

## 피카레스크 장르에 대한 세르반테스의 재해석

권미선

단독/경희대학교

Kwon, Mi Sun (2010), Reinterpretación de Cervantes acerca del género picaresco.

**Abstract** Con el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache*, el género picaresco se consolidó como un género literario, pero, pronto, el género picaresco lleva en sí los gérmenes de su desintegración. La reacción de los epígonos que intentan renovar el género picaresco conlleva el peligro de que el género se disperse en diversas formas. De ahí, resulta difícil conciliar las formas dispersas del género picaresco y los críticos discuten a la hora de precisar los límites del género y las obras que se incluyen en el género picaresco. Uno de los escritores que se incorporan en esta discusión es Cervantes. Algunos críticos dicen que Cervantes escribió novelas picarescas o algo parecido, pero no propiamente picaresco y otros dicen que Cervantes no escribió novelas picarescas, pensó escribir una siguiendo la moda y fue una lástima que no lo hiciera. Pero podemos analizar las novelas 'picarescas' de Cervantes a partir del concepto del género que nace, crece y se disuelve en otro género. Ante el género como grupo no se trata de mostrar cuáles son sus atributos colectivos, sino sencillamente de decidir que hay tal agrupación. Así, Cervantes vio y juzgó muy pronto que el aspecto más atrevido de la novela picaresca era su carácter pseudoautobiográfico, y de este modo las novelas picarescas posteriores, es decir *Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El Casamiento engañoso* y *El Coloquio de los perros*, modifican e interpretan los elementos más destacados de la picaresca: el origen del pícaro, añadiendo el concepto de la ambigüedad, la originalidad y el ingenio. De esta forma las novelas de Cervantes pertenecen al género picaresco, pero modificadas e reinterpretadas por la originalidad de Cervantes y convertida en un nuevo tipo del género picaresco.

**Key words** El género picaresco, Autobiografía, Originalidad, Ingenio

피카레스크 장르, 자서전, 독창성, 창작

## I. 들어가며

『돈키호테』와 더불어 현대 소설의 효시로 평가받고 있는 스페인 피카레스크 소설은 과거는 물론 현재에도 다양한 각도에서 수많은 연구자들의 꾸준한 관심을 받고 있는 흥미로운 문학 장르이다. 1554년 『라사리요 데 토르메스 *Lazarillo de Tormes*』의 출간 이후 1599년과 1604년에 각기 1권과 2권을 출간한 『구스만 데 알파라체 *Guzmán de Alfarache*』가 등장하면서 이 장르의 소설들은 마치 유행처럼 번져 17세기 스페인 소설사를 풍요롭게 했으며, 유럽은 물론 세계 문학사에도 뚜렷한 영향력을 발휘하기 시작했다. 이와 같이 스페인 피카레스크 소설은 20세기에 들어 문학뿐만이 아니라 역사와 사회, 문화, 심리비평에서도 활발한 연구가 진행되고 있지만 현재까지도 피카레스크 소설 장르를 규정하고, 그 장르의 범주를 정의내리는 데는 여러 의견이 분분하다. 하층 계급에 속하는 주인공이 1인칭 서술의 자서전 형식을 띠고 출생부터 집필 시점까지 살아온 삶 전체를 회고하는 피카레스크 소설은 형식과 주제 면에서 주로 영웅을 다루며 3인칭 전지적 작가 시점으로 서술되던 기존의 서사 전통과는 전혀 다른 파격적인 독창성을 드러내며 엄청난 반향을 불러일으켰다. 이로 인해 『구스만』 이후 피카레스크 소설들이 본격적으로 출간되기 시작했지만 많은 작품들이 짧은 시간에 등장하면서 피카레스크 장르는 자체의 매너리즘에 빠질 위험에 처했고, 그러한 위기를 인식한 『구스만』 이후의 소설들은 새로운 독창적인 서사를 시도하려고 했다. 그러나 피카레스크 장르의 순수성을 고집하는 많은 연구가들은 그러한 독창적인 시도가 피카레스크 장르의 정전에 위배된다는 명목 하에 피카레스크 장르에서 제외시키려 했으며, 이는 현재까지도 많은 논란이 되고 있는 부분이다.

대체적으로 『구스만』을 피카레스크 소설의 전형(典型)으로 간주하는 데는 이견이 없지만 모든 피카레스크 소설을 『구스만』이라는 엄격한 잣대에 맞춰 비교하다보니 장르를 규정하는 데 많은 어려움이 따랐다. 심지어 피카레스크 소설의 시초로 평가받고 있는 『라사리요』조차도 ‘pícaro’(악자)라는 단어가 작품 내에 등장하지 않고 『구스만』의 형식적인 요소들이 부족하다는 이유로

피카레스크 소설 장르에 포함시키지 않는 연구가도 있을 정도이다(Alexander A. Parker 1971, 54). 그리고 엄격한 의미에서 『라사리요』와 『구스만』, 『부스콘 *El Buscón*』, 단 세 작품만을 피카레스크 소설 범주 안에 포함시키는 연구가들도 대다수이다(Galván 1974, 39).

이렇듯 피카레스크 장르의 범주를 정의내릴 때는 피카레스크 소설의 정전으로 간주되는 위의 세 작품을 제외하면 거의 모든 작품들이 많은 논란을 동반하며 세르반테스의 작품도 예외는 아니다. 그러나 17세기 스페인 작가들 중에서 어쩌면 세르반테스가 문학 창작의 어려움에 대해 가장 많이 고민하고 피카레스크 소설의 특징을 비교적 정확하게 간파한 작가들 중의 한 명이라 할 수 있다. 세르반테스는 『돈키호테』 1부(1605)의 22장에서 히네스 데 빠사몬떼(Ginés de Pasamonte)를 등장시켜 자서전 형식으로 쓴 『히네스 데 빠사몬떼의 일생』이 “『라사리요』뿐만이 아니라 이미 출간되었거나 앞으로 출간되어 그 장르에 포함되는 모든 작품들에게 불행한 해”(Cervantes 1989, 277)라고 언급함으로써 자신이 피카레스크 장르에 대한 인식을 갖고 있으며, 자신의 작품이 그 장르를 뛰어넘는 작품이 될 것임을 암시했다. 그리고 『모범 소설 *Novelas Ejemplares*』에서도 「린꼬네떼와 꼬르파디요 Rinconete y Cortadillo」, 「고상한 하녀 *Ilustre fregona*」, 「사기 결혼 *Casamiento engañoso*」과 「개들의 대화 *Coloquio de los perros*」와 같은 단편 소설들을 통해 세르반테스만의 독창적인 피카레스크 소설을 시도했다 할 수 있다. 본 논문에서는 이러한 세르반테스의 독창성이 피카레스크 장르를 어떻게 재해석하고, 새로운 형식의 피카레스크 소설을 탄생시키는 데 어떻게 기여했는지 밝혀보고자 한다.

## II. 피카레스크 장르에 대한 기존 비평들

피카레스크 장르 비평은 스페인과 프랑스, 미국 등 여러 나라에서 역사철학과 문체론부터 탈구조주의, 페미니즘, 심리분석 등 다양한 분야에서 활발하게 이뤄지고 있으며, 간략하나마 기존 피카레스크 장르에 대한 연구가들의 해석을 전반적으로 언급해 보고자 한다. 우선 ‘피카레스크 장르가 어떻

계, 왜 등장하게 되었나? 그것도 왜 스페인에서 등장하게 되었나? 라는 간단한 물음이 기초가 되어야 할 것이다. 학술적인 접근을 시도한 많은 연구가들은 그 원인을 사회적인 배경에서 찾았다. 16·17세기 스페인 사회 전반에 영향을 미친 가난에서 비롯되었다고 보았으며, 메넨데스 펠라요(Menéndez Pelayo)와 보니아(Bonilla), 프루토스 고메스 데 라스 코르티나스(Frutos Gómez de las Cortinas), 찬들러(Chandler), 라파엘 살리야스(Rafael Salillas)는 굶주림이 피카레스크 소설의 주요 모티브로서 피카레스크 장르가 당시 스페인 삶에 대한 귀한 정보를 제공한다고 보았다. 그들에게 악자는 스페인 사회를 묘사하기 위한 구실에 불과했기 때문에 인물의 성격 분석보다는 사회분석이, 즉 16·17세기 스페인의 경제적인 빈곤과 사회적인 상황이 곧 연구의 대상이 되었다. 그러나 로페 블란치(Lope Blanch)와 기예르모 데 토레(Guillermo de Torre)는 악자를 사회적 산물이 아닌 문학적 산물로 분석해 피카레스크 소설의 독창성이 비천한 사회 계층의 인물을 영웅적이고, 예술적인 경지로 끌어올린 데 있다고 보았다. 1946년 페드로 살리나스(Pedro Salinas 1983, 47)는 ‘영웅’(héroe)의 의미를 ‘초인간적인 힘을 지닌 남자’, ‘숭고하고 가치 있는 행동을 행하는 사람’, ‘고귀한 덕목과 업적으로 존경을 받는 사람’에서 ‘시나 연극, 소설의 주인공’에 초점을 맞추면서 악자 역시 어엿한 영웅으로 등극할 수 있다고 정의내리며 악자들의 영웅주의를 옛 호메로스의 영웅들과 편력 기사들의 전도(顛倒)라고 보았다. 영웅이나 편력기사들이 신의 계시나 영광의 부름, 귀부인의 존재로 싸움에 뛰어들다면, 악자들은 신분상승에 대한 열망 때문에 모험에 뛰어들다고 정의를 내림으로써 악자들의 사회적인 야망을 언급했다. 한편, 마르셀 바타욘(Marcel Bataillon)은 악자들의 삶을 소재로 볼 수 있지만 주요 테마는 명예라고 보았다.

여러 상반된 이견들도 있지만 스페인 연구가들은 대체적으로 피카레스크 소설을 ‘첫 번째 사실주의 장르’로 보는 데는 의견이 일치한다. 스페인 사회의 치명적인 단점들을 악용하는 소외적인 인물로 인식된 악자는 문학사에서 하층 계급으로는 첫 번째 주인공의 자리까지 오른 복합적인 성격의 인물로

서 현대 소설의 시초가 되기도 했다. 한편, 라사로 까레테르(Lázaro Carreter 1972)와 아메리코 까스트로(Américo Castro 1960)는 피카레스크 소설이 혈통과 명예, 겉모습을 중요시하는 사회 분위기와 무어인과 유대인의 추방으로 산업과 농업이 방치되어있는 상황을 반영한다고 보았다. 그리고 아메리코 까스트로는 그 당시 순혈주의의 중요성이 강조되는 사회 분위기도 피카레스크 소설에 많이 반영되었음을 언급했다. 그 후 끌라우디오 기옌(Claudio Guillén)은 형식주의 관점에서 피카레스크 장르와 피카레스크 유사 장르를 구분해, 유럽 소설에서 빈번하게 등장하는 도적떼와 깡패, 방랑자, 싸움꾼들로 대표되는 전형들(tipos)과 악자들을 분리해 독립적이고 안정적인 문학 형태로서의 피카레스크 장르를 정의했다.

이렇게 피카레스크 장르의 경계를 구분짓고자 하는 우려는 피카레스크 장르에 어떤 작품들을 포함시키느냐라는 분류법 또한 다양하게 전개시켰다. 대체적으로 1인칭 서술과 스페인 명예 관념에 반(反)하는 ‘반영웅’인 주인공이 피카레스크 장르 분류법의 엄격한 잣대가 되어 많은 작품들이 분류되었다. 한 예로 프란시스코 리코(Francisco Rico 1969)는 시점(punto de vista)의 개념을 도입한 형식주의 비판으로 피카레스크 장르를 정의했고, 『라사리요』와 『구스만』만을 이 장르에 포함시켰다. 앙리께 띠에르노 갈반(Enrique Tierno Galván 1974)은 『라사리요』와 『구스만』, 『삐까라 후스티나 *La Pícaro Justina*』, 『부스꾼』만을 피카레스크 소설이라고 정의했고, 헤나로 탈렌스(Jenaro Talens 1975)는 띠에르노 갈반의 분류법을 따르기는 하지만 그 리스트에서 『삐까라 후스티나』를 제외시켰다. 그 후 라사로 까레테르가 장르를 끊임없이 변화를 거듭하며 발전하는 과정이라고 정의를 내린 후 피카레스크 장르의 경계가 비교적 완화되기는 했지만 여전히 장르에 포함되는 작품들을 선별할 때는 그 기준이 배타적으로 작용하기도 한다. 아메리코 까스트로의 뒤를 이은 바따온은 16·17세기 유럽 방랑자들의 상황과 피카레스크 소설에서 등장하는 사회 비평 내용을 분석해 작품들을 선별했다. 그 후 유럽 내 피카레스크 소설에 대해 연구한 알렉산더 A. 파커(Alexander A. Parker, 43)는 지나치

게 스페인적인 특수성과 희극성 때문에 피카레스크 소설이 세계 문학사에서 평가절하되었다며 악자를 심리적으로 분석했고, 폴 줄리안 스미스(Paul Julian Smith 1987)는 피카레스크 소설이 19세기 발자크에게 미친 영향을 분석하며, 1인칭 서술이 아니라 사실주의가 소설의 픽션화에서 가장 중요한 가치를 지녔다고 언급했다. 해리 시버(Harry Sieber 1978)와 로베르토 곤살레스 에체바리아(Roberto González Echevarría 1993)는 언어와 텍스트성과 관련해 피카레스크 장르를 연구했다. 시버는 『라사리요』를 등장인물이 작가로 변하는 과정을 언어학적으로 분석해, 피카레스크에 대한 연구는 악자로 등장하는 인물이 작가로 변화하는 과정에 초점을 맞춰야 한다고 보았다. 곤살레스 에체바리아는 『셀레스티나』를 분석해 이 작품이 피카레스크 장르뿐만이 아니라 현대 소설의 효시로 인정해야 한다고 주장하며, 피카레스크 소설이 16·17세기 유행하던 장르인 ‘relato’와 깊은 연관성이 있다고 보았다. ‘relato’는 당시 아메리카 대륙의 발견과 정복 과정에 참가한 군인들이 자신들의 업적을 보고하는 글이나 법적 증언, 국가에 봉사한 후 그에 대한 대가를 요구하는 글로서 그 글의 전개 과정이 피카레스크 소설과 매우 유사하다고 본 것이다.

이와 같이 피카레스크 장르는 장르의 기원부터 그 장르 안에 포함되는 작품들까지 매우 이견이 많고 논란이 따르는 장르이다. 하지만 본 논문에서는 장르가 한 작품만으로 이뤄지는 것이 아니고, 생성과 성장, 변화, 소멸 과정을 거치는 유기체적인 과정이라는 관점 하에 세르반테스의 『모범 소설』에서 비교적 피카레스크 소설과 연결시키는데 논란이 적은 작품들인 「린꼬네메와 꼬르파디요」, 「고상한 하녀」, 「사기 결혼」, 「개들의 대화」의 피카레스크적인 요소들이 피카레스크 장르에서 어떠한 독창적인 시각을 지니고 있는지 해석해보고자 한다.

### III. 장르의 형성 과정

『삐까라 후스피나』(1605)의 초판 속표지에 ‘망각의 강’을 향해하는 ‘피카레스크적인 삶의 배’를 은유적으로 그린 판화가 등장하는데, 그 배는 ‘시간’

이 맨 앞에서 지휘하고 ‘죽음’이 기다리고 있는 ‘환멸(Desengaño)의 항구’를 향해 항해한다. 그 배에는 구스만과 후스티나, 셀레스티나가 타고 있고, 그들은 옆에서 작은 배를 타고 따로 가고 있는 라사리오의 호위를 받고 있으며, 이는 여러 피카레스크 소설들이 어우러져 하나의 장르를 이루게 되는 장르의 형성 단계를 의미한다고 할 수 있다. 1605년 『삐까라 후스티나』가 출간될 당시 피카레스크 소설들은 아직 장르로서 확고하게 형성되지 않은 단계이며, 이 해에 작품을 출간한 두 작가, 즉 『삐까라 후스티나』의 작가인 로페스 데 우베다(López de Úbeda)와 『돈키호테』의 작가, 세르반테스가 비로소 피카레스크 장르에 대해 인식하기 시작했고, 이를 각기 자기네 작품에서 반영했다 할 수 있다. 한편, 로페스 데 우베다와 세르반테스는 피카레스크 장르뿐만이 아니라, 각기 상대방의 작품에 대한 인식도 작품 속에서 드러냈다. 「순례자 삐까라 *Pícaro romana*」 2권에서는 끝부분이 잘려나가는 각운(pies cortados)을 지닌 6행시(sextillas)를 통해 『돈키호테』작품에 대한 인식을 언급하고 있다.

Yo soy due-  
 Que todas las aguas be-  
 Soy la rein- de Picardí-,  
 Más que la rud- conocí-,  
 Más famo- que doña Oli-,  
 Que Don Quijo- y Lazari-,  
 Que Alfarach- y Celesti-[...] (López de Úbeda 1977, 611)<sup>1)</sup>

그리고 세르반테스 역시 『돈키호테』 앞부분의 「미지의 여인 우르간다」 시구에서 끝이 잘려나가는 각운을 통해 『삐까라 후스티나』에 대해 언급했다.

No indiscretos hieroglí-  
 estampes en el escu-,

1) (나는 주/ 모든 성수./ 나는 피카르-의 여왕./ 거칠- 보다는 알았네/ 도냐 올라- 보다/ 돈키호-와 라사리-보다/ 알파라-와 셀레스타-보다 유명하다네.) 끝부분이 잘려나가는 각운이라 정확한 해석보다는 피카레스크 작품들에 대한 언급에 초점을 맞추도록 하겠다.

que cuando es todo figu-  
con ruines puntos se envi- [...] (Cervantes 1989, 88)<sup>2)</sup>

세르반테스 연구가들은 이 부분이 로페 데 베가를 언급하는 것이라고 주장하지만, 바따온은 두 작품의 동일한 각운 사용과 『삐까라 후스띠나』의 선전성(宣傳性)에 대한 패러디를 언급하며 이 부분이 로베스 데 우베다를 언급하는 것이라고 분석했다(Marcel Bataillon 1982, 75). 『삐까라 후스띠나』를 펠리페 3세 당시 궁정에서 유행하던 문학적인 상형문자들 중의 하나로 이해한 바따온은 로베스 데 우베다가 그 당시의 궁정 생활을 유머러스하면서도 신랄하게 패러디한 것으로, 그 소설의 현사를 바친 돈 로드리고 깔데론 산델린(Don Rodrigo Calderón Sandelin)의 문장(紋章)이 허위로 조작되었고, 그 문장에 대한 언급이 『돈키호테』에서도 언급된 것이라고 보았다.<sup>3)</sup> 그리고 세르반테스가 공격을 위한 대변인으로 ‘미지의 여인 우르간다’를 선택한 것도 『삐까라 후스띠나』에서 우르간다가 언급되었고(López de Úbeda 1977, 477), 우르간다라는 인물의 상형문자적인 성격, 즉 암호와 같은 은밀한 성격 때문이라고 보았다. 그 후 돈 로드리고의 작위에 대해 소문이 무성하고 『돈키호테』의 엄청난 인기로 그의 문장에 대한 풍자가 급속도로 사람들의 입에 오르내리며 회자되자 1605년 바르셀로나에서 출간된 『삐까라 후스띠나』의 재판(再版)에서는 그 해 초판에서 있었던 조작된 문장이 삭제되었다. 이와 같이 피카레스크 장르의 형성 첫 단계서부터 세르반테스는 피카레스크 장르를 인식하고 있었다고 볼 수 있다. 하지만 히네스 데 빠사몬페의 에피소드에

- 
- 2) (신중하지 않은 상형- / 문장의 그림/ 모든 것이- / 치명적인 부분으로 질투-)  
3) 바따온에 의하면 로베스 데 우베다의 책이 로드리고 깔데론의 작위 수여에 크게 작용했다고 보았다. 1604년 10월, 『삐까라 후스띠나』의 출간이 진행 중에 있을 때 로드리고 깔데론은 산띠아고 기사단에 입단하기 위한 첫 단계로 산따 마리아 데 에스께바 구호 단체(confradía del hospital de Santa María de Esqueva)에 들어가기 위해 집안의 순혈성(純血性)과 귀족 내력에 대한 증거를 제시하기 위한 방법들 중의 하나로 이 책을 이용했다고 한다. 그 후 그는 산띠아고 기사단에 입단했고, 올리바 백작과 시에떼 이글레시아스 후작의 칭호를 얻게 되었다. 로드리고 깔데론은 왕의 총애를 받는 총신이었지만 집안의 내력이 의심스러운 인물로, 첫 귀족 칭호는 귀족 집안의 여식과 결혼해 얻었다.

서 언급한 1인칭 서술의 불완전성과, 문학의 본질인 ‘독창성’이나 ‘창작성’ 보다는 ‘교훈성(『구스만』)과 ‘선정성(『삐까라 후스티나』)이 중시되는 장르에 문제의식을 갖고 있었다 할 수 있다.

한편, 문학 장르란 대표 작품 한 개만으로 이뤄지지 않기 때문에 모든 피카레스크 소설들을 『구스만』이라는 한 작품의 엄격한 잣대와 비교해 심한 경우 『구스만』을 제외한 다른 작품들은 피카레스크 장르에 포함시키지 않는 배타적인 방법은 배제되어야 한다고 본다. 『구스만』이 피카레스크 소설의 전형으로 평가받는다 해도 『라사리요』와 그 뒤를 이어준 여러 피카레스크 소설들과의 비교를 통해 피카레스크 장르가 형성되기 마련이며, 이는 17세기의 출판 상황을 봐도 장르에 포함되는 작품들이 서로 어떻게 영향을 미쳤는지 알 수 있다. 예를 들어, 『라사리요』가 본격적으로 출간되어 독자들에게 읽힌 것은 정확하게 말해 1554년부터가 아니라 『구스만』이 출판된 이후인 16세기 말부터 17세기 초반이라고 할 수 있다. 『라사리요』는 1554년에 암베레(Amberes)와 부르고스(Burgos), 알칼라 데 에나레스(Alcalá de Henares)에서 출간되고, 1555년에 암베레스에서 출간되었다. 이와 같이 초판 당시 2년 동안만 4번 출간된 이후 펠리페 2세 당시(1556-1598)에는 『라사리요』의 인기가 그리 높지 않았다. 모두 5번 출간되었지만 그중에서도 스페인 국내에서 출간된 것은 2번에 불과했다(마드리드, 1573; 타라고나(Tarragona), 1586; 밀란(Milán), 1587; 암베레스, 1595; 베르가모(Bérgamo), 1597).<sup>4)</sup> 그러나 1599년에 『구스만』이 출간된 이후인 1599년에서 1603년까지는 9번이 출판되었다. 그리고 『라사리요』를 출간한 도시들 역시 마드리드, 바르셀로나, 사라고사 순으로 『구스만』의 재판 장소들과 정확히 일치함을 알 수 있다(Peter Dunn 199, 48). 이와 같이 『구스만』의 출판 이후 『라사리요』의 출간이 왕성하게 이뤄지기 시작한 현상이 이러한 피카레스크 장르의 형성 과정을 잘 설명해 준다고 할 수

4) 그 외 종교비판 수위가 높은 장면들이 사라진 삭제판(1573)이 연구자들이 인식했던 것처럼 『라사리요』의 엄청난 인기와 무관하다는 해석도 등장했다(Claudio Guillón 1966, 222).

있다. 즉, 『구스만』이 출판되어 유행한 이후 당시의 독자들은 『라사리요』를 새로이 인식하게 되었고, 이제는 이 작품을 피카레스크 소설이 아닌 다른 장르로는 읽을 수 없게 된 것이다. 그리고 『돈키호테』에서 히네스 데 빠사몬떼가 언급한 것처럼 “『라사리요』뿐만이 아니라 이미 출간되었거나 앞으로 출간된 그 장르에 포함되는 모든 작품들”이 바로 피카레스크 장르에 포함되는 작품들인 것이다.

이와 같이 한 문학 장르는 ‘아포스테리오21’ (a posteriori)로 이뤄진 분류법이지만, 곧 일반화되어 ‘아프리오리’ (a priori)가 되면서 훗날 다른 작가들의 작품에 영향을 주게 된다. 히네스 데 빠사몬떼 역시 1599년 이후 당시의 독자들과 마찬가지로 막 태어난 장르를 얘기하는 순간 ‘아포스테리오리’ 분류법을 인식하게 되지만, 그 순간 그 분류법은 장차 모방될 여지가 있는 ‘아프리오리’가 되며, 히네스 데 빠사몬떼와 그와 같은 다른 독자들이 1599년과 1605년 사이에 ‘피카레스크 장르’라는 새로운 장르를 만든 장본인이 되는 것이다. 이와 같이 장르는 여러 작품들이 모이는 과정에서 출발하게 되며 피카레스크 장르는 장르 초창기 작품들이 『라사리요』와 『구스만』 두 작품밖에 없어 비교적 그 출발이 단순하다고 할 수 있다. 그러나 그 후 피카레스크 장르는 살아있는 유기체처럼 스스로 모방하고 성장을 거듭하며 급속도로 유행되면서 피카레스크 장르에 포함되는 작품들이 많아져 장르의 선별 기준이 모호해졌다고 할 수 있다. 그러나 작품은 하나의 예외가 되기 위해서는 반드시 하나의 규범을 전제로 하지만, 그 작품은 예외적인 위상 속에서 인식되는 순간 출판사의 성공과 비평가들의 기대로 인해 다시 또 다른 규범이 되게 된다. 다시 말해, 한 작품이 그 장르의 규범에서 벗어난다고 해서 장르 자체를 부인하는 것은 아니며, 오히려 그것의 변화를 피하는 것이라고 할 수 있겠다. 일단 장르의 규범을 위반하기 위해서는 하나의 법칙, 정확히 말해 위반하게 될 법칙을 필요로 한다. 즉 규범은 그 위반 덕택에 보다 가시적이 되고, 장르의 특징적인 면이 강조된다고 할 수 있다. 게다가 소설의 형식은 법칙도 없고 엄밀함도 없는 무정형의 작품들을 낳는 게 아니라, 법칙을 형성함과 동시에 그 법칙에서 벗

어나는 예외들을 소설의 형식에 유도함으로써 발전하게 되는 것이다.

이와 같이 피카레스크 장르의 형성 과정에서 세르반테스의 인식은 이러한 장르의 특징을 의식하고 문제의식을 던진 것이며, 『돈키호테』와 여러 단편들 속에서 피카레스크 소설을 새롭게 시도했다고 할 수 있다. 즉, 피카레스크 소설의 전체적인 특징들, 다시 말해 자서전적인 성격과 리얼리즘, 주인공의 비천한 사회적 신분의 풍자를 통해 피카레스크 소설 장르에 대한 자신만의 해석을 이끌어냄으로써 피카레스크 소설을 한층 풍요롭게 했다고 할 수 있다. 어쩌면 17세기의 작가들 중에서 세르반테스가 문학 창작에 대해 가장 고민하고 피카레스크 소설의 특징을 정확하게 꼬집어 비판했다고 할 수 있다. 그래서 세르반테스가 굳이 피카레스크 장르의 엄격한 틀을 고집하지 않으면서도 그 장르를 시도했다는 것은 절대 우연이 아니라 할 수 있다.

일반적으로 피카레스크 장르 연구자들은 세르반테스의 작품들을 피카레스크 소설로 분류하지 않고 ‘악자적인 인물들이 등장하는 소설’ 또는 ‘악자적인 요소를 지닌 소설’로 따로 분류했다. 메넨테스 뵐라요(Menéndez Pelayo)의 경우에는 “세르반테스가 피카레스크 소설을 절대 모방하지 않았고 전혀 다른 길을 따랐다.”라며 피카레스크 장르와의 근접성을 부인했고(Castro 1926, 349), 그 외 여러 연구가들도 “세르반테스가 피카레스크 소설류의 작품을 쓰기는 했지만 정작 피카레스크 소설을 쓴 것은 아니고 당시의 유행을 따랐을 뿐이다.”라는 의견이 대부분이다(Dunn 1993, 204). 그러나 이러한 배타적인 분류 방법은 세르반테스의 작품에만 해당되는 것이 아니라, 『구스만』을 제외한 거의 모든 작품들을 아무 작품으로 분류하며 오히려 피카레스크 장르의 발전을 저해했다고 볼 수 있다.<sup>5)</sup> 그렇기 때문에 이러한 장르의 이해로부터 출발해 볼

5) 메넨테스 뵐라요가 세르반테스와 피카레스크 소설이 서로 연관성이 없음을 언급한 이후 아메리코 까스뜨로와 아마도 알론소(Amado Alonso 1965, 154), 블랑코 아가나가르(Blanco Aguinagar 1957, 316), 발부에나 뿌랏(Valbuena Prat 1978, 123)이 그 이론을 발전시켰다. 그러나 그후 『돈키호테』에 미친 『구스만』의 영향력에 대한 아메리코 까스뜨로의 언급 이후(1966: 48) 여러 연구자들은 세르반테스의 소설과 피카레스크 소설의 연관성을 재고할 필요성을 수궁하기 시작했다(Bataillon 1982, 15; Emilio González López 1968, 304; Alejo Carpentier 1969, 11; Charles Aubrun 1969, 143).

때 세르반테스의 피카레스크적인 시도는 피카레스크 소설에 또 다른 변화된 형태를 제시하는 창작성으로 해석될 수 있을 것이다. 세르반테스는 『돈키호테』에서 제기한 피카레스크 장르의 또 다른 가능성을 『모범 소설』의 피카레스크 소설들에서 전개시켰으며, 이러한 과정을 작품별로 살펴해보도록 하겠다.

### 1. 「린꼬네떼와 꼬르따디오」

「린꼬네떼와 꼬르따디오」는 전형적인 피카레스크 소설처럼 주인공 악자의 삶이나 특정한 모험들의 흐름이 전개되지 않고, 대도시 세비야의 치안부재와 범죄조직의 우두머리인 모니쁘디오(Monipodio)의 소굴과 그곳의 직원들의 모습이 사실적으로 묘사되어, 악자가 자서전적으로 자신의 삶을 나열하는 피카레스크 소설과는 거리가 멀다는 것이 연구가 대부분의 평이다. 게다가 여느 피카레스크 소설처럼 주인공이 연결 고리가 되어 서로 다른 독립적인 에피소드들이 연결되지 않고 실제로도 별다른 사건이 일어나지 않은 채 당대의 사회 모습이 만화경처럼 그려질 뿐이다. 예를 들어, 세비야에 도착한 린꼰과 꼬르따도는 모니쁘디오 앞에 불려가 고향과 부모님에 대한 질문을 받지만 그들은 기존의 피카레스크 소설과 달리 자신의 출신과 혈통에 대해 자세히 언급하지 않았고, 모니쁘디오 역시 자세히 묻지 않으며 그들의 생각에 동의를 표한다.

“네 생각이 옳구나. 우리 같은 사람들은 고향이나 부모에 대해 감추는 게 당연하다. 무슨 일을 당하게 될지 모르는 법이니 말이다. 제대로 운이 따라주지 않아 법원 서기의 확인 절차를 받는다거나 출입 기록부에 이름이 올라가는 것은 좋은 일이 아니지. ‘어느 마을, 아무개의 아들, 아무개가 몇 월 며칠 교수형에 처해졌다. 혹은 태형에 처해졌다’, 뭐 그런 기록도 좋게 들리지는 않지. 그러니 고향에 대해 입을 다물고 부모님을 감추며 이름을 바꾸는 것도 꽤 괜찮은 방법이라 할 수 있지”.(Cervantes 1987 I, 240-241)

린꼰과 꼬르따도가 각기 자신들의 이름을 밝히자 모니쁘디오가 그들의 나이와 신분에 맞게 절반으로 똑 잘라 축소형으로 부르자며, 린꼰은 린꼬네떼

로, 꼬르파도는 꼬르파디요로 부르도록 명한다. 라사로를 축소형인 라사리요, 구스만을 구스마니요로 부르는 피카레스크 전통을 따르는 듯 보이지만 실은 피카레스크 소설의 형식을 절반만 따르겠다는 암시로, 린꼬네떼와 꼬르파디요는 ‘완벽한’ 악자들이 아닌 절반만 악자인 셈이다. 그리고 꼬르파디요의 별명도 ‘반쪽짜리’(mediano)라고 부르며 계속 절반의 의미를 강조하는 것도 우연은 아니라 할 수 있다. 이러한 차원에서 보면 린꼬네떼와 꼬르파디요가 서로 자기네 고향과 부모를 밝히는 모습이 앞으로 피카레스크 소설을 어떻게 전개시킬 지에 대한 암시일 수도 있다.

“이봐, 네 고향은 어디야? 어디로 가는 길이야?”

“내 고향? 나는 내 고향을 몰라. 그리고 어디로 가야하는 지도 모르겠고.”

“그렇다고 네가 하늘에서 뚝 떨어진 건 아니잖아? 그냥 네가 뿌리를 내릴 곳이 없고, 그래도 어떡하든 앞으로 나가야한다는 의미겠지.”

“그래. 그런데 내가 한 말은 사실이야. 왜냐면 내 고향은 이미 내 고향이 아니고, 그곳에는 나를 아들로 생각하지 않는 아버지와 의붓자식으로만 대하는 계모만 있기 때문이거든. 내가 가는 길을 운에 맡기고 그저 발길 닿는 대로 가는 중이야. 그러다가 이 가련한 삶을 꾸러가는 데 필요한 것을 줄 사람이 있는 데가 나의 종착역이 될 거야.”(I, 220-221)

린꼬네떼와 꼬르파디요는 우정을 다짐한 후 서로의 고향을 밝힐 때도 완전하게 밝히지 않고 절반 정도 애매하게 밝힌다. 자신의 고향을 밝힐 때 린꼬네떼는 “나는 푸엔프리다 출신으로, 그곳은 끊임없이 지나다니는 지체 높고 유명한 여행객들에게 잘 알려진 곳이지”(I, 222)라고 애매하게 말하고, 꼬르파디요는 “살라망까라는 도시와 그 도시에서 70킬로미터 떨어진 메디나 델 캄쁘라는 두 도시의 중간에 위치한 신앙심이 깊은 마을”(I, 224)에서 태어났다고 함으로써 고향과 부모에 대해서 장황할 정도로 자세하게 전개하는 기존의 피카레스크 소설과는 다른 형식으로 전개된다. 그리고 소설 전체를 잘 살펴보면 린꼰과 꼬르파도의 절반만 악자적인 성격을 강조하는 언어 사용이 계속적으로 반복된다. 그들의 만남은 길 중간(medio camino)에서 정오(medio día)에 이뤄지며 린꼰은 중간 크기의 칼(media espada)을 가지고 있고 꼬르파도는 정강이받이

(텍스트에서는 medias calzas)를 만들며, 그들은 세비야로 가는 길에서 반절짜리 주인들(medios amos)을 섬기게 되고, 막일꾼으로 일하기 시작하면서는 반절짜리 학생(medio estudiante)과 군인(medio soldado)을 섬기게 된다.

린꼬네떼와 꼬르파디요는 세비야에서 활동을 시작할 무렵, 한 소년의 중재로 그들의 ‘아버지이자 스승이고 후견인’(I, 235)이 되는 모니쁘디오에게 인사를 올리게 된다. 그러나 린꼬네떼와 꼬르파디요는 모니쁘디오와 그들 범죄조직과의 만남을 통해 그들이 동경하던 ‘자유로운’ 삶도 실제로는 절대 위반할 수 없는 규율들로 가득 차 있음을 깨닫게 된다. 도둑들은 각기 철저하게 자기네 관할 구역이 있고, 그 누구도 절대 다른 사람의 구역을 침범해서는 안 되며, 청부 받은 일은 모두 책 한 권에 기입하고, 동양도 체계화되어 있고, 금요일에는 도둑질을 하지 않는 사람들도 있을 정도로 규율이 엄격하다. 그리고 이 부분은 거지 생활의 엄격한 규율에 대해 지나칠 정도로 세세하게 언급한 『구스만』이 연상되는 대목이기도 하다. 이를 통해 세르반테스는 모니쁘디오가 복종해야 할 ‘아버지’(구스만)이고 조직의 일원들이 규율을 공유해야 할 ‘형제들’(피카레스크 소설들)이며 이러한 은유를 통해 조직의 규율을 배우고 그들의 은어를 배우고자 하는 린꼬네떼와 꼬르파디요의 열망은 피카레스크 소설에 근접하고자 하는 열망을 암시한 것이라 해석할 수 있다.

이와 같이 린꼬네떼와 꼬르파디요가 모니쁘디오를 만나는 장면에서 피카레스크 장르에 대한 세르반테스의 생각을 엿볼 수 있다. 세르반테스는 ‘자유로운 삶’이라는 것이 관례와 규율들로 가득 차 있고 어길 시에는 혹독한 벌이 내리지만 세비야에서 활동하는 범죄자라면 누구든지 그 조직에 들어가 활동하는 게 안전하다는 대목에서 그 당시 엄청난 인기를 구가하며 유행하던 피카레스크 소설을 많은 작가들이 쓰고자 열망했던 풍토를 풍자한 거라고 볼 수 있다. 레이 아사스(Rey Hazas 1990, 60)에 의하면 긍정소설 작가들인 살라스 바르바디요(Salas Barbadillo)와 까스띠요 솔로르사노(Castillo Solórzano)를 제외한 피카레스크 작가들 대부분은 피카레스크 소설을 한 편씩만 출간했으며, 이는 많은 작가들이 피카레스크 소설을 한 번씩은 시도하

지만 피카레스크 장르의 배타성과 특수성으로 그 장르의 작품을 쓰는 것이  
 쉽지만은 않았음을 시사한다고 했다. 이와 같이 작가들은 하루가 다르게 인  
 기를 얻어가며 정전화되어 가는 장르를 쓰고자 노력했지만 그 장르의 규칙  
 이 지나칠 정도로 엄격하고 점차 매너리즘에 빠져 시도조차 불가능해졌다.  
 게다가 피카레스크 소설의 1인칭 서술의 자전적인 성격으로 인해 많은 작가  
 들이 주인공과 동일시되는 등 작품 출간 후 적잖은 부작용이 따랐음 역시 부  
 인할 수 없는 사실이다. 그리고 실제로 피카레스크 소설의 작가들 대부분이  
 개종자(converso)이기도 했다. 그런데도 당시의 작가들에게는 피카레스크  
 장르의 유행에 합류하는 것 자체가 문학적인 특권일 수도 있으며, 이는 껀베  
 도가 『부스꾼』을 출간할 당시 고민했던 부분에서도 알 수 있다. 그리고 세르  
 반테스는 「린꼬네떼와 꼬르따디요」를 통해 당시 피카레스크 장르의 엄격함  
 과 배타성을 패러디한 것이라 할 수 있다.

## 2. 「고상한 하녀」

「고상한 하녀」에서 귀족 출신인 주인공 까리아소(Carriazo)는 열세 살쯤  
 되었을 때 ‘악자적인 성향’(inclinación picaresca, III, 45)에 이끌려 가출을 감  
 행한 후 악자적인 삶을 살아가게 되며, 그는 악자의 생활이 너무나도 체질에  
 맞아 “그 유명한 악자, 알파라체에게도 한 수 가르쳐줄 수 있을 정도였다”(III,  
 46)라고 언급한다. 여기서 알파라체는 바로 다름 아닌 구스만 데 알파라체이  
 며 이것은 피카레스크 장르에 대한 세르반테스식 도전이라 할 수 있다. 이 작  
 품에서 그려지는 악자적인 삶은 피카레스크 장르에서 말하는 운명적인 삶이  
 아니라, 누구든 마음만 먹으면 도전해 즐길 수 있고 언제든지 그곳을 떠나 원  
 래의 생활로 돌아갈 수 있는 자신의 성향이나 취향에 따라 얼마든지 선택할  
 수 있는 삶이다.

까리아소가 귀향하기까지 대략 3년 동안 그는 마드리드, 톨레도, 세비야  
 등지를 돌아다니며 투전놀이, 카드놀이, 그 외 온갖 도박을 몸에 익혔다.  
 그러나 비참하고 궁핍한 이런 생활은 원래 그와는 먼 것이었기에 그는

본질적으로 자신의 고귀한 성품을 감출 수 없었다. [...] 그는 악자가 거칠 수 있는 모든 단계의 경험을 했고, 심지어는 악자생활의 결정판이라 할 수 있는 사하라의 참치 어장에서의 거친 생활도 이겨냈다.(III, 45-46)

이 작품에서 악자적인 삶은 기존의 피카레스크 소설에서 그려지던 배고픔이나 명예, 순혈주의, 신분 상승에 대한 열망과 같은 하층민의 한(恨)이나 절박함과 전혀 상관이 없는 호기심과 모험심이 많은 귀족 청년들의 객기에 불과할 뿐이다. 게다가 그런 삶이 그리워 다시 돌아가고 싶어하던 까리아소와 아벤다뇨(Avenidaño)는 악자적인 삶의 결정판이라 할 수 있는 사하라의 참치어장으로 돌아가던 중 톨레도의 입구에서 콘스탄사(Constanza)라는 한 고상한 하녀의 미모에 대한 명성을 듣고 바로 악자적인 삶을 포기한다. 이는 악자적인 삶에 대한 좌절된 욕망뿐만이 아니라 피카레스크 소설에서 지나치게 장황하게 묘사되는 지형적인 이동을 풍자한 것이기도 하다. 이 작품에서는 악자적인 삶이, 즉 피카레스크 장르가 누구든 취할 수 있는 매너리즘에 빠지면서 오히려 그 효력을 상실했음을 암시하며, 기존 피카레스크 소설에서 방랑자인 악자들의 동선이 이야기의 초점을 흐려놓고 있음을 얘기한다.

이 작품에서 까리아소와 아벤다뇨는 긍정적인 삶을 살아갈 수 있는 고향 부르고스를 떠나 악자나 학생들의 모험을 즐길 수 있는 살라망가로 향하게 된다. 길에서 그들은 자기네를 동행하던 하인들에게 살라망가로 가지 않고 스페인 군대와 합류해 전쟁에 참여하기 위해 플라드르로 가겠다고 하며, 돌아가서 부모님께 그리 전하라고 말한 후 ‘악자적인 삶의 결정판’인 사하라의 참치 어장으로 방향을 변경한다. 1555년에 출간된 『라사리요 2부 *La Segunda parte del Lazarillo de Tormes*』에서 주인공인 라사리요가 사하라 근처의 바다에서 폭풍우를 만나 난파한 후 참치로 변신한 것은 이미 잘 알려진 사실이다. ‘악자적인 삶의 결정판’으로의 이동은 『라사리요』와 『라사리요 2부』와 같은 모델들을 반복해 그 이미지를 재생산한 것이다. 그리고 이 부분에서 결정적인 방향 이탈이 일어나게 되는데, 그것은 참치 어장으로 가는 길에서 나귀를 모든 두 젊은이를 만나게 되고, 그들로부터 가장 아름답고 고상한 하녀가 살

고 있다는 세비야노 여관에 대한 얘기를 듣게 되는 것이다. 그렇게 까리아소와 아벤다뇨는 그곳에서 주저하지 않고 바로 톨레도로 방향을 바꾸고 이 부분에서부터 소설의 본격적인 이야기가 전개된다.

여러 지형적인 이동에 대한 수많은 언급과 그곳으로부터의 계속된 방향 이탈이 이뤄진 끝에 시작된 남녀 사랑을 주제로 한 사랑 이야기를 시작하는 구도는 피카레스크의 특징적인 요소들을 벗어던지고 스스로 그 유혹에서 벗어났음을 시사하는 것이라 할 수 있다. 악자 생활을 경험하기 위해 참치 어장으로 가려던 부르고스 출신의 두 귀족청년인 까리아소와 아벤다뇨는 폰스판사의 명성을 듣고 톨레도로 가기로 결심하며, 그곳에서 아벤다뇨는 하녀인 비천한 신분인 폰스판사를 사랑하게 된다. 하지만 나중에 그녀는 돈 디에고 데 까리아소의 딸이자 모험의 동반자인 까리아소의 누이임이 밝혀진다. 소설 결말에서 아벤다뇨는 폰스판사와, 까리아소는 시장의 딸, 폰스판사를 짝 사랑했던 시장의 아들은 아벤다뇨의 누이와 결혼한다. 세르반테스의 여느 단편 소설들과 마찬가지로 이 소설 역시 결혼과 함께 해피엔딩으로 끝나는 사랑 이야기라 할 수 있다.

단편 소설, 즉 궁정 소설이 작품 초반부에 피카레스크 소설로 잠시 이탈했다가 다시 원래의 단편 소설로 돌아온 것이라고 할 수 있다. 하지만 여기서 중요한 것은 세르반테스가 피카레스크 소설을 쓸 뻔했지만 자신의 의지로 피카레스크 소설로 전개하지 않겠다고 마음을 먹었다는 것이다. 피카레스크 장르뿐만이 아니라 그 어떤 문학 장르도 그 장르의 기원(基源)으로 결정되지 않으며, 문학 창작에서는 자유 의지가 중요하다는 세르반테스의 생각이 까리아소라는 인물 속에서 표현되었다고 할 수 있다. 결말 부분에서 “타락하고 악하고, 불안하고 방임적이고 퇴폐적인 악자적인 삶에서”(I, 272) 벗어나길 다짐했던 린코네페와 꼬르파디요처럼 까리아소와 아벤다뇨 역시 악자적인 성향에 이끌려 잠시 방황을 하긴 했지만 자기네 의지로 일탈을 마치고 원래의 귀족 신분으로 돌아가는 걸로 작품의 결말을 맺었다.

두 단편에 등장하는 주인공들이 원래의 가치를 복원하는 모습은 피카레스

크 장르를 결정지었던 특징적인 요소들이 등장인물들의 자유 의지로 결정할 수 있는, 아니면 악자적인 성향에 이끌려 선택할 수 있는 유혹과도 같은 요소임을 드러낸다. 그러나 또한 이것은 등장인물들이 자신의 자유의지로 배제시킬 수 있는 요소로서, 자기네가 악자들의 운명주의를 철저히 신봉한다고 해도 절대 악자들이 될 수 없음을 이해한 순간 확실하게 내린 선택이기도 하다.

### 3. 「사기 결혼」과 「개들의 대화」

「사기 결혼」과 「개들의 대화」는 작품의 내용은 다르지만 「사기 결혼」이 액자 형식의 틀(marco)처럼 「개들의 대화」의 서론 역할을 하고 있어 한 편의 소설로 간주할 수도 있다. 먼저, 피카레스크 소설의 첫 부분을 장식하는 악자에 대한 전반적인 소개는 캄뿌사노(Campuzano)가 빠랄따(Peralta)에게 자신의 모험을 들려주는(「사기 결혼」의 내용) 이야기의 틀로 대체되고, 이야기가 사람도 아닌 개들이 나누는 대화 형식 속에서 전개되면서 세르반테스는 피카레스크 장르에서 신성시하는 형식들에 본격적으로 반기를 들었다. 그리고 「개들의 대화」에서 도입된 대화체 형식은 피카레스크 장르에 직·간접적으로 영향을 미친 『셀레스띠나』<sup>6)</sup>와 자신의 사건(caso)을 이야기(relato)하기 위해 어르신(Vuestra Merced)에게 대화체 형식으로 진행되는 『라사리요』를 떠올리게 하며, 개들의 이야기 속에서 이야기되는 까마차 마녀의 이야기 또한 『셀레스띠나』를 이중적으로 떠올리게 하는 장치이기도 하다. 이것은 피카레스크 장르의 기원이라 할 수 있는 『셀레스띠나』와 『라사리요』를 떠올림으로써 어느 순간 텍스트 자체의 내용이나 독창성 보다는 정전의 특징적인 형식만을 강요하는 피카레스크 장르의 매너리즘을 역설적으로 묘사하며 반기를 든 것이라고 할 수 있다.

이 이야기에서 시삐온(Cipión)과 베르간사(Berganza)는 자기네 이야기의

6) 제니 몬토반은 피카레스크 장르를 하나의 가계(家系)로 해석해 모계의 부족으로 인한 장르의 한계성을 주장하며 피카레스크 장르의 어머니를 『셀레스띠나』로 설정했다(Jannie Montauban 2003).

진위를 가리는 진실성(verosimilitud)보다는 텍스트 자체의 읽는 즐거움이 더욱 중요함을 강조하며, 이것은 사실적인 묘사라는 큰 틀 속에서 매너리즘에 빠져 악자들의 똑같은 행동들만을 반복하는 피카레스크 장르가 앞으로 나가야 할 방향을 제시한 것이라고 할 수 있다. 역사의 영역인 ‘진실’과 문학의 영역인 ‘진실성’의 경계에서 많이 고민했던 세르반테스는 역사적 사실성을 누누이 강조하는 작품들과 차별화를 두고 독자적인 문학의 영역을 구축하기 위해 문학의 영역으로 허구를 끌어들이어 새롭게 소설 장치로 정립한 것이다.

세르반테스는 아리스토텔레스의 시학에 근거하는 ‘미메시스’의 개념인 ‘모방’에서 한발 더 나아가 ‘허구’(invención)를 강조했고, 그와 함께 ‘창작성’(ingenio) 요소를 높이 평가했다(Riley 1989, 89). 문학적 전통이나 학파가 결여된 세르반테스는 ‘창작성’의 개념을 강조했고, 이는 『돈키호테』와 『모범소설』의 여러 작품에 걸쳐 얘기되었다. 세르반테스는 창작성을 발휘해 상상력의 산물인 ‘기발한 이야기’를 ‘그렇듯하게’ 풀어감으로써, 즉 진실한 방식으로 허구를 추구함으로써 사실적인 구조 안에 간혀 운명주의만을 강조하는 피카레스크 장르의 틀을 깨고자 시도했다. 그렇게 사기 결혼을 당해 빈털터리가 되어 물골이 말이 아닌 꺾뿌사노의 입에서 흘러나오는 베르간사와 시삐온이라는 개 두 마리의 이야기는 너무나도 그럴듯하고 기가 막힌 이야기인지라 이야기의 진실성을 따지기에 앞서 작품의 창작성을 높이 사게 되고, 세르반테스는 「개들의 대화」결말 부분에 가서 새롭게 탄생한 소설의 의미를 설명했다.

석사가 책 읽기를 끝낸 것과 소위가 잠에서 깨어난 것은 동시였다. 석사가 말했다:

“이 대화가 꾸민 이야기로 실제로 일어난 일이 아니다 하더라도 소위 네가 후편을 준비해도 될 만큼 잘 써졌네.”

소위가 대답했다.

“자네의 의견이 그렇다면 나도 기운을 내서 개들이 말했는지 안했는지 따지지 않고 후편을 써보도록 하지.”

그 말에 석사가 대꾸했다.

“소위, 우리 그 문제는 더 이상 거론하지 말도록 하지. 나는 「개들의 대

화」의 기교와 독창성만으로도 충분하니까. 여태껏 지적 즐거움을 누렸으니 에스폴론 에 가서 육체적 즐거움을 누리도록 하지.”(III, 321-322)

이렇게 「개들의 대화」에서는 시뵘온과 베르간사가 개라는 조건 때문에 자서전 형식이 오히려 역설적으로 비춰진다. 그래서 전통적인 자서전 형식을 포기하고 대화를 「만들어낼 수」 있는 개들의 능력에 초점이 맞춰진 것이다. 그리고 주인공 베르간사가 당대의 어두운 현실상을 적나라하게 폭로하고 여러 주인들을 전전하며 들려주는 이야기는 린꼬네떼와 꼬르파디요를 연상시키기도 한다. 먼저 베르간사는 자신이 태어난 고향을 얘기할 때 린꼬네떼와 꼬르파디요처럼 애매모호하게 처리한다. “내가 태양을 처음 본 것은 세비아의 뿌에르타 데 까르네 외곽에 있는 도살장이었어. 추측컨대 내 부모는 그 일에 종사하는 백정들이 기르던 알라노 혈통의 개였음이 틀림없어”(III, 245). 그리고 「사기 결혼」에서 “섬세한 판단력과 역시 섬세하고 민감하고 한가로운 기억력”(III, 237)을 지닌 깜뿌사노는 열병을 앓는 비몽사몽간에 개들의 대화를 듣고 그 다음 날 기억을 더듬어 옮겨 적어 빼랄따에게 읽어보라고 권한 부분이 바로 「개들의 대화」가 되고, 이 부분은 빼랄따가 책을 읽는 독서과정이자 깜뿌사노가 잠깐 낮잠을 자는 동안이기도 하다. 여기서 인간들이 텍스트를 생산하고 읽는 행위는 비몽사몽간에 “무의식적으로”(sin ser sentido, III, 241) 이뤄진 것이지만 텍스트의 주체인 개들은 “마치 이성을 지니기라도 한 듯 말한 것”이다(III, 241). 그리고 “이성이 결여된 상태”에서 이뤄진 대화는 결과에 대한 두려움이 없이 사회를 비판할 수 있는 완벽한 장치가 된다.

그래서 텍스트는 처음부터 진실성은 일체 제외하고, 독서의 주체인 독자들이 그 텍스트를 믿어서는 안 된다는 내용을 계속 반복해서 강조한다. 깜뿌사노의 병과 헛소리, 주인공을 개들로 설정한 것, 개들이 이성적으로 대화를 나눌 수 있는 능력에 대한 불신이 전략적인 기능을 발휘하게 되는 것이다. 즉 사건들에 대한 확실하고 유일한 버전이 불가능한 상태에서 「개들의 대화」는 애매모호함을 내세워 픽션, 즉 허구 속에 폭 잡겨 “잠을 잘 수 있는” 은밀한 즐거움을 독자에게 선사하는 것이다.

그리고 개들이 말할 수 있는 능력을 설명하는 부분도 환상적이면서 악마적인 요소와 애매모호하게 연결되어 있다. 말할 수 있는 능력이 시뻘온에게 “하늘의 은총”이고 “기적”이라면 베르간사에게는 “자연의 섭리”(III, 241) 벗어나는 일이었다. 그리고 이러한 베르간사의 설명은 까니사레스 마녀의 이야기가 설득력을 얻도록 해주는 장치가 된다. 까니사레스 마녀에 의하면 시뻘온과 베르간사는 악마와 몬띠엘라라는 마녀 사이에서 태어난 자식들이며 마녀들 간의 질투로 개가 되었다. 어찌됐든 개들이 말할 수 있는 능력은 지성의 산물(깜뿌사노의 열병에서 비롯된 지성)이자 깜뿌사노가 에스페파니아(Estefanía)와 사기결혼을(「사기 결혼」이 「개들의 대화」의 틀) 하고, 악마가 몬띠엘라 마녀와 결혼한 데서 비롯된 결과물로서 현실적으로는 거의 불가능한 설정이다. 그러나 사실주의 틀 속에서 거의 모든 피카레스크 소설의 형식을 그대로 따르고 있는 「사기 결혼」보다 훨씬 그럴듯하게 들린다. 이렇듯 「개들의 대화」는 진실성이 결여된 ‘개들의 대화’로서 환상적이고 마술적인 성격이 강하지만 전형적인 피카레스크 소설처럼 사실적으로 묘사된 「사기 결혼」의 현실보다 훨씬 설득력이 있고 흥미로움이 강조된다. 개들이 말한다는 것은 현실적으로 불가능한 설정이지만 현실에서 실제로 일어나는 일들이 환상적이고 마술적인 현상보다 더욱 불가능한 일들이 많음을 암시하며 사실성만을 지나치게 강조하는 피카레스크 소설이 새롭게 모색해야 할 방향을 제시한다 할 수 있다. 악자의 출생이나 집안 내력을 작품 초반부터 정확하게 제시해 운명주의로 선을 긋고 획일적인 방향으로 이야기를 전개시키는 피카레스크 장르에 애매모호함과 환상성을 가미해 소설의 또 다른 읽는 재미를 선사했다고 할 수 있다.

#### IV. 나가며

문학적인 독창성을 추구하는 세르반테스는 기존의 전통을 부인하고 그것을 뛰어넘기 위해 부단히도 노력한 작가라 할 수 있다. 그는 정전(正典)에 대

한 무조건적인 복종을 요구하는 당시 문학 풍토에서 벗어나 자신만의 창작성을 발휘해 독창적인 작품을 탄생하려 했다. 그렇기 때문에 기존 기사소설의 정전인 『아마디스 데 가울라 *Amadís de Gaula*』와 피카레스크 소설의 정전인 『구스만 데 알파라체』를 넘어서는 『돈키호테』를 이뤄냈다 할 수 있다. 그리고 당시 문학적으로 주류 장르를 이루는 피카레스크 장르에 새로운 도전장을 내미는 것으로 세르반테스 특유의 피카레스크 소설을 이뤄냈다. 그는 사실주의라는 틀 안에 갇혀 주인공 악자의 출생과 부모의 내력, 여러 다양한 주인공들을 섬기는 가운데 이뤄지는 당대 스페인 사회에 대한 비판, 악자라는 출신이 갖게 되는 어쩔 수 없는 한계성을 얘기하는 운명주의 등 피카레스크 소설의 전형적인 틀을 깨고 애매모호함과 정전에서의 이탈, 환상적인 요소 등을 가미해 텍스트 자체보다는 텍스트 읽기에 초점을 맞춘 새롭고 흥미로운 피카레스크 소설을 이뤄냈다.

『돈키호테』나 『모범소설』의 경우, 세르반테스는 한 장르의 정전을 따르기 보다는 여러 장르를 혼합하는 경향이 있다. 세르반테스는 주축이 되는 이야기의 흐름을 끊임없이 방해하는 여러 담론들의 틀을 벌여놓음으로써 여러 텍스트들의 공존을 유도하면서 그와 동시에 기존 장르의 원래 틀과 인물들의 성격을 전혀 다른 장르로 바꿔놓았다. 『돈키호테』의 경우는 기사소설과 목가소설, 피카레스크 소설, 비잔틴 소설, 궁정소설 등 당시 유행하던 여러 소설 장르들을 독창성 있게 결합해 『돈키호테』를 만들어냈고, 『모범 소설』의 경우에도 궁정 소설이 주류를 이루기는 하지만 피카레스크 장르에 새로운 해석을 가해 거의 비슷한 사랑 이야기들이 주류를 이루던 궁정 소설과 피카레스크 소설을 새로운 각도에서 서술했다.

그렇게 세르반테스는 『돈키호테』에서는 기존 장르를 변화시킨 새로운 소설 형식에 대한 인식을 했고, 『모범 소설』에서는 궁정소설과 피카레스크 소설에 대한 보다 확고한 인식을 갖고 소설의 창작성과 허구의 개념에서 출발한 피카레스크 소설을 시도했다. 세르반테스는 하나의 장르를 내세우기 보다는 시부터 연극, 피카레스크 소설, 목가 소설까지 다양한 장르를 받아들여

여러 담론의 공존을 조화롭게 유도하며 각기 다른 장르의 담론들을 배제하거나 고립시키지 않았고, 거기에 세르반테스 텍스트의 독창성이 엿보인다고 할 수 있다. 이렇게 세르반테스는 기존 장르의 획일적인 서술 방식을 완전히 새로운 서술 방식으로 탈바꿈시켜 놓았다.

기존의 기사 소설에서 전혀 색다른 기사소설인 『돈키호테』가 나왔듯이, 『모범 소설』의 단편 4개도 기존의 피카레스크 소설에서 전혀 색다른 피카레스크 소설이 나왔다고 할 수 있다. 「린꼬네페와 꼬르파디요」, 「고상한 하녀」, 「사기 결혼」, 「개들의 대화」 역시 피카레스크 장르에 ‘대화’ 형식과 애매모호함, 환상적인 요소, 정전에서의 이탈 등 여러 독창적인 요소들을 접목해 피카레스크 소설이 새롭게 나아가할 방향을 제시했다고 할 수 있다. 독창성에 대한 집착은 아버지의 위치를 대신하기 위해 아버지를 죽이고 싶어 하는 욕망으로 해석될 수 있듯이, 독창성에 대한 세르반테스의 열망은 피카레스크 소설을 해체해 새로 거듭날 수 있도록 만든 것이라고 할 수 있다. 그래서 세르반테스의 피카레스크 소설들이 기존의 피카레스크 장르의 형식적인 특징을 따르지 않았다고 해도 큰 틀에서는 피카레스크 소설에 대한 새로운 시도로 해석될 수 있다. 때문에 『라사리요』와 『구스만』의 잣대로만 피카레스크 장르를 배타적으로 정의내릴 게 아니라, 현대 소설의 시초라 할 수 있는 장르답게 열려있는 장르로 재해석해 피카레스크 장르의 새로운 모색을 꾀해야 한다고 본다.

## 참고문헌

- Alonso, Amado(1965), *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos.  
 Aubrun, Charles(1969), *Literatura y sociedad*, Barcelona: Martínez Rosa.  
 Bataillon, Marcel(1973), *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Salamanca: Anaya.  
 Bataillon, Marcel(1982), *Pícaros y picaresca*, Madrid: Taurus.  
 Blanco Aguinaga, Carlos(1957), “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos



- Rey Hazas, Antonio(1990), *La novela picaresca*, Madrid: Anaya.
- Rico, Francisco(1969), *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral.
- Riley, Edward C.(1989), *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- Salinas, Pedro(1983), “El héroe literario y la novela picaresca española(Semántica e historia literaria),” *Ensayos Completos*, Vol. 3, Madrid: Taurus.
- Sieber, Harry(1978), *Language and Society in El Lazarillo de Tormes*, Baltimore & Londres: The Johns Hopkins University.
- Smith, Paul Julian(1987), “The Rhetoric of Representation in Writers and Critics of Picaresque Narrative: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón*,” *The Modern Language Review*, 82, 1990 88-108.
- Talens, Jenaro(1975), *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid: Ediciones Júcar.
- Tierno Galván, Enrique(1974), *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Madrid: Editorial Tecnos.
- Valbuena Prat, Angel(1978), *La novela picaresca española*, Madrid: Aguilar.

## 권 미 선

경기도 용인시 기흥구 서천동 경희대학교 국제캠퍼스 외국어대학교 스페인어과  
mskwon@khu.ac.kr

논문투고일: 2010년 3월 31일

심사완료일: 2010년 4월 15일

게재확정일: 2010년 4월 30일

