

【특 집】 보르헤스 탄생 100주년 기념

## 보르헤스와 바로크 미학

신 정 환  
(한국외대 강사)

### I. 들어가는 말

보르헤스는 여러 차례에 걸쳐 자신의 생각을 가장 잘 표현할 수 있는 언어는 영어였다고 말하면서, 모국어인 스페인어보다 더 많은 애정과 신뢰를 보여주고 있다. 비단 언어뿐만 아니라 자신의 문학을 낳게 한 영향사에 있어서도 그는 스페인어권 문학보다는 아버지의 서재를 독차지하고 있던 무수한 영어권 작품들에 더 많은 비중을 두어 말하고 있다. 심지어 이 도서관에서 그가 처음으로 접한 『돈키호테』는 원어가 아니라 영어 번역본이었으며 나중에 스페인어 원본을 읽었을 때 영어판보다 작품성이 떨어진다고 느꼈을 정도였다. 뿐만 아니라 제네바 거주 시절에 탐독했던 빅토르 위고, 에밀 졸라, 볼테르, 플로베르, 모파상, 보들레르 등의 프랑스 작가들, 그리고 카프카를 비롯한 독일 작가들에 대한 보르헤스의 매혹도 영문학에 떨어지지 않는 것이었다.

보르헤스가 본격적으로 스페인 문학을 접한 것은 제네바 체류를 마치고 마요르카, 세비야 그리고 마드리드 등 스페인에 머물던 기간(1919-1921)이었다. 본격적으로 글쓰기를 시작하는 이 시기에 그가 탐독

했던 작가들은 우나무노, 마누엘 마차도, 바예 인플란 등의 현대 작가들도 있지만 대부분은 세르반테스, 공고라, 궤베도, 그라시안 등의 바로크 작가들이었다.<sup>1)</sup> 보르헤스가 스페인에 머물렀던 기간은, 1927년 공고라 300주기 행사를 계기로 가시화 되듯이, 아방가르드 열풍이 부는 가운데 2세기 이상 핍박을 당했던 바로크 미학이 재평가되고 복권되던 시기였다. 공고라와 궤베도 등 바로크 작가들의 부활의 불씨를 마련한 것은 프랑스 상징주의 시인들을 통해 이들을 접하고 이를 다시 스페인 작가들에게 전파한 루벤 다리오의 공로가 크다고 볼 수 있다.<sup>2)</sup> 까브레라 인판페의 말대로 스페인어권 문학의 정수가 궤베도-루벤 다리오-보르헤스로 계승된다고 본다면 보르헤스의 스페인 체류는 잠자고 있던 스페인어 문학이 다시 만개하기 위한 예정된 은총이었다고 표현할 수 있을 것이다.

물론 보르헤스는 스페인 바로크 문학이 자신에게 미친 영향이 대단한 것은 아니었다고 생전에 누누이 강조하고 있다. 심지어 그는 이들 17세기 작가들, 특히 공고라의 글쓰기에 대해 묘한 적대감을 내비치곤 했다. 그럼에도 불구하고 세간에 알려지듯이 보르헤스가 반 바로크적 작가였다고 속단하는 것은 성급한 평가가 될 것이다. 두 시대의 작가들이 공유했던 스페인어의 내재적인 바로크적 본질, 보르헤스가 체험해야 했던 척박한 아르헨티나 현실, 그가 일관되게 보여주는 세르반테스와 궤베도에 대한 매혹 등을 고려해 볼 때, 그리고 계승과 단절의 일방적 관계로만 파악할 수 없는 문학사의 내적 논리를 생각해 볼 때, 바로크 문학은 분명 보르헤스에게 단순한 고전문학 이상의 비중을 차지하고 있었던 것이다. 이 글은 보르헤스와 바로크 문학의 영향사를 살펴봄과 동시에 세계관과 언어관의 측면에서 작품에 나타나는 바로크적 요소를 천착해 봄으로써 보르헤스 문학의 뿌리와 작품세계에 대한 이해를 돕는 데에 그 목적이 있다.

1) Emir Rodríguez Monegal: *Borges por él mismo*, Barcelona: Laia, 1984, p. 14.

2) Dámaso Alonso: *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1982, p. 570.

## II. 보르헤스의 바로크 문학관

보르헤스가 스페인에 머물던 시기는 17세기 바로크 문학의 재발견 시기이면서 동시에 그가 울뜨라이스모(*ultraísmo*)로 불리는 첨단 아방가르드 문학을 익힌 시기이기도 하다. 바로크 문학의 복권에 가장 적극적이었던 것은 루벤 다리오를 중심으로 한 모데르니스모 시인들이었다. 이들은 아카데미 비평의 몰이해에 맞서 갈데론 델 라 바르카, 공고라, 께베도, 그라시안 등의 바로크 작가들을 발굴해내고 그 문체를 배우는 데 열심이었다.<sup>3)</sup> 이러한 분위기에서 보르헤스는 아방가르드 경향의 시를 쓰면서 현대 시학의 원리에 대해 공부하는데 그 중심이 되었던 것은 스스로 근대문학의 열쇠라고 생각했던 바로크 시학이었다.<sup>4)</sup> 이후 보르헤스가 세르반테스, 께베도, 공고라, 그라시안 등에 대해 1920년대에 쓴 글을 보아도 그가 바로크 문학에 대해 얼마나 경도되어 있었는지를 잘 보여준다.<sup>5)</sup>

이 중에서도 보르헤스가 특히 주목하는 작가는 세르반테스와 께베도였다. 세르반테스의 『돈키호테』는 일생에 걸쳐 보르헤스가 머리맡에 두고 읽었던 작품으로서 이는 나중에 보르헤스의 글쓰기와 소설론을 핵심적으

3) 루벤 다리오는 자신의 『세속 산문집 *Prosas profanas*』의 「권두언 *Palabras liminares*」에서 가르실라스, 산타 테레사, 긴따나와 함께 세르반테스, 로페 데 베가, 공고라, 께베도 등의 바로크 작가들을 자신이 배워야 할 스페인 문학의 스승으로 언급하고 있다. Rubén Darío: *Poesías*, intro. Pere Gimferrer, Barcelona: Planeta, 1987, p. 36.

4) Emir Rodríguez Monegal: “Borges, lector del barroco español”, en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, p. 459.

5) 보르헤스는 1925년에 나온 『탐구 *Inquisiciones*』에서 께베도에 대한 장문의 연구를, 1926년의 『내 희망의 부피 *El tamaño de mi esperanza*』에서는 공고라의 소네트 분석과 그라시안의 『비평론 *Criticón*』 분석을, 1928년의 『아르헨티나인들의 언어 *El idioma de los argentinos*』에서는 공고라 300주기에 대한 견해를 쓰는 등 마치 스페인 문학에는 바로크 문학밖에 없다는 태도를 보이고 있다. E. Rodríguez Monegal, pp. 458-460.

로 표현한 두 편의 글, 「끼호테」의 작가, 삐에르 메나르 Pierre Menard, autor del *Quijote*(1939),와 「끼호테」의 분할 마술 Magias parciales del *Quijote*(1949),을 낳게 한다.

그러나 산문보다는 시에 더 흥미를 느끼고 있던 초기에 보르헤스가 가장 중요시하던 작가는 세르반테스가 아니라 께베도였다.<sup>6)</sup> 「께베도」라는 제목의 글에서 밝혔듯이, 이 17세기 작가는 “작가들 중의 작가”로서 스페인어권 문학의 최고봉이었다.<sup>7)</sup> 께베도의 위대함은 무엇보다도 그의 언어에 있었으며 이는 철학, 신학, 정치적 사상의 오류를 상쇄하고도 남는 것이었다. 께베도의 메타포, 반어법 그리고 형용사의 구사는 완벽한 것이었고 또 하나의 세계를 창조하였다. 그러나 무엇보다도 이 작가를 위대하게 만드는 것은 작품을 과식주의의 쓸 데 없는 장광설에 빠지지 않게 몰고 가는 지적 성향에 있었다. 그에게 언어는 논리적인 수단이 되어야 하며, 허풍에 차거나 천편일률적인 비유어는 참을 수 없는 것이었다.<sup>8)</sup>

보르헤스의 이러한 견해는 거꾸로 왜 그가 공고라와 그라시안을 한 수 아래의 작가들로 간주하는지에 대한 대답이 된다. 그는 공고라를 단지 문체와 형식적인 측면에만 관심을 기울인 피상적인 작가로 폄하한다. 께베도의 기유주의(奇喻主義, conceptismo)가 “생각의 리듬”을 맞추어 주는 일련의 짧고도 깊은 맥박임에 비해 공고라의 과식주의(過飾主義, culteranismo)는 문장의 전복을 피하면서 무질서를 지향하는 수사학적

6) 보르헤스는 후에 이러한 견해를 정정한다. 일레로 에르네스토 사바또와의 대화(1974년 12월)에서 보르헤스는 한줄, 한줄 그리고 한장, 한장을 읽으면 께베도가 여전히 가장 위대한 작가임에 틀림없지만 전체적으로 볼 때, 특히 돈키호테라는 불멸의 인물을 창조해냈다는 점에서 볼 때 께베도보다는 세르반테스가 더 훌륭하다는 견해를 피력하고 있다. 거꾸로 말하면 께베도 문학의 최대 약점은, 보르헤스가 여러 차례에 걸쳐 언급했듯이, 자신만의 인물유형을 창조해 내지 못했다는 점이다. Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato: *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1976, p. 64.

7) Jorge Luis Borges: “Otras Inquisiciones”, en *Obras Completas II*, Barcelona, Emecé, 1989, p. 44.

8) J. L. Borges, p. 40.

무모함에 지나지 않는다는 것이다.<sup>9)</sup> 께베도의 시가 언어의 완벽한 조련사일 뿐만 아니라 하나의 관념적인 세계를 구축해 냄으로써 현실에 맞서는 또 하나의 세계를 창조하는 데 성공하고 있음에 비해 공고라와 그라시안의 말장난은 결국 가운데가 비어있는 “시적 니힐리즘”으로 전락하고 만다는 것이 보르헤스의 비판의 요지이다.

공고라에 대한 보르헤스의 비판은 이 스페인 시인을 재발굴하는 데 있어서 큰 역할을 한 루벤 다리오에게까지 연장된다. 그는 다리오의 모데르니즘모가 공고리즘모의 연장으로서, 단지 테크닉에만 관심이 있고 프랑스식의 어투를 모방하는데 그쳤으며 지적인 측면에는 관심 없이 알맹이 없는 말장난만을 시도했다고 비판한다.<sup>10)</sup> 비록 나중에 공고라와 루벤 다리오에 대한 편견이 잘못된 것이었음을 스스로 인정하기는 하지만<sup>11)</sup> 이 시인들에 대한 20대의 보르헤스의 시각은 이미 자리잡기 시작한 그의 이상주의적 문학관을 짐작할 수 있게 해 준다.

공고라에 대한 비판이 곧 바로크 문학에 대한 보르헤스의 전반적인 거부를 뜻하는 것은 아니었다. 오히려 보르헤스의 초기 문학은 바로크 작가들의 영향을 깊게 받고 있었다. 기에르모 수끄레의 말대로 울뜨라이스모는 르베르디와 비센떼 우이도브로의 창조주의, 아빨리네르, 다다이즘, 마리네티의 미래주의, 독일 표현주의 등 당대의 아방가르드 시학들이 모인 모자이크적 성격을 지닌 것이었다.<sup>12)</sup> 아르헨티나로 귀국한 뒤 발표한 <울뜨라이스모 선언 *Proclama ultraísta*>(1921)을 통해 본 보르헤스의 울뜨라이스모 시관은 시어로서 메타포의 최우선적 중시, 과잉적으로 분출되는 형용사 지양, 장식적이고 고백적이며 설교적인 문체 지양, 그리고

9) Jorge Luis Borges: *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925, pp. 44-45.

10) Jorge Luis Borges: *Evaristo Carriego*, en *Obras Completas I*, p. 122.

11) 보르헤스는 1930년에 쓰여진 『에바리스또 까리에고』에 붙인 1954년의 각주에서 이 글을 쓸 당시 루고네스 Lugones가 다리오보다, 그리고 께베도가 공고라보다 훌륭한 시인이라고 믿었던 것이 오류였음을 고백하고 있다. J. L. Borges, *Evaristo Carriego*, p. 122.

12) Guillermo Sucre: *Borges el poeta*, Caracas: Monte Avila, 1967, p. 28.

마지막으로 두 개 이상의 이미지를 하나로 종합하여 언어의 암시력을 극대화하는 것 등 4가지로 요약할 수 있는데<sup>13)</sup> 이는 전반적으로 루벤 다리오와 공고라 풍의 유희적 언어를 지양하고 언어의 표현력과 독자의 상상력의 극대화를 꾀하기 위한 것이었다.

본격적인 작가의 길을 걷기 시작한 아방가르드 작가 보르헤스에게 가장 이상적인 문체의 스승은 바로 스페인 바로크 작가들이었다. 문학의 근본적인 요소로서 메타포를 가장 중시한 보르헤스에게 스페인 바로크 작가들로서 메타포의 대가인 께베도, 사아베드라 파하르도(Saavedra Fajardo), 또레스 비야로엘(Torres Villarroel) 뿐만 아니라 공고라까지도 모방의 대상이 되었다. 특히 『탐구』는, 작가 자신도 언명하듯이, 께베도와 또레스 비야로엘의 절대적인 영향을 받은 것으로서 한 줄, 한 줄에서 선배 작가들에 대한 “탐구”를 통해 새로운 언어를 만들어내려는 노력을 엿볼 수 있다.<sup>14)</sup> 특히 께베도는 이 시기의 보르헤스에게 “울뜨라이스모의 선구자”라고 간주되고 있다.<sup>15)</sup>

보르헤스가 바로크 시인들에게 배운 것은 비단 메타포뿐만이 아니었다. 옥파비오 빠스의 표현대로 바로크는 한 마디로 “놀라움의 미학”이라고 정의되며 이를 위하여 메타포를 비롯하여 도치, 우설법(perífrasis), 수음중첩법(數音重疊法, paronomasia), 대구법, 신조어 등을 구사하는데 이 모든 요소들이 초기 보르헤스의 산문에 등장하고 있다.<sup>16)</sup>

그러나 울뜨라이스모 시절 보르헤스가 추종한 바로크 문체는 시대 정신이 농축된 필연적 산물이 아니라 젊은 작가들에게서 흔히 볼 수 있는

13) Roberto González Echevarría(ed.): *The Cambridge History of Latin American Literature II*, The Cambridge University Press, 1996, p. 122.

14) Pedro Henriquez Ureña: “Sobre *Inquisiciones*”, en Jaime Alazraquí(ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1984, p. 29.

15) 보르헤스는 1921년 6월, 수레다(Sureda)에게 보낸 편지에서 께베도야말로 위대한 울뜨라이스모 시인이라고 말하고 있다. Marcos-Ricardo Barnatán: *Borges, Biografía total*, Madrid, Temas de hoy, 1995, p. 207.

16) Jaime Alazraquí: *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1974, p. 435.

습작을 위한 대상일 뿐이었다. 그 자신도 이 당시의 바로크 문체가 잘 알려져 있지 않은 단어들을 많이 알고 있으며 그것을 놀라운 방식으로 조합할 수 있다는 점을 보여주기 위한 일종의 지적 허영에서 나온 것임을 고백한다.<sup>17)</sup> 보르헤스의 천성적인 지적 갈망과 관념성은 진리보다는 미적 유희와 모험에 경사되어 있는 아방가르드 문학과 병치될 수 없는 것이었다. 그가 보기에 문학은 기법과 기교로만 이루어지는 것이 아니었던 것이다. 보르헤스는 곧 울뜨라이스모와 결별하며 이는 곧 그의 글쓰기 역사에서 바로크 문체와의 결별로도 이해되고 있다. 뿐만 아니라 그는 20대에 울뜨라이스모 경향으로 쓰여진 『탐구』, 『내 희망의 부피』, 그리고 『아르헨티나인들의 언어』를 거부하고 자신의 작품 목록에서도 삭제한다.<sup>18)</sup>

그렇다면 이러한 보르헤스의 갑작스런 방향전환은 어디에서 비롯된 것인가? 후에 작가는 리타 기버트와의 대담(1968년)을 통해 그것이 아르헨티나 국민의식의 자각에서 비롯된 것이라고 밝히고 있다:

내가 작가생활을 시작했을 때 나는 스페인의 17세기 고전작가들, 즉 케베도나 사아베드라 파하르도의 방식으로 쓰려고 노력했지요. 그러나 곧 생각이 들기를, 아르헨티나 사람으로서의 내 임무는 아르헨티나 사람처럼 써야 한다는 것이었어요. 나는 아르헨티나어(argentinitismo) 사전을 샀고 글쓰기 방식이나 어휘적인 면에서, 비록 이해가 안되기도 하고 내 자신도 무엇을 말하려고 하는 것인지 모르는 채, 진짜 아르헨티나 사람이 되기에 이르렀죠. 단어들은 내 경험과는 무관하게 사전에서 곧 바로 원고지로 옮겨졌어요.<sup>19)</sup>

결국 보르헤스의 바로크 시기는 1930년을 전후해서 끝나고 이때부터 그 자신이 고전주의라고 부르는 단계로 진입하게 된다. 이후 작가는 단지 “허상일 뿐인 이 세계의 비현실성”에 대한 탐구를 시작하며 환상문학의 문을 연다. 그러나 과연 자신의 말대로 그의 문학세계에서 바로크적 단계

17) Jaime Alazraqui, p. 437.

18) 이 3작품은 실제로 몇 차례에 걸친 보르헤스 『전집 *Obras Completas*』에 포함되지 못하며 오늘날 그 원본조차도 찾을 길이 없다.

19) Rita Guibert: *Siete Voces*, México: Novaro, 1972, p. 118.

는 끝난 것일까? 이후 나타나는 그의 작품들에서 우리는 바로크적 요소를 발견할 수 없는 것인가?

바로크 문학에 대한 보르헤스의 관점을 분석해 볼 때 먼저 지적할 수 있는 것은 바로크 문학에 대한 그의 이해가 매우 단편적이고 한정되어 있다는 점이다. 이는 후에 그의 문학을 이해하는 데 있어서도 적지 않은 장애물이 되고 있다. 즉 문예사조사의 흐름 내에서 바로크라는 요소를 무시해 버릴 때 우리는 보르헤스 뿐만 아니라 현대문학의 많은 부분을 설명할 수 없는 난관에 봉착하고 만다. 이는, 중남미의 모든 것은 콜럼버스가 도착하기 이전부터 이미 바로크적이었다는 알레호 가르뻬띠에르의 말을 빌리지 않더라도, 바로크 예술과 더불어 황금세기를 맞이했던 스페인어권의 문학에 있어서 더욱 절실하게 적용된다. 여기서는 보르헤스의 글에 가장 대표적으로 나타나는 바로크적 특성을 연극성(teatralidad)과 패러디(parodia)라는 두 개념으로 나누어 살펴보기로 하겠다.

### Ⅲ. 바로크적 세계관: 꿈과 연극

스페인 예술, 특히 그 바로크 예술을 특징짓는 가장 큰 요소는 바로 두 개의 적대적인 힘이 모순적으로, 그렇기에 역동적으로 대조를 이루고 있는 이원성이라 할 수 있을 것이다. 벨라스케스와 렘브란트 그림을 지배하는 빛과 그림자, 콩고라와 께베도의 시에 자주 등장하는 태양과 똥, 깔데론 델 라 바르카 연극의 삶과 죽음 등이 그것이다. 그러나 여기서 빛은 그림자를, 또 그림자는 빛을 전제로 하고 있으며 삶은 죽음을 잊지 않고 죽음은 삶을 잊지 않고 있다. 영원에 대한 갈망과 세속적 욕망 사이에 찢겨, 성주간의 그리스도 수난과 육체적 정열이 빠시온(pasión)이라는 한 단어 내에 농축되어 있는 스페인 사람들에게 위의 두 대립물은 결국 동전의 양면처럼 한 몸으로 합쳐된다. 즉 바로크의 예술적 이율배반성은 모든 대립물을 한 몸에 구현하고 살아가야만 하는 인간의 모순적 운명의 표현



에 다름 아니다. 그들에게는 눈에 보이는 현실세계(realidad)와 보이지 않는 환영(幻影, ilusión)의 세계, 깨어있음과 눈뜸, 영원과 찰라는 애초에 별개의 것이 아니었으며 “삶은 꿈 (la vida es sueño)”이고 “연극 (gran teatro del mundo)”일 뿐이었다.

17세기는 실로 연극의 전성 시대라고 할 수 있다. 스페인의 깔데론 델라 바르까와 로페 데 베가, 영국의 셰익스피어, 프랑스의 꼬르네이유, 라신 등의 연극은 그 존재 자체로써 이미 바로크 시대의 세계관을 여실히 반영하는 것으로서 꿈과 무대 속에서 이 세계와 삶의 또 다른 얼굴을 발견했던 바로크인들을 매혹시켰다. 따라서 “삶은 꿈”이라는 깔데론 류의 주제는 사실 당대의 청중들에게 놀라운 것이 아니었다. 이는 비단 연극이라는 장르에 국한되지 않았다. 세르반테스는 『돈키호테』의 꿈과 현실을 구분하지 못하는 중세의 인간을 근대의 무대 위에 올려놓았으며 셰익스피어의 『햄릿』, 벨라스케스의 『시녀들 *Las Meninas*』, 『실짓는 여인들 *Las Hilanderas*』 등과 마찬가지로 격자소설(*Las cajas chinas*)의 형태를 띠면서 구조적인 무대장치를 마련한다. 건축에서도 이태리의 대표적인 바로크 예술가인 베르니니에 의해 설계된 바티칸의 성 베드로 광장은 그 자체가 하나의 커다란 무대였으며 이밖에도 당시의 궁정, 정원, 사원 등은 모두 화려한 무대의 역할을 타고 만들어진다.<sup>20)</sup> 뿐만 아니라 바로크 시대에는, 옥파비오 빠스가 말하듯이, 군대의 분열이나 종교 행렬 그리고 정치가들이나 왕자의 도시입장 행렬마저도 연극화시켰다.<sup>21)</sup>

이 세계를 하나의 연극 무대이자 꿈으로 간주하는 바로크적 인식론의 근저에는 존재(*ser*)와 외양(*parecer*), 진정한 얼굴(*rostro*)과 가면(*máscara*), 즉 순수 형상으로서의 실재(*Idea*)와 순수 질료로서의 시물라크로(*simulacro*)가 혼동되는 가운데 스스로의 정체성에 대해 끊임없는 물음을 던져야 했던 바로크 인간들의 존재론적 고뇌가 깔려있다. 즉 “과

20) Helmut Hatzfeld: *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos, 1964, p. 120.

21) Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1989, p. 198.

연 나는 누구인가?”라는 물음에서 보듯이 자신의 정체성에 대한 회의는 마치 휘황찬란한 무대장식과 같이 불안하고 변신을 거듭하는 현실세계에 대한 인식과 맞닿아 있는 것이다.<sup>22)</sup>

진정한 자신과 결코 합치될 수 없는 인간의 회의는 진정한 얼굴과 가면을 구분하지 못하게 한다. 더 나아가 굵기야는 그 가면이야말로 진짜이며 그것을 잃어버리는 것은 곧 진짜 얼굴을 상실하는 것이라는 존재론적 전복이 발생된다. 이제 객석과 무대, 배우와 청중의 경계가 사라지면서 연극의 세계는 삶의 세계를, 꿈은 현실을 그리고 언어세계는 대상세계를 침투한다. 삶이 곧 꿈이자 연극이며 우리들은 배우에 지나지 않는다는 이러한 인식이야말로 세르반테스, 깔데론 델 라 바르카 혹은 셰익스피어의 인물들을 통해 볼 수 있는 바로크적 세계관인 것이다.<sup>23)</sup>

궁정의 화려함과 차디찬 감방이라는 두 차원의 세계경험에서 발생하는 세히스문도의 회의는 내가 생각한다는 자체 외에는 모든 것을 의심할 수밖에 없었던 17세기 철학자 데카르트의 회의 (duda)와 동일한 것이다. 보르헤스의 세계관 역시 기본적으로 데카르트의 그것과 궤를 같이 한다고 볼 수 있을 것이다. 『암호 *La cifra*』(1981)라는 작품집에 들어있는 「데카르트 *Descartes*」라는 시는 그러한 생각의 편린을 우리에게 보여준다:

나는 이 세계의 유일한 사람, 그러나 아마 세계도 사람도 존재하지 않는다.  
아마도 한 신이 나를 속였다.  
아마도 한 신이 나를 시간의 형벌속으로 밀어넣었다. 그 긴 환각의 세계로.  
나는 달을 꿈꾼다. 그리고 그 달을 인식하는 내 두 눈을 꿈꾼다.  
(...)  
나는 카르타고를, 그리고 카르타고를 휩쓸었던 군대를 꿈꾸었다.  
(...)  
나는 골고타 언덕을, 그리고 로마의 십자가를 꿈꾸었다.

22) 이러한 인식에 바탕하여 프랑스의 대표적인 바로크 전문가인 장 루세는 바로크를 크게 키르케와 공작새로 상징되는 변신과 장식의 미학으로 규정한다. Jean Rousset: *Circe y pavo real*, Barcelona: Seix Barral, 1972 참조.

23) Carmen Bustillo: *Barroco y América Latina*, Caracas: Monte Avila, 1988, p. 126.

나는 기하학을 꿈꾸었다.

나는 점, 선, 면 그리고 3차원의 용적을 꿈꾸었다.

나는 노란 색, 푸른 색 그리고 빨간 색을 꿈꾸었다.

나는 병약한 나의 어린 시절을 꿈꾸었다.

(…)

아마도 나는 어제를 가지지 않았다. 아마도 나는 태어나지 않았다.

아마 나는 내가 꿈꾸는 행위를 꿈꾸고 있다.

(…)

나는 계속 데카르트를 꿈꿀 것이다. 그리고 그 선조들의 믿음을 꿈꿀 것이다.  
(*Obras Completas III*, p. 295)

바로크 시대는 중세와 르네상스를 지탱해 오던 신학적 혹은 이성적 가치체계에 대한 이중적인 회의의 시기라고 할 수 있을 것이다. 초월성의 극복을 가능케 해주는 이러한 데카르트적 회의와 의심이야말로 주관주의 미학의 출발을 알리는 바로크 예술에서 근대 예술의 시작을 발견케 해주는 요소가 된다. 그 의심은 세계와 인간에 대한 종래의 확신을 판단중지의 상태에 놓이게 하며 진리를 소유하고 있다고 믿었던 헛된 믿음을 붕괴시킨다. 바로크 시대를 살았던 영국의 형이상학과 시인 존 던(John Donne)의 말대로 그 당시에는 모든 것이 의심의 대상이었던 것이다. 극단적으로 대비되는 인물형인 돈키호테와 햄릿은 이성에 의해 세계를 해명할 수 있다고 믿었던 근대 인식론적 낙관주의를 풍자한 최초의 근대적 주인공이었다고 할 수 있다.

앞서 인용된 시에서 보르헤스는 자신이 소문자로 표시한 한 “신(dios)”에 의해 모든 것이 가변적인 시간의 세계에 유배된 존재임을 말하고 있다. 그러나 데카르트가 말했듯이 신은 강력한 힘을 가진 악의 화신, 혹은, 보르헤스의 표현을 빌면, 저급신(demiurgo)일 수도 있기 때문에 내가 경험하는 모든 것은 “환상이나 꿈”이외의 어떤 것도 아니다.<sup>24)</sup> 따라서 여기에 표시된 “나(yo)”는 세계의 관찰자 위치에 있는 특권적인 르네상스의 주체가 아니라 관찰되어지는 “나”이며 이 세계는 우주의 중심이 아니라

24) 사무엘 E. 스타프: 『서양 철학사』, 이광래 역, 서울: 종로서적, 1987, p. 315.

“의지의 표상(representación de la voluntad)”일 뿐이다. 그 “나”는 데카르트와 마찬가지로 모든 것을 의심하며 꿈에 투사된 것으로 본다. “카르타고”로 상징되는 역사도, “골고타 언덕”이 상징하는 신앙도, “어린 시절”을 생각하는 자신의 지적 기억도, “색”을 말하는 시지각(視知覺)도, 데카르트조차 의심하지 않았던 명석판명한 “기하학”도, 심지어는 데카르트 까지도 보르헤스의 의심의 대상이 된다.

보르헤스는 더 나아가 “나는 내가 꿈꾸는 행위를 꿈꾸고 있다”라고 말하면서 데카르트가 긍정했던 “생각하는 나(cogito)”의 확실성마저 부인한다. 근대철학의 출발을 알리는 데카르트 사상의 의미는 초월성의 아우라가 사라진 이 세계에 대한 의심에 있다고 할 수 있다. 그러나 그 회의는 근본적으로 “일관된 주체(yo coherente)”를 전제로 “확고한 현실”을 파악하기 위한 방법적 회의(duda metódica)에 머물고 만다. 따라서 보르헤스의 시각에서 볼 때 데카르트는 궁극적으로는 르네상스적 낙관주의의 산물이라 할 수 있다. 이에 반해 보르헤스의 주체는 자기동일성(self-identity)이 결여된 “일관성 없는 주체(yo incoherente)”를 상정하고 실체의 존재를 철저히 부정한 파스칼 혹은 데이빗 흄의 개념에 가깝다고 볼 수 있다.

특히 파스칼은 데카르트와 동시대를 살면서 의혹투성이의 신학적 증거에 입각한 이성보다는 공(空, vacuidad)을 지향한다. “생각하는 갈대”라 표현된 그의 인간관은 무한히 작은 “나”와 무한히 광대한 “우주”의 간격을 경이로움으로 느끼고 있던 분열된 바로크적 주체를 지칭한다. 파스칼의 인간은 비록 신에 의해 창조되고 세계의 주인으로 대접받지만 그 세계의 원리와 의미에 대해서는 결코 깨달을 수 없는 운명에 처해있는 고독한 존재이다. 이렇게 위대함과 비천함을 동시에 구현하고 있는 인간이 신에 의해 던져진 이 세계야말로 보르헤스가 생각하는 미로의 본질이다. 『알레프 *El Aleph*』에 나오는 「두 왕과 두 개의 미로 *Los dos reyes y los dos laberintos*」에서 신의 권리인 미로를 건설하는 불경죄를 저질러 사막에 갇히게 되는 바빌로니아 왕의 운명은 사실 보편적 인간의 운명을 상징

한다. “올라갈 층계도, 힘을 주어 열어야 할 문도, 헤매고 돌아다녀야 하는 복도도, 발길을 가로막는 성벽도 존재하지 않는”(Obras Completas I, p. 607) 이 미로는 파스칼이 말한 “모든 곳에 중심이 있고 그 어디에도 변방이 없는 무한한 세계”(Otras Inquisiciones, en Obras Completas II, p. 82)이며 인간의 알량한 지력으로는 도저히 풀 길이 없는 신의 건축물이다.<sup>25)</sup>

바로크 인간들이 느꼈던 바와 같이 주체의 동일성을 의심하고 불가해한 미로로서의 세계를 상징하는 보르헤스에게 존재와 외관, 세계와 연극, 삶과 꿈의 경계는 무너질 수밖에 없다. 주체의 동일성뿐만 아니라 대상, 즉 세계의 동일성을 의심하는 보르헤스에게 세계를 설명하고자 하는 모든 시도는 우리의 인식의 투사물일 뿐 그것의 참 모습을 결코 드러내 주지 못한다.<sup>26)</sup> 세익스피어와 세르반테스에게서와 마찬가지로 이 세계는 하나의 연극 무대요 꿈일 뿐이다. 이러한 사고를 바탕으로 보르헤스는, 세익스피어, 세르반테스, 칼데론 등의 바로크 작가들과 마찬가지로, 작품의 주인공들을 의식의 투사물, 혹은 꿈속의 피조물로 등장시키며 서술 구조적으로는 책속의 책, 연극속의 연극, 꿈속의 꿈 등의 중국상자 기법을 구

25) 움베르토 에코는 데달루스의 고전적 미로와 대비하여 보르헤스적 미로를 들뢰즈와 가타리의 용어를 빌어 리소마(rizoma)라 부른다. 리소마는 무한하기 때문에 중심도, 변방도 그리고 출구도 존재하지 않는 것이다. Umberto Eco: “Apostillas a *El nombre de la rosa*”, en *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1992, p. 654.

바로크의 미로 역시 기원과 중심을 상실한 인간의 처해 있는 상황을 뜻한다. 따라서 이 미로는 보르헤스에게서 보듯이 공간적일 뿐만 아니라 시간적 차원에서도 전개된다. 그러나 이것은 중심의 상실일 뿐이지 부재는 아니다. 즉 중심은 숨어있으며 이것을 찾는 작업은 불가능할 정도로 어렵다. 움베르토 에코는 보르헤스의 미로를 리소마적 미로로 분류하지만 의미산출의 문제와 관련해 볼 때 보르헤스의 그것은 상당 부분 바로크적, 혹은 매너리즘적 미로의 양태를 보여준다고 생각한다. Carmen Bustillo, p. 128 참조.

26) 눈에 보이는 세계, 확정된 대상에 대한 보르헤스의 회의는 역사에 대한 불신과도 연결된다. 즉 역사는 시공간적 맥락속에서 인간정신이 만들어낸 순수한 픽션이며 이미지에 지나지 않는다는 것이다. 미셸 푸코의 계보학적 사고와도 연결시킬 수 있는 보르헤스의 역사관 역시 바로크 미학과 연결되며 별도의 연구가 필요하다.

사한다. 또한 수사학적으로는 모순어법(oximoron)을 즐겨 구사하게 된다. 왜냐하면 모순어법의 본질은 논리적 전도, 더 나아가 현실에 대한 존재론적 전복에 있기 때문이다.<sup>27)</sup>

『픽션』에 실려있는 「원형의 폐허 *Ruinias circulares*」에서 마법사는 꿈을 꾸어 한 인간(아들)을 만들어 낸 다음 그를 현실에 삽입시킨다. 마법사가 하는 말대로 그의 아들은 그가 꿈을 꾸지 않았으면 존재하지 못하는 허상(apariencia)일 뿐이다. 그러나 결국 그가 수치스럽게 깨닫는 것은 그 자신도 한 차원 높은 신의 피조물이며 불에도 타지 않는 투사된 그림자일 뿐이라는 사실이다. 이 작품의 핵심 주제는 관념(idea)이며 꿈은 그것의 한 기제일 뿐이다. 꿈은 보르헤스 작품에서 실제 세계와 가상 세계 간의 경계선을 지워버리는 기능을 하며 현실과 꿈의 혼동 속에 과연 무엇이 진짜이고 무엇이 가짜인지 존재론적인 갈등을 발생시킨다. 더 나아가 한 저급신에 의해 창조된 실체 없는 존재, 즉 시물라크로는 현실에 침투하여 현실과 섞여버릴 뿐만 아니라 현실을 제압한다. 책이 관념의 기제가 되는 「틀린, 우크바르, 오르비스 테르티우스」에 나오는 가상 세계, 틀린과 우크바르 역시 가상의 창조물의 지위를 벗어나 중국에는 이 세계를 전복하게 된다.

그런데 꿈과 관념의 투사에 의해 가능하게 되는 존재의 사슬은 끝이 없이 계속된다. 아들을 만들어낸 마법사가 자신을 꿈을 통해 자신을 만들어낸 또 다른 차원의 마법사를 연상하지만 사실 그 마법사 역시 또 다른 상위 신의 창조물인지 알 수 없다. 「신의 글 *La escritura del dios*」에 나오는 마법사 치나간은 감옥에 갇혀 꿈을 꾸면서 누군가의 말을 듣는다:

너는 생시 상태로 깨어난 것이 아니라 이전의 꿈에서 깨어난 것일 뿐이다. 그 꿈은 또 다른 꿈속에 있고 그 꿈들은 마치 모래알의 수처럼 무한하다. 네가 돌아가야 할 길은 끝이 없어서 너는 진정으로 깨어나기 전에 죽어버릴 것이다.  
(*Obras Completas I*, p. 598)

27) 김춘진: 「보르헤스의 픽션」, 김춘진 편, 『보르헤스』, (서울: 문학과 지성사, 1996), p. 37.

흔들리지 않는 정체성에 대한 존재론적 회의 그리고 가지적(可知的) 현실 세계에 대한 회의와 환멸에 근거하고 있는 보르헤스의 세계관은 기본적으로 칼데론의 그것과 같은 종류의 것이다. 다만 칼데론의 꿈과 연극이 대문자 신(Dios), 즉 하느님의 행위로 수렴되는데 반해 보르헤스의 세계는 소문자 신, 즉 데미우르고들의 무한 연속된 무대라는 점이 다를 뿐이다.<sup>28)</sup> 「원형의 폐허」의 주인공들과 마찬가지로 마법사 치나간은 꿈으로 연속된 무한한 중국상자의 사슬에 상위세계를 반사하고 있는 거울 속의 존재이며 더 나아가 이 세계는 그 사슬의 한 국면일 뿐이다. 이런 논리대로라면 파스칼의 말대로 우주는 모든 곳에 편재해 있으며 그 창조자 신의 형상 역시 자신의 창조물 하나 하나에 모두 각인되어 있게 된다. 따라서 「유다에 대한 세 가지 각색 *Tres versiones de Judas*」에 따르면, 예수를 배반한 가리옷 유다 린롯은 범인 샤를라흐의 분신에 지나지 않게 된다.

#### IV. 바로크적 글쓰기: 패러디

이 세계는 무한히 중첩된 거울 속의 이미지일 뿐이라는 보르헤스의 세계관은 그가 「죽지 않는 인간 *El inmortal*」에서 인용한 프란시스 베이컨의 말대로, 지상에 새로운 것이란 없고 새로운 것이란 모두 망각의 결과일 뿐이라는 인식(*Obras Completas I*, p. 533)<sup>29)</sup>과 맞닿아 있으며 이는

28) 바로크의 연극성은 보르헤스뿐만 아니라 네오바로크라고 평가되는 다른 중남미 현대작가들의 작품에도 빈번히 등장한다. 훌리오 포르타사르의 단편, 「남부 고속도로 *Autopista del Sur*」, 까르멘 피에르의 『잃어버린 발자국 *Los pasos perdidos*』, 까브레라 인판테의 『세마리 슬픈 호랑이 *Tres tristes tigres*』와 『죽은 소공자를 위한 아바나 *Habana para Infante difunto*』, 그리고 세베로 사르두이의 『꼬브라 *Cobra*』, 마누엘 뿌익의 『거미여인의 키스 *El beso de la mujer araña*』 등이 그것이다. 특히 까브레라 인판테와 마누엘 뿌익의 작품에서 보듯이 영화는 시물라크로의 생성 기제로서 네오바로크 문학의 연극성과 격자소설 구성을 위해 바로크 시대에 연극이나 거울이 담당했던 구조적 역할을 담당하고 있다.

자연스럽게 그의 글쓰기에 대한 시각으로 연결된다. 즉 이 세계에 대한 존재론적 사고는 글쓰기에 대한 존재론적 시각과 같은 궤도를 그리는 것이다. 이 세계가 환각 *ilusión*에 지나지 않는 연극무대이고 꿈이듯이 모든 텍스트는 또 다른 텍스트의 반영이며 독창성이란 속임수에 지나지 않는다는 것이 보르헤스의 생각이며 이는 텍스트 내에서 패러디 기법으로 나타난다.

쿠바의 세베로 사르두이는 바로크 미학에 대한 고전적인 텍스트가 되어버린 그의 「바로크와 네오바로크 *El barroco y el neobarroco*」을 통해 바로크 문학의 대표적인 구조적 특성으로서 패러디를 들고 있다. 글쓰기에서의 패러디란 간단히 말해 작가가 스스로의 독창적인 주제와 기법을 구사하는 것이 아니라 이미 쓰여져 있는 다른 글의 흔적을 찾아 덧씌우기를 하는 것으로써 역동성과 변신을 특징으로 하는 바로크 시학의 본질적 요소가 된다. 보이지는 않지만 표현된 글 위에 마치 투명용지처럼 겹쳐져 있는 다른 글의 흔적을 찾아가는 역동적인 독서를 유도하는 패러디는 따라서 포스트모더니즘에서 논의되고 있는 양피지 이론과 다를 바가 없다고 할 수 있다.<sup>30)</sup>

사르두이는 패러디를 상호텍스트성(*intertextualidad*)과 내(內)텍스트성(*intratextualidad*)으로 구분하고 있다. 상호텍스트성이란 외부 텍스트

29) 보르헤스가 인용한 베이컨의 글 역시 솔로몬의 말을 인용한 것이다. 이 자체가 보르헤스의 패러디적 글쓰기를 단적으로 보여주는 것이다.

30) 사르두이는 패러디를 카니발과 연관시켜 설명한 미하일 바흐친의 이론을 그대로 따오고 있는데 이는 패러디가 본질적으로 상이한 텍스트들의 혼합과 상호작용에 근거하고 있기 때문이라는 것이다. 대화주의, 다성음(多聲音), 카니발, 패러디 그리고 상호텍스트성의 공간으로서의 바로크 문학은 따라서 마치 투명용지들이 겹겹이 겹쳐있는 다층적이고 역동적인 언어의 그물이 된다. 이러한 텍스트의 역동성은 관객과 연기가 일치가 되는 카니발과 마찬가지로 작가와의 상호작용을 통한 독자의 적극적 독서를 유도하면서 “열린 작품(*Obra abierta*)”을 지향하는데 이것 역시 바로크와 네오바로크 시대에 공히 볼 수 있는 특징 중의 하나이다. Severo Sarduy: “El barroco y el neobarroco” en César Fernández Moreno(ed.): *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno, 1978, p. 173.



들과의 상호작용으로 이루어지는 패러디로서 인용과 회상으로 나눌 수 있다.<sup>31)</sup> 한편 내텍스트성이란 글쓰기 자체 내에 이미 내재화되어 있는 미끄러짐의 구조를 말하는 것인데 사르두이는 이 구조를 보다 자세히 분석하기 위해 줄리아 크리스테바의 그라마(grama)라는 용어를 빌려온다.<sup>32)</sup> 그라마는 투명하게 겹쳐진 다층적 텍스트의 각 단위를 의미하는 것으로서 바로크적 글쓰기의 내적 구조를 체계적으로 해독하는데 도움을 준다. 사르두이는 이를 음성학적, 의미론적, 그리고 구문론적 등 3개의 그라마로 분류한다. 사르두이가 분류하고 있는 패러디의 두 요소는 각각 패러디의 풍자적 효과와 유희적이고 과잉적이며 자기 충족적인 효과를 산출해 낸다고 볼 수 있다.

이중에서 음성학적 그라마(gramas fonéticos)는 수음중첩법에서 대표적으로 볼 수 있듯이 순전히 음성적인 차원에서만 일어나는 미끄러짐 구조를 말한다.<sup>33)</sup> 반면 의미론적 그라마(gramas sémicos)는 담화 뒤에 숨어있는 또 다른 텍스트 층을 분석함으로써 해독할 수 있는 것으로서 담화에서 기의가 자신을 지칭하는 기표가 텍스트 표면에 직접 부상하는 것을 원치 않음으로 인해 발생하는 독서지체 현상이며 이로 인해 더욱 능동적이고 풍부한 독서행위를 가능케 해주는 것이다.<sup>34)</sup> 마지막으로, 구문론적

31) Severo Sarduy, p. 177.

패러디와 인용의 관계에 대해서는 린다 허치언: 『패러디 이론』, 김상구, 윤여복 역, 서울: 민예출판사, 1992 참조.

32) Severo Sarduy, p. 178.

33) 수음중첩법이란 기표상의 음성적이거나 형태적인 요소들의 반복을 통해 발생하는 것으로서 공고라, 께베도, 로빠 데 베가, 세르반테스 등의 바로크 작가들에 의해서 매우 빈번히 쓰이고 있었다. 넓게 보면 철자바꾸기, 첩운법 등 음성적 원리에 기반을 둔 대부분의 말장난이 수음중첩법의 범주에 들어간다고 볼 수 있다.

34) 이것은 단순한 기표의 증식과 혼동될 수 있으나, 증식이 음성적 기표들의 미끄러짐이라면 의미론적 그라마는 의미발생의 연기를 위한 장치로서 의미론적 미끄러짐이라고 할 수 있다. 바로크 문학에서는 이렇게 특정한 의미소(意味素)들이 글쓰기 공간에서 억압되거나 금지되는 현상인 우설법과 생략법(omisión) 등이 즐겨 구사된다. Severo Sarduy, p. 179.

그라마(gramas sintagmáticos)는 글자 그대로 한 텍스트 내에서 미끄러짐이 앞서 보았던 음성적, 의미적 차원이 아니라 구문론적으로 발생하는 것을 의미한다.<sup>35)</sup> 이는 앞서 보르헤스의 작품에서 보았듯이 주로 극중극(劇中劇) 형태로 나타나는데 시보다는 산문에서 즐겨 구사되고 있다. 다른 패러디의 양태들과 마찬가지로 이것 역시 글쓰기의 동어반복적이고 자기충족적인 성격을 명확히 보여주며 바로크 문학의 핵심적인 특징을 이룬다.

지금까지 살펴본 사르두이의 패러디 이론을 한 마디로 요약하자면 그것은 “미끄러짐”이 될 것이다. 각 차원에서의 미끄러짐의 마찰계수가 높아질수록, 다시 말해 기준 텍스트와의 일탈 정도가 커질수록 독자들의 능동적 참여가 요구된다고 할 수 있다. 잘 알려진 대로 러시아의 언어학자, 로만 야콥슨은 언어의 배열이 유사성에 근거를 둔 선택과 인접성에 바탕을 둔 결합의 2가지 방식으로 이루어진다고 본다. 그리고 시적 언어는 유사성(equivalencia)의 원리가 선택의 축에서가 아니라 결합의 축에서 이루어짐으로써 발생한다고 말한다.<sup>36)</sup> 이는 다시 말해 은유적으로 이루어져야 할 대체 행위가 환유적인 차원에서 실행되는 것을 의미하는데 텍스트의 내재적 원리에 의한 이러한 미끄러짐이야말로 패러디의 본질적인 원리라고 할 수 있는 것이다.<sup>37)</sup> 따라서 본질적으로 지시적 기능을 거부하고 텍스트 내에서 유희를 즐기는 모든 언어는 패러디가 될 것이다. 그리고 이 개념은 지금까지 살펴 본 사르두이의 내텍스트성의 구조와 일치한다. 외부 사물을 언급하는 선택적이고 수직적인 대상언어(object language)가 아니라 인접해 있는 언어를 향해 미끌어지는 결합적이고 수평적인 메타언어(metalanguage)는 패러디의 한 양태로서 바로크 문학 특유의 과잉미와 자기충족성을 산출하는 본질인 것이다.<sup>38)</sup>

35) *Ibid.*, p. 180.

36) Roman Jakobson: *Language in literature*, (Cambridge: Harvard University Press, 1987), p. 360.

37) Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London and New York, Methuen, 1984, p. 96.

패러디는 경제적이고 절제미를 가진 고전주의와 달리 바로크 문학을 과잉과 과식으로 흐르게 하는 결정적인 요소가 된다. 언어는 사물을 지칭하는 것이 아니라 그 사물을 지칭했던 또 다른 언어, 즉 또 다른 기표를 불러낸다. 그러나 사실 불리어진 기표 역시 거슬러 올라가면 또 다른 기표의 기표임이 드러나고 끝없이 연속되는 이러한 의미화 과정에서 언어의 궁극적인 대상은 자기 자신으로 되돌아온다. 이것은 텍스트 차원에서 존재론적 전복이라 할 수 있을 것이다.

확고한 주체의 동일성의 바탕 하에 독창성을 중시하던 낭만주의 미학에서 기생적인 것으로 폄하되던 패러디가 다시 주목되는 것은 근대성의 위기와 함께 “일관된 주체” 개념이 위기를 맞이한 결과라고 볼 수 있다. 따라서 17세기에 근대성의 위기를 최초로 경험하는 바로크 예술에서 패러디가 성행했다는 사실은 조금도 이상할 것이 없다.<sup>39)</sup> 예를 들어 17세기에 나온 스페인 문학의 고전 『돈키호테』는 수많은 고전 작품들의 인용과 각색으로 이루어진 콜라주이며 동시에 언어의 음성학적 유희, 생략법과 반어법을 이용한 의미론적 애매모호성, 그리고 극중극 형식의 구문론적 전위 현상 등, 작품 전체가 사르두이의 이론에 완벽하게 정합되는 패러디 구조로 이루어져 있다.<sup>40)</sup> 결론적으로 말해, 17세기 바로크와 20세기 네오

38) 따라서 적지 않은 비평가들은 패러디와 메타픽션을 동일한 개념으로 이해하고 있다. 패러디와 메타픽션의 관계에 대해서는 Margaret Rose: *Parody/Metafiction*, London: Croom Helm, 1979, Linda Hutcheon: *Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox* [1980], London: Routledge, 1991 참조.

39) 17세기 예술의 패러디에 대해서는 다음의 책을 참조. Stanley E. Fish: *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth Century Literature*, Berkeley: University of California Press, 1972.

40) 보르헤스는 『돈키호테』의 이러한 패러디 성을 잘 깨닫고 있었으며 이를 앞서 언급한 ‘키호테’의 분할 마술,이란 글에서 분석하고 있다. 한편 비평가인 로버트 알터(Robert Alter)는 패러디에 관한 대표적인 저서인 『Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre』(Berkeley: University of California Press, 1975)에서 보르헤스의 글 제목을 인용하여 이 자체가 패러디를 이루고 있다.

바로크의 패러디는, 리오타르가 말하듯이, 근대성으로부터의 자의식적 거리를 확보한 가운데 이루어지는 “근대의 다시 쓰기(re-escritura de lo moderno)”라 할 수 있는 것이다.

패러디에 대한 보르헤스의 시각은 바로크 문학에 대한 그의 문학사적 관점과 밀접히 연관된다. 『불한당들의 세계사 *Historia universal de la infamia*』의 1954년 판 서문은 보르헤스가 바로크 사조에 대해 이론적으로 언급한 매우 드문 글인데 그는 여기서 바로크가 자신의 가능성을 고의적으로 고갈시키고 (혹은 고갈시키기를 원하고) 스스로의 회화화를 피한 사조라고 쓰고 있다(*Obras Completas I*, p. 291). 작가는 바로크가 자신의 도구를 노출시키고 탕진해 버린 모든 예술의 마지막 단계에 속한다고 피력하면서 『불한당들의 세계사』 역시 각 작품들의 제목부터 바로크적인 본성을 드러낸다고 말한다. 이 작품은, 작가 스스로 밝히고 있듯이 교수대, 해적, 불한당 등의 용어가 무언가 대단한 내용을 담고 있는 듯 요란을 떨지만 사실 그 안에는 아무 것도 없고 이미지들의 껍질만 남은 외관뿐이기 때문이다. 적어도 이 대목에 있어서 만큼은 보르헤스의 바로크에 대한 견해가 정확하다.<sup>41)</sup> 즉 앞서 보았듯이 바로크적 세계관에서는 존재와 외관의 경계가 모호해지면서 존재론적인 전복이 일어나고 결국 남는 것은 시물라크로, 즉 순수 질료로서의 형식과 언어밖에 없기 때문이다. 따라서 보르헤스는 스스로가 지성적이라 높이 평가했던 계베도조차도 형식이 전부를 차지한다고 말하며 이 위대한 고갈 시대를 살았던 공고라와 계베도에게 “얼굴”은 “가면”으로 굳어져 버리고 만다고 올바른 지적을 한다.<sup>42)</sup>

보르헤스는 이러한 고갈의 단계에 예술이 필연적으로 향하는 것이 바로 패러디라고 생각한다. 이는 소설발달사에서 위기가 발생할 때마다 패

41) 예를 들어 이 「서문」에서 바로크가 어원적으로 삼단논법(silogismo)의 한 양태의 이름에서 비롯되었다고 말한 보르헤스의 견해는 잘못된 것이다. 바로크의 어원에 대해서는 René Welleck: *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983, pp. 86-87 참조.

42) Jorge Luis Borges: “Prólogo”, en Francisco de Quevedo: *Antología poética*, Madrid: Alianza, 1982, pp. 10-11.

러디가 나타난다는 페트리샤 위의 견해와 일치하는 것으로서<sup>43)</sup> 이러한 시대의 예술은 감정의 진정한 표현보다는 놀라움을 발생시키기 위한 구조를, 다시 말해서 내용보다는 형식성을 더 중시한다는 것이다.<sup>44)</sup> 결국 페러디는, 보르헤스에 의하면, 예술이 이지러진 거울을 통해 스스로를 비추면서 자기 희화화를 자행할 때 발생하며 바로크 작가들 중에서도 께베도, 콩고라, 타소, 마리노, 파하르도, 그라시안 등 언어실험을 지향한 순수 작가들에게 전형적으로 나타난다.<sup>45)</sup>

앞서 사르두이가 설명한 페러디의 기법 중에서 보르헤스가 즐겨 구사한 것은 인용과 회상으로 이루어진 상호텍스트성과 내텍스트성의 의미론적, 구문론적 그라마라고 볼 수 있다. 음성학적 그라마는 음성학적 미끄러짐에 의해 이루어지는 차이와 연기가 발생하는 언어의 유희인데 지적인 성향의 보르헤스는 이것을 알맹이는 하나도 없이 나불거리기만 하는 문학(nadería)이라고 줄곧 비판하기에 그의 작품에서 좀처럼 발견할 수 없는 요소이다.<sup>46)</sup> 대부분의 네오바로크 작품들에 비해 그의 작품이 무거워 보이고 관념성이 두드러지는 것은 바로 이 요소가 결여된 탓이며 흔히들 보르헤스의 문학을 바로크와는 무관한 것으로 평가하는 것도 이 점에 기인한다고 볼 수 있다.

그럼에도 불구하고 음성학적 요소를 제외한다면 보르헤스의 작품은 근본적으로 사르두이가 설명한 바로크적 원리인 페러디에 의해 구조화되어 있다. 앞서 보았던 『불한당들의 세계사』 역시 작품 말미의 출처에서 당당

43) Patricia Waugh, p. 98.

44) *Ibid.*, p. 15.

45) Loreto Busquets: "Borges y el barroco", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (julio-septiembre 1992), p. 315.

46) 보르헤스의 작품에서 음성학적 유희를 전혀 볼 수 없는 것은 아니다. 특히 그의 초기 시작(詩作)은 17세기의 바로크 작가들 못지 않은 언어의 유희를 보여주고 있는데 작가는 흥미롭게도 이런 경향의 작품들을 모두 자신의 『전집』 편집에서 모두 삭제하고 있다. 따라서 이들 작품들에 나타나는 음성학적 말장난, 그리고 작가가 왜 이 작품들을 거부하고 있는지 여부를 살펴보는 것은 작가의 문학관과 관련해 매우 흥미로운 연구가 될 것이다.

히 밝힌 여러 작품들을 구문론적, 의미론적으로 전위(轉位, desplazamiento)시킨 작품이다. 이 작품집에서 「장미빛 모퉁이의 남자 *Hombre de la esquina rosada*」를 제외한 모든 이야기들은 이미 존재하고 있던 다른 이야기들을 재구성하고 편집한 패러디이다. 이미 존재했던 이야기들을 “다시 쓰고 있는”, 즉 반사하고 있는 이 책은 작가 자신이 서문에서 밝혔듯이 이미지들의 꺾이기밖에 남지 않은 순수 외관의 패러디일 뿐이며 궁극적으로 다다르고 있는 점은 공(空)이다. 따라서 언어는 외부 사물을 지칭하는 것이 아니라 텍스트 자체로 향함으로써 궁극적으로는 또 다른 현실이 된다.

모든 것이 똑같고 기원도 끝도 없다고 생각하는 보르헤스에게 글쓰기란 단지 편집 작업일 뿐이며 하나의 텍스트를 만든다는 것은 양피지에 덧씌우는 것에 지나지 않는 것이다.<sup>47)</sup> 어찌보면 로드리게스 모네갈의 말대로 작가라는 가면을 쓰고 있는 보르헤스 자체가 하나의 허상이기에 그의 글 역시 양피지위에 끝없이 개칠된 그림자일 뿐인 것이다.<sup>48)</sup> 보르헤스의 생각은 「마르코 복음 *El Evangelio según Marcos*」에 나오는 발파사르 에스빠노사의 입을 통해서도 드러난다:

그는 오랜 세월을 거치는 동안 사람들이 두 가지 종류의 이야기만 항상 반복해 왔다는 생각이 들었다. 하나는 갈망하는 심을 찾아 지중해를 표류하는 배의 이야기이고 다른 하나는 골고타 언덕에서 십자가형에 처해진 한 신의 이야기이다.

(*Obras Completas II*, p. 448)

에스빠노사는 구뜨레 가족이 어린아이와 같아 새로운 것보다는 반복해서 들려주는 이야기를 좋아하는 것 같다고 말한다. 그러나 사실 반복의 매력을 느끼는 것은 그 사상적 배경을 떠나 보르헤스를 포함한 모든 인간들의 본능인지 모르며 패러디는 모든 작가가 처해 있는 숙명인지도 모른

47) Emir Rodríguez Monegal, *op.cit.*, p. 32.

48) *Ibid.*, p. 33.

다. 위의 인용문에서 지중해를 표류하는 배의 이야기는 그리스 서사시, 『오딧세이』를 말하며 십자가형에 처해진 신은 물론 예수이다. 결국 보르헤스는 위의 두 이야기가 각각 상징하고 있는 헬레니즘적 사고와 헤브라이즘적 사고가 서양 역사에 반복되고 있으며 작가들은 그것을 패러디하고 있을 뿐이라는 점을 강하게 시사하는 것이다.

‘끼호테’의 작가, **베에르 메나르**, 역시 텍스트의 구문론적 미끄러짐을 통해 성립된 대표적인 패러디 작품이라 할 수 있을 것이다. 그런데 이 작품의 주인공인 베에르 메나르의 작품은 3세기 전의 작품인 『돈키호테』를 그대로 베껴으로써, 다시 말해 하위 서사물과 상위 서사물이 완벽하게 일치하면서 미끄러짐의 마찰계수가 0을 가리키고 있다. 따라서 이 작품은 사르두이의 이론에 따르면 상호텍스트성 차원의 “인용”과 내텍스트성 차원의 “구문론적 그라마”가 일치되는 특이한 형태의 패러디라 볼 수 있다. 이것은 패러디를 “비판적 거리를 둔 모방”이라 정의하는 린다 허치언이 말하듯 과거의 작품에 대한 단순한 향수어린 모방이 아니라 유사성 가운데 상이성을 확립시키려는 현대적 재기호화, 다른 말로 하면 의미론적 전위 작업이라고 할 수 있다. 다시 말해, 다른 시대의 작품을 새로운 맥락에 통합시키면서 의미변경을 발생시키는 “초맥락화(trans-contextualizing)”라는 구조적 모방인데, 모방이 대상의 지속임에 반해 이 작품은 단절을 강조하는 패러디로서 텍스트의 존재론적 전복을 야기한다고 할 수 있는 것이다.<sup>49)</sup>

49) 허치언이 의도하는 패러디는 다른 시대의 작품을 새로운 맥락에 통합시키면서 의미변경을 발생시키는 “초맥락화(trans-contextualizing)”라는 구조적 모방 과정이다. 한편 허치언의 개념은 모방과 패러디의 차이점을 확실히 밝혀주고 있다. 즉 전자는 대상의 지속이며 후자는 단절이다. 다시 말해 패러디 역시 모방의 한 형식이기는 하지만 차이를 둔 모방으로서 유사성보다는 상이성을 강조하면서 텍스트의 존재론적 전복을 야기한다. 린다 허치언, pp. 20-23.

## 맺는 말

앞서 우리는 1930년을 전후해 보르헤스의 바로크 단계가 끝나고 “허상 일 뿐인 이 세계의 비현실성”에 대한 탐구인 환상문학의 단계로 진입하게 된다고 보았다. 그러나 환상문학은, 토도로프의 말에 따르면, 일상적인 이상함(lo extraño)과 초자연적인 경이로움(lo maravilloso) 사이에 경계하고 있는 환상성(lo fantástico)이 “의심”이라는 요소에 의해 유발됨으로써 성립한다. 즉 앞서 세히스문도와 데카르트의 회의에서 보았듯이 환상문학의 구조적 기반을 이루는 것이 의심이라고 하는 바로크적 사유라는 점을 상기해 볼 때 바로크와 환상문학을 무관한 것으로 치부하는 견해는 오류가 아닐 수 없다.<sup>50)</sup> 이는 자신이 바로크적 단계를 벗어났다고 밝힌 시기에 『불한당들의 세계사』라는 패러디 작품을 썼다는 점을 보아도 확인할 수 있다.

물론 이러한 오해는 앞서 보았듯이 이념적, 철학적 기반을 무시하고 형식적인 측면에서만 바로크를 파악하려 한 보르헤스의 편견에도 기인한 바가 크다. 그러나 바로크로부터 주관주의 예술이 출발하며 형식에 대한 관심이 극대화된다는 점이 사실이라 할 지라도 그것은 앞서 보았듯이 세계관과 인간관에 있어서의 거대한 변화를 내포하고 있다는 것을 간과해서는 안된다. 따라서 겉으로는 바로크 문학에 적대적인 태도를 유지해 온 작가 자신의 의견을 맹종해 보르헤스를 바로크와 무관한 작가로 생각하는 오류는 고쳐져야 할 것이다. 보르헤스가 중남미라는 공간적 한계를 뛰어넘은 코스모폴리턴 작가임에는 분명하지만 그는 모국어인 스페인 문학이 꽃을 피웠던 바로크적 전통을 항상 후경(後景)에 두고 있었다. 특히 바로크 시대가 근대에 대한 자의식이 최초로 형성된 시기이고 보르헤스는 근대성의 절정과 동시에 종말을 목격한 네오바로크 시대의 작가라는 점을 생각할 때 위의 논리는 더욱 설득력을 얻는다. 그의 작품이 보여주

50) Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 36-54.



고 있는 존재론적 회의와 페러디 양식은 그것을 입증해 주는 단적인 증거로서 작가를 포스트모더니즘의 선구자로 인식하는 결정적인 요소로 작용하는 것이다.<sup>51)</sup>

- 51) 여기서 우리는 보르헤스의 포스트모더니즘적 성격에 대해 조심스럽게 다루어 보아야 한다. 영미권의 많은 비평가들과 이를 맹종하는 한국 학자들에게 그는 전형적인 포스트모더니즘 작가로 각인되어 있으나 이에 반해 유럽에서는 보르헤스를 모더니즘 작가로 간주하고 있는 것이 사실이다. 비평가인 브라이언 맥헤일은 20세기 소설의 지배적인 2경향으로서 인식론적인 것과 존재론적인 것으로 분류하고 있다. 세기초의 모더니즘 작가들이 “이 세계를 어떻게 파악할 수 있는가”라는 질문을 던지며 인식론적 주제에 매달렸던 반면 세기말의 포스트모더니즘 작가들은 “세계란 무엇인가”라는 존재론적 의혹을 품고 있다는 것이 그의 생각이다. [Brian McHale: *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1989, pp. 9-10]. 이러한 관점에서 보자면 세계를 하나의 연극 무대나 꿈이라 보면서 존재론적 갈등을 표출하고 작가와 독자, 배우와 청중의 전복을 꾀하는 보르헤스는 전형적인 포스트모더니스트로 분류할 수 있을 것이다. 그러나 포스트모더니즘 작가들이 중심과 기원에 대한 열망을 포기하면서 이 세계의 의미 산출에 더 이상 관심을 두지 않는데 비하여 보르헤스는 여러 작품을 통해 이 우주가 의미와 목적을 지니고 있으며 인간의 최상의 목적은 그 의미를 터득하는 것이라는 미련을 보여주고 있다. 또 우주가 의미를 가지고 있음이 틀림없으며 신의 존재에 대해 알려고 노력하는 데에서 자아인식과 인간회복이 가능하다는 신념을 피력한다. 따라서 본문에서 보았던 보르헤스의 존재론적 전복과 페러디 기법에도 불구하고 그것이 반종교개혁의 예술로서 단일 의미를 추구했던 정통 바로크, 혹은 에피파니를 통한 의미의 포착을 지향했던 제임스 조이스 류의 모더니스트 이념에 봉사하고 있는지, 아니면 의미의 분산 특히 이합 합산이 포스트모더니즘의 본질로서 지직한 새로운 영지주의적 관점에 바탕하고 있는지를 파악하는 것이 그의 모더니즘 혹은 포스트모더니즘적 성향을 간파해 내는 열쇠가 된다고 본다. 영미권 비평가들의 의견을 무반성적으로 받아들여 보르헤스를 포스트모더니스트로 전제하는 것은 광활한 그의 작품 세계를 자의적으로 재단하는 오류를 낳게 될 뿐이며 이는 물론 이 글의 주제인 바로크와 보르헤스의 관계를 논할 때에도 똑같이 견지해야 할 자세이다.

## 참고문헌

- Alazraqui, Jaime, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid: Gredos, 1974.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Jorge Luis Borges*, Madrid: Taurus, 1984.
- Alonso, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid: Gredos, 1982.
- Barnatán, Marcos-Ricardo, *Borges, Biografía total*, Madrid: Temas de hoy, 1995.
- Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Buenos Aires, Proa, 1925.
- \_\_\_\_\_, *Obras Completas*, Barcelona, Emecé, 1989.
- \_\_\_\_\_, “Prólogo”, en Francisco de Quevedo: *Antología poética*, Madrid: Alianza, 1982.
- Borges, Jorge Luis y Ernesto Sábato, *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1976.
- Busquets, Loreto, “Borges y el barroco”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 505-507 (julio -septiembre 1992).
- Bustillo, Carmen, *Barroco y América Latina*, Caracas: Monte Avila, 1988.
- Darío, Rubén, *Poesías*, intro. Pere Gimferrer, Barcelona: Planeta, 1987.
- Eco, Umberto, “Apostillas a *El nombre de la rosa*”, en *El nombre de la rosa*, Barcelona: Lumen, 1992.
- González Echevarría, Roberto(ed.), *The Cambridge History of Latin American Literature II*, The Cambridge University Press, 1996.
- Guibert, Rita, *Siete Voces*, México: Novaro, 1972.
- Hatzfeld, Helmut, *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos, 1964.
- Jakobson, Roman, *Language in literature*, Cambridge: Harvard

- University Press, 1987.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona: Seix Barral, 1989.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Borges, lector del barroco español", en *Actas del XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid: Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Borges por él mismo*, Barcelona: Laia, 1984.
- Rousset Jean, *Circe y pavo real*, Barcelona: Seix Barral, 1972.
- Sarduy, Severo, "El barroco y el neobarroco" en César Fernández Moreno(ed.): *América Latina en su literatura*, México: Siglo Veintiuno, 1978.
- Sucre, Guillermo, *Borges el poeta*, Caracas: Monte Avila, 1967.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*, London and New York, Methuen, 1984.
- Welleck, René, *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Barcelona: Laia, 1983.
- 김춘진, 「보르헤스의 픽션」, 김춘진 편, 『보르헤스』, 서울: 문학과 지성사, 1996.
- 스탬프, 사무엘 E., 『서양 철학사』, 이광래 역, 서울, 종로서적, 1987.
- 허치언, 린다, 『패러디 이론』, 김상구, 윤여복 역, 서울, 민예출판사, 1992.