이베로아메리카 제5집(2003년)

『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』

- 무정부주의자의 사랑 -

우 석 균*

Ⅰ. 들어가면서

시 한 편에 우주가 들어 있다면 멋진 일일 것이다. 시 한 수를 음미하는 것만으로 시인을 속속들이 알고 시를 알고 진리를 알고 세계를 알 수 있을 것이기 때문이다. 고작 시 한 편에 그런 엄청난 것이 들어 있기를 기대할 수야 없겠지만, 분명 어떤 시들은 시인의 시 세계와 그가 위치한 사회적 맥락을 들여다보게 해준다. 빠블로 네루다(Pablo Neruda)의 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』(*20 poemas de amor y una canción desesperada*)를 여는 첫 번째 시는 필자에게는 그런 존재였다. 처음에는 성을 주제로 한 파격적인 시어나 같은 시집의 다른 시들과 무언가는 다른 분위기 때문에 그 시를 주목하게 되었다. 그러나 필자에게는 성큼 다가온 시였음에도 비평가들에게는 그다지 후한 평가를 받은 시는 아니었다는 것을 알게 되었다. 사실 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』 자체가 엄청난 대중성에도 불구하고 높은 평가는 얻지 못했다.

비평가들의 평가는 분명 일리 있는 점들이 있었다. 그러나 1920년대 칠레 현실을 알게 된다면, 특히 당시 칠레 사회가 지극히 보수적이었다는 사실을 알게 된다면 고작 약관 20세의 무명 시인이 '저지른' 파격은 적어도 대단히 용감한 것이었다. 더구나 네루다는 그 시집에 실린 시들의 가치를

* 서울대 언어교육원 연구원

알아주지 않는다고 출판사 사장이든 비평가이든 소설가이든 상대를 가리지 않고 분노와 섭섭함을 토로하기까지 했다. 무엇이 청년 네루다로 하여금 파격적인 시를 쓰게 만들었던 것일까? 결코 청춘의 특권인 치기 때문이 아니었다. 그것은 칠레 현실에 한없는 절망을 경험하고, 그 현실을 송두리째 부정하게 된 낭만적 무정부주의자가 택한 저항의 방법이었다.

Ⅱ. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 대중성과 차가운 비평

네루다는 1924년 간행된 두 번째 시집 『스무 편의 사랑의 시와 한편의 절망의 노래』로 시인으로서의 명성과 대중성을 획득했다. 사랑의 환희와 실연의 아픔이 교차하는 이 시집에 대한 당시 칠레 젊은이들의 반응은 무척이나 뜨거웠다. 그리고 이 시집은 입소문을 타고 국경을 넘어 아르헨티나 독자들 사이에서도 회자되었으며, 페루 지성계를 선도하던 잡지 <아마우따>(*Amauta*)에도 소개되었다. 교통과 통신이 발달하지 않아 라틴아메리카 국가간 교류가 적었던 당시에 무명 시인의 이름이 이웃나라에 알려지게 된 것은 대단히 이례적인 일이었다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 대중성은 판매 부수에서도 입증된다. 1961년 이미 스페인어판으로만 100만부를 돌파했으며 현재까지도 스테디셀러이다. 아마도 단일시집으로서는 라틴아메리카에서 가장 많이 팔리고 또한 가장 널리 읽힌 시집일 것이다. 세계적으로도 수십 개국 언어로 번역되었음은 물론이고, 국내에서도 정현종(민음사, 1989), 추원훈(청하, 1992)에 의해 두 차례나 번역, 소개된 바 있다.

21편으로 구성된 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』 중에서도 시15와 시20이 특히 대중적인 인기를 끌었다. 시 15의 서두인 "네가 말이 없을 때가 좋아, 마치 있는 듯 마는 듯해서"(Neruda 1980:22)라는 구절

은 자신의 사랑이 받아들여졌으리라고 애써 믿으려하는 청춘 남녀들의 심리를 꿰뚫어본 명 구절로 많은 사람들의 기억 속에 각인되었다. 그런 대중성으로 인해 혁명가수 빅또르 하라(Víctor Jara)는 1972년, 지병으로 주 프랑스 대사직을 사임하고 귀국한 네루다를 위해 이 시에 곡을 붙여 헌정했으며, 영화 <일포스티노>의 원작 소설에서도 네루다의 시로 베아트리스를 유혹하는 우체부의 입에서도 흘러나왔다(Skármeta, 1997:53). "오늘밤 나는 세상에서 제일 슬픈 시를 쓸 수 있습니다"(Neruda, 1980:29)로 시작되는 시20 역시 실연의 아픔에 잠 못 이루는 밤을 아름답게 승화시켜 널리 회자되었다. 시20이야말로 사랑에 관한 한 라틴아메리카의 애국가라고 평한 호르헤 에드와르즈(Edwards, 1994:736)가 묘사한 네루다의 시 낭송회 광경은 이 시의 대중성이 어느 정도인지를 보여준다. 1970년 페루 리마에서 열린 시 낭송회에서 네루다는 시20을 맨 마지막에 낭송하였다. 네루다와 에드와르즈는 청중의 반응이 너무도 뜨거워 사인 공세에 시달릴까봐 뛰다시피 하여 차에 올라 시동을 걸었지만, 거기까지 쫓아온 청중들은 차를 들어 올려 버렸다.(Edwards, 1994:736-37).

『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 이렇게 독자들의 사랑을 받을 수 있었던 데에 대해 훌리오 꼬르따사르는 라틴아메리카 문학에서 스페인어로 말하는 이브가 처음으로 등장했기 때문이라고 분석한다. 그 전까지만 해도 사랑의 시의 주인공들은 으레 유럽의 뮤즈였으나, 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에서 비로소 라틴아메리카 여인이 사랑의 대상으로 등장했다는 것이다(Cortázar, 1994:66). 이 시집이 나오기 이전까지 남성 시인이 쓴 사랑의 시 중에서 가장 널리 암송되었던, 루벤 다리오의 「소나티나」"Sonatina"는 꼬르따사르의 견해가 일리 있다는 것을 보여준다. 일반인들과는 다른 신분의 여인, 그것도 라틴아메리카에는 존재하지 않는 공주라는 신분의 여자가 주인공이니 독자들의 감정이입에는 한계가 있을 수밖에 없다. 또한 다리오가 모데르니스모 시인답게 고대 그리스나 로마 시대의 고전문학이나 궁중문학 혹은 신고전주의 문학에서 흔히 접할 수 있는 문학적 상투어를 되살려 썼다는 점도 라틴아메리카 독자들

에게 어느 정도의 거리감을 느끼게 만들었다.

> 공주님이 슬픔에 잠겨 있네... 무슨 일이 있는 걸까?
> 앵두 같은 입술에서 한숨이 새어 나오네.
> 웃음도 상실하고 핏기도 사라진 입술.
> 공주님이 황금 의자에 창백하게 앉아 있네.
> (Darío, http://www.amorpostales.com/Sonatina.html)

그러나 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 누린 대중성에 비해 비평가들의 반응은 반드시 호의적이지는 않았다. 때로는 아주 차갑기까지 해서 네루다를 당황하고 분노하게 만들었다. 가령, 출판사 나씨멘또(Nascimento)의 사장은 평소 문인들에게 호의적이었던 데다가 네루다의 재능을 높이 사서 첫 시집 『황혼일기』(*Crepusculario*, 1923)를 기꺼이 출판해 주었지만 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』를 내기까지는 무척이나 망설였다(꼬스따, 1992:15). 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에 대한 비평가들의 평가는 훗날 네루다가 『지상의 거처』(*Residencia en la tierra*, 1933-1935)와 『모두의 노래』(*Canto General*, 1950)로 라틴아메리카를 대표하는 시인이 된 후에조차 그다지 높아지지 않았다. 오히려 두 시집의 그늘에 가리는 일이 빈번했다.

『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 두 시집에 비해 비평가들에게 그다지 후한 평가를 얻지 못한 것은 두 가지 중요한 평가 기준이 작용했기 때문이다. 첫 번째는 미학적 기준이다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 출간된 1924년은 바로 초현실주의 1차 선언이 있던 해였다. 즉, 아방가르드가 정점으로 치닫고 있으며 새로운 미학이 확고히 자리를 잡았다는 것을 의미한다. 새로운 미학은 스페인어권에도 이미 확산되고 있었다. 스페인만 하더라도 1919년에서 1922년에 걸쳐 과격주의(ultraísmo)가 유행하였고, 아르헨티나도 1921년 보르헤스(Jorge Luis Borges)의 귀국과 함께 과격주의를 접할 수 있었다. 또한 칠레도 1914년에 이미 창조주의(Creacionismo)를 주장하며 아방가르드의 물결에 동참한 우

이도브로(Vicente Huidobro) 같은 선구자가 있었고, 심지어 페루에서는 『뜨릴세』(*Trilce*, 1922)를 쓴 바예호(César Vallejo) 같은 자생적인 아방가르드 시인도 출현하였다. 그에 비해, 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』는 작품 전반에 걸쳐 후기낭만주의, 상징주의, 모데르니스모의 흔적이 농후했다. 이는 네루다가 세계 문학 조류에는 물론 스페인어권 시에서 불기 시작한 변화의 바람에도 동참하지 못하고 있었다는 것을 의미한다. 따라서 새로운 미학적 기준으로 네루다를 평가하는 평자들에게 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』는 그다지 예찬할만한 작품이 아니었다. 1940년에 네루다에 대한 최초의 비평서를 쓴 아마도 알론소가 대표적인 경우이다. 알론소에게는 당시까지의 네루다 작품들 중 최고의 시집은 『지상의 거처』였고, 이 시집에서 비로소 네루다 시 세계가 우수(melancolía)에서 고뇌(angustia)로의 이행을 완수했다(Alonso, 1974:15). 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에 대해서는, 고뇌를 회피하고 우수로 도피하고 있다는 점을 들어 평가절하했다(Alonso, 1974:17). 알론소가 새로운 미학적 기준으로 네루다 시를 재단했다는 것은 '고뇌'라는 용어에 내포되어 있다. 그가 말하는 고뇌는 파편화된 내적 자아의 고뇌를 의미했으니, 다분히 아방가르드와 서구 모더니즘을 염두에 두고 있었던 것이다.

두 번째는 문학사회학적 기준이었다. 쿠바 혁명 직후의 라틴아메리카에서 혁명은 유토피아가 아니라 실현 가능한 희망이었다. 수많은 작가들이 임박한 혁명을 위해 봉사하는 문학이 필요하다는 신념을 공유하고 있었고, 비평가들도 소위 말하는 참여문학에 후한 평가를 내렸다. 문학사회학적 기준으로 볼 때 『모두의 노래』는 네루다 작품 중에서도 민중성과 역사성을 갖춘 초유의 대서사시였다. 네루다 시 세계에 대한 에르난 로욜라의 해석은 문학사회학적 기준이 어떻게 작동하고 있는지를 여실히 보여준다. 로욜라는 『황혼일기』에서 『모두의 노래』에 이르기까지의 과정을 변증법적 정반합이 이루어지는 과정으로 파악하고 있다. 그리고 『모두의 노래』의 『마추삐추의 산정』을 합(síntesis), 다시 말해 절정의 순간이라고 보았다

(Loyola, 1967:197). 그가 네루다 시 세계의 근간이라고 보는 세상만물의 연대(solidaridad)와 역사가(Loyola, 1967: 41-2) 『마추삐추의 산정』에서 완벽하게 구현되었다고 보기 때문이다. 반면, 로욜라에게는 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』는 네루다 시 세계의 근간이 가장 퇴색해 있는 작품이었다. 『황혼일기』에 수록된 1920년에서 1922년 중반까지의 시는 그나마 인간에 대한 신뢰나 사회변혁에 대한 희망이 담겨 있는 반면, 1922년 중반 이후의 시에서는 그런 희망이 퇴조하고 있다고 본다(Loyola, 1967: 30-1). 그리고 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』는 인간과 세계에 대한 회의로 관능적인 사랑으로 도피했다고 주장한다(Loyola, 1967: 51-6). 알랭 시카르 같은 서구 비평가에게도 문학과 사회의 관계는 네루다 시 세계를 재단하는 데 있어 중요한 기준으로 작용했다. 이 기준에 따라 시까르는 네루다 시의 역사는 그가 역사와 맺는 관계의 역사라고 정의하였다(Sicard, 1981:627). 그리고 『황혼일기』가 희망에서 염세주의로 흐른다는 로욜라의 해석을 수용할 뿐만 아니라(Sicard, 1981:17-8), 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 네루다 시 세계에서는 퇴조라는 견해에도 동의한다(Sicard, 1981:43-5).[1]

1) 시까르는 로욜라보다는 유연한 입장을 취한다. 가령, 네루다가 역사와 결합하는 과정을 물질성(materialidad)을 찾는 과정으로 보았는데(Sicard, 1981:11), 이는 『지상의 거처』 2부 네 번째 파트인 <세 개의 물질적 노래>(Tres cantos materiales)를 염두에 둔 것이다. 『지상의 거처』가 『모두의 노래』만큼이나 중요한 작품이라고 본 것이다. 그러나 물질성이라는 기준 역시 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』를 비판하는 기준으로 작용하였다. 시집 전반에 걸쳐 여성을 묘사하는 형용사로 자주 등장하는 '부재하는'(ausente), '타인의'(ajena), '이상한'(extraña), '먼'(lejana) 등등의 시어가 물질성을 약화시키고 있다고 보았기 때문이다(Sicard, 1981:46-8).

Ⅲ. 시1과 동시대성(contemporaneidad)의 성취

미학적 기준이나 문학사회학적 기준을 적용하지 않더라도 사실 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』를 『지상의 거처』나 『모두의 노래』와 비교하기는 쉽지 않다. 네루다가 동양에서 외교관으로 근무하는 동안 몇 년에 걸쳐 수없이 다듬었던 시들이 포함되어 있는 『지상의 거처』나 정복 이전의 라틴아메리카 역사와 근현대사를 넘나드는 웅대한 스케일의 『모두의 노래』는 확실히 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에 비해 심혈을 기울인 작품이었다. 따라서 아마도 알론소, 에르난 로욜라, 알랭 시까르 등의 견해는 존중받을 만한 것이다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 대중성은 '사랑'이라는 보편적 주제를 다루었다는 점이 결정적으로 작용했다는 점도 결코 부인할 수 없는 사실이다.

그러나 필자는 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 시대적으로 뒤쳐진 작품, 즉 후기낭만주의와 상징주의와 모데르니스모의 잔재를 지우지 못한 작품이라는 견해, 혹은 이 작품에는 역사성이나 사회성이 배제되었다는 견해에 전적으로 동의할 수 없다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에도 서구 예술의 흐름에 동참하려는 열망, 즉 동시대성에 대한 열망이 여실히 드러난다. 이 시집이 때로는 낭만적인 사랑을 넘어서 육체적인 사랑을 노래하고 있다는 점, 꼬스따의 표현을 빌자면 사랑보다는 성을 노래했다는(꼬스따, 1992:11) 점이 동시대성에 대한 열망의 표출이었다. 21편의 시 중에서도 시1은 육체에 대한 묘사가 두드러진다.

여자의 육체, 하얀 구릉, 눈부신 허벅지,
몸을 내맡기는 그대의 자태는 세상을 닮았구나.
내 우악스런 농부의 몸뚱이가 그대를 파헤쳐
땅 속 깊은 곳에서 아이 하나 튀어나오게 한다.

터널처럼 나는 홀로였다. 새들이 내게서 달아났고
밤은 내 가슴으로 거세게 파고들었다.

난 살아남기 위해 그대를 벼렸다, 무기처럼,
내 활의 화살처럼, 내 투석기의 돌멩이처럼.

그러나 이제 복수의 시간은 오고, 난 그대를 사랑한다.
가죽과, 이끼와, 단단하고 목마른 젖의 몸뚱이여.
아 젖가슴의 잔이여! 아 넋 잃은 눈망울이여!
아 불두덩의 장미여! 아 슬프고 느릿한 그대의 목소리여!

내 여인의 육체여, 나 언제까지나 그대의 아름다움 속에 머물러 있으리.
나의 목마름, 끝없는 갈망, 막연한 나의 길이여!
영원한 갈증이 흐르고, 피로가 뒤따르고,
고통이 한없이 계속되는 어두운 강바닥이여.(Neruda, 1995:22)

시1의 여성에 대한 묘사는 당시로서는 대단히 파격적이었다. 시집을 여는 첫 번째 시, 첫 번째 구절부터 여자의 벌거벗은 육체를 적나라하게 묘사하고 있다는 점도 파격적이었고, "젖가슴"이나 "불두덩"(pubis)처럼 성기를 직접 거론한 것도 그랬다. 또한 "내 우악스런 농부의 몸뚱이가 그대를 파헤쳐"라는 구절은 사디즘이 발아하고 있고, "난 살아남기 위해 그대를 벼렸다, 무기처럼"라는 구절은 지극히 이기적인 사랑을 고백하는 것이기도 하고 성적 욕구를 통해 죽음의 본능을 극복하려는 충격적이면서도 참신한 시각의 표출이었다. 레네 데 꼬스따에 따르면 이런 육체성은 보수 가톨릭 색채가 아직도 농후했던 칠레 사회에 대한 강력한 도발이었다(꼬스따, 1992:11).

네루다의 시집이 보수 가톨릭 사회에 얼마나 커다란 충격을 던져주었으리라는 것은 우이도브로의 스캔들을 미루어 짐작할 수 있다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 출간된 지 2년 후인 1926년 칠레의 <나시온>(*La nación*)지 1면에 「수난과 죽음」("Pasión y muerte")이라는 시가 실렸다. 부활절인지라 예수의 수난과 죽음을 다루는 시이겠거니 하고 건성으로 넘긴 사람들도 많았다. 그러나 시를 주의 깊게 읽은 사람들은 경악을 금치 못했다. 16세 소녀를 향한 구애의 시였기 때문이다. 우이도브로

가 유부남인데도 불구하고 16세 소녀에게 구애를 했기 때문에 당연히 그의 도덕성을 놓고 말이 많을 수밖에 없었다. 그렇지만, 금기시 되던 사랑에 대한 논의를 신문을 통해 공개적으로 발표한 행위나 신성한 부활절을 농락한 행위만으로도 사람들을 경악시키기 충분했으니(Teiltelboim, 1993:133-45), 성의 문제를 적나라하게 노래한 네루다의 시1에 대한 일반적인 시각 역시 능히 짐작할 수 있을 것이다.

그런데 여성의 육체와 성에 대한 네루다의 적나라한 묘사와 충격적인 시각은 19세기 중반에서 20세기 초에 이르기까지의 성에 대한 일련의 서구적 시각을 응축하고 있다. 19세기 중반 유럽 회화에는 이전까지와는 다른 경향의 누드화가 등장한다. 이전의 누드화는 여체를 신화적 아우라로 감쌌지만, 이제는 거리낌 없이 여성의 벗은 몸을 묘사했다. 가령, 마네는 <풀밭 위의 점심>(1863)에서, 천박하게 남자 가랑이 사이에 다리를 세우고 앉아 있는 여인을 그리고, 심지어 <올랭피아>(1865)에서는 매춘부의 누드를 그렸다. 비너스가 아닌 여인을 누드로 그렸기에 사람들이 받은 충격은 무척 컸다(최승규, 1996:275-76). 보들레르는 "오, 나는 이 냉혹하고 잔인한 짐승을 너무도 사랑하고 아끼지/심지어는 이 차가운 경멸까지도/그러나 내겐 오히려 그런 네가 더욱 견딜 수 없도록 아름답게 느껴지구나"(재인용, 이명옥, 2003:19)라고 노래하면서 여인의 성적인 매혹에 대한 비정상적인 심리의 일단을 보여주었다. 또한 상징주의 화가들도 "가학과 피학성, 변태성욕, 퇴폐와 타락, 불타는 욕정, 섬뜩한 피, 동양에 대한 환상"(이명옥, 2003:19)을 화폭에 구현했다. 치명적인 매력으로 남자를 유혹하고 파멸시키고 죽음의 길로 이끄는 요부(팜므 파탈)가 빈번하게 등장하여(이명옥, 1993:15) 구스타프 클림트의 <유디트와 홀로페르네스>(1901)라는 불후의 명화가 등장하는 배경으로 작용했다. 에곤 쉴레는 누이동생을 위시해 성년이 되지 않은 어린 소녀들의 누드를 그리고도 전혀 죄의식을 느끼지 않았다. 관능미와 소녀들의 순수를 결합하는 것이야말로 흥미로운 예술적 주제라고 생각했기 때문이다(이주헌, 1998:40). 또한 뭉크는 <소녀와 죽음>(1893)에서 죽음을 두려워하지 않고 강렬하게 포옹한 채 입을 맞

추는 벌거벗은 소녀를 그렸다. 에로스와 타나토스의 포옹, 그것은 죽음을 공포의 대상이 아니라 애욕의 대상으로 봄으로써(조용훈, 2001:53) 죽음의 본능을 극복하려는 시도였으니, 프로이트의 정신분석이론과 궤를 같이하는 것이었다. 소위 '세기말'이라는 일련의 예술적·정신적 흐름이 유럽을 휩쓸고 있었던 것이다.

네루다가 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』를 쓰던 시절 유럽 예술의 이러한 흐름에 얼마나 정통했는지 추적하는 일이 쉽지는 않다. 그러나 네루다가 프랑스 시인들을 원어로 직접 읽고 싶다는 이유로 대학 전공을 프랑스어로 택했고, 보들레르와 랭보의 열렬한 예찬자였으며, 그의 수집품 중에서 퇴폐주의나 벨에포크에 대한 향수가 배인 물건들이 다수 있다는 점은, 네루다가 유럽 예술에 대한 나름대로의 취향이나 기준을 지니고 있었음을 시사한다. 여성 육체 묘사의 금기를 깨뜨리고, 사디즘이 표출되고, '도덕적'인 거리낌이 없어지고, 에로스와 타나토스가 기묘하게 양립하는 네루다의 시1이 유럽의 세기말적 사조와 전혀 무관하다고는 볼 수 없는 것이다. 물론, 세기말에 대한 네루다의 관심과 동조는 그에 대한 기존 비판을 뒷받침해주는 전거로 보일 수도 있다. 아방가르드의 물결에 동참하지 못한 네루다의 '후진성'에 대한 비판을 말이다. 그러나 세기말의 성적 담론이 프로이트를 통해 초현실주의까지 연장된다는 점을 상기한다면, 시1은 19세기 중반부터 아방가르드 시대에 이르기까지의 유럽 예술과 어깨를 나란히 하는 동시대성을 성취한 것이었다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』에 대해 냉담한 반응을 보였던 비평가들은 이 점을 간과했던 것이다.

다만 시1의 관능성이 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 전반적 경향은 아니었다는 점에서 네루다가 성취한 동시대성이 미흡했다는 점은 인정해야 할 것 같다. 관능성이라는 측면에서는 오히려 알폰시나 스또르니(Alfonsina Storni)의 『달콤한 상처』(*Dulce daño*, 1920)나 델미라 아구스띠니(Delmira Agustini)의 『에로스의 기도』(*El rosario de Eros*, 1924)에 비해 정도가 덜하다는 지적이(Perriam, 1998:95) 분명 일리 있는

것이다. 또한 알랭 시까르가 주장하는 것처럼 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 여인은 전반적으로 침묵하거나 부재하거나 멀리 있는 존재이지(Sicard, 1981:47-8), 시1에서처럼 육체성을 띠고 전면에 등장하는 경우는 예외적이다. 또한 시1이 성취한 관능성에도 몇 가지 유보적인 지적이 가능하다. 시1의 여인은 비록 성적인 매력을 발산하고는 있지만 치명적인 매력으로 남자를 유혹하고 파멸로 이끄는 요부의 이미지로서는 부족하다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 대체로 남녀간의 진정한 사랑을 노래하기보다 남성중심적 언어(man made language)가 여성을 이상화하고 성욕의 대상으로 타자화시키고 있으며(Perriam, 1998:100), 젠더간 위계질서를 고착화시키고(Detwiler, 1998:88) 있다는 주장이 시1에도 적용될 소지가 있는 것이다. 또한, "몸을 내맡기는 그대의 자태는 세상을 닮았구나"라는 구절과 자신을 농부로 비유하는 대목을 통틀어서는 성과 대지를 연관시키는 네루다의 건강한 원초적 상상력을 엿볼 수도 있지만, 앞 구절 자체만으로는 여인을 여신에 비유하는 신화적 상상력에서 벗어나지 못하고 있다는 인상을 준다. 게다가, "밤"과 "어두운 강바닥"이라는 시어에서 알 수 있듯이 시1의 시적 화자는 분명 낭만주의적 전통에 기대어 자신의 사랑을 토로하고 있다.

그러나 이러한 단점에도 불구하고, 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』, 특히 시1이 성취한 동시대성의 의미는 퇴색되지 않는다. 무엇보다도, 사랑의 시에서 성을 적나라하게 논한 것은 네루다가 경험한 주변부적 모더니티를 극복하고자 한 시도였기 때문에 더욱 가치가 있다. 과두체제가 모더니티의 성숙을 억압하고 있던 1920년대의 시대적 상황에서 모든 인습을 부정하는 듯한 시1의 과격한 몸부림 속에는 처절하게 고뇌하는 『지상의 거처』나 온몸으로 역사를 끌어안은 『모두의 노래』의 치열함이 이미 잉태되어 있었다.

Ⅳ. 무정부주의자의 사랑

19세기 중반 이후 칠레 사회의 변화 양상이나 그 속도는 결코 예사롭지 않았다. 산티아고 인근 항구인 발빠라이소(Valparaíso)는 무역과 금융의 거점이 되면서 남미 태평양 최대의 항구로 탈바꿈했다. 대규모 구리 광산들이 속속 개발되면서 칠레 경제의 대동맥 역할을 했고, 페루와 볼리비아를 상대로 한 태평양 전쟁(1879-1883)의 승리로 초석 광산까지 점유하게 되어 경제발전이 가속화되었다. 또한 이에 발맞춰 철도와 항만과 도로 등의 국가기간시설이 속속 개통되고 정비되었다. 산티아고에는 문명과 발전의 징표인 가로등과 전차가 들어섰으며, 특히 에펠이 설계한 산티아고 역사는 칠레 모더니티의 상징으로 각광받았다. 당연히 도시화가 진행되어 1920년대 약 10년 동안 산티아고는 인구 33만에서 70만에 육박할 정도로 급격히 팽창하였다. 수도권을 중심으로 창출된 일자리가 농촌 인구를 흡입한 것이었다. 수도권의 고용 증대에는 무역, 상업, 금융, 광업, 건설 부문 등이 크게 기여했지만, 국가기구의 정비와 팽창도 한 몫했다. 비록 태평양 전쟁에서 승리하기는 했지만 잠재적인 전쟁 가능성이 상존한다고 판단한 칠레 정부가 관료 조직이나 군 조직 같은 국가기구를 대대적으로 정비하고 확장하였기 때문이다(Ramón, 2000:184-196).

물론 모더니티의 성숙을 논하기에는 부족한 점이 많았다. 당시 칠레 현실은 자본주의적 생산양식 정착과 국민국가 건설이라는 모더니티 기획의 대전제를 충족시키지 못했다. 상업과 광업의 융성에도 불구하고 산업자본이 취약했고, 더구나 이미 19세기 말부터 칠레 국내 자본은 영국 자본의 진출로 점차 경쟁력을 상실해갔다. 또한 과두계층이 정치권력과 경제권력을 장악하고 있는 현실이 국민통합의 걸림돌이 되었다. 중·하층의 지지를 결집해 1920년 정권을 잡은 호르헤 알레산드리(Jorge Alessandri Palma) 대통령의 개혁 공약마저 실종시킬 정도로 과두계층이 기득권을 완강하게 지키고 있는 현실에서 국민통합은 요원한 일이었다.

그렇다면 이런 현실 속에서 청년 네루다가 경험한 모더니티는 어떤 것이었을까? 빈곤으로 점철되고 낙후된 현실에 절망해야만 했던 모더니티였다. 『황혼일기』는 1920년 산티아고로 올라오면서 굶주림 속에서 하숙집을 전전해야 했던 기억의 산물이었다. 훗날, 자신의 삶을 반추한 시집인 『이슬라네그라의 비망록』(*Memorial de Isla Negra*, 1964)의 「마루리 가의 하숙집」("La pensión de la calle Maruri")에서 회고하듯 네루다는 당시 "황혼에 묻혀버린 슬픈 학생"(Neruda, 1980:995)이었다. 그 초라한 골목에서 저녁마다 마주치는 석양을 시적으로 승화시키는 '재미'에 살 정도로 힘든 나날을 보냈던 것이다. 문인으로서의 활동 공간이 협소한 현실은 그를 더욱 절망케 했다. 『이슬라네그라의 비망록』의 「야간열차」("El tren nocturno")에서 네루다는 1921년 기차를 타고 산티아고로 상경하면서 고향을 등지게 된 아픔을 "요란한 기차가/칠레 수도 산티아고에 입성했다./그리고 나는 이미 나무들을 상실했고... 뿌리가 잘려나갔다"(Neruda, 1980:993)고 노래한 바 있었다.[2] 그런 아픔을 감수했던 이유는 당시 오지나 다름없었던 떼무꼬(Temuco)를 벗어나 '문명의 빛'을 향유하고 싶었기 때문이고 대시인이 되고자 하는 포부가 있었기 때문이다. 그러나 산티아고는 무명 시인에게 결코 너그럽지 못해서 네루다는 술집을 전전하는 보헤미안 생활로 절망을 달래야 했다. 그리고 막다른 골목으로 치닫고 있는 듯한 삶 속에서 청년 네루다는 사랑으로의 도피를 택했다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』는 이렇게 하여 탄생했던 것이다. 그러나 도피의 순간에도 네루다의 자의식은 편안하지 못했다. 아니 오히려 모더니즘 예술가들에게서 보이는 충동적이고 파괴적인 자의식이 번뜩였다. 시1이 보여주는 가학성, 에로스와 타나토스의 교차가 이런 자의식의 산물이었다.

그렇다면 그 자의식이 파괴하고자 했던 것은 무엇이었으며 어째서 에로티즘을 통해 분출될 수밖에 없었을까? 비엔나의 모더니즘에 대한 칼 쇼르

2) 네루다가 유년기를 보낸 떼무꼬는 침엽수가 무성한 지역이었다. 따라서 '나무를 상실했다'는 표현은 고향을 등진 안타까움을 비유한다.

스케의 분석은 시사하는 바가 크다. 프로이트의 정신분석이론이 역사와 사회를 도외시한다는 일반적인 평가와 달리 쇼르스케는 그것이 당시 현실의 산물이었다고 주장한다(Schorske, 1981:182). 비엔나가 프로이트에게 충분한 임상실험 기회를 제공할 수 있었을 만큼 정신분열증이나 성 도착증 환자가 많았으니 쇼르스케의 주장이 전혀 근거 없는 것은 아닐 것이다. 그렇다면 프로이트가 자신의 이론을 정립하기 시작하던 즈음의 오스트리아의 현실은 어떠했는가? 마치 정신분열증 환자처럼 파편적이고 분열적이고 모순적인 모더니티가 작동하고 있었다. 1857년부터 20세기 초까지 지속된 근대적인 도시계획을 6세기나 지속된 남은 합스부르크 왕가가 주도했다는 아이러니, 근대 국가로 발돋움했다는 환상을 심어준 만국박람회 개최와 그로 인한 거품 경제가 초래한 공황, 예술가의 도시라는 명성과 예술가의 창조력을 억압하는 전통의 무게 사이의 모순 등이 세기말 비엔나의 현실이었다. 쇼르스케는 이 파편적이고 분열적이고 모순적인 현실이 1980년대부터 이후 20여년 동안 비엔나 모더니즘이 만개하는 동력이 되었다고 본다. 그에게 있어서는 프로이트의 정신분석이론도 클림트의 에로티즘도 쉰베르크의 무조음악도 모두 비엔나 모더니티의 제 모순 속에서 잉태된 모더니즘이었다.

화려했던 제국의 과거와는 달리 프러시아와의 전쟁에 패하고(1866) 독일 통일의 주도권을 비스마르크에게 내주는 등 유럽의 변방으로 몰락하고 있던 오스트리아 지식인들과 예술가들에게 그런 모순적인 모더니티는 단절과 극복의 대상이었다. 오이디푸스 콤플렉스가 집단적으로 표출되어 오직 '새로운 것'(Die Jungen)만이 가치가 있는 것이라는 인식을 공유하게 되었다(Schorske, 1981:xxvi). 클림트의 에로티즘 역시 그런 인식의 소산이었다. 1848년 2월 혁명 이후 프랑스의 혁신적인 예술 조류가 모델이 되었다. 클림트는 1897년 전통주의 회화와의 단절을 위해 분리주의자(Secessionist)들을 규합하여 초대 회장을 역임한다(Schorske, 1981:214). 그리고 1898년 이후에는, 유디트 시리즈처럼 쾌락과 고통, 삶과 죽음의 본능이 교차하는 여인들을 화폭에 담기 시작하면서 극단적인 부친살해를 감

행하였다(Schorske, 1981:223). 주변부적 모더니티에 만연되어 있는 결핍이 그를 파괴적이고 가학적인 에로티즘으로 이끌었던 것이다.

네루다의 시1의 에로티즘 역시 자신이 직면한 주변부적 모더니티와의 단절을 바라는 오이디푸스 콤플렉스의 소산이었다. 네루다는 19세기 이래, 특히 1891년 이래 과두계층이 주도한 칠레 모더니티에 전혀 공감을 느끼지 않았다. 그의 사후 출간된 회고록 한 토막이 그의 시각을 잘 드러내고 있다. 1973년 피노체트 쿠데타로 대통령 아옌데가 죽자 네루다는 그와 발마세다(José Manuel Balmaceda)를 비교하였다. 발마세다도 쿠데타가 일어나 실각하고(1891) 자살을 한 대통령이라는 공통점이 있었다. 네루다는 보잘 것 없는 과두계층(mediocre oligarquía)이 국내자본을 보호하고 육성하는 정책을 펼쳤던 발마세다를 실각시킴으로써 외세의 경제 침략을 야기했고 과두계층끼리 야합하여 권력을 분점한 허울 좋은 의회주의 정치체제가 대두되었다고 비판한다(Neruda, *Confieso que he vivido*:397-98). 네루다는, 의회주의 정치체제를 통한 과두계층의 권력 분점 타파를 주장하며 1920년에 대통령에 당선되어 1924년까지 통치한 호르헤 알레산드리에 대해서도 비판적이었다. 그가 보기에 알레산드리는 선거전에서의 공약과는 달리 과두질서를 용인하였기 때문이다(Loyola, 1967:47-8).

당대 질서에 대한 네루다의 회의적인 시각의 밑바탕에는 무정부주의가 깔려 있었다. 네루다는 떼무꼬에서 중고등학교에 다니던 시절 이미 무정부주의자들의 기관지 <끌라리닫>(*Claridad*)에 여러 차례 글을 기고한 바 있다. 비록 무정부주의에 대한 특별한 사상적 학습을 한 적도 없었고 한번도 투철한 무정부주의자가 되어본 적은 없었지만 '이상적'이고 '낭만적'인 구호로 당대 질서를 질타하는 무정부주의자들에게 매료되었기 때문이다. 무정부주의자들과의 사적인 인연도 떼무꼬 시절에서부터였다. 1920년 무정부주의자들의 주요 거점이던 산티아고 학생연맹(Federanción de Estudiantes de Santiago)이 테러를 당하면서 무정부주의자였던 호세 산또스 곤살레스 베라(José Santos González Vera)가 떼무꼬로 피신했고, 가끔씩 산티아고로 글을 보내던 소년에 대한 호기심으로 네루다를 찾아왔던 것이다.

『하꼬방』(*El conventillo*, 1928)이라는 작품으로 도시 소설의 이정표를 세우기도 한 곤살레스 베라와의 인연으로 네루다는 산티아고에서 자연스럽게 산티아고 학생연맹을 드나들었다. 당시 무정부주의가 노동자와 대학생의 연대 투쟁에 가장 관심을 기울인 정파였다는 점도 작용했다.[3)]

이러한 연고들로 네루다는 산티아고에서도 <끌라리단>에 계속 글을 쓰게 되었다. 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』의 시 몇 편도 이 잡지를 통해 처음 발표한 바 있다. 그런데 주목할만한 점은 <끌라리단>이 가문과 전통과 가톨릭 규범과 도덕을 넘어선 자유연애를 옹호했다는 점이다(꼬스따, 1992:19). 그리고 네루다 역시 자유연애의 열정적인 지지자였다. 훗날 『열광적인 투석병』(*El hondero entusiasta*, 1933)에 실리지만 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』가 출간되기 전에 쓴 「이별」("Farewell")이 좋은 예이다. 가족 제도를 비롯한 일체의 사회적 관습을 거부하고 사랑만 주고 떠나버리는 뱃사람의 사랑을 예찬하고 있다.

1
그대 깊은 곳에서 무릎을 끓고
나를 닮은 슬픈 아이가 우리를 쳐다본다.
그 아이의 핏줄 속에서 타오를 생명 때문에
우리들 삶은 서로 얽혀져야 마땅하겠지.
(...)

2
사랑하는 그대여, 나는 그 아이가 싫다네.
아무 것도 우리 사이를 얽매지 않고
아무 것도 우리를 붙들어 매지 않도록.
(...)

---

3) 네루다의 무정부주의에 대해서는 볼로디아 떼이뗄보임의 네루다 전기를 참고하기 바란다(Teitemboim, 1991:45-55). 당시의 네루다에게 공산주의는 아직 대안이 될 수 없었다. 칠레 공산주의의 대부라 할 수 있을 루이스 에밀리오 레까바렌(Luis Emilio Recabarren)이 1920년 대통령 선거에서 알레산드리에서 적수가 되지 못했다는 점에서 알 수 있듯이 공산주의는 아직 생경한 것이었다. 공산당 자체가 레까바렌의 대통령 선거 패배 후 2년 뒤인 1922년에야 창당되었다.

3.
나는 입맞춤을 하고 떠나버리는
뱃사람들의 사랑을 사랑하네,
약속은 남기지만
결코 돌아오지 않는다네.
(Neruda, http://webalia.com/EP/poesia/conocidos/a118.html)

결혼이라는 제도를 거부할 때 성에 대한 담론은 더 이상 금기가 아니었다. 1921년 7월 네루다는 <끌라리단>에 「성」("Sexo")이라는 글을 발표하였다. 공개적으로 성을 거론했을 뿐만 아니라 그것을 동물적인 본능으로 간주할 만큼 대담하고 파격적인 글이었다.

> 그는 강하고 젊다. 끓어오르는 성의 불꽃은 전기에 감전되는 듯한 충격으로 그의 온 혈관을 질주한다. 이제 쾌락은 이미 그에게 노출되어버렸고 그 쾌락은 그가 여지껏 보아 온 가장 간단하고도 가장 신비스러운 것으로서 그를 유혹한다. 예전에 그는 사타구니의 불결한 것을 감추고 다니도록 교육받았고, 어렸을 적 그의 얼굴은 어떤 무의식적인 의혹 속에 찡그려지곤 하였다. 나중에 한 친구가 그에게 그 비밀을 폭로해 주었다. 그리고 그 고독한 쾌락은 계속하여 그의 영혼의 순수성을 부패시켜왔고 여지껏 알려진 바 없는 쾌락들에 대해 그를 활짝 개방해 놓도록 하였다.
> 그러나 그 시절은 이미 다 지나갔다. 지금은, 강하고 젊은 그가 그의 젊음의 잔을 비워 줄 어떤 대상을 사냥하러 나선다. 그는 단순히 자신의 천부적인 능력의 출구를 사냥하러 나서는 짐승이다. 그는 수컷이다. 그리고 인생은 틀림없이 그가 만족을 얻을 수 있는 암컷을 제공해 줄 것이다.(재인용, 꼬스따, 1992:19)

칠레 시 역사상 한 번도 존재한 적 없었던 시1의 대담한 묘사와 비도덕적일 정도로 가학적이고 이기적인 사랑은 이렇게 무정부주의적인 자유연애에서 비롯된 것이었다. 그리고 그 무정부주의는 네루다가 경험한 칠레 모더니티에 대한 오이디푸스 콤플렉스의 발현이었다. 혹자는 주장할지도 모른다. 모든 전통과 체제를 부정하는 무정부주의는 현실에 대한 낭만적인 인식이며 역사에 대한 무책임한 태도라고. 그러나 사랑마저 파괴적 욕구를

수반하는 고단한 자의식의 출현과 경험이야말로 사회변혁을 향한 멀고도 험한 길을 떠나는 데 출발점이 되지 않았을까?

참고문헌

레네 데 꼬스따, 1992, 「사랑의 시편」, 빠블로 네루다, 『스무 편의 사랑의 시와 한 편의 절망의 노래』, 추원훈역, 청하, 11-41.

이명옥, 2003, 『팜므 파탈: 치명적 유혹, 매혹당한 영혼들』, 다빈치.

이주헌, 1998, 『미술로 보는 20세기』, 학고재.

조용훈, 2001, 『탐미의 시대』, 효형출판.

최승규, 1996, 『한 권으로 보는 서양미술사 100장면』, 가람기획.

파블로 네루다, 1995, 『인어와 술꾼들의 우화』, 김현균역, 솔.

Alonso, Amado, 1974, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, 3th edn., 1974, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Cortázar, Julio, 1994, "Neruda entre nosotros", Julio Cortázar, *Obra crítica* Vol.3, Madrid, Alfaguara, 63-75.

Darío, Rubén, "Sonatina", http://www.amorpostales.com/Sonatina.html.

Detwiler, Louise A., 1998, "Deconstructing the role of love in two of Pablo Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Hispanofila*, No.122, 85-93.

Edwards, Jorge, 1994, "El joven Neruda: los poemas del amor compartido", *Revista Iberoamericana*, No.168-169, 731-737.

Loyola, Hernán, 1967, *Ser y morir en Pablo Neruda*, Santiago, Editora Santiago.

Neruda, Pablo, 1980, *Poesías escogidas*, Madird, Aguilar.

_____, *Confieso que he vivido*, Bogotá, Editorial Oveja Negra.

_____, "Farewell", http://webalia.com/EP/poesia/conocidos/a118.html.

Perriam, Chris, 1998, "Re-reading Neruda's *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*", *Bulletin of Hispanic Studies*, Vol.37, No.1, 93-108.

Ramón, Armando de, 2000, *Santiago de Chile*, Santiago, Editorial Sudamericana.

Schorske, Carl E., 1981, *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York/Toronto, Vintage Books.

Sicard, Alain, 1981, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*, versión española de Pilar Ruiz Va, Madrid, Editorial Gredos.

Skármeta, Antonio, 1997, *El cartero de Neruda*, 5th edn., Barcelona, Plaza & Janés.

Teitemboim, Volodia, 1991, *Neruda*, 5th edn., Santiago, Ediciones Bat.

_____, 1993, *Huidobro: La marcha infinita*, Santiago, Ediciones Bat.

Resumen

Este artículo intenta ubicar *20 poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda en el contexto socio-cultural de los años 20 del siglo XX en que fue escrita; sobre todo centra su atención en el "Poema 1" que se destaca por su erotismo. El erotismo de Neruda no es una actitud escapista como señalan varios críticos literarios. Para Neruda, es un intento de ser contemporáneo con los artistas europeos. Por lo tanto, la opinión compartida entre muchos críticos de que este poemario es artísticamente un retraso no es aceptable. Por otro lado, este artículo se interesa por el hecho de que el erotismo del "Poema 1" muestra una especie del instinto de destrucción. Este instinto procedió de la experiencia de la modernidad periférica de Neruda; concretamente, de una experiencia de la pobreza y de la falta de oportunidades. A partir de esta experiencia, Neruda sentía una necesidad de romper el status quo de la sociedad chilena. El anarquismo de aquel entonces fue un arma para él; el amor destructivo también se debe a aquél. Como el anarquismo, el amor de Neruda rechaza todas las instituciones de la sociedad.