻게 옮길 수 있었을까? 4장에 나오는 인용된 영화대사를 보자.

영국 장교: (상해-북경 특급열차 안에서) 당신은 변했어.

마리린 디트리히: (거리를 두고, 멀리 사라져가는 풍경을 바라보며) 내가 옛날처럼 매력적이지 않은가보죠?

영국 장교: 아니 그렇지는 않아. 어떤 때보다 당신은 아름다워.

마리린 디트리히: 그럼 어디가 변했단 말인가요?

영국장교: 글썄...

(상해 특급열차, 파라마운트 영화사)¹⁶⁾

Oficial inglés: (a bordo del expreso Shangai-Pekin) Tú has cambiado.

Marlene Dietrich: (distante, mirando por la ventanilla los paisajes fugitivos) Se me ve menos atractiva ?

Oficial inglés: No... te hallo más hermosa que nunca.

Marlehe Dietrich: En qué he cambiado?

Oficial inglés: No lo sé... pero me gustaría explicártelo.

지문이 구체적이다. 영화 장면을 그대로 옮긴 것이 아니라 시나리오 사본에서 발췌한 것임을 말해 준다. 영화를 보고 영화의 시각적 장면이나 기법, 이미지의 표현 방법 따위를 차용하는 것과 시나리오라는 글쓰기를 차용하는 것은 다르다. 시나리오에는 아직 영상이 지니고 있는 고유한 이미지를 실현하고 있는 것은 아니기 때문이다. 뿌익의 소설에서 보여지는 두 가지 현상이 위의 지적에 의해 설명이 될 수 있다.

하나는 뿌익의 소설은 현대적 글쓰기의 모든 패턴의 혼합으로 보여지는데 그중 가장 큰 비중을 차지하는 비소설적 글쓰기의 유형은 시나리오에서 차용해 온 형식에서 온다.

둘째는 뿌익의 소설은 영화적 요소를 차용하고 있음에도 불구하고 시

16) Manuel Puig, *op. cit.*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 53.

각적 이미지를 담은 묘사나 표현이 두드러지게 등장하지 않는다.

뿌익의 소설에서 보여지는 이 두 가지 현상은 뿌익의 소설에서 보여지는 영화적 요소가 영화 그 자체보다는 시나리오라는 글쓰기 형태에서 보다 많은 영향을 받고 있음을 설명해 준다.

2.5. 카메라 아이: “상상의 세계”와 “보여지는” 세계

소설과 영화를 동시에 언급하고자 할 때, 제일 먼저 떠오르는 작가는 로브그리에이다. 그의 모든 소설이 영화화되었고 그의 모든 영화가 소설로 만들어졌기 때문이다. 그에게 있어서 영화와 소설은 늘 동시적인 작업이었다. 로브그리에의 소설과 영화 작업의 차이점을 이렇게 말하고 있다.

“소설을 쓸 때 나는 결코 사실적 대상이나 그 대상의 이미지를 정확한 묘사를 한다는 구실로 내 앞에 위치시키지 않는다. 우연이라도 내가 묘사하려는 대상과 만나게 되면, 나는 곧 그것으로부터 시선을 뗀다.(...) 영화를 만들 때 나는 상이한 관점을 지닌다. 있는 그대로의 세상이 필요한 것이다. 파리와 앤트워프, T.A.A. 기차, 집, 거리의 사람들...”¹⁷⁾

자연주의 소설에서 작가들은 지금 로보 그리에가 영화에 대해 말한 것처럼 글을 쓰고 있다고 믿었었다. 지금 로브그리에가 영화에 대해 말한 것처럼, “있는 그대로의 세상”을 언어로 재현할 수 있다고. 언어는 이미 상상된 이미지들의 구성물이다. 영화가 나오고 카메라가 “있는 그대로의 세상”을 포착하면서 자연주의적 묘사는 상대적으로 덜 사실적일 수밖에 없음이 인식되었다. 소설에서의 자연주의와 영화는 약간의 시차에도 불구하고 동시에 등장한다.

소설에서 “카메라 아이(camera-eye)”에 대한 의식은 계속되어져 왔고, 시네마 소설의 다양한 형식들은 “상상된 것”이 아닌 “보여지는 것”으로서의 대상과 심리 정황의 재현에서 오는 것이다. 소설이 카메라 아이를 인

17) Robbe-Grillet, *Glissements progressifs du plaisir*, Paris, 1974, recitado de la obra citada de Morisette, pp. 23-24.

식의 주체로 할 때, 가장 먼저 나타나는 변화는 화자narrator의 변화이다. 소설에서는 모든 화자는 1인칭이거나 3인칭이며, 그것은 인간의 관점, 그러므로 필연적으로 주관이 개입될 수밖에 없는 화자이다. 『부에노스 아이레스 사진』에서 카메라 아이를 통한 현실에 대한 재현은 때때로 화자의 혼란 혹은 부재의 현상을 가지고 온다. 2장 시작 부분은 이렇게 시작된다.

경직된 자세로 그는 방 한가운데 서있다. 그가 몸에 걸친 유일한 의상은 허리에 감은 주름잡힌 수건뿐이고 수건은 털로 덮힌 종아리의 긴장된 근육을 보여주고 반면에 앞으로 향한 강인한 두 팔에는 활처럼 휘어진 손가락과 경직된 손이 매달려있다. 반쯤 벌어진 입에는 놀라움이 내포되어 있다. 귀는 거리쪽 문으로 집중되어 있다: 8층 아래 2단 기어의 자동차 출발 소음은 아파트의 같은 층 복도에서 열려지고 있는 승강기의 금속성 문의 끼리박히는 소리와 병행한다. 반대로 부엌 수도꼭지의 물 떨어지는 소리는 감지되지 않는다. 욕실에 켜진 스탠드의 용해될 것 같은 전구의 진동 역시 감지되지 않는다.¹⁸⁾

“Está de pie en medio de la habitación, el cuerpo alerta. Como única vestimenta lleva una toalla arrollada a la cintura que muestr los músculos en tensión de las pantorrillas velludas, en tanto los brazos fuertes extendidos hacia adelante presentan las manos crispadas, con los dedos enarcados. La boca entreabierta denota sorpresa. La oreja está tendida hacia la puerta de calle: el arranque de un motor de auto en segunda velocidad, ocho pisos más de ascensor que se abre en el pasillo de ese mismo piso del edificio de departamentos. La pérdida de agua de una canilla de la cocina produce en cambio un sonido imperceptible. También son imperceptibles la vibración del filamento, próximo a fundirse, de una lamparita encendida en el baño.

어떤 사람이 허리에 걸친 수건 외에는 아무것도 입지 않은 채 방안에 서 있다. 그의 근육질의 팔, 경직된 발가락들, 반쯤 벌려진 입, ...

화자는 누구인가. 여기까지는 화자의 속성을 알 수가 없다. 3인칭일 가능성이 많지만, 1인칭 화자가 같은 공간에서 그 모든 대상과 정황을 설명하고 있을 수도 있기 때문이다.

18) Manuel Puig, *op. cit.*, Barcelona, Seix Barral, 1989, pp. 17-18.

다음 부분은 보다 정보의 내용이 깊어진다. 즉 다른 공간의 얘기가 나오는 것이다.

“8층 아래, 자동차의 2단 기어 출발의 소음이 아파트가 있는 같은 층의 복도에서 열리는 승강기의 금속성 문의 끼리박히는 소리와 병행한다.”

정보의 내용이 앞의 부분보다 깊어지기는 했지만, 아직은 화자의 정체를 확인할 수 없다. 다음 부분을 보자.

“반대로 부엌 수도꼭지의 물 떨어지는 소리는 감지되지 않는다. 욕실에 켜진 스탠드의 용해될 것 같은 전구의 진동 역시 감지되지 않는다.”

승강기가 열리는 소리는 방 안에서 감지되는데, 수도꼭지에서 떨어지는 물소리와 전구의 진동 소리는 감지되지 않는다는 것이다. 누구에게 그렇다는 말인가? 만약 담화의 화자가 1인칭이었다면, 그 감지의 여부는 1인칭인 나의 판단이다. 1인칭이 내 판단에 방안에 서 있는 정체 모를 그가 감지할 수 없다는 것이었다면, 즉 감지하지 못한 것은 그였고 내가 그렇게 판단이 들었다면, “감지되지 않는다”가 아니라 “감지되지 않는 듯하다”라고 묘사되어야 했을 것이다.

그렇다면 논의가 되고 있는 담론은 3인칭이어야 할 것이다. 이어지는 부분을 보자:

“만지면 가벼운 거칠음을 주는 새가닥으로 꼰 삼베는 한편으론 초칠한 나무 바닥을 덮고 있어 부드러우면서 동시에 미끄럽지만 비벼댄 듯한 불란서식 유리 그릇에 이어져있다.”¹⁹⁾

“El yute trenzado es levemente áspero al tacto, cubre en parte el piso de madera encerada muy lisa y por lo tanto resbalosa. Pero la superficie más pulida corresponde a un cenicero de cristal francés.”

19) *Ibid.*, p. 18.

이 담론은 방안에 있는 사물들의 촉감을 묘사하고 있다. 3인칭 화자가 촉감을 묘사할 때는 등장인물로 하여금 촉감을 경험하게 하는 방법이 있고 아니면 전지전능한 화자narrador omnipotente로서 대상들의 촉감을 간접적으로 묘사할 수 있다. 그런데 위의 담론에서는 1인칭 화자가 경험한 대상들의 감촉이 묘사되어 있고 따라서 직접적인 촉감의 경험이라고 할 수 있다.

소설 전반에 걸쳐 3인칭과 1인칭 화자는 이렇게 애매하게 전개되고 있다. 그것은 소설적 맥락에서al nivel narrativo 보면 화자의 부재를 보여주고 있다.²⁰⁾ 주관적인 해석의 능력을 지닌 인칭으로서의 화자가 아닌 것이다. 이 담론의 화자는 비소설적이며, 이런 형태의 화자의 관점을 영화적 맥락에서al nivel cinematográfico 설명한다면 비주관적이며 비인칭적 화자인 카메라 아이의 시각이라고 해석할 수 있다.

3. 맺는 말

영화가 탄생한 직후 무성영화 시대에 영화는 이미 19세기 소설의 패러다임을 기술적으로 수용한다. 영화가 영상 중심에서 내러티브 중심으로 바뀌는 유성영화 시대에는 영화는 소설의 내러티브와 플롯의 구조를 자신의 것으로 자연스럽게 수용한다. 많은 수는 아니었지만, 몇몇 탁월한 소설가들이 경제적인 이유로 혹은 영화에 대한 순수한 관심으로 시나리오 작업에 참가하기도 했다. 영화의 관객은 소설의 독자가 되고 소설의 독자는 영화의 관객이 되면서, 소설과 영화는 -내러티브 영화의 경우에- 글쓰기와 영상이라는 표현 수단의 차이에도 불구하고 긴밀한 유대 관계를 갖는다.

이런 관계가 어떤 지점에 이르면, 소설 속에 영화의 기호와 담론이 스며들기 시작하고, 소설의 중심적 기호와 담론이 저변으로 밀려가면서, 영

20) 화자의 시점에서, 영화 텍스트와 소설 텍스트의 차이에 관해서는 다음 책을 참조. 조셉 보그스, 『영화보기와 영화읽기』, 이용관 역, 서울: 제3문화사, 1991.

화적 제 장치들이 소설 구조의 중심에 온다.

마누엘 뿌익의 세번째 소설 『부에노스 아이레스 사건』을 시네마 소설로 보고자 했던 이 글은 중남미 붐소설 이후 포스트붐의 전조(前兆)를 보여줌과 동시에, 영화와 상호텍스트적 관계를 맺고 있던 그의 소설 세계의 변화의 전조이기도하다. 『리타 헤이워스의 반란』에서 영화는 등장 인물들의 또 다른 현실이자 플롯의 흐름을 엮는 모티브라는 “주제”로서 작용하지만, 『부에노스 아이레스 사건』에서는 영화적 기호와 담론이 소설의 중심으로 흘러들어 오는 “시네마 소설”의 “구조”를 보여준다.

“별이 빛나는 창공을 보고, 갈 수가 있고 또 가야만 하는 길의 지도를 읽을 수 있던 시대는 얼마나 행복했던가?”²¹⁾ 게오르그 루카치가 70여년 전, 소설의 철학에 대해 언급한 첫 문장이다. 소설은 인류가 별의 좌표를 읽어 낼 수 없는 시대의 산물이다. 개인의 욕망과 사회의 역사적 방향은 갈등을 일으키고, 인간은 문제적, 계급적 존재가 된다. 인간은 우주로부터 소외되고 자연으로부터 소외되며, 사회로부터 소외된다. 소설은 소외된 근대인의 자화상을 보여준다. 소설은 이남호의 말대로 인간의 불완전한 모습을 보여주면서, 완전한 상태를 상상하게 하는 것이다.²²⁾ 진실의 존재 여부를 묻는 것과 진실의 인식가능성을 묻는 것은 다르다. 인간의 모순된 한계 상황을 재현하면서 조화로운 상황을 상상하게 하던 소설의 시대는 아직 진실이 존재한다는 믿음이 남아 있던 시대이며, 이때 믿음은 상상의 근원이자 에너지가 된다.

뿌익의 소설에서 진실이라는 별의 좌표는 어디에서 형성이 되는가. 그 좌표는 사람과 현실체reality의 만남에서 오는 것이 아니라, 물주체화된 대중적 인간과 가상의 현실체virtual reality의 상상적 공간에서 이루어진다. 그러므로 『부에노스 아이레스 사건』에서는 인간의 제 상황에 대한 조화로운 상상력을 가능케 하는 불완전한 인간의 자화상은 등장하지 않는다. 소설이 그 상상된 세계를 가상의 현실로 그려내고 있기 때문이다.

21) 게오르그 루카치, 『소설의 이론』, 서울, 심설당, 1985, p. 29

22) 이남호 역, 『소설이란 무엇인가』, 『한국 소설의 이해』, 서울: 민음사, 1989, p. 562.

참고문헌

- Armando Epple, Juan, "The buenos Aires Affair y la estructura de la novela policiaca", en *Estudios Filológicos*, núm. X. 1974-1975.
- Colmeiro F, José, *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Eisentein, Segei, "Dichens, Griffith and the Film Today", in *Film Form and the Film Sense*, New York, 1967.
- Girondo, Oliviero, "Castración y Lujos: la escritura de Manuel Puig", *Revista Iberoamericana*, vol. XLI, núm. 90, enero-mayo de 1975.
- Kaplan, Samuel, *The visual images in the novel*, New York, University of New York, 1984.
- Maldonado, John, *Novel in the popular culture*, Baltimore, John Hopkins, 1989.
- Morello Frosch, Marta, "The New Art of narrating Films", *Review*, ns. 4-5, Winter of 1971 & Spring of 1972.
- Puig, Manuel, *The Buenos Aires Affair*, Barcelona, Seix Barral, 1989
- Rodríguez Monegal, Emir, "A literary myth exploted", *Review*, ns. 4-5, Winter of 1971 & Spring of 1972
- Morisstte, Bruce, *Novel and Film*, Chicago, University of Chicago, 1986.
- Mújica, Barbara, "El mundo imaginario de Manuel Puig" en *Américas*, vol. 3, mayo-junio, 1986.
- Sosnowski, Saúl, "Entrevista con Manuel Puig", en *Hispanamerica*, año I. núm 3. 1973

시모어 채트만, 『영화와 소설의 서사구조』, 민음사, 1990.

사이드 필드, 『시나리오란 무엇인가』, 민음사, 1991.

조셉 보그스, 『영화보기와 영화읽기』, 서울, 제3문학사, 1991.

게오르그 루카치, 『소설의 이론』, 심철당, 1985.

이남호 편, 「소설이란 무엇인가」 『오늘의 한국소설』, 민음사, 1989.

【Resumen】

Manuel Puig y novela de cinema: en torno a la novela <The Buenos Aires Affair>

Ki-Sun Chun

En este trabajo, nos dedicamos a los estudios de la relación entre la novela de Manuel Puig y cinema. Este tipo de los estudios ya se ha realizado por unos investigadores y la relación dicha se ha reconocido en muchas ocasiones. En estos trabajos los elementos cinematográficos se tratan como los secundarios en la estructura narrativa. de las novelas del autor argentino.

Nuestro trabajo puede ser uno de estos estudios, pero con una distinción, la cual viene de que los elementos dichos se componen como los primarios en la estructura narrativa de Puig. Esto significa que la estrategia narrativa de Puig consiste en el uso tan intentivo de los componentes y las estructuras del cinema. Es decir, el discurso narrativo de Puig no se arraiga en el sistema propiamente novelesco sino el cinematográfico.

Este fenómeno en la obras novelesco de Puig, podemos encontrarlo primero en su formación como un autor. La primera forma de escritura de Puig fue la guión cinematográfica. Además, estos guiones se escribieron en otras lenguas. La tradición de las novelas hispanoamericanos no afecta al mundo discursivo de la novela de Puig.

Nuestro trabajo se realiza en cinco aspectos: la escritura narrativa a la forma de guión cinematográfica, la acotación teatral,

el monólogo cinematográfico, la parodia del diálogo del cinema, el “camera-eye” como punto de narrar.

A través de analizar estos aspectos, podemos encontrar el sistema narrativo en que los elementos y las funciones propios del cinema dominan el discurso novelesco, es decir, la novela de cinema, según el término de Bruce Morissette.