

특집논문

## 꼬르따사르와 신환상문학 - 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」와 「점거된 집」을 중심으로\*

전 용 갑

한국외국어대학교

전용갑 (2015), 꼬르따사르와 신환상문학 -「파리의 아가씨에게 보내는 편지」와 「점거된 집」을 중심으로-

**초 록** 일반 독자들은 물론 일부 라틴아메리카 문학 전공자들에게까지 홀리오 꼬르따사르의 작품은 의미가 쉽게 포착되지 않는 '난해한 문학'으로 인식되고 있다. 그의 작품들은 대부분 '환상문학'의 장르적 범주로 분류되지만, 전통적인 환상문학적 이론과 세계관으로는 그 의미가 해독되지 않는다. 전통적인 환상성이란 일상적인 '현실세계'에 '초자연적'인(설명불가능한, 혹은 불가능하거나 비정상적인) 요소가 개입함으로써 야기되는 자연/초자연, 현실/비현실, 이성/비이성적 질서의 갈등과 충돌을 서사의 기본구도로 삼고 있는데, 꼬르따사르의 작품에는 이와 같은 전통적인 환상성의 장르적 특징들이 보이지 않는다. 따라서 꼬르따사르의 문학을 이해하기 위해서는 소위 '신환상성'이라는 -환상성과는 다른- 이론적, 세계관적 접근이 필요하다. 물론 이 프레임은 전혀 새로운 것이 아니다. 신환상성이라는 용어 자체가 꼬르따사르의 작품에서 비롯된 것이기 때문이다. 이 용어는 1983년 하이메 알라스라끼가 펴낸 작가에 대한 연구서 『유니콘을 찾아서: 홀리오 꼬르따사르의 단편들』에서 처음으로 언급된 것으로 알려져 있다. 알라스라끼는 꼬르따사르 작품의 내용과 형식에서 전통적인 환상성과 구분되는 이른바 '신환상성'의 개념을 정초(定礎)한 후, 이를 하나의 미학적 개념으로 제시하였다. 이 논문은 알라스라끼의 신환상성의 이론, 특히 아리스토텔레스적 메타포와 구분되는 니체적 메타포의 개념을 중심으로 꼬르따사르 문학세계에 대한 이해를 도모하기 위한 것이다. 분석 텍스트로는 작가의 가장 널리 알려진 두 편의 단편인 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」와 「점거된 집」을 대상으로 하였다.

**핵심어** 신환상성, 홀리오 꼬르따사르, 하이메 알라스라끼, 메타포, 〈파리의 아가씨에게 보내는 편지〉, 〈점거된 집〉

\* 본 논문은 서울대학교 라틴아메리카연구소가 주최한 [꼬르따사르 탄생 100주년 기념 학술대회](2014.11.13)에서 발표되었으며 규정된 심사를 거쳐 게재되었음.  
본 논문은 2015년도 한국외국어대학교 학술지원연구비에 의해 이루어졌음.

## I. 들어가는 말: 불편한 독서

솔직히 고백하자면, 필자에게 홀리오 꼬르따사르의 작품은 마치 위장이 잘 걸러내지 못하는 불편한 음식과도 같다. 책장을 덮고 나면 독서 후의 나쁜 지적 혹은 정서적 포만감 대신 무언가 거부감이 남기 때문이다. 그리고 나면 독자로서, 또한 라틴아메리카문학 전공자로서 일단 자책감에 빠져들지 않을 수 없다. 20세기 이 대륙 최고의 작가 중 한 사람으로 꼽히는 인물을 제대로 이해하지 못한 이유가 필경 필자의 재능부족 탓일 것이기 때문이다. 그래서 필자는 서가에 꽂힌 꼬르따사르 작품들에 그다지 자주 손때를 묻히지는 않는다.

그럼에도 불구하고 필자는 오랜만에 다시 꼬르따사르를 말하려 한다. 그리고 이왕 이 작가를 논해야 한다면 내 나름의 문제의식에서 시작하려 한다. 왜 꼬르따사르가 ‘소화되지’ 않는지, 왜 그에게서 독서의 즐거움 대신 불편함과 약간의 ‘공허감’마저 느껴지는지 말이다.

한 작가나 작품을 바라보는 관점은 다양할 수 있다. 문학은 한 가지 모습만을 투영하는 단조로운 평면경(平面鏡)이 아니라, 바라보는 각도에 따라 시시각각 다채로운 색을 발하는 만화경(萬華鏡)의 속성을 지니고 있기 때문이다.

필자가 꼬르따사르의 작품을 이해하는 방식은 그의 환상문학 세계, 특히 이른바 ‘신환상성(lo neofantástico)’의 프레임을 빌린 것이다.

물론 이 프레임은 전혀 새로운 것이 아니다. 신환상성이라는 용어 자체가 꼬르따사르의 작품에서 비롯된 것이기 때문이다. 즉, 이 용어는 1983년 하이메 알라스라끼(Jaime Alazraki)가 펴낸 작가에 대한 연구서 『유니콘을 찾아서: 홀리오 꼬르따사르의 단편들 *En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*』에서 처음으로 언급된 것으로 알려져 있다. 이 책의 가장 하위(下位) 부제 ‘신환상성의 시학을 위한 요소들(Elementos para una poética de lo neofantástico)’가 가리키듯, 알라스라끼는 꼬르따사르 작품의 내용과 형식에서 전통적인 환상성과 구분되는 이른바 ‘신환상성’의 개념을 정초(定礎)한 후, 이를 하나의 미학적 개념으로 제시하였다. 이는 그 자체로 꼬르따사르 문학의 미학적 가치를 옹변하는 사례라고 보아도 무방할 것이다. 토도로프(Tzvetan Todorov)가 『산

문의 시학』에서 대중문학(literatura de masas)과 위대한 문학(gran literatura)을 대비하며 전자(前者)는 기존 장르의 규칙에 정확하게 들어맞는 반면, 후자(後者)의 경우, 그 자신을 구속하는 어떠한 장르에도 들어가지 않는다고 지적한 바 있는데<sup>1)</sup> 이 말은 곧 위대한 작가는 새로운 장르나 미학적 개념을 창출해낸다는 의미일 것이기 때문이다.

코르타사르의 문학세계는 -필자가 보기에- 비단 환상문학만이 아니라 멀리는 낭만주의와 초현실주의에서부터 가깝게는 실존주의와 포스트모더니즘에 이르기까지, 매우 다양한 미학적 각도에서 접근가능하다. 신환상성도 그 중 하나일 것이나, 이 작가에 대한 체증을 가장 잘 삭혀줄 수 있는 일종의 소화제와 같은 역할을 할 수 있다고 판단된다. 필자가 코르타사르와 신환상성의 주제를 택한 이유가 여기에 있다.

## II. 토끼(conejo)와 소음(ruido)

우선 코르타사르의 가장 널리 알려진 작품 중 두 편 「파리의 아가씨에게 보내는 편지 Carta a una señorita en París」와 「점거된 집 Casa tomada」을 골라 그 내용을 살펴보자. 대개 학술적인 논의 공간에서 스토리의 나열은 지루하기 짝이 없는 불필요한 과정으로 여겨지는 일이 많지만, 논의의 대상이 코르타사르라면 이야기가 달라진다. 이는 반드시 거쳐야 할 수순이다.

### 1. ‘살아있는 토끼’를 토하는 사람

여기 한 사람, 익명의 ‘주인공 화자(narrador protagonista)’가 있다. 그는 부에노스아이레스의 스위빠차 거리에 있는 앙드레(Andrée)의 집으로 거주를 옮긴다. 앙드레가 그 1인칭 주인공 화자와 무슨 사이인지는 확실치 않다. 제목과 서간체 형식의 내용으로 유추해 보건데, 앙드레라는 젊은 여인(señorita)은 아

1) 토도로프의 이 말은 환상문학과는 무관하게 고전적 추리소설 장르를 언급하는 과정에서 나온 것이다(토도로프 1998, 48-49).

마도 화자의 지인으로 -자신의 집에 입주를 허락하고 또 화자가 그녀를 ‘querida Andréa(친애하는 혹은 사랑하는 앙드레)’라고 언급하는 것으로 보아 - 이야기의 발화 시점에 프랑스 파리에 체류하고 있었던 것으로 보인다. 이 작품에는 화자와 앙드레의 관계나, 화자가 거처를 옮긴 이유, 혹은 앙드레의 집이 부에노스아이레스의 수많은 거리 중에서 왜 하필이면 스위빠차 가(街)에 위치해 있는지 따위의, 줄거리 이해를 위해 필요한 통상적인 데이터들이 제시되어 있지 않다. 대신 작품은 앙드레의 집에 대한 매우 세밀한 묘사로부터 시작된다.

앙드레, 나는 수이빠차 거리에 있는 너의 아파트로 살러 오기 원하지 않았었다. 왜냐하면 토끼들 때문이 아니라 폐쇄된 질서 안으로 들어오는 것이 고통스러웠기 때문이다. [...] 나는 누군가 영혼의 가시적인 반복처럼 모든 것을 정돈해놓고 아름답게 살고 있는 공간에 들어오는 것이 고통스럽다. 여기에는 책들(한 쪽은 스페인어 서적이고, 다른 쪽은 불어와 영어로 된), 저기에는 녹색 베개, 작은 테이블의 정해진 위치에는 비누거품 모양을 연상시키는 크리스털 재떨이, 그리고 향수 냄새, 소리, 자라는 식물들, 죽은 친구의 사진, 차와 설탕 종이기가 놓인 쟁반의 엄숙함 [...] 아 사랑하는 앙드레, 비록 그것들을 완벽한 순종으로 받아들인다고는 하지만, 한 여인이 자신의 거처에 부여해 놓은 세밀한 질서를 거스른다는 게 얼마나 어려운 일인가!<sup>2)</sup>

문학작품에서 공간은 그 물리적 크기와 상관없이 하나의 ‘세계(혹은 현실)’를 함의하는 경우가 많다. 독서 경험이 풍부하거나 눈치 빠른 독자들은 앞으로 사건이 전개될 이 집의 묘사 중에 ‘폐쇄된 질서(ordén cerrado)’, ‘완벽한 순종(entera sumisión)’ ‘세밀한 질서(ordén minucioso)’와 같은 키워드에 주목할 지도 모른다.

화자는 앙드레의 집으로 이사하던 날 엘리베이터 안에서 “토끼를 토할 것 같은 느낌”(113)을 받는다. 사실 화자는 그동안 아무에게도 이야기하지 않았지만 예전부터 주기적으로 -대략 한 달 간격으로- 살아있는 토끼를 토해내곤 했다고

2) (Cortázar 1995b, 112). 앞으로 작품 인용은 본문에 쪽수만 표기함.

밝힌다.<sup>3)</sup> 화자는 이 순간 ‘두려움(miedo)’ 혹은 ‘생경함(extrañeza)’을 느끼는데, 그 이유는 토끼를 토한다는 사실 자체에서가 아니라 이 일이 주기에서 벗어나 발생했기 때문이다.

나는 토끼를 토할 것이라는 것을 알았다. 그러자 즉시 두려움을 느꼈다.(혹은 이상함? 아니, 아마도 이상함과 마찬가지로의 두려움일 것이다) 왜냐하면 단지 내 집을 떠나기 전, 단지 이틀 전에 이미 토끼 한 마리를 토했었기 때문이고, 다음 토끼를 토할 때까지는 한 달이나 5주후, 혹은 약간의 행운이 따른다면 6주가 지나야 할 것이라고 믿고 있었기 때문이다.(113)

이처럼 앙드레의 집으로 옮겨오던 날부터 예전의 질서는 무너지고, 화자는 더욱 자주, 그리고 불규칙적으로 토끼를 토해낸다. 그는 이 집 가정부인 사라의 눈을 피해 이 사실을 은폐하려하는데, 침실 장롱에 토끼들을 넣어둔 채 방문을 잠그고 출근하며 - 킁킁한 장롱 안에 갇힌 낮 시간 동안 토끼들은 잠을 잔다. - 밤이 되어 사라가 방으로 들어간 후에야 토끼들을 집안에 풀어 놓는다. 또한 사라가 침실을 정돈할 때 화자는 거실에 그녀가 좋아하는 음악의 볼륨을 크게 높여 주의를 흩뜨려 놓는다.

화자는 이사 오기 전에는 토끼를 발코니에서 기르다가 다음 토끼를 토해낼 즈음해서 이웃집 몰리나 부인에게 선물하곤 했었기 때문에 - 그녀는 이를 화자의 취미생활로 믿고 있었다. - 이 일은 규칙적인 통제가 가능했었다.<sup>4)</sup> 그 자신의 말대로 “토끼를 토해내는 일이 주기적으로 일정한 방식 하에 일어난다는 것을 이해한다면 그다지 놀라운 일이 아니”(177)였던 것이다.

- 
- 3) “정확하게 일 층과 이 층 사이에서 나는 토끼 한 마리를 토할 것 같은 느낌을 받았다. 전에는 절대 남들에게 이 사실을 밝히지 않았었다. 그것이 사람들에게 대한 불신 때문이라고 생각하지는 말기 바란다. 그러나 그 누구라도 다른 사람들에게 자신이 이따금씩 토끼를 토한다는 말을 하지는 않을 것이다.”(113)
- 4) “나는 토끼와 관련된 이 문제를 완벽하게 해결했었다. 나의 다른 집 발코니에 클로버를 심어놓고, 토끼를 토하곤 했으며, 그 토끼를 클로버에 놓아 키우면 대략 한 달 후에, 또 토끼를 토할 것만 같은 징후를 느낄 때면 [...] 그러면 이미 성장한 토끼를 몰리나 부인에게 선물하곤 했는데, 그녀는 이런 나의 행위를 하나의 취미로 간주하곤 했으며 아무에게도 말하지 않았던 것이다.”(113-114)

하지만 앙드레의 집으로 옮겨 온 후 불과 보름 사이에 토끼가 열 마리에 이르게 되자 이제 이 사안은 규칙과 통제를 벗어나기 시작한다. 토끼들이 가구를 훼손하고 갈수록 집안을 엉망으로 만들었기 때문이다.

어젯밤 나는 서가의 두 번째 칸에 있는 책들을 살펴보았다; 이미 토끼들은 건너 펼쳐 뛰어서 책이 있는 장소까지 도달해 이빨을 날카롭게 갈기 위해 - 배고픔 때문이 아니고, 그들은 내가 사서 책상 서랍들에 보관해 두고 있는 클로버를 먹는데 - 책의 표지들을 갉아먹었다. 토끼들은 커튼과 소파의 시트를 찢어버렸고, 아우구스토 포레스의 자화상 액자틀을 부수어버렸다. 양탄자는 그들의 털로 수북하며 그들은 또한 괴성을 질러냈는데, 전등 밑에 둥그렇게 모여서, 둥그렇게 모여서 마치 나를 찬양이라도 하듯이 갑자기 소리를 질러냈는데, 그 소리는 토끼들이 내는 것이라고는 도저히 믿기지 않는 것이었다. (117-118)

하지만 화자는 시종일관 “토끼를 토하는 일이 내 잘못은 아니”(116)라고 주장한다. 그리고 “너의 집을 구제불능 상태로 파괴한 책임이 나에게 있지 않다는 것을 증명하기 위해”(117) 편지를 쓴다고도 말한다. 애초에 화자는 앙드레의 집에 거주할 서너 달 동안은 토끼를 죽여 버릴까도 생각해 보았지만 이를 차마 실행에 옮기지는 못한다.<sup>5)</sup> 그는 열 마리 토끼까지는 그러저럭 버틸 만하지만, 열한 마리가 되자 이제 감당할 자신이 없다고 말한다. 열한 마리는 곧 열두 마리가 되고, 열두 마리는 곧 열세 마리가 될 것이기 때문이다.<sup>6)</sup> 대신에 화자는 자신이 자살하는 길을 택한다.

## 2. ‘정체불명의 소음’에 의해 거리로 쫓겨난 남매

프르파사르의 가장 널리 알려진 단편인 「점거된 집」은 「파리의 아가씨에게

- 
- 5) “토끼는 매우 흰 색깔을 띠고 있었는데 다른 토끼들 보다 더 예뻐다. 토끼는 나를 쳐다보지 않았다. 단지 꼬무락거리며 만족해하고 있었는데, 그것은 나를 바라보는 가장 두려운 방식이었다.”(114)
- 6) “열 마리에서 열한 마리로 늘어나자 극복할 수 없는 공백 같은 것이 생겼다. 너도 알듯이 열 마리는 괜찮다. [...] 하지만 열한 마리는 곤란하다. 열한 마리는 틀림없이 열두 마리가 될 것이며, 열두 마리는 열세 마리가 될 것이기 때문이다.”(118)

보내는 편지」보다 분량도 짧고 내용도 훨씬 더 단조로워서 줄거리를 요약하는 것이 무의미할 정도이다.

1인칭 주인공 화자와 그의 누이인 이레네(Irene)라는 오누이가 있다. 40줄에 접어든 이들은 결혼도 하지 않고 증조부 때부터 내려오는 큰 집에서 단 둘이 조용히 살고 있다. 이들의 일상은 매우 규칙적이다. 오전 7시에 일어나 집안 청소를 하고 항상 정오에 점심을 먹는다. 그리고 이레네는 하루 종일 자신의 침실 소파에 앉아 이것저것 뜨개질을 하며, 화자는 토요일마다 시내에 나가 누이의 일거리에 필요한 털실을 사고 서점에 들른다. 이 남매는 매달 농장에서 풍족한 양의 돈이 들어왔기 때문에 경제활동을 할 필요도 없다.

「파리의 아가씨에게 보내는 편지」와 유사하게, 이 작품에서도 ‘집’-세계 혹은 현실-에 대한 세밀한 묘사가 이목을 끈다. 오누이의 집은 크게 두 부분으로 나뉘어져 있다. 식당(comedor)과 고블랭 양탄자가 깔린 거실(sala con gobelinos), 서재(biblioteca)와 세 개의 침실(tres dormitorios)이 로드리게스 빼냐 거리 쪽으로 나 있는 집의 안쪽부분을 이루고 있다. (편의상 이 구역을 집의 A지역이라 하자.) 그리고 이 A지역은 떡갈나무 재질의 복도문(puerta de roble)으로 집의 다른 쪽(B지역)과 연결된다. B지역에는 화장실(baño), 부엌(cocina), 중앙거실(living central), 그리고 중앙거실 양편으로 남매의 방들(nuestros dormitorios)이 위치해 있다. 집은 중앙거실 한 편에 나 있는 안쪽 문(puerta cancel)과 현관문(zaguán)의 이중출입문을 통해 외부와 연결되어 있다.

남매의 변함없는 일상은 어느 날 밤 8시경-이레네가 여느 때처럼 자신의 방에서 뜨개질을 하던 사이- 화자가 마테차를 끓이러 A지역에 인접한 부엌으로 걸어가던 중 이상한 소리를 들으면서 깨진다. 그 소리는 A지역에서부터 들려오는 것이었다.

나는 (A지역의) 식당 혹은 서재 쪽에서 들려오는 무슨 소리를 들었다. 그 소리는 부정확하고 모호한 것이었는데, 마치 양탄자 위로 의자가 쓰러질 때 나는 소리 같기도 했고 혹은 나지막이 속삭이는 술죽인 대화소리 같기도 했다. 또한 나는 동시에 혹은 잠시 후에, (A지역의) 복도 저 안쪽에서 들려오는 소리를 들었다.<sup>7)</sup>

화자는 A와 B지역을 가르는 떡갈나무 복도 문을 황급히 걸어버린 후 이레네에게 이 사실을 말한다.

- 복도 문을 잠그지 않을 수 없었어. (무언가 혹은 누군가) 집 안쪽을(A지역을) 점거해 버렸거든.
- 이레네는 손에서 뜨개질하던 것을 떨어뜨렸다. 그리고 피로하고 심각한 눈으로 나를 바라보았다.
- 정말?
- 나는 말없이 고개를 끄덕거렸다.
- 그러면 - 이레네가 비늘을 다시 집어 들며 말했다. - 우리는 이쪽(B지역)에서 만 살아야겠네.(109)

남매는 별 저항이나 의심 없이 순순히 A지역을 정체불명의 무엇(누군가)에게 내준다. 처음에는 A지역의 방들에 두었던 아끼는 소품들과 서재에 있는 프랑스 문학 책을 크게 아쉬워하지만 한편으로는 청소를 덜 해도 된다는 점에 만족하며 점점 B지역에서의 생활에 익숙해진다. 비록 이레네가 가끔 큰 소리로 잠꼬대를 할 때면 화자는 뜬 눈으로 날밤을 새긴 하지만 차츰차츰 “아무 것도 생각하지 않으면서”(110) 일상을 이어나간다. 하지만 B지역의 일상도 오래 지속되지는 못한다.

어느 날 밤, 화자는 잠자리에 들기 전 목이 말라 물을 마시러 부엌으로 향하다가 부엌 혹은 화장실 쪽에서 다시 이상한 소리(ruido)를 듣게 된다. 그 소리는 남매가 거주 중인 B지역의 부엌과 화장실 혹은 복도에서 비롯되는 것이었다. “무언가(혹은 누군가)가 이쪽도 점거해 버렸”(111)던 것이다. 얼어붙은 남매는 뒤도 돌아보지 않고 중앙거실의 안쪽 문을 향해 뛰고 그 문을 황급히 닫아 버린 후 현관을 통해 밖으로 나와 버린다. 밤 11시 경, 화자는 울고 있는 이레네의 허리를 감싸고 거리 쪽으로 걸어 나오며 단단히 걸어 잠근 현관 열쇠를 하수구에 던져버린다.

7) 앞으로 작품 인용은 본문에 쪽 수만 표기함(Cortázar 1995a, 109). 인용문의 괄호 부분은 내용 이해를 돕기 위해 필자가 부가한 것임.



### III. 꼬르따사르와 신환상성

#### 1. 니체적 메타포로서의 ‘토끼’와 ‘소음’

이 두 작품이 만일 ‘전통적인 환상문학’의 틀로 주조되었더라면 서사의 중심은 초자연적 사건 -이 경우 ‘살아있는 토끼를 토해내는 것’과 ‘정체불명의 소음’- 이 발생한 원인의 탐구에, 그리고 그러한 불가사의한 현상의 개입이 초래하는 등장인물(독자)의 ‘공포심(miedo)’이나 ‘망설임(vacilación)’ 등 정서적, 인식론적 반응에 초점이 맞추어졌을 것이다. 대다수 이론가들이 주장하듯, 환상성이란 일상적인 ‘현실세계(mundo real)’에 ‘초자연적’인 -설명불가능한(lo inexplicable), 혹은 불가능하거나(lo imposible) 비정상적인(lo anormal)- 요소가 개입함으로써 야기되는 자연/초자연, 현실/비현실, 이성/비이성적 질서의 갈등과 충돌을 서사의 기본구도로 삼고 있기 때문이다.<sup>8)</sup> 즉, 쉽게 말해 전통적인 환상성은 이성과 논리가 지배하는 현실세계에 불가해한 현상이 예기치 않게 발생함으로써, 근대 이후 의식의 영역에서 무의식의 영역으로 추방된 초자연적 존재에 대한 공포심을 환기시키거나 혹은 ‘어떻게 그런 일이 (현실세계에

8) 18세기 후반 - 19세기 초반 발원한 근대문학장르로서의 환상문학은 통상적으로 ‘이성중심주의에 대한 낭만주의적 반동’으로 이해된다. 따라서 환상문학은 초자연적 사건이 현실세계의 논리 바깥에서 발생하는 우화나 요정이야기 등 경이문학(literatura maravillosa)과는 달리 이성과 논리의 법칙이 지배하는 현실세계가 반드시 전제되어야 한다. 신환상성 이전의 환상성에 대한 대부분의 정의는 이와 같은 기본 전제하에 내려진 것들이다. 예를 들어 루이 박스(Louis Vax)는 환상성이란 “알 수 없는 현상(lo inexplicable)이 실제 세계에서 우리들과 같은 사람들 앞에 갑자기 제시됨으로써 발생한다”(Vax 1971, 6)고 말하고 있으며 로저 까이와(Roger Caillois)도 환상성을 “실제 세계에서 거의 견딜 수 없는 어떤 괴기스런 현상의 급작스런 침입(una irrupción insólita)”(Caillois 1970, 10)에 의해 비롯된다고 본다. 따라서 기존의 환상문학에서 공포(miedo) -러브 크래프트(H.P. Lovecraft)에 의하면 자연법칙으로 설명이 되지 않는 ‘알 수 없는 공포(miedo a lo desconocido)- 는 장르를 규정하는 가장 본질적인 조건으로 간주되어 왔다.(Lovecraft 1998, 7) 한편, 토도로프는 공포가 장르의 필수적인 요소가 아니며 자연법칙 밖에 모르는 존재가 초자연적 현상 앞에서 경험하는 독자의 인식론적 망설임(vacilación del lector)이 환상성의 제 1조건이라고 말하지만, 괴기성(lo extrañeo)과 경이성(lo maravilloso)과 대비하여 설명하는 그의 환상성 개념도 기본적으로는 현실세계를 전제한 박스, 까이와와 동일한 토대에 놓여있다 (Todorov 1972, 42).

서) 가능할 것인가?’ 라는 인식론적 의문을 자아낸다. 그리고 이러한 효과를 통해 궁극적으로 견고했던 이성의 절대성을 상대화하고 직관과 상상력 등 인간의 시적 능력을 강조한다. 한마디로 근대 이후 이성에 의해 밀려난 감성의 복권(復權)을 통해 현실을 보다 총체적으로 인식하려는 시도인 것이다.

그러나 위에서 살펴보았듯, 꼬르따사르의 작품에는 이와 같은 전통적인 환상성의 장르적 유전자가 보이지 않는다. 초자연적인 요소들은 일상적인 현실과 마찰을 빚지 않으며 등장인물들도 그러한 현상을 현실법칙의 일부인 양 자연스럽게 받아들이기 때문이다. 즉, 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」에서 화자는 살아있는 토끼를 토해내는 ‘초자연적인 현상 그 자체’에 대해서는 일말의 불안감이나 문제의식을 표하지 않는다. 그는 단지 -마치 예기치 않게 다자녀를 둔 가난한 집의 가장처럼- 토끼를 토해내는 주기가 깨졌다는 점과 토끼들의 숫자가 통제범위를 넘어섰다는 점에 곤혹스러워 할 뿐이다. 「점거된 집」의 오누이 또한 정체불명의 소음에 대해 별다른 의문이나 설명의 노력을 기울이지 않는다. 그들은 -마치 층간 소음에 질려 서둘러 방을 빼는 세입자처럼- 그 현상을 순순히 받아들일 뿐이다. 이와 같은 반응은 사실상 신환상성(‘20세기의 초자연적 이야기’)의 원조로 알라스라끼나 토도로프가 꼽고 있는 카프카의 『변신 *Metamorfosis*』<sup>9)</sup>이 그레고르 잠자의 ‘변신’을 마치 “발목이 부러진 정도의 이야기”(Todorov 1972, 201)쯤으로 취급하는 것을 연상시킨다. 알라스라끼가 지적하듯 이처럼 신환상문학에는 전통적인 환상문학에 두드러졌던 ‘초자연적 현상에 대한 설명의 노력’과 ‘초자연적 현상의 의미’, 그리고 ‘공포의 요소’ 등 세

9) 토도로프는 카프카의 이 작품에서 ‘초자연적인 것’이 ‘자연화’되었기 때문에, 그리고 그로 인해 ‘독자의 망설임’이 무용지물이 되었기 때문에 이를 환상성의 범주에서 배제한다. 따라서 그는 『변신』을 환상성이란 용어대신에 ‘20세기의 초자연적 이야기 (relato sobrenatural del siglo XX)’라고 부르고 있다(Todorov 1972, 199-203). 로저 카이와와 루이 박스 또한 『변신』을 환상성의 범주에서 제외하고 있는데, 박스는 이 작품에서 주인공이 자신의 변신 이유를 설명하려고 하지 않으며 가족들 또한 그 별레가 진짜 그레고르인지, 그리고 이 이상한 사건이 과연 ‘일어날 수 있는 일인지’에 대한 의문을 전혀 제기하고 있지 않기에 환상문학이 될 수 없다고 말한다. 박스에 의하면 이 작품은 압박감과 같은 정신적 경험을 다룬 일종의 정신분석학적 소설의 범주에 해당하는 것이다(Alazraki 1983, 25).

가지가 결여되어 있다(Roas 2001, 36 재인용).

그렇다면 왜 꼬르따사르의 작품은 기존의 환상문학과는 다른 특징을 보이는가? 알라스라끼를 비롯한 다빗 로아스(David Roas) 등 몇몇 이론가들이 말하듯, 우선 그 이유를 달라진 20세기적 현실관에서 찾는 것이 타당할 듯싶다. 신환상문학 역시 우리가 살아가는 ‘현실’을 전제로 한다는 점에서, 그리고 초자연적 요소를 통해 그 ‘현실’의 비정상성을 문제 삼는다는 점에서는 전통적인 환상문학과 큰 궤적을 공유하고 있지만, 전제가 되는 그 ‘현실’ 관념에서 차이가 존재한다. 즉, 예전의 현실이 근대 이성과 논리에 의해 축조된 ‘실증주의적’인 것이었다면 20세기의 현실은 “어떤 천진난만한 신의 초보적인 소묘”(Borges 1989b, 86)이거나 “어떤 거대한 음모로부터 비롯된 우연의 산물”(Borges 1989a, 215)이라는 보르헤스의 말처럼 불가지적이거나 우연적이라는 것이다.

이 말을 조금 쉽게 풀어보자. 전통적인 환상문학에서는 자연과 초자연, 현실과 비현실, 이성과 비이성이라는 이분법적(실증적) 사고의 전제 하에 후자(초자연, 비현실, 비이성)에서 끌어온 초자연적 요소의 개입을 통해 전자(자연, 현실, 이성)에 대한 견고한 근대적 믿음을 전복시키려 시도했다. 19세기 환상문학의 초자연적 요소들이 대부분 유령, 흡혈귀, 늑대인간 등 외계적 근원(현실 저 너머 más allá del mundo)의 형태를 띠는 것도 바로 이 때문이다. 하지만 불가지적이고 우연적인 -다시 말해 무엇이 현실인지 모르는- 20세기적 현실관에서는 이미 자연/초자연, 현실/비현실, 이성/비이성의 구분과 경계 자체가 유의미하지 않다. 따라서 현실을 문제 삼기 위해, 혹은 현실을 총체적으로 인식하기 위해 더 이상 이 이분법적 개념의 ‘갈등과 마찰’에 근거한 프레임에 의지할 필요도, 또한 그럴 수도 없게 된다. 로아스의 지적처럼 이제 현실을 전복하는 것은 불가능하다.

‘오늘날의 환상문학’(신환상성)은 이 세상은 해독할 수 없다는 현실에 대한 포스트모더니즘적인 세계관이 개입된 것이다. 이 관점에 의하면 우리들은 완전히 불확실한 우주에 살고 있으며 그곳에는 우리들이 현실적인 것을 인식할

수 있는 보편적인 진리가 없다. 즉 이 세상은 데리다가 말하는 ‘해체된 우주 (universo descentrado)’인 것이다. 무엇이 진실인지 이해하거나 포착할 수 있는 방법이 없기 때문에 불변의 현실은 존재하지 않는다.[...]우리들이 현실이 무엇인지 알지 못하는데 어떻게 현실을 전복할 수 있겠는가? 아니 만일 현실에 대한 통일된 관점이 없다면 모든 것은 가능하며 (현실규칙을) 전복할 가능성은 존재하지 않는다.(Roas 2001, 36)

그렇다면 신환상문학에서는 어떻게 현실을 인식하며 포착하려고 하는가? 다시 꼬르파사르로 돌아와 생각해보자. 우리는 우선 왜 「파리의 아가씨에게 보내는 편지」에서 화자가 하필이면 살아있는 ‘토끼’를 토해내는지를 고민하지 않을 수 없다. 고양이도 있고 강아지도 있는데 말이다. 그리고 「점거된 집」에서 오누이를 밀어낸 정체불명의 ‘소음’은 어떤 기의를 함축하고 있는가도 마찬가지로 의문을 자아낸다.

아무리 현실관이 변해도 20세기의 (그리고 21세기의) 독자들 역시 19세기와 마찬가지로 사람이 살아있는 토끼를 토해낼 수 없다는 사실 정도는 인지하고 있다. 따라서 의미의 지맥을 그려내려는 우리의 오래된 독서관습은 ‘토끼’와 ‘소음’이 어떠한 함의를 띠고 있는지, 어떠한 메시지를 담보하고 있는지 매우 고민하지 않을 수 없게 만든다.

사실, 전통적인 환상문학의 독자들은 화자(작가)의 진술에 의문을 제기하지 않는 소위 ‘모범독자(lector-modelo)’가 되어야만 했다. 그래야만 초자연적인 요소들이 현실에 대한 ‘전복’과 현실규칙에 대한 ‘위반’으로서 성립될 수 있기 때문이다. 따라서 많은 이론가들은 이구동성으로 전통적인 환상성이 ‘사실주의보다 더 사실주의적인’ 전략과 ‘현실성의 효과(efecto de realidad)’에 입각해야 한다고 말하고 있으며, 초자연적인 요소에 대한 2차적인 해석의 추구는 다음의 토도로프의 경고처럼 절대적으로 금기시된다.

(환상문학의) 독자는 텍스트에 대해 특정한 자세를 취하는 것이 중요하다. 독자는 시적해석(interpretación poética)이나 알레고리적 해석(interpretación alógica)을 거부해야만 한다. (이것은 ‘독자의 망설임’과 함께) 장르를 구성하기 위한 필수적인 요소들이다(Todorov 1972, 44).<sup>10)</sup>

하지만 꼬르파사르의 신환상문학에서는 화자의 말을 곧이곧대로 수용하는 ‘모범독자’가 성립될 여지가 없다. 앞에서 언급했듯, 20세기의 독자들 중 그 누구도 사람이 살아있는 토끼를 토해낸다는 사실을 믿지 않을 것이기 때문이다. 따라서 신환상문학에서는 알라스라끼가 지적하듯 ‘메타포(metáfora)’가 작품 이해의 핵심적인 키워드가 된다.<sup>11)</sup>

하지만 알라스라끼가 말하는 신환상성의 ‘메타포’ 개념은 - 예컨대 “인생은 여행이다.”와 같은 - 서로 다른 두 대상 사이의 의미의 전이(轉移)를 뜻하지 않는다. 그는 신환상성의 ‘메타포’를 전통적인 아리스토텔레스적 개념에서가 아니라 니체적인 관점에서 이해하고 있다.<sup>12)</sup>

신환상성의 구조로서의 메타포는 아리스토텔레스의 정의에서 벗어나며, 반대로, 메타포에 대한 니체의 관념에 가깝다. 『시학 *Poética*』에서 아리스토텔레스는 메타포를 “유(*género*)에서 종(*especie*)으로, 혹은 종에서 종으로, 혹은 유추(*relación de analogía*)에 의하여 어떤 사물에 다른 사물에 속하는 이름을 전용(轉用)하는 것”으로 정의하였다. 이러한 정의는 “세계가 명확하게 분류된 유(類)와 종(種)들로 이루어져 있다는, 그리고 그러한 분류가 유와 종들의 본질에 부합한다는, 이 세계의 구분에 기초한 것이다. 반면, 니체에게 있어 사물

- 
- 10) 어빈(W.R.Irvin)도 ‘시적, 알레고리적 해석’은 일반적으로 우화와 같은 경이문학의 독자들이 보이는 반응의 형태라고 말하는데 경이문학의 독자는 초자연적인 현상이 현실세계에서 발생 불가능한 것을 이미 알고 있지만 작가와와의 ‘공범의식(*complicidad*)’하에 이를 묵인하고 2차적인 의미를 추구하기 때문이다(Girgado 1991, 35).
- 11) “(현실질서에 대한) ‘위반’은 여기(신환상성문학)에서는 작가가 드러내거나 이해하고자 하는 새로운 질서의 일부를 이룬다. 하지만 그것(‘위반’이 현실의 일부를 이루는 것)은 무슨 근거와 법칙에 의해서 가능할 것인가? 답은 우리가 신환상성에서 마주치는 ‘메타포들’에 있다. 현실과 비현실을 가늠하는 우리들의 이성적 논리를 벗어난(새로운) 질서에 대한 이해는 바로 이와 같은 메타포들로부터 시도된다.”(Alazraki 1983, 35)
- 12) 이 부분부터의 논리는 주로 필자 자신의 논문 두 편에서 차용했음을 밝힌다. 하나는 2007년 2월에 발표한 <전용갑 2007>이며 다른 또 한편의 논문은 <홀리오 꼬르파사르 탄생 100주년기념 학술대회> 발표 시점에 게재가 확정된 <전용갑 2014>이다. 특히 신환상성의 ‘메타포’ 개념에 대한 논리적 서술과 알라스라끼의 원전 텍스트에 대한 인용은 두 번째 논문의 구성을 따랐다. 이는 이 글의 발표와 두 번째 논문의 게재 시점(2014년 가을)이 겹치기 때문이며, 이후 기존의 논리를 수정, 보완할 만한 후속 연구가 아직 이루어지지 않았기 때문이다.

들의 본질은 수수께끼에 싸여 있으며 유와 종들의 분류 역시 그들의 본질에 상응하는 것이 아니라 인간들의 메타포, 지나치게 인간적인 메타포들에 불과하다.”(Alazraki 1983, 42)<sup>13)</sup>

즉, 알라스라키가 말하는 ‘아리스토텔레스적인 메타포’는 이 세상의 삼라만상이 잘 정의, 분류되어 있으며 그러한 정의가 (삼라만상의) 본질에 부합한다는 개념적, 과학적 사고를 전제로 한 것이다. 따라서 여기에서 메타포는 단지 ‘이름을 전용’하는 또 다른 분류의 방식이자 명명법으로, 수사학적 개념 (concepto retórico)에 지나지 않는다. 반면 사물들의 본질이 수수께끼에 싸여 있다고 보는 니체적 관점에서 메타포는 본질을 추구하기 위한 기능적인 개념 (concepto operacional)이 된다.

존재의 진리(la verdad del Ser)는 상징적인 언어(lenguaje simbólico)로 옮겨진다. 사물들의 본질은, 비록 표현수단으로서의 메타포와 별개의 것이지만, 아들에 대한 아버지의 관계처럼 메타포에 놓여있다.(Alazraki 1983, 42)

조금 어렵게 들리는 이 말은, 비록 이 세상 모든 삼라만상의 본질은 그것을 표현하는 메타포와 상응하지 않을지라도, 그 본질을 파악할 수 있는 수단은 메타포 밖에 없다는 의미이다. 왜냐하면 본질은 결국 언어를 통해서 표현될 수밖에 없기 때문이다. 하지만 니체적인 언어는 세상에 대한 정의와 분류를 전제한 개념적, 과학적인 언어가 아니다. 그것은 시적, 예술적인 언어이다. 그가 말하는 ‘상징적인 언어’는 ‘환영(幻影)과 신화, 예술’에 그 본능을 둔 것으로 오히려 기존 메타포의 상투성과 허위를 제거하려는 역동성을 띠게 된다.<sup>14)</sup>

13) 인용문 중 “세계가 명확하게 분류된 ~” 이하는 알라스라키가 원문에서 Sarah Kofman의 글 “Nietzsche et la métaphore”, en *Poétique* (Paris, No. 5, 1971, p. 78)을 재인용한 것이다.

14) 알라스라키는 니체적 메타포의 개념을 다음과 같이 설명한다.

“철학은 메타포로부터 수사학적 수단을 얻는 것이 아니다. 메타포를 통해 더욱 정확한 언어(un lenguaje más preciso)를 찾고자 한다. 그리고 개념에서 형성된 메타포들(las metáforas constitutivas de todo concepto)의 가면을 벗기기 위한 전략적인 수단으로서 상투적이지 않은 메타포(metáforas no estereotipadas)를

알라스라끼가 “초기 니체에게 있어 철학은 시의 한 형식이었다”(Alazraki 1983, 43)라고 단언하는 것도 이 때문이다.

알라스라끼는 이처럼 아리스토텔레스적 메타포가 기존의 ‘개념적, 과학적 세계관’에 대한 신뢰를 전제한 것임에 비해 니체적 메타포는 오히려 전자(前者)의 믿음을 전복, 위반하려는 ‘시적, 예술적 세계관’의 표현이라고 본다. 그리고 바로 이 점에서 후자(後者)가 신환상성의 특징과 일치한다고 판단하며 그 대표적인 사례로 카프카의 『변신』을 예시하고 있다.

카프카가 우리에게 그레고르 잠자가 누구인지, 그의 변신이 어떻게 일어났으며, 왜 가족들은 놀라지 않고 또 의사나 신부에게 달려가 자문을 구하지도 않았는지 전혀 설명하지 않는 것은 당연하다. (그의 변신이) 인과적으로 그리고 추론적으로 재단되었다면, 우리에게 매우 완벽하고 정보가 가득한 의학적 자료가 제공되었을 것이다. 하지만 그 경우 그레고르는 인간적인 조건의 밖으로 밀려났을 것이다. 반대로, 카프카는 우리에게 하나의 메타포를 제시하고 있다. 그 메타포를 통해 그레고르 잠자의 인간적인 조건을 암시하고 있는데, 카프카는 그 조건을 정의하려 하지 않으면서 정의하고 있다(*la define sin definirla*). 모호함(*ambigüedad*)과 정의할 수 없음(*indefinición*)의 (또 다른) 논리를 창출하기 위해, 인과법칙의 논리를 초월하는 이미지로 그것(그레고르의 조건)을 표현하고 있다. 하지만 이러한 ‘모호함’이야말로 정의를 내리는 방식이다.(Alazraki 1983, 35)

‘정의하려 하지 않으면서 정의하는’ 그리고 그러한 ‘모호함’이야말로 정의를 내리는 (참다운) 방식’이라는 말은 ‘개념적, 과학적 세계관’의 한계를 뛰어넘는 니체적 메타포의 핵심을 나타낸다. 즉, ‘모호함’과 ‘정의할 수 없음’은 개념과 과학적 논리의 투망(投網)으로는 포착할 수 없는 보다 심오한 세계를 인식하는

---

사용한다. [...] 메타포적 본능은 -승고해보이고 가식적으로 스스로를 드러낼 뿐인 개념적, 과학적 활동에서 거부되었던- 환영(幻影)과 신화, 예술에서 자유로운 흐름을 발견한다. 예술가는 지속적으로 새로운 전이(*transposiciones*), 메타포, 환유(*metonimia*)들을 생성하기 위해 (개념적, 과학적 활동이 만든) 계층적 질서와 개념들을 뒤섞어버린다. 예술가들은 깨어있는 인간이 현존하는 이 세계 -그토록 불규칙하고 모순적인- 에 환희로 가득차고 영원히 새로운 형식을 부여하기를 원한다. 마치 꿈의 세계(*el mundo de los sueños*)와 같은 것 말이다.” (Alazraki 1983, 43)

기제가 된다는 것이다. 따라서 알라스라끼는 “‘모호함’으로 인해 그레고르의 인간적인 조건은 불분명해 보이지만 동시에 - 마치 ‘어둠이야말로 찬란한 것이다’는 사실을 알고 있었던 상징주의 시인들처럼 - 더욱 분명하게 인식된다”(Alazraki 1983, 35-36)라고 주장한다.<sup>15)</sup>

만일 카프카의 ‘벌레’에 명확하거나 절대적인 기의가 부여된다면 그 메타포는 아리스토텔레스적인 것이 될 것이다. 이는 프르타사르의 ‘토끼’와 ‘소음’의 경우에도 마찬가지인데, 이들(토끼, 소음)의 가장 큰 특징 역시 절대적 해석을 거부하는 ‘모호함’에 있다. 잘 닦여진 근대의 과학적, 개념적 사고의 틀에서 완전히 이탈한 ‘모호함’은 그 자체로 프르타사르가 현실을 인식하는 방식이며 세계에 대한 정의의 방식이다.<sup>16)</sup>

## 2. 모호함과 미결정성

프르타사르 작품에 편재하는 이와 같은 의미의 미결정성(indeterminación)은 인과관계의 그물망에 의지하는 이성적인 언어소통구조의 한계를 드러내는

15) 토도로프 역시 알라스라끼에 앞서 카프카의 작품에 대해 유사한 견해를 피력한 바 있다. 즉 그는 독자들이 『변신』에 대해 알레고리적 해석을 부여하고 싶은 충동을 느끼며 실제로 다양한 알레고리적 해석이 가능하지만, 이 작품은 그중 “어떠한 해석도 용인하지 않으며 어떠한 명시적인 지시도 드러내지 않는다”고 지적하고 있다 (Todorov 1972, 203).

16) 알라스라끼는 1990년 발표한 논문 「신환상성이란 무엇인가? ¿Qué es lo neofantástico?」에서 다시 한 번 메타포의 중요성을 강조한다. 그는 메타포야말로 과학적 지식의 대체수단이며, 이성으로 인식 불가능한 현실을 포착할 수 있는 핵심적인 기제임을 웅변하며 이를 ‘인식론적인 메타포(metáforas epistemológicas)’라고 명명하고 있다.

메타포는 소통의 언어(lenguaje de la comunicación)에 의해 명명되어질 수 없는 제 2의 현실을 암시하는 유일한 수단이다. 메타포는 우리들의 인과적인 현실인식에 나 있는 (제 2의 현실을 엿볼 수 있는) 그 구멍들을 포착하고 묘사한다. 움베르토 에코가 그의 『열린 텍스트 *Obra abierta*』에서 고안한 용어를 빌어 나는 그 메타포들을 인식론적 메타포라고 부를 것을 제안한다. [...] 나는 신환상성문학의 장면들을 인식론적 메타포라고 부르는데, 그것은 과학적 지식의 ‘보완물(complementos)’이 아니라 ‘대체물(alternativas)’이며, 과학적 언어가 명명할 수 없는 것을 명명하는 방식이며, 우리들의 시야가 미치지 못하는 곳을 보는 광학기계와 같은 것이다.(Alazraki 2001, 278).



한편, 다른 종류의 언어와 소통구조의 필요성을 암시하고 있다는 점에서 다분히 작가에 의해 '의도된' 글쓰기 전략이라고 할 수 있다.

이러한 미결정성은 다름 아닌 우리들의 인지 능력을 불가피하게 제한하는 모든 형태의 개념화에 대한 경고이며, 모호함 역시 이러한 인간의 한계에 대한 전반적인 문학과 예술상의 대응이다.(Alazraki 1994, 71)

그의 작품에서 '토끼'와 '소음'과 같은, (니체적) 메타포로 암시되는 모호함과 미결정성은 '표현할 수 없는 것을 표현하는(*expresar lo inexpressable*)' 비트겐슈타인의 '신비성(*lo místico*)'의 개념처럼 "존재의 비밀을 전달하고자 하지 만 논리와 언어의 문법으로 해독되는 것에 저항한다. [...] (반면) 언어의 일관성은 이러한 메타포들을 마치 프로쿠르스테스의 침대(*lecho de Procusto*)처럼 단절과 변형으로 귀결시킬 뿐"(Alazraki 1994, 71-72)이다. 알라스라키는 꼬르파사르(신환상문학)의 메타포를 하나의 고정된 의미로 인화(印畵)하려는 노력이 부질없음은 이미 「점령된 집」의 사례만 보아도 충분하다고 말한다.

「점령된 집」은 페로니즘의 알레고리로서 해석되고 있다.: 여유로운 남매는 유한계급을 나타내며 그들을 집에서 쫓아내는 소음은 노동계급의 역사적 개입을 상징한다. 다른 이들은 이 작품이 2차 대전 이후 라틴아메리카의 소외, 혹은 같은 기간 동안의 아르헨티나가 처한 국가적인 고독을 표현했다고 말할 것을 주저하지 않는다. 어떤 이들에게 있어 이 작품은 근친상간을 다룬 이야기이다.[...] (또 다른 이들에게) 이 작품은 수도원의 삶을 다룬 소묘이다. 즉 남매는 <강요된 동정의무를 지키며 살다가 교회에서 추방당하는 성직자들>이라는 것이다. 또한 이 이야기는 미노타우루스의 신화를 재구성한 것이라는 의견도 있는데, 불행한 아리아드네인 이사벨은 집-미궁-에서 탈출하기 위해서가 아니라 자신의 잃어버린 낙원에 남으려는 마지막 노력에서 뜨개질을 한다. 마지막으로 「점령된 집」은 자궁 안의 삶을 비추는 일종의 X 레이처럼 해석되기도 한다. 소음은 출산의 고통을 상징하며 남매의 추방은 출산 자체를, 그리고 이사벨의 뜨개질 실은 탯줄을 의미한다는 것이다.(Jean L. Andreu 1968, 62-63; Alazraki 1994, 72에서 재인용)

꼬르파사르의 작품에서 이처럼 다양한 해석 중 한 두 가지의 의미를 추려내 해석학적 권위를 부여하려는 시도는 부질없는 짓일 것이다. 이처럼 그의 작품

은 절대적인 의미를 거부하고 독자의 적극적인 참여가 가능한 ‘열린 텍스트’의 성격을 지니고 있다는 점에서 현대문학의 주요한 특성을 공유하고 있다고 볼 수 있다(Alazraki 1983, 29).

한편, 프르타사르는 자신의 작품을 기존의 합리주의적 인식체계나 언어가 아닌 다른 방식으로 이해할 것을 제안한다. 즉 그는 모든 지식을 ‘이성적 지식(conocimiento racional)’과 ‘시적 지식(conocimiento poético)’으로 구분하고 있는데 전자는 지식의 대상을 주체로부터 분리하는 것인 반면 후자는 이를 통합하려 노력하는 것이다(Rosenblat 1990, 62-63). 즉, 시적 지식이란 이성과 논리, 과학에 의해 서로 분리되고 다른 것으로 간주되어온 사물과 현상들을 ‘직관’과 ‘상상력’에 의해 상호간의 연관성을 발견하고 “우주에 산재되어 있는 요소들을 복원”(Rosenblat 1990, 61)하는 기능이다.

프르타사르가 제시하는 직관과 상상력의 중요성은 신환상문학의 근본적인 취지로 연결되는데, 알라사라키의 말대로 이 문학은 “이성적으로 알 수 없는 것을 시적으로 알고자 하는 방식이며, 논리적 언어로 표현할 수 없는 것을 예술적으로 표현하는 것”(Alazraki 1983, 74)이기 때문이다.<sup>17)</sup>

프르타사르는 「단편의 몇 가지 측면들 Algunos aspectos del cuento」에서 자신의 문학이 지향하는 세계관을 다음과 같이 밝힌 바 있다.

17) 바로 이 점(이성적 지식이 아닌 인간의 시적 능력을 강조하는)에서 다빗 로아스는 신환상문학이 근본적으로는 전통적인 환상문학의 인식론과 큰 차이를 보이지 않는다고 주장한다. 즉 두 담론 모두 우리의 현실을 구성하는 준거틀이나 법칙들을 거부한다는 점에서 공통점을 지니고 있다는 것이다. 로아스는 비록 포스트모더니즘 철학의 정신이나 논리적 정당성을 인정한다고 하더라도, 우리의 실제적 경험은 사람이 별개로 변하거나 혹은 살아있는 토끼를 토해낸다는 일은 있을 수 없는 일이라는 것을 알고 있다고 말한다. 따라서 그에 의하면, 우리는 모든 개인들에 의해 공유되는 하나의 동일한 현실 개념 -그것이 비록 허위로 귀결될 수 있다 하더라도- 을 지니는데, 그것은 결국 최종적인 순간에 정상적인 것/비정상적인 것의 이분법적 구도에 기초할 수 밖에 없는 것이다. 따라서 로아스에 의하면, 신환상문학 역시 정상적인 세계에 비정상적인 것이 침입함으로써 이루어지지만 그것은 “초자연적인 것을 드러내 보이는 데에 초점이 있는 것이 아니라 현실 자체의 비정상성을 암시하기 위한 것”이며, 이와 같은 의도는 전통적인 환상문학 못지않게 독자들에게 공포를 불러일으킬 수 있는 것이다. 다시 말해 전통적인 환상문학이나 신환상문학 모두 현실에 대한 불안이라는 동일한 생각에 기반을 두고 있는 것은 마찬가지라는 것이다(Roas 2001, 36-37).

내가 쓴 거의 모든 작품들은 - 더 좋은 마땅한 이름이 없기 때문에 - 환상문학에 속한다고 할 수 있는데, 그것은 18세기의 철학적, 과학적 낙관주의에 기초하여 모든 것을 묘사하고 설명할 수 있다고 믿는 거짓 리얼리즘(falso realismo)에 반대하는 것이다. [...] 더 은밀하고 덜 소통적인 다른 질서에 대한 호기심, 그리고 현실에 대한 진정한 탐구는 법칙 안에 있는 것이 아니라 법칙들의 예외에 존재한다는 알프레드 자리(Alfred Jarry)의 심오한 발견이 내가 개인적으로 지향하는 문학의 원칙들이다.(Rosenblat 1990, 50. 재인용)

#### IV. 나가는 말: 황홀한 경험

꼬르따사르의 작품은 필자에게 여전히 위에서 소화되지 않는 음식과도 같다. 하지만 이제는 그 체증의 원인을 필자의 재능부족 탓만이 아닌 꼬르따사르 자체의 탓으로 돌려도 되지 않을까 싶다. 만일 꼬르따사르 작품이 소화가 잘되는 음식처럼 그 의미가 명료하게 포착된다면 그것은 꼬르따사르의 문학이 아니라는 다소 역설적인 명제가 성립될 수도 있기 때문이다. 만일 그의 작품에서 ‘토끼’와 ‘소음’의 개별적인 의미 찾기에 주력한다면 그것은 아직도 세상이 잘 분류, 정의되어 있다는 ‘아리스토텔레스적인 믿음’에서 벗어나지 못한다는 반증이 될 것이다. ‘니체적 메타포’에 드리워진 ‘모호함과 미결정성’이 세상을 바라보는 또 다른 -아마도 더욱 심오한- 방식이라는 꼬르따사르의 메시지는 현실 인식에 대한 코페르니쿠스적인 전환을 요구하며, 필자는 바로 이 점에 그의 문학적 가치와 위대함이 있다고 생각한다.

“꼬르따사르는 우리 세대에게 새로운 길을 열어 주었다”(Tiempo 2014)라는 아르헨티나 여류작가 블라디 꼬시안시치(Vlady Kociancich)의 말처럼 그는 우리에게 문학과 현실을 성찰하는 새로운 방식을 제시하였다. 꼬르따사르 역시 근대이성의 한계를 지적했다는 점에서 낭만주의 이래 수많은 환상문학 작가군에 포함되겠지만, 그의 서사적·미학적 특성은 19세기류의 전통적인 환상문학 작가들은 물론 보르헤스(Borges)의 형이상학적인 환상(lo fantástico metafísico)이나 비오이 까사레스(Bioy Casares)의 과학적·추리소설적 환상(lo fantástico científico y policíaco)과도 구분된다.

일부 비평가는 그의 문학이 ‘당혹감(perplejidad)이나 불안감(inquietud)’을 자아낸다고 말하지만<sup>18)</sup> 이는 “조니 카터(Johnny Carter)가 「추적자」에서 말한 바와 같이 스폰지, 스위스 치즈, 여과기처럼 구멍으로 가득한 표면, 그리고 그 구멍들로부터 섬광처럼 슬쩍 엿보여지는 것과 같은 또 다른 현실(otra realidad)”(Alazraki 2001, 276)을 포착하는 과정에서 수반되는 ‘황홀한 미학적 경험’에 다름 아니다.

끝으로 세상을 깊이 있게 바라보고자 하는 모든 이들에게 꼬르따사르 작품의 일독을 권한다. 서두의 불편함이 책장을 덮을 무렵 황홀감으로 변할지 모를 일이다.

## 참고문헌

- 전용갑(2007), 「신환상문학의 서사구조와 세계관 -홀리오 꼬르따사르의 <파리의 아가씨에게 보내는 편지>를 중심으로」, *중남미연구*, 26권, 2호, pp. 157-182.
- \_\_\_\_\_ (2014), 「하이메 알라스라키의 신환상성 이론과 한국문학 -장정일의 <펠리컨>과 오수연의 <벌레> 분석」, *비교문학*, 64집, pp. 185-220.
- 츠베탕 토도로프(1998), 『산문의 시학』, 신동욱 옮김, 문예출판사.
- Alazraki, Jaime(1983), *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar: Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Editorial Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1994), *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2001), “¿Qué es lo neofantástico?”, David Roas(ed.), *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 265-282.
- Andreu, Jean L.(1968), “Pour une lecture de <Casa tomada>, de Julio Cortázar”, *Caravelle: Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brasílien*, 10, pp. 49-66.
- Borges, Jorge Luis(1989a), “Una vindicación del falso Basíledes”, *Discusión, Obras*

18) 다빗 로아스는 ‘혼란스러움’과 ‘불안감’이 꼬르따사르를 비롯한 신환상문학의 독자 반응 형태라고 말한다. 그러나 이러한 반응은 초자연적 사건의 개입에서 오는 것이 아니라 개념적, 과학적 시스템을 거부하고 이성의 틀에 의해 축조된 기존의 언어소통구조에서 탈피하려는 시도에서 비롯되는 것이다(Roas 2001, 36).

- Completas I*, Barcelona: Emecé, pp. 213-216.
- \_\_\_\_\_(1989b), “El idioma analítico de John Wilkins”, *Obras Completas II*, Barcelona: Emecé, pp. 84-87.
- Caillouis, Roger(1970), *Imágenes, imágenes: Sobre los poderes de la imaginación*, Barcelona: Edhasa.
- Cortázar, Julio(1995a), “Casa tomada”, *Cuentos completos 1*, Madrid: Alfaguara, pp. 107-111.
- \_\_\_\_\_(1995b), “Carta a una señorita en París”, *Cuentos completos 1*, Madrid: Alfaguara. pp. 112-118.
- Girgado, Luis Alonso(1991), “Fantasía y realidad en la obra de Adolfo Bioy Casares”, *Antropos, Diciembre*, No. 127, pp. 34-41.
- Lovecraft, H. P.(1998), *El terror en la literatura*, Madrid: Alianza Editorial.
- Roas, David(2001), “La amenaza de lo fantástico”, David Roas(ed.), *Teoría de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, pp. 7-44.
- Rosenblat, María Luisa(1990), *Poe y Cortázar: Lo fantástico como nostalgia*, Caracas: Monte Avila Editores.
- Tiempo(2014), “Julio Cortázar según la opinión de la plana mayor de la literatura argentina”, 12 de Febrero. <http://tiempo.infonews.com/nota/39959/julio-cortazar-segun-la-opinion-de-la-plana-mayor-de-la-literatura-argentina>.
- Todorov, Tzvetan(1972), *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Vax, Louis(1971), *Arte y literatura fantástica*, Buenos Aires: Eudesa.

## 전 용 갑

한국외국어대학교  
 biocasares@hanmail.net

논문투고일: 2015년 4월 1일

심사완료일: 2015년 4월 18일

게재확정일: 2015년 4월 21일

# Cortázar and ‘the neo-fantastic’ - Focusing on “Carta a una señorita en París” and “Casa tomada”

**Yong-Gab Jeon**

Hankuk University of Foreign Studies

Jeon, Yong-gab (2015), Cortázar and ‘the neo-fantastic’ - Focusing on “Carta a una señorita en París” and “Casa tomada”.

**Abstract** The great works of Julio Cortázar have been considered as ‘something incomprehensible’ by not only the general readers but also by many of the Hispanic American Literature specialists. This is due to the fact that the thematic meaning that the author insinuates throughout the text cannot be easily perceived. Most of his works are generally classified and categorized as fantastic literature. However, his messages cannot be fully decrypted in theories or traditional concepts in the field of fantastic literature. Generally speaking, the traditional fantastic idea is based on a fundamental scheme where a supernatural incident interrupts (the inexplicable, impossible or abnormal) in the real world and generates a conflict or struggle between the natural and the supernatural world (the real and the unreal, otherwise the rational and the irrational). Nonetheless, in the works of Cortázar, these traditional fantastic genre characteristics do not appear. Therefore, contrasting points of view are needed to understand the works of Cortázar by applying a different theoretical resource. It can be essentially called ‘the neo-fantastic’, distinguished from the traditional fantastic. Sure enough this frame is not a new one since the term itself originated from the works of Cortázar. Actually, the term of ‘the neo-fantastic’ appeared for the first time in a research text in the work “En busca del Unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar”, written by Jaime Alazraki. This study aims to improve the new understanding and to offer another interpretation to Cortázar’s readers. Concurrently, it presents theories of Alazraki’s ‘the neo-fantastic’ in relation with an approach of Nietzsche’s metaphor concept, which is also different from the traditional Aristotelian metaphor. For the case studies, this research examined two of the best-known stories of the author, “Carta a una señorita en París” and “Casa tomada”.

**Key words** the neo-fantastic, Julio Cortázar, Jaime Alazraki, metaphor, “Carta a una señorita en París”, “Casa tomada”.