▌이베로아메리카 제10권 2호 [2008.12] : 87~116

모두의 노래 에 나타난 시적 주체와 리얼리즘의 지평*

김 현 균**
Kim, Hyeon-Kyun

<Abstract>

El Sujeto Poético y el Realismo en Canto General

En el presente trabajo nos proponemos, primero, clarificar el carácter del sujeto poético en Canto general para luego analizar las diversas modalidades y estrategias del realismo. Nuestra aproximación podrá ofrecer muchos buenos ejemplos que presenten una nueva dimensión de la poesía realista. A pesar de que los poemas se orientan hacia la representación total de la realidad, nunca desaparece el yo íntimo del poeta y así siempre está presente un paso continuo, de lo individual a lo colectivo, de lo abstracto metafísico a lo concreto político, y de lo trascendente a lo circunstancial. Es esta variedad de voces y máscaras la que salva el Canto general de un realismo chato y crudo en que caen muchas obras adscritas a la estética marxista. Neruda logra aquí el realismo sin pasar por alto el problema de lo lírico, es decir, las particularidades genéricas de la poesía.

* 이 논문은 2008년도 한국학술진흥재단의 BK21지원사업(스페인어권 글로벌 전문인력 양성 사업팀)의 일환으로 연구되었음.

** 서울대학교 서어서문학과
E-mail: pedrokim@snu.ac.kr

[Key Words: Pablo Neruda/ Canto general/ Sujeto Poético/
Realismo]
[: / / /]

Ⅰ. 들어가며

서정시에는 소설에 대한 루카치나 폭스(RalphWinstonFox)의 이론에 견줄 만한 어떤 독특한 리얼리즘적 해석이 적용된 사례가 없다. "사회주의 서정시의 역사는 아직 씌어지지 않았다"는 프란츠 메링의 언술이 시사하듯이, 전통적으로 서정시 장르는 사회주의 리얼리즘에서도 별다른 관심의 대상이 되지 못했다. 물론 마르크스주의 이론가들에게서 시에 대한 일반적 언급은 찾아볼 수 있지만, 이들은 주로 소설의 규범을 발견하는 데 관심을 기울였을 뿐 시 장르 자체의 특수성에서 도출된 일관된 법칙의 발견을 시도한 경우는 거의 없다. 이러한 사실을 근거로 혹자들은 루카치의 의도가 산문 장르의 이론보다는 문학 일반이론이었다고 주장하기도 한다. 심지어 철저한 합리주의자인 브레히트조차 서정시 장르는 자신의 '내적 논리'를 따르며 사회주의 리얼리즘에 특수한 문제를 제기한다는 점을 인정하였다(게오르그 비스츠레이 1985,135-139).냉전시대의 대표적인 좌파 시인으로 자타가 공인하는 스탈린주의자였고 사회주의 리얼리즘의 공리를 일부 받아들였던 —공개적으로 비판적 입장을 표명했던 옥따비오 빠스와 달리— 빠블로 네루다의 경우에도 사정은 크게 다르지 않다.

1950년대에 랙스니스(H.K.Laxness)는 리얼리즘을 유동적인 개념으로

파악하고 브레히트, 네루다, 엘리엇, 피카소 그리고 채플린을 현대 리얼리즘의 대가로 지목한 바 있다(게오르그 비스츠레이 1985,195).또 로드리게스 모네갈(Rodríguez Monegal 1988,241)은 네루다, 움직이지 않는 여행자(Neruda,el viajeroinmóvil) 에서 "사회주의 리얼리즘과 교화적인 시의 추종자들에 대한 명백한 찬동에도 불구하고, 모두의 노래(Canto general) 는 극단적으로 단순한 노선을 보이지 않는다"고 지적하였다. 한편, 마누엘 두란과 마저리 사피르(1981)는 네루다가 사회주의 리얼리스트라고 공개적으로 비난하지는 않았지만, 모두의 노래 의 정치사상을 언급하면서 그를 "엄격한 소비에트 스타일의 공산주의자"로 지칭한다. 네루다(1974,434)자신도 자서전(Confieso que he vivido) 에서 일정 부분 스스로를 리얼리스트로 규정하고 있다: "나를 초현실주의 시인이라고 생각하는 사람들도 있고, 리얼리즘 시인이라고 생각하는 사람들도 있고, 아예 시인도 아니라고 생각하는 사람들도 있다. 모두들 반쯤은 옳고 반쯤은 틀렸다." 물론, 네루다는 1945년의 공산당 입당과 소련에 대한 그의 지지, 그리고 사회주의 리얼리즘으로부터 받은 영향에도 불구하고 결코 사회주의 리얼리즘의 추종자임을 선언하지 않고 독자적 노선을 추구하였다: "나에게는 리얼리즘이 맞지 않으며, 적어도 시를 논할 경우에는 리얼리즘을 혐오한다. 그리고 시가 리얼리즘 이상이거나 리얼리즘 이하일 필요도 없으나 반리얼리즘이 될 수는 있다. 내가 말하는 반리얼리즘이란 모든 합리성과 모든 비합리성, 다시 말해서 모든 시를 내포한다."(Neruda 1974,435)그러나 스페인내전 이후 그의 시는 점진적으로 리얼리즘을 향한다. 국제무대에서 사회주의 리얼리즘이 지배적인 미학적 흐름의 하나를 형성하며 문학적 대안으로 부상한 것도 바로 이 무렵이다. 네루다는 훗날 스탈린 격하 이후 즈다노프(Andrei Zhdanov)를 공개적으로 비판하기까지 오랫동안 사회주의 리얼리즘의 미학적 테제를 암묵적으로 옹호

했다. 특히 서정시 개념의 변화를 뚜렷하게 보여주는 최초의 정치시 「가슴속의 스페인(España en el corazón)」 이후 네루다에게 리얼리즘은 당대의 정치사회적, 경제적, 윤리적 딜레마를 기술하기 위한 주된 창작원리의 하나가 되었음에도 불구하고 이와 관련한 논의가 구체적으로 이루어진 경우는 찾아보기 힘들다.[1)]

이 글에서는 서정시 장르의 특수성인 서정성을 훼손하지 않으면서 리얼리즘적 성취를 이루는 네루다 시의 형상화 원리를 밝히고자 한다. 이를 위해, 먼저 네루다 시에 나타난 시적 주체의 폭넓은 가변성을 중심으로 역사적 상상력의 본질을 규명하고, 이어서 리얼리즘 문제를 논의하고자 한다. 역사적 상상력은 리얼리즘적 창작과정의 기본적인 특징 중 하나인 '삶에 대한 총체적 성찰'과 밀접하게 관련된다. 리얼리즘 관련 논의에서는 먼저 소설 장르와 여러 면에서 구별되는 시 장르에서 과연 리얼리즘의 구현이 가능한가의 문제를 살펴보고, 이어 '전형성' 개념을 중심으로 리얼리즘을 실현하기 위한 네루다의 구체적인 시적 형상화 방법을 다룰 것이다. 이 논의 과정에서 네루다 시의 장르 설정의 문제도 개괄적으로 언급하게 될 것이다.

이 글의 주된 분석 대상은 총 15부로 구성된 「모두의 노래」(1950)이며, 특히 리얼리즘적 형상화의 상이한 패턴을 살펴보기 위해 2부 「마추픽추의 산정(Alturas de MacchuPicchu)」과 8부 「대지의 이름은 후안(La tierra se llama Juan)」을 중점적으로 다룰 것이다.

---

1) 네루다에게 있어 초현실주의와 사회주의 리얼리즘의 문제를 살피고 있는 Gregorio Dawes(2000)의 "El canto del hombre invisible: Neruda, el surrealismo y el realismo socialista"(Cultura de Guatemala, Vol.21, No.1, pp.61-78)를 주목할 만한 선행연구로 꼽을 수 있다.

Ⅱ. 시적 주체의 가변성과 총체성의 지향

언어학의 발달에 토대한 최근의 문학비평에서는 작가와 화자, 더 일반적으로 말해 전기의 주체와 언술의 주체가 근본적으로 구별된다. 다시 말해, 작품은 언제나 하나의 기호이기 때문에, 시인의 삶과 관련된 경험 사실이 묘사되더라도 그것은 시인의 삶에서 지니는 의미와 완전히 다른 의미를 텍스트의 맥락 속에서 지닐 수 있다는 것이다. 그런데 자서전적 성격의 작품은 작가와 일인칭을 사용하면서 텍스트에서 자신의 삶을 이야기하는 주인공인 화자를 동일시하는 문제를 제기한다. 알랭 시카르가 지적하고 있듯이, 바로 이 '자전적 협약(pacto autobiográfico)'은 실존적 주체와 글쓰기 주체 사이의 구분을 부정하는 것처럼 보인다. 그리고 자전적 작품의 작가는 자신의 담화에 확실성을 부여하기 위해 '전기적 자아(yo biográfico)'에 대한 언급을 조직적으로 이용하는 경향이 있다(Flores 1987, 26-29).

네루다의 경우, '전기적 자아'는 거의 모든 시에 등장하며,[2] 특히 『모두의 노래』—제10부 「도망자(El fugitivo)」와 제15부 「나는(Yo soy)」에서 두드러진다—나 『이슬라 네그라의 추억(Memorial de Isla Negra)』(1964)처럼 자전적 요소와 역사가 긴밀하게 상호작용하는 경우, 전기의 주체인 네루다와 언술 주체인 시적 자아 사이의 관계는 일견 무너지는 것처럼 보인다. 그리고 사실상 이데올로기적 측면에서 네루다의 시를 폄하하고 비판하는 비평은 많은 경우 창작주체인 네루다를 시적 자아와 동일시하

2) 로욜라(1964)는 미셸 보주르(Michel Beaujour)가 제시한 자화상(autoportrait)/자서전(autobiographie) 개념을 원용하여 네루다 시의 시적 자아의 성격을 규정한 바 있는데, 두 개의 상이한 과정 중에서 '자화상'은 시적 자아가 스스로 구성되거나 은유적으로 명명되는 경우를, 그리고 '자서전'은 자신의 연대기에 대한 내밀한 언급 속에서 시적 자아가 제시되는 경우를 지칭한다.

는 데서 출발한다.

무카로프스키에 따르면, 작품에 대한 삶의 영향은 암시적인 경우도 있지만, 작품이 세계와 현실에 대한 시인의 태도와 감정을 직접적으로 표현하고 있는 것처럼 보이는 자전적 성격의 작품에서는 분명히 드러난다. 그러나 그는 자전적 성격의 작품에서도 정도의 차이가 있을 뿐, 작가와 작품의 주체는 선험적으로 동일시될 수 없다고 본다(로만 야콥슨 외 1989, 21-41). 같은 맥락에서 까를로스 보우소뇨(1985, 27)는 시적 주체를 "시인의 경험적 자아와 다소 일치하긴 하지만 주로 경험 자료를 통해 창조된 허구적 인물"로 파악하며, 라이츠 데 리바롤라(1989,201)도 "이야기하기 위해 내레이터를 이용한다는 점에서 소설 텍스트가 작가의 직접적인 언술이 될 수 없는 것과 마찬가지로, 시 텍스트 역시 허구적 존재인 '서정적 자아'나 '서정적 화자'를 이용한다는 점에서 시인의 직접적 언술이 아니다"라고 지적한다. 더 나아가, 데리다에게 있어 역사적 작가로서의 시인은 전형적으로 죽었거나 부재의 상태다. 말하자면, 시라고 하는 것은 전언(傳言)이자 글쓰기여서 작가가 부재중에도 완벽하고 적절하게 언어에서 의미를 자아내며, 원래의 수신자가 부재하는데도 다른 수신자들이 읽을 수 있는 상태로 남겨져 있다. 지금까지 네루다 비평은 이 점을 충분히 고려하지 않았으며, 이러한 상황에서 시 텍스트 안에서 정치 이데올로기적 비판의 직접적인 근거를 찾아내려는 무모한 시도가 이루어져 왔다. 작품은 언제나 작가의 어떤 성격의 이미지를 제시한다. 그러나 시적 주체는 시인의 개인적인 목소리의 영역을 확장시키고 그것을 주관적인 한계 너머로 투사하기 때문에 시적 주체를 통해서 시인은 '나'인 동시에 '타자'가 된다.

모두의 노래 에서 시적 주체는 집단적 목소리를 대변하는 자아로부터 타자의 목소리와 담론을 통해 텍스트로부터 부재하고자 하는 서술자

에 이르기까지 다양한 유형의 가면을 보여준다. 이제 모두의 노래 의 자전적 담화가 역사와 맺고 있는 관계를 통해, 가면으로서의 네루다의 시적 자아의 형상을 확인해 보자.

모두의 노래 에 나타난 네루다의 역사관과 역사 개념에 대해서는 많은 논의가 있어 왔다. 그러나 이것이 네루다의 시에 접근하는 최상의 방법이라고 단정할 수는 없다. 역사적 혹은 철학적이라고 부를 수 있는 이러한 편내용적 전망 하에서는 이 시집이 보여주는 상상력과 역사인식의 밀접한 상호관계가 제대로 해명되지 않기 때문이다. 이 시집에 담겨있는 역사적 과정과 정치 프로그램에 대한 분석은 냉전이 시작되고 스탈린이 헤게모니를 장악했던 1940년대의 사회 역사적 상황에 대한 분석을 사회과학적으로 되풀이하는 것과 다르지 않다. 본질적인 문제는 다른 곳에 있다. 즉, 독특한 시적 전망, 구체적으로 무한한 인간의 시도(Tentativa del hombre infinito) (1926)까지 거슬러 올라갈 수 있는 '총체화 프로젝트(proyecto totalizante)'에 시의 핵심이 있다. 궁극적으로 총체적 현실인식을 꾀하는 이 프로젝트의 가장 완벽한 이론적 표현은 네루다의 1935년 선언 「순수 없는 시에 관하여(Sobre una poesía sin pureza)」에서 찾아볼 수 있다.

> 우리는 산(酸)에 의해 닳아지듯 손의 의무에 의해 닳아지고, 땀과 연기 배어있고, 법의 테두리 안팎에서 행해지는 다양한 일에 의해 끼얹어진 백합과 오줌 냄새 풍기는 그런 시를 추구한다. 옷처럼, 몸뚱이처럼 불순한 시, 음식물의 얼룩과 수치스런 태도를 가진 시, 주름살, 의견, 꿈, 불면, 예언, 애증 고백, 짐승들, 떨림, 목가, 정치적 신념, 부정, 의심, 긍정, 세금이 들어있는 시. (Neruda 2001, 381-382)

아직 형이상학적 단계에 머물러 있을 때 쓴 위의 글에서 네루다는 마

르크스주의와 같은 집단주의 미학의 경향을 구체적으로 명시하지 않으면서도 일상적인 삶, 인간 존재의 살아있는 물질적 경험에 대한 추구를 드러낸다. 삶과 세계의 총체적 반영을 추구하는, 다시 말해 인간과 세계의 모든 요소를 시 속에 담아내려는 시인의 열망은 형이상학적 관념론과 심미주의에 대한 거부이자 사적 유물론의 이데올로기적 프로젝트와는 근본적으로 구별되는 유토피아적 프로젝트이며, 이것은 모두의 노래의 이해에 있어 결정적 중요성을 지닌다. 이러한 총체화 프로젝트의 관점에서 보면, 위에서 열거되고 있는 시적 대상 중에서 일부 평자들이 특별한 의미를 부여하며 예민하게 반응하는 '정치적 신념'은 전체를 구성하는 한 요소에 지나지 않게 된다. 이처럼 아마도 알론소가 빠블로 네루다의 시와 문체(Poesía y estilo de Pablo Neruda)에서 '난해시(poesía hermética)'로 규정했던 지상의 거처(Residencia en la tierra) 시기에도 이미 리얼리스트로서의 네루다의 면모를 찾아볼 수 있다.

이데올로기적 측면에서만 보면, 모두의 노래는 때로 마르크스주의 비평가들조차 거부할 정도의 초보성과 도식성을 드러낸다. 네루다의 역사인식은 브레히트의 경우처럼 마르크스에 토대를 둔 것이 아니라 당대의 급변하는 냉전 논리에 더 가깝기 때문이다. 가령, 스페인과 미 제국주의에 대해서는 준엄한 비판의 칼날을 들이대지만, 소련을 위시해 프랑스, 영국 등 스페인을 제외한 유럽 제국주의에 대해서는 침묵을 지키는 편향적인 역사 이해를 보여준다. 그러나 이 작품이 철저한 역사적 고증을 요하는 역사물이나 연대기라기보다는 '역사적 상상력'의 산물이라는 점이 간과되어서는 안 된다. 네루다의 상상력 속에서 아메리카의 역사와 현실에 대한 시각은 다소 단순화되었지만, 전반적으로 시인은 지배자들의 공식적인 역사에 대항하여 역사에서 소외된 이름 없는 민중들을 아메리카 역사의 주인으로 세우는 '역사 다시쓰기'를 수행하고 있다.

한편, 총체적 유토피아를 지향하는 시인의 제스처는 15세의 소년 시인이 네프딸리 리까르도 레예스 바소알또(NeftalíRicardoReyesBasoalto)라는 본래의 이름을 버리고 빠블로 네루다라는 필명을 취하는 범상치 않은 행위 속에서 이미 현실화되고 있다. 바다와 종(El mar y las campanas)의 한 시에서 네루다는 이런 상황을 다음과 같이 노래하고 있다.

> 나는 태어난 것이 아니라 사람들이 나를 세웠네.
> 사람들은 동시에 모든 이름과 모든 성(姓)을
> 내게 부여했네.
> 나는 풀숲으로 불렸고, 나중에는 살구나무,
> 낙엽송으로, 그리고 그 후에는 밀로 불렸네… …
>
> (Neruda 2000, 911)

에스뜨라바가리오(Estravagario)에 실린 시의 제목처럼 "우리는 여럿(muchossomos)"이라고 믿는 네루다에게 시인으로서의 탄생은 규정 불능의 존재로 이행함을 전제로 한다. 시인이 취한 필명 빠블로 네루다는 동시에 모든 이름을 갖도록 허용하는 이름이며, 이러한 상황 속에서 시적 자아는 역사까지도 포괄하는 총체적 주체로 우뚝 서게 된다.

이러한 구조 속에서 시적 주체는 정복 이전 아메리카의 위대한 자연에서 칠레 해안의 구체적인 자연에 이르기까지, 역사적 신화에서 일상적인 것의 이데올로기적 해석에 이르기까지 '모든 사물들의 기록자'로 천명되며, 시와 역사기록간의 상호작용 역시 역사적 현실의 총체적 재현을 꿈꾸는 시인의 예언적 목소리에 의해 끊임없이 통제된다.

결국 총체적 유토피아를 추구하는 시인에 의해 창조된 허구적 자아를 통해 네루다의 역사 개념은 과거와 현재, 미래 그리고 '나'와 '우리'를 함께 아우르게 된다. 우리는 이것을 철저한 역사인식과 상상력이 동시에 팽팽하게 상호작용하는 '역사적 상상력'으로 규정할 수 있을 것이다. 이

처럼 가면 덕분에 자전적 작가는 자신의 글쓰기 속에 모든 삶을 기록할 수 있으며, 그의 노래는 '모두의 노래'가 될 수 있는 것이다.

> 나는 어쩌면 내 자신의 삶이 아니라 다른 사람들의 삶을 살았는지도 모른다. […] 내 인생은 시인의 여러 경험으로 이루어진 삶이다. (Neruda 1974, 13)

자서전 의 서두에 나오는 시인의 이 말에서 우리는 단수에서 복수로("vida hechade todaslas vidas"), 그리고 복수에서 단수로("las vidasdel poeta")의 섬세한 미끄러짐에 주목할 필요가 있다. 결국 모두의 노래 에서 시적 자아는 전기적 존재로서의 '나'가 아니라 글쓰기 속에서 역사의 모든 삶을 살 수 있는 변화무쌍한 상상의 자아인 것이다. 네루다 스스로 노래했듯이, 풀숲, 살구나무, 낙엽송, 밀이 되는 것은 시적 자아가 과우떼목, 바르똘로메 데 라스 까사스, 산디노, 레까바렌 등의 역사적 인물과 이름 없는 무수한 라틴아메리카 민중이 되는 것과 마찬가지다.

> 나의 이름은 그들, 죽은 이들과 같다.
> 나는 또한 라미레스요, 무뇨스요, 뻬레스요, 페르난데스다.
> 나는 알바레스, 누녜스, 따삐아, 로뻬스, 꼰뜨레라스로 불린다.
> 나는 앞으로 죽을 모든 이들의 피붙이다, 나는 곧 민중이다.
> (Neruda 1999a, 680)

이처럼 시공간을 초월한 자아의 끊임없는 존재 전이를 통해, 모두의 노래 는 칠레의 노래에서 아메리카 전체의 노래로, 더 나아가 인류 보편의 진리를 노래하는 시로 시적 공간을 확대해 갈 수 있었다.

사회주의 리얼리즘에 토대한 많은 글쓰기가 흔히 빠지기 쉬운 함정으로부터 모두의 노래 를 구한 것은 바로 시적 자아의 이 놀라운 가변성,

즉 가면을 창조하는 네루다의 능력이다. 「도망자」에서처럼 화자가 영웅적인 주체로 등장하여 시적 담화를 이끌어가건, 아니면 「대지의 이름은 후안」에서처럼 이와 대립적으로 시적 자아가 화자의 수준으로 물러가건 마찬가지다. 여기에서 역사적 존재와 개인적 존재 사이의 간극은 해체되며, 결코 하나가 다른 하나를 대체하지 않는다. 이 변화무쌍한 자아는 유토피아적 열망 속에서 자신의 시간성을 뛰어넘어 역사적 존재, 역사적 사건과 합류한다. 이러한 시적 자아의 모습은 모두의 노래 를 다른 작품과 구별 짓는 가장 개성적인 면모로서 자전적인 동시에 총체적인 시적 공간을 창조함으로써 응축된 긴장과 역동성을 불러일으킨다.

흔히 모두의 노래 와 더불어 리얼리즘이 가장 철저하게 구현된 것으로 평가받는 기본적인 것들을 기리는 노래(Odas elementales)』(1956)의 권두시 「보이지 않는 사람(El hombreinvisible)」에서 네루다는 이러한 시적 자아의 또 다른 가면을 "보이지 않는 사람"으로 부르고 있다.

> 나는 모든 이들이
> 나의 삶 속에서
> 살고 내 노래 안에서
> 노래했으면 좋겠네.
> … …
> 나의 노래는 모든
> 사람들을 그러모아,
> 모든 이들과 함께 노래하는
> 보이지 않는 사람의 노래라네. (Neruda 1999b, 43, 45)

개인의 내면세계와 고독의 바다에 매몰됐던 과거의 시 세계에 대한 자기비판으로 시작하는 이 시에서 시인은 아방가르드와 기계적 리얼리즘에 맞서 투명한 일상성의 시를 옹호한다. '나'의 존재를 투명하게 감추고 '나'의 우월성을 부정하는 이 "보이지 않는 사람"과 더불어, 일인칭으

로 쓴 이 시에서 아이러니하게도 개인과 개인성은 자취를 감추며 시인의 노래는 이름 없는 동료 노동자들의 침묵의 언어와 결합한다. 즉, "보이지 않는 사람"과 더불어 시인의 총체적 유토피아는 우리를 침묵으로까지 이끈다. 네루다는 그때까지 서정시 안에 들어오지 않았던 자연과 인간 현실의 모든 요소들을 아우르고자 하는 이러한 총체적 유토피아를 통해, 글쓰기 속에 모든 것을 담아낼 수 없는 시적 담화 자체의 한계와 결별하고 있는 것이다.

Ⅲ. 시적 주체와 리얼리즘의 시적 전략

> 리얼리스트가 아닌 시인은 죽은 시인이다. 그러나 리얼리스트에 불과한 시인도 죽은 시인이다. (Neruda 1974, 394)

1. 시 장르에서의 리얼리즘과 전형성

창작주체인 시인에게 리얼리즘이란 사회현실에 대한 창작적 대응력을 갖추는 문제와 결부되고, 시를 논하는 사람에게 리얼리즘이란 객관적 현실의 반영이라는 관점에서 시를 보는 이론과 관련된다. 이런 의미에서 리얼리즘이란 창작방법론이면서 동시에 현실반영론이 된다(최두석 1991, 75). 그렇다면 서정시에서 과연 리얼리즘적 성취가 가능한가? 엥겔스는 리얼리즘의 핵심을 "세부 묘사의 진실성 외에도 전형적인 상황에서의 전형적 인물의 진실한 형상화"로 규정한다. 엥겔스의 이 고전적 명제는 소설을 중심으로 많은 논의가 있었으며, 시의 리얼리즘을 논하는 자리에서도 이 고전적 규율이 그대로 적용될 수 있느냐, 즉 시와 소설의 근본적

인 장르적 차이가 리얼리즘 일반이론을 수정할 정도인가의 문제가 제기될 수 있다.

장르간의 소통과 횡단이 일반화되고 있는 최근의 문학 흐름에서는 갈수록 그 경계가 희미해지는 추세이지만, 일반적으로 시는 소설에 비해 시인의 주관성에 의존하는 정도가 크다고 할 수 있다. 따라서 시의 주관성을 선험적 진리로 받아들인다면, 다시 말해 시는 시인의 주관성에 전적으로 의존한다고 전제한다면, 시에서 리얼리즘을 논할 명분은 사라질 것이다. 그리고 서정시라는 장르 범주에 집착한 나머지 리얼리즘 미학의 보편성은 부정될 것이다. 주관과 객관의 변증법적 상관관계에서 객관의 상대적 주도성을 인정하는 게 리얼리즘의 출발점인데, 창작과정에서 나타나는 주체와 객체 혹은 주관과 객관의 상호작용을 부인하면서 리얼리즘을 논하기는 어렵기 때문이다(최두석 1991, 78).

앞서 언급한 엥겔스의 명제는 두 가지 문제를 내포하고 있는데, "생활의 진실성"과 "세부 묘사"라는 진술이 그것이다. 이 중에서 전자는 시에서의 현실 반영이 가능하다면 크게 문제가 되지 않는다. 이 때 역사와 사회의 합법칙성이나 전망 등을 적절히 형상화하는 올바른 반영론의 관점이 문제가 될 수 있다. 그러나 가장 주관적인 장르인 서정시도 객관적 현실을 반영할 수 있다는 논리와 범주로서의 리얼리즘 시는 구분할 필요가 있다.

후자의 문제는 일반적으로 장시가 아닌 단형의 시에서는 실현되기 힘든 요건으로 받아들여진다.[3] 따라서 리얼리즘 시론의 핵심적 과제는 시

3) 네루다(1974,394)는 자서전 에서 단시와 장시에 대한 강박 없이 시를 모든 형태의 것을 담을 수 있는 융통성 있는 용기로 규정하고 있다: "내 시의 길이를 재는 사람들도 있다. […] 시행이 너무 짧다거나 혹은 너무 길다고도 한다. 아니, 시행이 좀 더 짧아야 한다거나 좀 더 길어야 한다거나, 좀 더 좁아야 한다거나 좀 더 넓어야 한다거나, 좀 더 노란색이어야 한다거나 좀 더 빨간색이어야 한다는 규칙을 누가 정해 놓았단 말인가? 모든 결정권은 시를 쓰는 시인에게 있다. 피와 한숨 그

가 어떻게 객관 현실을 제대로 반영하느냐의 문제와 결부된다. 여기에서 현실 반영의 문제와 관련하여 '전형'의 문제가 본격적으로 제기된다.

소설에 관한 것인 엥겔스의 전형성 개념을 시에까지 적용하는 것은 무리가 될 수도 있겠지만, 범주로서의 리얼리즘 시를 설정하는 문제를 해결하기 위해서는 '리얼리즘적 실현'에 관여하는 시적 전략에 대한 고려가 무엇보다 중요한 것 또한 사실이다. 그러나 리얼리즘이 소설에 비해 시에서 제한적인 유효성을 갖는다는 사실은 인정하는 가운데 소설적 양식과는 근본적으로 다른 시의 특수한 현실 반영 방식에 대한 고려가 선행되어야 한다. 이러한 고려 하에서만 현실성이 강한 시일수록 리얼리즘적 성취도가 높은 작품으로 평가되는 잘못된 편내용주의가 극복될 수 있을 것이다.

전형성의 개념을 고려할 때, 시적 대상으로 형상화된 인물이나 상황에서 그것을 찾을 것인가, 아니면 시적 주체에서 찾을 것인가 하는 문제가 제기된다. 그러나 시적 주체[4]와 시적 대상 사이의 상관관계가 작품마다 다르기 때문에 어느 일방만 강조하여 리얼리즘 시 일반에 적용하는 것은 무리다. 네루다의 모두의 노래 에서도 시적 주체가 차지하는 비중은 작품마다 다양하게 나타난다. 주인공으로 불러도 좋을 만큼 전면에 나서서 시적 담화를 이끌어가기도 하고 화자의 차원으로 물러나기도 하는데, 시적 주체와 시적 대상의 상관관계에 따라 크게 다음의 두 가지 패러다

리고 있는 지식과 없는 지식을 총동원하여 결정한다. 이 모두가 시라는 빵에 들어가는 것이다."

4) "발화인 시작품을 전개시키고 또 작품에 담겨있는 모든 감정과 사상을 가장 본질적으로 전달해 주는 것으로 지각되는 나(yo)", 즉 "시 속에 구현된 창작주체의 형상"을 가리키는 용어로, 시적 자아, 시적 화자, 서정적 자아, 서정적 주인공 등으로도 불린다. 후안 비예가스(1976,84)는 모두의 노래 에서의 시적 주체의 이중적 기능에 주목하여, 아메리카의 연대기 작가로서 기능하는 경우 서정적 화자(hablantelírico)의 개념을 사용하고, 행동하는 인물로 기능하는 경우 시적 자아(yo poético)의 개념을 채택한다.

임으로 분류할 수 있을 것이다.

1) 「마추픽추의 산정」과 시적 주체의 전형성

모두의 노래 의 제2부 「마추픽추의 산정」에서는 일인칭을 취하는 시적 주체가 전형으로 부각되고 있다. 창작주체의 표현을 위주로 한 시의 경우 전형의 문제는 당연히 시적 주체로부터 해명되어야 한다. 시 속에 전면적으로 부각된 인물이 시적 주체이기 때문이다. 여기에서 간과하지 말아야 할 것은 시적 주체가 놓인 상황이다. 리얼리즘과 관련하여 핵심적인 문제는 어떠한 상황 속의 어떤 시적 주체이냐 이다. 즉, 시적 주체의 전형성은 시적 주체를 매개로 당대의 현실이 얼마나 제대로 반영되고 있느냐에 달려 있다.

서정시에서는 시적 주체가 환기하는 정서, 혹은 정서적 체험에 무게중심이 놓이므로 소설에서와 같은 성격 전개를 기대하기는 어렵다. 그러나 「마추픽추의 산정」에서 시적 주체는 결코 평면적 인물이 아니다. 실존적 고뇌로부터 개인적 진실의 발견에 이르기까지, 세계에 대한 상실감으로부터 연대를 통한 집단적 가치의 발견에 이르기까지 시적 주체의 진화 과정이 드라마틱하게 제시된다. 다시 말해, 후반부로 가면서 개인의식의 표현보다는 민중의 대변자로서의 사회적 기능이 강조됨으로써 개인적 자아가 집단적 자아로 확산되는 양상을 보여준다.

이처럼 시에 서정성을 부여하는 시인의 자아는 사라지지 않지만, 시의 전개는 객관화, 대상을 향한 개방을 지향한다. 시인의 주관성이 객관적 현실에 완전히 자리를 내주지 않으며, 그렇다고 그 반대도 아니다. 현실에 대한 인식을 전달한다는 의미에서 리얼리즘적이고 객관적이며, 몰개성화되지 않고 주관적인 정서적 울림을 유지하는 시적 주체를 표현한다는 의미에서 개인적이다. 이처럼 라틴아메리카의 객관적인 역사에 시인

자신의 페르소나인 시적 주체의 주관성을 덧붙이는 과정에서 자연스럽게 역사에 대한 새로운 해석이 이루어진다. 이러한 구조 속에서 서정시와 서사시의 경계가 무너져 '상상력의 서사시' 혹은 '현실의 서정시'가 된다. 결국, 「마추픽추의 산정」은 주관성이 두드러지는 서정시의 형식과 지상의 거처 를 연상시키는 언어를 통해 주관적 차원으로부터 역사적, 현실적 테마가 부각되는 구조를 보여준다(김현균 1991, 48-70). 이것이 바로 모두의 노래 와 더불어 사회주의 리얼리즘의 혐의를 받아온 포도와 바람(Las uvas y el viento) 에서 찾아볼 수 없는 요소이다.

과거와 현재가 교차되는 「마추픽추의 산정」의 후반부는 시간과 공간의 이중적인 구조로 인해 상상력을 통한 시적 형상화의 전형을 제시한다. 여기에서는 과거의 타자, 즉 마추픽추의 사람들과 현재의 시적 주체의 동일화라는 현재의 경험을 통해 시공간을 초월한 민중들의 연대성이 고양된다. 그래서 시적 주체의 개인적 역할이 축소되면서 집단성을 추구하는 새로운 삶, 즉 진정한 자기 발견의 토대가 되는 '타자'의 발견이 이루어진다. 시적 주체는 단수 개념이 아니라 복수화된 집단적 주인공인 민중 개념을 지향하며, 마침내 시적 대상으로서의 인물이 전면에 부각되기에 이른다.

> 비라코차의 아들, 석공 후안이여,
> 초록별의 아들, 추위를 먹는 후안이여,
> 터키옥의 손자, 맨발의 후안이여,
> 나와 함께 태어나기 위해 오르자, 형제여. (Neruda1999a, 446)

여기에서 시적 대상인 노동자는 개별화되고 이름을 부여받는다. 그러나 라틴아메리카의 구조적 문제가 그를 매개로 드러난다는 점에서 이들의 개인성은 집단성의 형식 아래 표현되며 집단적 주인공 '후안'으로서의

전형성을 갖는다. 모든 노동자들은 예외 없이 '후안'으로 불리는 것이다. 네루다의 시에서 '후안'은 「엉겅퀴를 기리는 노래(Oda a la alcachofa)」의 '마리아'처럼 가장 흔한 이름으로 민중을 대변한다. 고리키의 정의에 따르면, '후안'은 맨발로 추위를 먹고 돌을 쪼는 노동자라는 특정 계급의 성격을 전형적으로 제시하는 공통분모가 되는 것이다. 이제 '나'는 개인적인 차원의 '나'가 아니라 자아와 민중의 경험의 총체를 의미하는 집단적 주인공 '우리'의 개념에 근접한다.

> 내게 다오, 투쟁을, 강철을, 화산을.
> 자석처럼 나의 몸뚱이에 그대들의 몸을 붙여다오.
> 달려오라, 나의 핏줄로, 나의 입으로.
> 나의 말과 입을 통해 말하라. (Neruda 1999a, 447)

여기에서 시적 주체의 목소리는 라틴아메리카 인디오의 탄식의 울림이 되고, 그의 시는 마추픽추를 건설했던 과거의 피억압 노동자들이 그에게 구술하는 것을 표명한 것이 된다. 화자가 '잃어버린 도시'를 건설한 노동자들의 이야기를 들려줄 때, 잠든(그러나, 죽지 않은) 노동자들은 "기억의 심부름꾼"인 화자와 함께 부활한다. 바로 여기에 시적 주체를 전형으로 하는 리얼리즘의 성취가 놓인다. 즉, 개별적인 인간의 경향성이 역사적·사회적 필연성과 교차하는 지점에서 주인공의 '전형'이 만들어지는 것이다. 시인은 봉건제와 자본주의에서 모든 가치를 창출하는 주체는 잉카의 군주나 스페인 정복자들이 아니라 바로 노동자들이며, 자본주의가 조장하는 비인간화와 개인주의는 정치경제적 변혁을 위한 투쟁과 사회주의에의 헌신을 통해 극복될 수 있다고 암시한다. 이처럼 당대의 민중 현실을 구체적으로 묘사하고 있지는 않으나, 확장된 현실로서의 과거 개념에서 날카로운 현실 해석과 낙관적인 미래 전망이 나타나며,

시인은 소박한 해답을 제시하는 현실의 재현을 포기하는 대신 현실의 근원을 포착하고 그 핵심을 인간을 통해 탐구한다. 현실 재현을 넘어서는 상상력은 현실과 동떨어진 환상 속으로 비약하거나 과거의 단순한 이상화를 거부한다는 의미에서 리얼리즘 정신과 맞닿아 있다. 여기에서 네루다는 상상력의 시인인 동시에 현실을 노래하는 시인이 된다.

그렇다면 서정시 장르의 강한 '주관적 성격'에 주목하여 '시적 주체의 전형화에 의한 시적 정서의 전형화'가 리얼리즘적 성취의 관건이라고 단정 지을 수 있을까? 과연 시적 주체가 시의 리얼리즘적 성취를 전적으로 담보할 수 있을까? '시적 주체의 전형화'가 실현되기만 하면 '세부의 진실성'은 포기되어도 좋은가? 「마추픽추의 산정」의 경우, 민중과의 연대를 추구하는 시적 주체의 집단화 의지, 그리고 피정복자인 노동자계급의 입장에서 역사와 현실을 바라보는 계급당파성 측면에서 리얼리즘 시 정신은 구현되고 있으나,[5] 그 창작방법에 있어서는 리얼리즘적 형상화와 일정 정도 거리가 있다. 이것이 바로 「마추픽추의 산정」의 리얼리즘적 한계(혹은 네루다만의 특이성)이다. 즉, 시적 주체의 주관적 프리즘을 통해 제시되기 때문에 시적 대상으로서의 민중이나 그들의 현실 상황이 그 객관적 전체성 속에서 핍진하게 그려질 수 없는 것이다. 이것은 서사적·객관적 주제와 주관적·서정적 표현이 형성하는 내적 모순의 결과다. 네루다는 훗날 「시학 2(Artes poéticas II)」에서 자신의 삶을 회고하면서 이러한 한계와 모순에 대해 다음과 같이 고백하고 있다.

> 나는 언제나 너무 모험을 좋아해서
> 결코 모험을 하지 못했어,

5) 로드리게스 모네갈(1988,226-228)은 네루다의 이러한 정치적 입장을 염두에 두고 「모두의 노래」를 공산당의 사주를 받은 선전선동 작품으로 규정한다. 그는 역사를 일방의 관점에서 묘사하는 이 시집은 편파성과 대중선동, 그리고 신문 헤드라인의 폭력성에 이르기까지 본질적으로 저널리즘적인 성격을 지닌다고 본다.

내가 발견한 것들은
나 자신 속에 있었지,
그렇게 나는 후안을, 빼드로를,
마리아를 사취했어,
아무리 애를 써도
나는 나의 집에서 나갈 수 없었던 거야. (Neruda 2000, 440)

지금까지 살펴보았듯이, 「마추픽추의 산정」도 현실에 대한 적극적 대응이라는 면에서 리얼리즘과 무관하다고 할 수는 없으나, 현실의 객관적 반영이라기보다는 시적 주체를 통해 형제애가 지배하는 계급 없는 사회에 대한 유토피아적 미래 전망을 보여준다는 점에서 다분히 혁명적 낭만주의의 성격을 보여주고 있다. 다시 말해, 집단화된 일인칭 시적 주체를 통해 리얼리즘적 형상화에 근접하지만 자아의 지나친 감정 분출과 상상력은 서술내용과의 객관적 거리를 유지하지 못한 채 다분히 관념주의와 혁명적 낭만주의로 흐를 위험성에 노출되어 있다. 리얼리즘이 객관현실의 충실한 반영에 머물지 않고 바람직한 미래사회에 대한 전망을 모색하는 창작방법이라면, 어느 정도 혁명적 낭만주의의 발현이 요구될지도 모른다.[6] 그리고 네루다는 혁명과 낭만, 현실과 전망의 그 접점에 서있다.

2) 「대지의 이름은 후안」과 시적 대상의 전형성

전형의 개념이 시에 적용된다면, 그 대상은 시적 주체가 환기하는 정서가 되어야 하며, 시 속에서 서술되는 일련의 사건은 시적 주체의 체험 속에 용해되어 있는 시적 대상에 불과하다는 주장이 있을 수 있다. 이처

6) 리얼리즘과 낭만주의의 관계에 대한 입장은 양분되어 있는데, 가령 고리키는 낭만주의적 요소를 사회주의 리얼리즘의 한 특성으로 간주한다. 이는 리얼리즘과 낭만주의라는 두 가지 개념을 엄격하게 구분하는 루카치의 이원론과 대립된다.

럼 시적 주체를 만능의 절대자로 상정하고 모든 것을 시적 주체, 나아가 시적 주체가 환기하는 정서의 문제로 환원시킬 경우 주체와 객체의 변증법적 상관관계는 무너지게 된다. 시적 대상은 객관성을 상실하고 시인의 주관성에 전적으로 지배당하기 때문이다. 이와 관련하여 모두의 노래의 제8부 「대지의 이름은 후안」은 시적 주체뿐만 아니라 시적 대상으로 다루어진 인물과 그를 둘러싼 상황이 중요하게 부각된 시들로 이루어져 있다는 점에서 주목을 요한다. 시적 대상이 전형으로 부각되는 시에서는 시적 주체인 '나'가 주인공의 역할을 버리고 단순한 화자의 차원으로 모습을 감추며, 그 대신 객관적인 서술을 통해 구체적인 인물로서의 민중과 이들이 처한 현실이 작품의 진정한 '작가'이자 전형으로 부각된다.

> 그의 이름은 헤수스 브리또, 헤수스 빠론 혹은 민중,
> 그의 눈은 물이 되어갔고,
> 그의 손은 뿌리가 되어갔네,
> 척박한 돌 틈 토양으로부터 싹트기 전에, 존재하기
> 전에 그가 있었던 곳에,
> 그를 다시 심을 때까지. (Neruda 1999a, 668)

이러한 양상은 아래의 시 「산디노(Sandino)」처럼 민중뿐만 아니라 라틴아메리카의 영웅들이나 정복자들, 착취자들을 노래하는 모두의 노래의 다른 시편들에서 더 구체적인 모습으로 반복해 나타난다.

> 그들은 니카라과를 향해 돌진했다.
>
> 그들은, 흰옷차림으로, 달러를
> 뿌리고 총탄을 발사하며 상륙했다.
> 그러나 그곳에서 한 대장이 앞으로 나서며

"안 되오, 이곳에 조차지를 세워 술을
팔아서는 안 되오"라고 말했다.
그들은 그에게 장갑을 끼고 어깨에
띠를 두르고 최근에 입수한
에나멜 구두를 신은 대통령의
초상을 약속했다.
산디노는 장화를 벗고
부글거리는 늪에 뛰어들었고,
밀림에서 물에 젖은 자유의
탄띠를 어깨 비스듬히 걸었다.
그리고 한발 한발
"개발자들"에게 응수했다. (Neruda 1999a, 541－542)

이러한 유형의 시에서 중요한 것은 다양한 활동 영역과 다양한 상황 하에 있는 노동자들의 묘사와 성격화를 통해 시적 대상이 구체성을 확보한다는 사실이다. 시적 대상으로서의 인물이 살고 있는 공간뿐만 아니라 그들의 열정과 희망 역시 묘사된다. 물론, 두드러지는 것은 그들의 고통과 희생자로서의 성격이다. 그러나 체념한 희생자의 모습이 아니며, 그들의 고통 속에는 미래에 대한 희망과 구원에 대한 믿음이 숨쉬고 있다. 다음의 시행에서는 이러한 근원적 이중성이 잘 형상화되고 있다.

해방자들 뒤에서 후안이
노동하고 있었고, 고기를 잡고 있었고, 투쟁하고 있었다,
목공소에서 혹은 축축한 광산에서.
그의 두 손은 땅을 갈았고 길을
측량했다.
그의 뼈가 사방에 널려 있다.
그러나 그는 살아있다. 땅에서 돌아왔다. 태어났다.
그는 영생의 식물처럼 다시 태어났다.
불순한 온 밤이 그를 수장시키려고 발버둥쳤으나

오늘 그는 여명 속에서 불굴의 입술을 굳게 세운다.
묶였으나, 이제 그는 결연한 병사다.
상처 입었으나, 그는 사과처럼 싱싱한 건강을 유지하고 있다.
팔이 잘렸으나, 지금 그는 그 팔로 투쟁한다.
땅에 묻혔으나, 그는 우리와 함께 노래하며 온다.
(Neruda 1999a, 681)

위의 시행들에서는 어둠, 공포, 고통, 죽음의 의미를 함축하는 "밤"과 부활과 새로운 단계의 시작을 알리는 "여명"이 대립되고 있다. 그리고 더 나아가 고통은 이제 "새로운 질서"와 승리, 그리고 집단적 주인공 '후안'의 영원한 부활의 토대로 작용한다.

민중이여, 고통으로부터 질서가 태어났다.
질서로부터 그대들의 승리의 깃발이 태어났다.
(Neruda 1999a, 681)

한편, 「대지의 이름은 후안」은 창작주체의 페르소나는 완전히 자취를 감추고 창작주체와 거리가 먼 구체적 인물이 자신의 현실상황을 자신의 입으로 서술함으로써 시적 주체가 전형성을 획득하는 시 유형 또한 제공한다.

나의 이름은 올레가리오 세뿔베다,
구두수선공이야, 거대한
지진으로 절름발이가 되었어.
초라한 공동주택 위 한 조각 언덕
그리고 내 다리 위의 세계.
거기서 나는 이틀간 비명을 질렀지,
그러나 나의 입은 흙으로 가득 차고,
나는 더 힘없이 소리쳤어

잠들어 죽을 때까지. (Neruda 1999a, 666)

위의 인용 시는 자전적 형식을 띠고 있다. 그래서 독자에게 그들의 사건과 불행을 이야기하는 사람은 시적 주체로서의 민중 자신이다. 이처럼 근원적인 서정적 화자는 목소리를 '올레가리오 세뿔베다'라는 작중 인물에게 양도하고 있는데, 네루다는 이러한 내레이터의 이동을 통해 놀라운 다양성과 극적이고 감동적인 효과를 꾀한다. 칠레뿐만 아니라 볼리비아, 콜롬비아, 코스타리카 등 라틴아메리카 각 나라의 위대한 역사를 건설한 노동자들의 생생한 이야기를 담고 있는 이 시편들이 "민중 자신의 언어로, 민중들이 자신들의 결점과 사물을 이야기하는 방식대로"(Cardona Peña 1950,280)씌어졌다는 네루다의 말은 과장일 수도 있다. 그러나 이미지의 옷을 벗어버리고 민중의 직접적인 말을 담아내겠다는 네루다의 이러한 진술은 "기본적인 대상들의 세계는 가장 단순하고 소박한 형식으로 표현되어야 한다"(Concha 1999,39)는 '말의 노동자'로서의 시인의 리얼리즘적 열망과 확신을 표현한 것에 다름 아니다.

여기에서 자신들의 이야기를 풀어놓는 인물들은 계급의식을 가진 투쟁하는 노동자들, 다시 말해 모두의 노래 의 결정적인 영웅들이다. 시인과 마찬가지로 각각의 인물들은 개인성을 간직하고 있으나 그들의 삶은 언제나 계급투쟁의 큰 틀 내에서 움직이며 시인은 역사과정 속에서의 집단의 역할을 복권시키겠다는 의도를 다시 한번 확인시켜준다. 여기에서 우리는 네루다가 생동감 있고 다면적인 주인공의 성격화에 얼마나 주안점을 두었는가를 살펴볼 수 있다. 시적 주체가 화자의 차원으로 물러나 모습을 감추는 작품에서도 서사성의 확보가 가능하지만, 이처럼 인터뷰를 통한 증언의 방식으로 창작주체와 거리가 먼 인물이 시적 주인공으로 부각되는 경우에도 서사지향이 가능하다.

사실상 서정적 요소를 무시할 수는 없겠지만, 「대지의 이름은 후안」에

포함된 유형의 시에서는 서사성의 확보를 통한 객관적 현실의 반영이라는 측면이 두드러진다. 이는 시적 주체가 '민중의 대변자'로서 주인공의 역할을 떠맡고 나섬으로써 일정 정도 혁명적 낭만주의의 발현을 보여주는 「마추픽추의 산정」과 좋은 대조를 이룬다. 각각의 시에는 노동자들 각자가 밝히는 궁핍과 노동, 투쟁의 이야기를 개인화하는 데 기여하는 의미 있는 세부들이 존재한다. 또한 일련의 이 평범한 존재들은 모두의 노래 의 제4부 「해방자들(Loslibertadores)」을 수놓고 있는 '공식적' 영웅들에 비해 그 엄숙함과 표현성이 결코 떨어지지 않는다. 여기에서 우리는 서사지향과 리얼리즘의 성취가 밀접하게 관련되어 있음을 알 수 있다. 일반적으로 서사적 거리는 시적 주체가 화자의 차원으로 물러나거나 창작주체와 거리가 먼 인물의 가면을 취할 때 확보되는 것이고, 그것은 시적 주체가 전면으로 나섬으로써 오히려 시의 효과가 훼손되는 경우에 요청되는 미학적 장치다(최두석 1991,86). 「대지의 이름은 후안」의 경우, 세부 묘사의 충실성이나 생활적 진실성을 확보하고 전형을 창조하는 데 있어서 서사성의 강화는 매우 유효하다.

그러나 서사지향적인 시에서 확인되는 이러한 리얼리즘 성취에도 불구하고 작품의 시적 주체가 위축 또는 거세됨으로써 독자의 감흥을 예리하게 충격하는 서정성의 발현에는 오히려 제한성을 보인다. 그렇다면 사건적 요소와 이야기의 도입이 서정시 장르의 특수성을 몰각한 행태인가? 이러한 문제는 여전히 풀기 어려운 아포리아로 남을 것이고 문제의 해결은 창작주체의 시적 형상화 능력에 달려있다고 하겠다. 결론적으로, 높은 수준의 서정성을 유지하면서 생생한 리얼리티를 제시해야 하는 상호모순적인 이중의 작업을 상보적인 것으로 전화하는 고도의 시적 능력을 통해서만 진정한 리얼리즘적 성취에 이를 수 있을 것이다.

2. 모두의 노래 와 장르 설정의 문제

시 장르가 지니는 암시나 상징의 기능은 세계의 한 단면을 효과적으로 표현할 수 있을지는 몰라도 리얼리즘 문학이 궁극적으로 추구해야 할 완결성이나 총체성의 획득에는 미흡하다. 이러한 장르적 한계를 극복하기 위해 모두의 노래 는 서술적, 설명적 인식을 기조로 하는 산문정신의 일정한 정착을 추구하고 있다. 이처럼 리얼리즘 시의 자질로서의 서사성과 서정성이 조화를 이루는 시에서 리얼리즘적 성취가 이루어지며, 모두의 노래 에서 볼 수 있듯이 이런 경우 획일적인 장르 설정이 어려워지는 양상을 보인다. 서사적 거리의 확보와 관련하여 모두의 노래 는 고전적인 문학 장르 개념의 유효성에 의문을 제기한다. 네루다 자신은 이 작품이 지닌 역사적, 집단적 성격을 강조하기 위해 모두의 노래 를 '연대기(crónica)'로 규정하고 있지만(Flores1974, 169), 여기에서 과거는 엄밀한 역사적 사료로서의 기능을 넘어서며 수많은 서정적, 서사적 요소가 개입한다는 점을 고려하면 '연대기'라는 용어의 사용은 부적절해 보인다. 또한 위에서 살펴본 것처럼, 시적 주체가 지배적인 순간도 있으나 시적 대상이 지배적인 순간도 있다는 점에서, 고전적인 서정시의 범주에 들지 않는다. 그리고 강력한 서술적 요소와 아메리카의 역사적 통일성과 위대성을 부각시킨다는 점에서 서사시로 분류되기도 한다. 그러나 네루다의 개인사가 아메리카의 역사적 전개와 어우러지면서 서술적 성격 자체가 방해받는다. 그렇다면 모두의 노래 의 장르는 어떻게 설정할 수 있을까?

여기에서 고전적 의미의 서정시 개념을 파괴하는 장르의 확산 내지 해체의 문제를 제기해 봄직하다. 즉, 고전적 의미의 서정시는 산문적 요소를 도입함으로써 서사적 공간을 마련하며, 이러한 장르의 확산은 리얼리즘의 성취와 관련된다. 플라톤과 아리스토텔레스는 시의 기본 장르를

그 재현의 양태에 따라 서정시(주관적, 시인이 주체가 되는 언표행위), 서사시(주관-객관적, 주체가 교대되는 언표행위), 극시(객관적, 인물들이 주체가 되는 언표행위) 등 세 가지로 분류한다. 시의 다양한 성격에 대한 고려 없이 희랍문학과 결부된 이 삼분법을 무조건 따르는 것은 바람직하지 못할 것이다. 여기에서 보다 신축적이고 세분화된 괴테나 폰 하르트만의 분류방식을 주목할 필요가 있다.

순수유형들의 중간 상태의 존재를 전제하는 괴테는 일종의 장르적 스펙트럼을 제시하는데, 이에 따르면 서정적, 서사적, 극적인 세 가지 요소들을 조합함으로써 시 장르는 무한히 다양화될 수 있다. 또 폰 하르트만은 삼분법 내에 다시 삼분법을 도입하여 순수서정, 서사적 서정, 극적 서정, 순수극, 서정적 극, 서사적 극, 순수 서사, 서정적 서사, 극적 서사 등의 구분을 제안하는데, 이 아홉 가지는 각기 지배적 특징과 이차적 특징에 의해 정의되고 있다(김현 1987,94). 하르트만의 분류에 따라 위에서 인용한 유형의 시를 포함해 모두의 노래 를 서사성이 두드러지는 서정시의 하위 범주로서 "서사적 서정"으로 규정하는 것이 타당해 보인다. 로드리게스 모네갈(1988,236)도 비슷한 맥락에서 모두의 노래 의 성격을 "서사적이고 서정적이며, 연대기이고 자서전이며, 역사적 극화이자 개인적 극화"라는 다층적 개념으로 규정한 바 있다. 이처럼 '노래하는(cantar)'동시에 '이야기하는(contar)' 모두의 노래 는 문학 장르간의 엄격한 구분보다는 오히려 만남과 횡단의 가능성에 대한 모색이다.

Ⅳ. 나가며

본질적으로 시는 시인의 주관적 감정의 토로를 바탕으로 하는 장르다. 따라서 시에서의 리얼리즘은 주관성과 객관성, 시적 요소와 산문적 요소

의 만남의 형태로 제시될 수 있다. 지금까지 객관성을 확보하는 방식에 따라 전형 개념에 의거한 유형화를 시도해 보았는데, 「마추픽추의 산정」은 시적 주체의 소설적 성격 전개를 통해, 「대지의 이름은 후안」은 창작 주체의 직접적인 목소리의 약화와 서사적 공간의 확보를 통해 객관성을 확보하고 있음을 확인할 수 있었다. 결국 「마추픽추의 산정」과 「대지의 이름은 후안」은 다같이 집단적 역사 주체인 민중과 그들의 현실을 지향하는 리얼리즘적 세계관을 표명하고 있지만, 중심축이 어디에 놓이는가에 따라 패러다임의 변화를 가져온다.

이상에서 살펴봤듯이, 인물과 상황의 변증법적 상관관계가 소설처럼 구현되지 않는다고 해서 시적 대상으로 다루어진 인물이나 상황, 시적 주체에서 전형을 찾는 것이 무리라는 생각은 근거를 상실한다. 그러나 시적 주체의 전형성을 지나치게 강조할 때 시의 주관성에 얽매이게 돼 객관 현실을 반영하기 어렵고, 반대로 시적 대상으로서의 인물이나 상황의 전형성을 강조할 때는 서사적 공간의 확보를 통한 리얼리즘에의 접근은 가능하지만 불가피하게 서정성이 훼손된다는 시 장르 고유의 특수성이 존재한다.

따라서 리얼리즘의 성취 이전에 시적 성취가 놓이는데, 이는 서정성과 서사성, 주관성과 객관성의 조화를 통해 가능하다. 실제로 모두의 노래 에 실린 대부분의 시에서 정도의 차이가 있을 뿐 주관적이고 감상적인 개념과 서사적 내용이 구분 없이 공존하며, 이러한 유기적 복합성이야말로 네루다 시의 예술성을 담보하는 가장 중요한 요소일 것이다. 근원적이고 존재론적이며 넓은 의미에서의 현실세계와 인간의 본능에 대한 섬세한 묘사를 보이는 네루다의 복합적 시 세계를 올바로 해석하기 위해서는 '당파적 리얼리즘'이나 '전형성'이라는 잣대가 아니라 궁극적으로 작가의 개성이라는 관점에서 조명되어야 할지도 모른다. 시인은 자

서전 에서 이렇게 말한다: “나는 겨드랑이 밑에 이론을 끼고 다니다가 누군가를 만나면 머리 위에 쏟아 부어 버리는 사람이 아니다.”(Neruda 1974, 420) 상징주의와 초현실주의를 거쳐 스페인내전을 계기로 결정적으로 리얼리즘으로 향하였지만, 한 순간도 자신의 창조적 자율성을 포기하지 않았던 자유로운 예술혼의 소유자인 네루다는 분명 “리얼리즘 그 너머를 꿈꾼 리얼리스트”였다.

참고문헌

김현(편)(1987), 장르의 이론 , 문학과지성사.

김현균(1991),「네루다 시의 정치성에 관한 연구」, 서울대 석사학위논문.

최두석(1991),「리얼리즘시론」, 실천문학, 통권 24호, 1991 겨울.

로만 야콥슨 외(1989), 현대시의 이론 , 박인기 역, 지식산업사.

Bisztray, George(1978), Marxist Models of Literary Realism, New York: Columbia University Press, 편집부 역(1985) 마르크스주의의 리얼리즘 모델 , 인간사.

Bousoño, Carlos(1985), Teoría de la expresión poética, Madrid: Gredos.

Camacho Guizado, Eduardo(1978), Pablo Neruda: Naturaleza, historia y poética, Madrid: Sociedad General de Librería.

Cardona Peña, Alfredo(1950), “Pablo Neruda: breve historia de sus libros,” Cuadernos Americanos, Vol.9, No.6.

Concha, Jaime(1999), “Introducción,” in Pablo Neruda, Odas elementales, Madrid: Cátedra.

Costa, René de(1979), The Poetry of Pablo Neruda, Cambridge: Harvard University Press.

Dawes, Gregorio(2000),"El canto del hombre invisible: Neruda, el surrealismoy el realismosocialista."in Culturade Guatemala, Vol.21, No.1, pp.61-78.

Durán, Manuel, y Safir, Margery(1981), Earth Tones: The Poetry of Pablo Neruda, Bloomington:Universityof IndianaPress.

Feinstein,Adam(2004),Pablo Neruda:a Passionfor Life, New York: BloomsburyUSA.

Flores, Ángel(ed.)(1974), Aproximaciones a Pablo Neruda, Simposio dirigido por Ángel Flores, Barcelona:Llibres de Sinera.

_____(ed)(1987), Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda, MéxicoD.F.: FCE.

Goic,Cedomil(1971),"Alturasde MacchuPicchu:la torrey el abismo," Anales de la Universidadde Chile, No.157-160pp.153-165.

González-Cruz, LuisF.(1979), Neruda. Tentativaa la totalidad, New York: Abra.

Loyola,Hernán(1964),Los modosde autorreferenciaen la obrade Pablo Neruda, Santiago:Aurora.

Neruda,Pablo(1974), Confieso que he vivido, Barcelona: SeixBarral,박병규 역(2008) 파블로 네루다 자서전 , 민음사.

_____(1999a), Obras CompletasI, Ediciónde Hernán Loyda, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____(1999b), Obras Completas II, Edicióndе Hernán Loyda, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____(2000), Obras Completas III, Edicióndе Hernán Loyda, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____(2001), Obras Completas IV, Edición de Hernán Loyola, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Reisz de Rivarola, Susana (1989), Teoría y análisis del Texto Literario, Buenos Aires: Librería Hachette.

Rodríguez Monegal, Emir (1988), Neruda, el viajero inmóvil, Barcelona: Editorial Laia.

Santí, Enrico Mario (1982), Pablo Neruda: The Poetics of Prophesy, Ithaca: Cornell University Press.

Solá, María Magdalena (1980), Poesía y política en Pablo Neruda, Río Piedras: Editorial Universitaria.

Villegas, Juan (1976), Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda, Barcelona: Planeta.

▌논문투고일자 2008년 11월 12일
▌심사완료일자 2008년 12월 14일
▌게재확정일자 2008년 12월 15일