

아리엘 도르프만의 작품에 나타난 역사적 현실과 문학적 창조*

유 왕 무
단독/배재대학교

Yoo, Wang-Moo(2008), La realidad histórica y la creación literaria en las obras de Ariel Dorfman, *Revista Iberoamericana*, 19-2, pp. 111-137.

El trabajo tiene por objeto revelar la relación entre la realidad histórica y la creación literaria que establece Ariel Dorfman en sus tres obras principales, 『Cría ojos』, 『Viudas』 y 『La Nana y el Iceberg』, y demostrar cómo esta interpretación determina tanto el contenido del universo estético de esas novelas, como los medios que utiliza Dorfman para construirlo, tales como la visión del mundo y el manejo de diversas escenas de realidad. Las obras de Dorfman se han basado en circunstancias particulares de la historia de Chile, especialmente la toma del poder por parte de dictaduras militares. Las dictaduras militares son una condición determinante del acto de escribir para Dorfman. Por eso, a nivel temático las novelas ponen de relieve el poder de la acusación contra un régimen militar. Sin embargo, el autor explica que la acusación no es para juzgar al culpable ni para que los criminales paguen sus culpas, sino para integrar esa memoria de represión al pueblo chileno. En consecuencia, para Dorfman, el acto de escribir es un acto ritual que conecta el pasado con el futuro, a nivel no sólo personal sino nacional.

[Ariel Dorfman / novela chilena / dictadura militar / Pinochet; 아리엘 도르프만 / 칠레소설 / 군부독재 / 페노체트]

* 이 논문은 2006년 정부(교육인적자원부)의 재원으로 한국학술진흥재단의 지원을 받아 수행된 연구임(KRF-2006S-PT0007-20-0116).

I. 서 론

칠레 역사의 한 장을 차지했던 뻬노체프가 2006년 12월 사망함으로써 역사의 뒤안길로 사라졌다. 그가 막강한 권력을 휘두르던 시절, 표현의 자유를 찾아 세계를 방랑해야 했던 인물들이 있었다. 그 중 한 사람이 아리엘 도르프만(Ariel Dorfman, 1942~)이다. 스페인어권 문학을 대표하는 그는 아르헨티나에서 태어났는데, 그곳에 친파시스트 성향의 라미레스 정권이 들어서면서 두 살 때 가족과 함께 미국으로 이민을 떠난다. 그러나 이는 도르프만의 삶을 극적으로 만드는 이주와 망명의 서곡에 불과했다. 유년기를 채 마치기 전인 열두 살 때 다시 칠레로 갔다가 민주운동에 투신하여 1970년 아옌데를 대통령으로 만드는 데 기여한다. 그러나 1973년 뻬노체프가 정권을 잡자 서른 한 살의 나이에 다시 미국으로 망명한다. 인생을 결정짓는 역사적 순간을 체험한 그의 삶은 어느 문학 작품보다 더 극적이다. 부초처럼 이 나라 저 나라를 전전하는 유배의 삶의 흔적과 고독감, 상실감, 단절감이 작품 곳곳에 묻어나는 것도 이런 연유에서다.

아리엘 도르프만의 작품세계는 칠레의 아옌데 혁명과 뻬노체프에 대한 반혁명이 기저를 이루고 있다. 아옌데 정부에서 문화보좌관을 지낸 그는 모네다 대통령 궁에서 아옌데 대통령과 최후를 같이 하지 못한 것을 못내 아쉬워한다. 누군가 살아남아서 사건의 진실을 말해야 한다는 동료의 배려 때문에 목숨을 구한 것이었다. 그는 이 말을 마치 종교적 신념처럼 명심하며 평생 칠레에 관한 이야기를 쓰고 있다. 그의 작품 대부분은 쿠데타의 악몽에 시달리는 기억을 다루고 있으며, 주로 독재정치가 개인과 사회에 입힌 상처가 얼마나 깊고 그 상처를 어떻게 치유할 것인가 하는 문제에 초점이 맞추어져 있다.

도르프만은 『도널드 덕을 어떻게 읽어야 하나』와 같은 대중문화 비평서를 비롯해서 단편과 장편소설, 시집 등 다양한 형태의 글쓰기 양식을 보여준다. 1992년 발표한 희곡 『죽음과 소녀』는 영화화되어 로만 폴란스키가 감독하고 시고니 위버와 벤 킹슬리가 주연을 맡기도 했다. 최근에는 회고록 『남을 향하며 북을 바라보다』도 발간되었다. 이렇게 다양한 작품 중에

서도 도르프만의 대표적 걸작은 시나 희곡보다는 역시 소설 쪽에서 더 많이 찾아볼 수 있다. 그래서 도르프만이 “마르케스와 더불어 남미를 대표하는 세계적 소설가”(현기영, 1998: 391)로서 평판을 받고 있는 것이다.

본고에서는 『눈을 키워라 Cria ojos』(1979)와 『과부들 Viudas』(1981), 『유모와 빙산 La Nana y el Iceberg』(1999)의 세 작품을 살펴보고자 한다. 도르프만의 작품 세계를 보면, 1980년대까지는 아옌데 정권에 대한 재평가와 뻬노체프 독재 정권에 대한 비판이 주를 이루고 90년대부터는 칠레의 민주화 과정과 망명의 역사적 의미를 형상화하는 데 무게를 두고 있는데, 위에서 언급한 세 작품이 이런 도르프만의 작품 세계를 가장 잘 반영하고 있고 각 시대를 대표하는 연작의 성격을 띠고 있다고 판단되기 때문이다. 2장에서 다룬 『눈을 키워라』와 3장에서 다룬 『과부들』은 독재체제를 치열하게 비판하면서도 폭압과 학정 속에서 척박한 삶을 살아가는 민중들의 삶 또한 생생하게 그려내고 있다. 이에 그치지 않고 민중들의 삶을 상상 속의 세계에 온전하게 되살려내서 새로운 삶을 모색하는 희망의 싹을 틔우고자 한다. 이를 위해 현재를 사는 이들뿐 아니라 죽은 자들마저도 되살려내서 그들과 대화를 나누며 상상의 폭을 넓힌다. 4장의 연구대상인 『유모와 빙산』은 1992년 스페인 세비아에서 열린 국제박람회에 빙산을 떼어와 전시함으로써 국가의 위상을 세계에 알리려 한 실제 사건을 소재로 한 작품으로, 혁명 2세대의 눈에 비친 뻬노체프 실각 이후 칠레의 현실과 나아갈 방향을 제시하고 있다. 근대화를 위해 전진하면서도 전통과 역사의 무게에 억눌린 칠레의 혼란상을 짜임새 있는 서사구조를 통해 잘 보여준다.

세 작품 모두 뻬노체프 쿠데타 이후 칠레의 역사적 현실을 문학적으로 잘 표현한 작품들으로써, 도르프만의 풍부한 예술적 감각과 독창적 서사능력을 가장 뚜렷이 보여주는 작품들이기도 하다. 본고에서는 위의 세 작품의 분석을 통해, 도르프만이 칠레의 역사적 사실을 어떠한 글쓰기 구조를 통해 어떻게 문학적으로 형상화하였는가 알아보고, 작가가 궁극적으로 우리에게 제시하려는 것은 어떤 문제들이며, 또한 칠레 더 나아가 라틴아메리카 전체의 미래에 대해서는 어떠한 전망을 제시하는지 살펴보고자 한다.

II. 독재정권하 칠레 민중의 참담한 현실

총 14편의 단편을 담고 있는 『눈(目)을 키워라』는 3부로 나뉜다. 제1부는 <눈까풀>(Párpados), 제2부는 <까마귀>(Cuervos), 제3부는 <눈>(Ojos)이라는 제목을 가지고 있다.¹⁾ 아리엘 도르프만은 이 작품의 제사(題詞)에서 <Cría ojos y te sacarán los cuervos>라고 썼다. <Cría cuervos y te sacarán los ojos>라는 스페인어권 속담을 패러디한 것이다. ‘까마귀를 기르면 그 까마귀가 오히려 당신의 눈을 뽑아버릴 것이다’라는 의미를 지닌 이 속담은 한편으로는 ‘배은망덕’한 행동을 꾸짖으며 또 한편으로는 그런 일을 당하지 말도록 조심하라는 뜻을 담고 있다. 여기서 까마귀는 ‘폭력’을 상징한다. 아리엘 도르프만이 작품의 제목을 『Cría ojos』라고 한 것도 까마귀의 배은망덕과 폭력을 상징적으로 나타내면서 피해를 당하지 않으려거든 눈을 크게 뜨고 주의를 기울이라는 충고를 함축하고 있는 것이다.

이 작품은 페노체트가 쿠데타로 정권을 잡은 이후 군사정권이 국민들을 상대로 행한 직·간접적 폭력과 그 영향, 결과를 고발한다. 정치적 반대자에 대한 고문, 살해는 물론 언론통제 등을 통한 역사왜곡과 공포분위기 조성 등 국민들의 일상생활에 얼마나 많은 부정적 영향을 끼쳤는가를 지적하고 있다. 모든 단체와 조직의 구성원들 사이에서 발생하는 이데올로기적 대립 관계와 갈등을 잘 묘사하고 있다. 최소단위인 가족 내에게서까지 벌어지는 이데올로기적 갈등과 분열상의 묘사는 군사정권이 국민들에게 준 마음의 상처가 얼마나 큰가를 잘 반영한다. 그래서 전체적으로 음습하며, 폭력적이고, 회색빛 분위기를 연출한다. 군사정권의 암울한 분위기를 제대로 드러내고 있는 것이다. 이 작품이 1986년에 칠레에서 『군인을 위한 단편』이라는 제목으로 재출간된 사실을 생각하면 분위기를 짐작할 수 있을 것이다.

1) 제1부에서는 주로 가족관계의 해체 위기를 그리면서 가족관계의 중요성을 역설한다. 눈까풀이 눈을 보호하는 것처럼 독재사회에서 보호받을 수 있는 유일한 안식처가 가정임을 보여준다. 제2부에서는 폭력성과 잔인성을 주로 그리고 있다. 전체주의 이데올로기를 가진 자들이 얼마나 혹독할 수 있는지를 잘 보여준다. 제3부에서는 변증법적 논리대로 앞의 두 과정을 거치면서 분열된 민족의 위험성을 경고하면서, 뒷부분으로 갈수록 희망을 암시한다(Euisuk Kim, 2003. *Una reconstrucción alternativa del pretérito*. New Orleans: University Press of South. 16-17.)

『눈을 키워라』는 가정의 소중함을 다룬 첫 번째 단편 「가족」으로 시작한다. 휴가 나온 아들이 버스를 타고 집에 오는 것조차 미안한 마음이 들 정도로 가난한 가정의 모습이다. 과거에도 가난했었지만 최소한 식구들끼리는 화목했었다. 그런데 아들이 뻘노체뜨 정권하에서 군대에 입대하고 나자 사정이 달라졌다. 아들이 휴가를 나와도 아버지는 아는 척을 하지 않을 정도로 부자관계가 멀어졌다. 단순히 아들이 뻘노체뜨 군에 입대했다는 사실 때문이었다. 아버지는 열렬한 아옌데 지지자였다. 뻘노체뜨 정권이 들어서자 아버지는 아들이 군에 입대하는 것을 못마땅해 한다. 아들을 “저 살인자들, 반역자들, 이 세상 최악의 후레자식들의 공모자”²⁾라고까지 생각한다. 아들이 군복을 입고 있는 것조차 수치스럽게 생각한다.

아버지는 일거리가 없어 시내만 나오면 기운이 없어 풀죽은 모습을 보인다. 그런데 동지들이 모여 사는 판자촌에 이르면 언제 그랬냐는 듯 활기찬 모습을 보인다. 당당하고 의기양양하다. 반면 아들은 자신이 자랐던 “판잣집들 사이에서, 이웃사람 하나하나의 슬픔과 기쁨, 모든 여자들의 신비스러운 주름치마들, 모든 남자들의 거짓말과 허풍을 알았던 그 판잣집들 사이에서 이름없는 침입자가 되어 있었다”(1979: 23). 고향이 낯설기만 하다. 아들은 어느새 완벽한 이방인이 된 것이다. 아옌데 정권에서 뻘노체뜨 정권으로 바뀔에 따른 지배 이데올로기의 급격한 변화가 시골 가정의 가족관계마저 해체위기에 빠뜨린 것이다. 이와 같이 「가족」에서는 아옌데 지지자였던 아버지의 시각을 통해 칠레의 참담한 현실이 뻘노체뜨 군사정권 탓이라는 비판을 가하고 있으며, 뻘노체뜨 군의 군복을 입은 아들은 그런 현실 앞에서 무력감을 느낄 뿐이다.

경제적 어려움도 가족관계 해체에 상당히 기여한다. 통치자가 바뀌었다고 해도 기층민들의 경제적 여건이 나아진 것은 아니다. 민중은 늘 고단한 삶을 살 뿐이다. 경기가 나쁜 탓도 있지만 「가족」에서의 아버지처럼 아옌데 정권 지지자들에게는 아무도 일자리를 주려하지 않는다. 날품팔이라도 하고 싶지만 그마저도 여의치 않다. 그러니 새벽부터 줄곧 일자리를 찾느라고 버티왔던 다리에 묻은 먼지를 털어내는 것이 민중의 마지막 일과일 뿐이다.

2) Ariel Dorfman, 1979. *Cria ojos*. México: Editorial Nueva Imagen. 21. 이후에는 (1979: 쪽수)로 표시함.

「가족」에서 아버지의 다리에 먼지가 얼마나 많이 묻었는지 “마치 사하라 사막을 횡단한 것 같았다. 그는 전군(全軍)을 죽히 질식시킬 정도의 먼지를 지고 다녔다”(1979: 19)고 묘사하고 있다. 「외로운 이의 투고란」에서는 “남자들이 아옌데를 지지하는 것은 오히려 쉬웠지요. 그들은 기름 한 병, 설탕 한 파운드를 타기 위해 줄을 서 있어야 할 필요는 없었거든요”(1979: 112)라고 말하는 어느 애국여인의 편지는 당시 민중의 삶이 얼마나 척박했었는지 알 수 있게 해 준다. 민중의 어깨를 짓누르는 삶의 무게를 느끼게 한다.

절대적인 빈곤도 문제지만 상대적인 빈곤감의 확인은 민중을 더욱 절망스럽게 만든다. 「검열구역」에서 ‘초인종’은 빈자와 부자를 가르는 상징적 역할을 한다. ‘그’가 8개월의 실업자 생활 끝에 어렵게 직장을 얻었다. 오직 이 회사만이 면허를 가지고 있는 매우 특별한 초인종을 판매하는 일이다. 이 초인종은 껍데기와 알맹이를 구분할 줄 안다. 집안 친구들을 훤히 알고 있어서 믿을 만한 사람들한테는 아예 당도하기도 전에 자동으로 문을 열어준다. 주인을 성가시게 하는 거지, 행상인, 잡상인 등을 구별하는 초인적 능력이 있다. 그들이 초인종을 누르면, 초인종에 붙은 작은 전극봉(電極棒)은 그들의 손가락을 찌르고 피부를 공포에 떨게 하며, 몇 초 동안 숨도 못 쉬게 할 정도로 고통스러운 마비 증세를 맞보게 한다. 아무도 초인종을 속일 수는 없다. 초인종은 부자와 거지를 구분할 줄 알고, 집 주인의 우월의식을 지켜주며, 가능한 모든 사생활 침해의 위협으로부터 집 주인을 해방시켜주는 완벽한 해결사다. 그래서 아리엘 도르프만은 이 초인종을 “집사중의 집사”(1979: 138)라고 부르며, “초인종 씨, 문지방 전하, 문지기 각하, 전기 경”(1979: 139)과 같이 의인화하면서 극존칭을 사용하기도 한다. 또한 “바깥생활의 자극으로부터 고립되는 가정이 오히려 현대적인 가정”(1979: 137-138)이라고 역설적으로 표현한다.

아리엘 도르프만의 역설적 표현이 가장 두드러지는 대목은 「검열구역」의 마지막 부분이다. 부자와 가난한 자들을 구별하여 부자들만을 공략하는 세일즈 목표를 세웠지만 이 초인종의 최대 피해자는 바로 그 초인종 판매자들이라는 사실이다. 초인종 예찬으로 끝난 세일즈 강좌를 듣고 정작 방문 판매를 시도하지만 결과는 너무 자명하다. 그 초인종 때문에 접근조차 할 수 없다. 작품 속에서 ‘그’도 이런 사실을 너무 잘 알고 있다. 그래서 “초

인종을 울리기 직전에 그는 뭔가를 깨달은 듯 물러서고 싶어 한다. 그는 뭔가를 감지하지만 마치 손가락에 대한 통제력을 상실한 듯 자신의 손가락이 비정하게 더 가까이 다가가는 광경을 본다. 이것이 아침나절의 첫 번째 판매가 될 것인데 그는 너무 불안하다. 초인종을 건드리기 전에 그는 자신의 살이 외치는 명확한 절규를 듣고는, 이 집에서도 다음 집에서도 다음 다음 집에서도 그 제품을 팔 수 없을 것임을 분명히 이해한다”(1979: 141). 자신들의 이익추구와 삶의 개선을 위해 만든 제품이 궁극적으로는 자신들의 설 자리를 더욱 협소하게 만드는 부조리를 극적으로 표현하고 있다.

「검열구역」은 빈부격차 문제가 가족의 해체를 지나서 사회계층간의 분화로 이어짐을 풍자와 역설로 잘 표현한 작품이다. 부자들은 자신들만의 세계를 더욱 공고히 만들려 하고 가난한 자들과의 공유를 거부하며, 가난한 자들은 아무리 노력해도 그들과의 괴리를 좁힐 수 없는 것이 현실이다. 그럴수록 가난한 자들의 박탈감, 상실감은 더욱 커지고 삶의 의미를 잃어가는 현실을 꼬집고 있다.

아리엘 도르프만이 『눈을 키워라』에서 강조하는 또 하나의 문제는 정치적 박해와 정부의 폭력성 고발이다. 숨겨진 진실에 대해 증언하고 독재 정권의 야만성을 폭로한다. 세상이 당연하게 여기는 문제에 대해서도 끊임없이 의문을 제시한다. 그는 출판통제도 정치적 박해의 중요한 형태로 간주한다. 출판검열은 정권에 대한 비판을 원천적으로 봉쇄하려는 의도의 표출이기 때문이다.

검열의 문제를 다룬 「독자」에서는 밖으로 드러나지 않으면서도 대중의 사고를 교묘하게 통제하는 정권의 간계함을 고발한다. 아리엘 도르프만이 망명 작가라는 점을 고려하면 검열의 문제를 중시하는 그의 태도와 메시지를 충분히 이해할 수 있다. 제목의 ‘독자’는 일반 대중이 아니라 항상 작품을 최초로 읽는 ‘검열관’을 의미한다. 독자를 친근한 존재, 의사소통이 가능한 존재가 아니라 감시자 혹은 적대자의 의미로 표현한 것이다. 「독자」의 주인공 돈 알폰소는 ‘교황’이라는 별명을 얻을 정도로 냉혹한 판단을 내리는 검열관이다. 정보부의 지시를 원리원칙대로 엄격하게 수행한다. 자신의 직업이 창피하고 비참하다는 것을 인식하고 있지만 오직 아들을 의사

로 만들기 위해 자신의 임무에 충실한 인물이다. 그는 능력을 인정받아 정보부 검열국장의 총애를 받게 된다. 검열이 철저히 시행되자 출판업자들은 수 천 부의 책이 정보부의 창고 속에서 썩어가는 꼴을 보지 않기 위해서 자연스럽게 냉철한 자기검열자로 변하고 만다.

어느 날, 돈 알폰소는 『변모』라는 소설을 검열하게 된다. 서기 8천 년경 가상의 독재정권기를 배경으로 한 소설이다. 민중의 불만이 엄청나서 독재정권은 이제 곧 민중의 봉기에 의해 망하기 일보직전이다. 그런데 소설은 어느 새 하찮은 하급 행정관리인 호세 꼬르도바에게 초점이 맞추어지는데, 정권의 몰락을 위해서는 이 관리의 협력이 필수적이다. 이 관리가 정부의 마지막 버팀목 역할을 하고 있는 것이다. 그러나 소설에는 이 관리가 정부의 전복을 위해 어떻게 해야 할지에 대해서는 언급이 없었다. 이 소설을 읽던 돈 알폰소는 호세 꼬르도바가 바로 자신임을 직감적으로 깨닫는다. 지나치리만큼 세밀히 묘사된 호세 꼬르도바의 모습, 행동, 버릇, 일상생활 등이 자신과 너무 흡사했다. 호세 꼬르도바 아들의 모습도 자신의 아들과 흡사했다. 정부전복을 예측하고 당국을 비웃는 이 소설은 출판보다는 자신을 조롱하기 위해 누군가의 장난으로 씌어졌다고 생각했다. 그래서 돈 알폰소는 출판업자로 가장하여 그 소설의 작가 알바로 빠라다를 찾아간다. 현 정부를 “똥 덩어리 정부”(1979: 51)라고 격렬하게 비난하는 알바로와 논쟁을 벌이면서 돈 알폰소는 자신도 모르는 사이에 그의 의견에 동화됨을 느낀다. 알바로는 자신의 정치적 의견을 대중에게 알리는 것이 일생의 꿈이며, 이를 실행하지 않는 것은 인간적 존엄성을 잃는 것이라고 주장한다. 이에 감화를 받은 돈 알폰소는 자신의 자리를 걸고 이 소설에 대해 ‘무조건적 인가’ 판정을 내린다. 이 소설은 출판되자마자 공전의 히트를 기록한다. 정부에 대한 공격적 내용 때문에 판금조치가 내릴 것이 분명하기에 사재기가 극성을 부릴 정도다. 소설의 마지막 부분에서 돈 알폰소의 안위가 불안해짐을 암시하면서 끝나는 이 소설은 결국 글쓰기의 힘이 얼마나 큰가를 느끼게 해준다. 아리엘 도르프만은 알바로 빠라다라는 젊은 작가를 자신의 분신처럼 등장시켜 자신이 하고 싶은 말을 마음껏 발산케 하고 냉혹한 검열가를 감화시키게 만든 것이다.

아리엘 도르프만은 정권의 폭력과 고문의 현장을 생생히 표현하기도 한다. 「상담」에서는 고문자인 중위와 피고문자인 ‘당신’과의 대화와 취조실 분위기를 실감나게 묘사한다. ‘당신’의 직업은 외과의사다. 작품의 초반부는 중위가 의사에게 다이어트 방법에 대해 묻는 것으로 시작된다. 그러나 실상은 그렇게 여유롭지 않다. 고문대에 묶인 의사는 온 몸이 만신창이다. 그저 작은 컵으로 한 잔의 물을 마시는 것이 소원일 정도로 다급하다. 반복되는 매질에도 익숙해졌다. 그런 의사를 상대로 고문자가 한가롭게 자신의 다이어트에 대해 상담을 하고 있다. 도르프만 특유의 아이러니한 서술구조다.

사방이 짙게 막힌 취조실, 냉기어린 콘크리트 바닥에서 발가벗은 채 고문 받는 의사가 할 수 있는 일이란 아무 것도 없다. 무기력할 뿐이다. 비밀병원들에 대한 추측, 있지도 않았던 내전을 대비한 음식을 비축, 부상자들을 위한 비밀병동 등 터무니없는 온갖 죄상을 인정하느니 차라리 어처구니없는 중위의 상담에 응해주는 것이 더 나을 정도다. 화장실에 소변보러가는 길이 유일한 자유의 시간이다. 그러나 의사는 정권에 협력하라는 중위의 요구에는 응하지 않는다. 대신 두건 아래로 자신을 짓밟는 군화를 보지 않으려고 눈을 감고는 두 번째 발길질을 기다릴 뿐이다. 극한 상황에서도 양심을 지키려는 주인공의 의지가 빛난다. 독재정치가 개인들에게 입힌 상처가 얼마나 심각했는지를 잘 보여주는 작품이다. 「상담」을 전체적으로 감싸고 있는 공포는 비단 일개인의 문제가 아니다. 칠레 민중 전체가 일상적으로 느끼는 그런 공포다. 「황단비행」에서 아르푸로가 말하듯이 “공포를 친한 친구처럼 대하는 것”(1979: 180)에 익숙해졌다.

「뿌따마드레」에서는 미국 창녀들마저도 이런 군사독제의 잔혹상을 비판하고 있음을 보여준다. 칠레 훈련선이 샌프란시스코 만에 도착하자 창녀들은 포스터를 붙인다. 그것은 환영의 포스터가 아니었다. 포스터의 배에는 “시체들이 쌓여있고 돛대에는 뒤틀린 형상들이 매달려 있으며, 고통스럽게 비명을 지르는 일그러진 남녀들로 그야말로 아비규환이었다. 글의 내용도 그 못지않게 인상적이었다. ‘고문(拷問)의 배를 저지하라, 칠레를 보이코트하라.’고 적혀 있었다”(1979: 87). 군사정권의 참담함을 고발하려는 것이다. 칠레의 현실을 칠레인들만의 시각이 아닌 타국인의 시선을 통해 고발함으

로써 객관적 자세를 견지하려는 작가의 노력이다.

「상당」에서는 민중 위에 군림하는 군부의 모습을 보여주기도 한다. 중위는 의사에게 “지금은 우리가 이 나라를 책임지고 있는 사람들”(1979: 128)이라고 자랑스럽게 주장한다. 안하무인이다. 빼노체뜨 군부쿠데타가 성공한 지 얼마 지나지 않았기 때문에 군인들의 맹목성이 가장 고조되어 있을 시기였기도 하지만, 이러한 군인들의 자세는 사관생도 시절부터 길러진 것이다. 「뿌따마드레」의 한 장면을 보자. 훈련선을 이끌고 미국 샌프란시스코에 도착한 칠레 해군사관학교 생도들은 “이 군복을 입고 있으면 확실하다고. 우리가 나타나기만 하면 여자들은 모두 우리한테 훌쩍 반할 거야”(1979: 84)라며 자신감을 드러낸다. 군복에 대한 자부심과 마치스모가 매우 강함을 알 수 있다. 뿐만 아니라, 친미세력의 일원이 됨을 너무나 기뻐하며 자랑스럽게 생각한다.

미국은 세상의 중심이고, 지구상에서 가장 강력한 나라이지. 더욱 중요한 것은 자신의 조국을 구해준 나라였다는 것인데, 왜냐하면 다른 겁쟁이 나라들이 배를 버리고 도망칠 때 양키들은 미사일과 구축함과 항공모함을 몰고 와 함포 곁에 버티고 있었다는 것이며, 그 점은 뿌따마드레 자신이 장담한다고 했다. [...] 미국 사람들이야말로 믿을 수 있는 유일한 동맹국이며, 칠레와 교락을 같이했으며, 그런 거대 강국이 곁에 있으니 누구도 이 세상에서 혼자는 아니라는 것이었다(1979: 86).

빼노체뜨 군부쿠데타가 미국의 도움을 받아 성공했음을 암시하는 장면이기도 한다. 게다가 이들은 자신들의 쿠데타가 ‘자유’를 쟁취하기 위한 반공 투쟁이었다고 확신한다. 친미반공주의자로서의 면모를 확실히 보여주고 있다.

그러나 이는 명분일 뿐 실제 역사적 사실과는 다르다. 칠레에서는 쿠데타 이후 오히려 자유가 억압되고 불안한 삶이 지속된다. 친 아옌데파인 작가가 역설적인 표현을 한 것이다. 그는 빼노체뜨 정권이야말로 민중의 자유를 박탈한 폭압정권이라고 굳게 믿기 때문이다. 이런 생각은 작가의 시론에 잘 나타나 있다. 즉, 칠레인들이 반성할 점은 “자신들의 자유 -그리

고 박해받는 동포들의 자유가 안전의 이름으로, 테러와 싸운다는 명목으로 도난당하는 것을 허용했다는 점이다”(도르프만, 2003a: 371-372). 바로 이 점이 빼노체프 장군과 그 무리들이 정권탈취를 정당화한 방법이기도 하다.

그가 가장 경계하는 것은 ‘공포’를 바탕으로 하는 정치다. 왜냐하면, “공포는 일단 국민의 마음을 파먹어 들어가기 시작하고 무소불위의 정부에 의해 조작되고 나면, 이성애 의해 쉽게 뿌리 뽑히지 않는다. 쉽게 다칠 수 있다고 느끼고 스스로를 영원한 희생자라고 상상하는 사람들에게는 잠재적인 범법에 대한 어떤 처벌도 과중하지 않은 법이며, 안전을 확보하려는 어떤 조치도 극단적이지 않기 때문이다”(도르프만, 2003a: 372). 바로 이 점이 군사정권이 인권침해를 자행했음에도 불구하고 대중적 지지를 얻을 수 있었던 비결이라는 것이다. 그래서 작가는 칠레의 비극을 통해 전 세계인에게 중요한 메시지를 전달하려고 한다. 그것은 황폐한 칠레의 역사가 지구상 어느 나라에서도 반복되지 않아야 한다는 것이다.

지금까지 살펴본 바와 같이, 『눈을 키워라』에서는 현실의 구체적인 삶을 작가의 상상력과 결부시켜 아리엘 도르프만 특유의 리얼리즘 세계를 보여준다. 대부분의 단편에서 보여준 상황들은 매우 긴박하고 극적이다. 그러면서도 독특한 환상적 분위기를 담고 있다. 우리에게도 익숙한 억압적 정치 상황을 작가 특유의 상상력으로 형상화함으로써 탁월한 예술적 성취를 보여준 작품이다. 참담한 현실을 은유적으로 맞서는 치열한 작가의식과 다양한 기법이 돋보인다. 그래서 『눈을 키워라』는 “한국문학뿐만 아니라 세계문학의 대안적 목소리”(현기영, 1998: 93)로 작용할 수 있으리라는 믿음을 준다.

III. 저항의 몸짓, 기다림

『과부들』은 아리엘 도르프만이 1973년 빼노체프 장군이 권력을 잡은 후 칠레를 떠나 1976년 덴마크에 정착한 후 쓴 작품이다. 암스테르담에서 시를 쓰던 어느 날 밤, 어떤 이미지가 마치 환각처럼 그에게 떠올랐다. 강가에 있는 노파가 방금 물가로 밀려나온 시신의 손을 잡고 있는 모습이었다.

그 장면이 과거에도 수차례 일어났고 앞으로도 일어날 수 있으리라는 생각이 떠올랐다. 도르프만은 그 장면을 즉시 시로 옮겼다. 그 시가 바로 「신원」³⁾이다. 노파는 그 시로 인해 비로소 존재하게 되었고, 목소리를 가지게 된 것이다. 그 시를 바탕으로 쓴 작품이 『과부들』이다.

아리엘 도르프만은 처음에 『과부들』을 제2차 세계대전 당시 나치에 점령된 덴마크인 에릭 로만이라는 가명의 작가가 40여 년 전에 쓴 것처럼 꾸미려고 하였다. 에릭 로만은 나치 게슈타포에 의해 행방불명된 사람이었다. 아리엘 도르프만이 『과부들』을 덴마크어로 써진 것처럼 꾸미고 스페인어로 번역된 것으로 가장하려는 계획을 세운 것은, 아리엘 도르프만의 이름으로 출간된 책들은 칠레뿐 아니라 남미의 모든 나라에서 자유롭게 유통될 수 없었기 때문이다.⁴⁾ 고민 끝에 덴마크인 저자라는 틀과 그리스적인 배경만 유지하기로 결정한다. 공간적 배경은 룡가 마을이다. 꼭두각시 군사정권을 지원하는 독일 군대에 의해 점령된 그리스 수도에서 멀리 떨어진, 문명의 혜택을 덜 받은 마을이다. 그러나 실제로 그리스적인 특징은 전혀 없다. 그 이유는 “독자들에게 이 작품이 별로 들어본 적이 없는 나라에서 벌어진 낯선 만행으로만 여겨지는 것을 원치 않았다. 나는 독자들이 내 나라와 그들의 나라, 나의 현재와 그들의 과거, 나의 현재와 그들의 미래 사이의 관계에 대해 스스로에게 묻기를 바랐다”(도르프만, 2007b: 138)는 작가의 말에서 찾을 수 있을 것이다. 동시대인들끼리 소통할 수 있는 보편성을 중시했던 것이다. 시간적 배경은 20세기의 어느 때라고 해도 상관없다. 제2차 세계대전 때라고 하지만 그와 직접적인 관련이 있지는 않기 때문이다.

에릭 로만의 아들이 쓴 <작가 아들의 전문(前文)>이라는 도입부는 현실과 허구의 경계를 무너뜨리는 역할을 한다. 그에 의하면, 이 소설은 게슈타포에게 체포되기 약 일주일전에 초고가 완성되어 아버지와 쌍둥이였던 고모에게 전달되었다. 고모는 얼마 후 병석에 눕게 되어 원고의 행방을 알리지도 못한 채 세상을 떠났다. 그 후 40년 가까이 지난 얼마 전 이삿짐을 싸다가 우연히 트렁크에 보관된 원고를 발견했다고 한다. 그는 아버지의 유

3) 이 시는 『산띠아고에서의 마지막 왈츠』. 이종숙 역. 서울: 창작과 비평사. 35-37에 번역되어 있음.

4) Ariel Dorfman. 1998. *Viudas*. Madrid: Alfaguara. 7. 이후에는 (1998: 쪽수)로 표시함.

언에 의해 가명으로 출판하게 되었다는 설명도 덧붙이면서, 출판 경위에 대한 모든 설명은 출판사측의 부탁에 의한 것이라고 밝히고 있다. 이러한 그의 해명은 독자들의 궁금증을 해소시키기보다는 오히려 자연스럽게 서술 단계로 들어가기 위한 도입부 역할을 한다(Oropesa, 1992: 44).

이 작품의 이야기는 마을 강가에 남자 시체 한 구가 떠내려 오면서 시작된다. 마을에는 병사들과 족장의 집사역할을 하는 돈 아르투로 외에는 성인 남자들이라곤 찾아볼 수 없다. 그런 마을에 형체를 알아볼 수 없는 신원미상의 남자 시체 한 구가 떠내려 온다. 소피아 앙헬로스라는 노파가 자신의 아버지의 시체라고 주장하며 장례를 치르겠다고 군인들에게 그 시체를 넘겨줄 것을 주장한다. 그러나 시체는 이미 군인들에 의해 화장되어졌다.

그 사건 이후 두 번째 시체가 또 떠내려 온다. “화상, 부종, 타박상, 골절, 끔찍하군. 심한 몽둥이찌질에 당한 것 같아. 그리고 허기에 굶주렸어”(1998: 45)라는 의사의 소견이 나온다. 죽기 전 심한 고문에 시달렸음을 증명해준다. 군부의 잔혹성을 간접적으로 드러내고 있다. 이번에는 동네 여인 서른 일곱 명 모두가 나와 시체의 소유권을 주장한다. 모두 자신의 남편, 아들, 조카, 형제, 손자, 삼촌이라고 주장하나 누구도 확실한 증거가 없다. 이 때 소피아가 남편의 시체가 확실하다며 장례를 치르기 위해 시체를 양도할 것을 주장한다. 자신들의 정당한 권리가 받아들여질 때까지 자신과 가족들은 강가에서 한 치도 물러서지 않을 것임을 대위에게 통보한다.

소피아는 잔인하고 비인간적인 칠레, 아니 라틴아메리카에서 실제로 시신들을 찾아 나섰던 많은 여인들을 대표하는 상징적 인물이다. 그녀가 알고자 하는 것은 남편 죽음의 원인도 아니고 책임자 규명도 아니다. 단지 장례를 치르는 것일 뿐이다. 그러나 소피아의 남편을 보는 군인의 시각은 정반대다. 중위는 그를 “불량배, 범죄자이며, 생각 없는 반역자”(1998: 108)였을 뿐이라고 말하며 소피아의 주장을 일축한다. 또한 소피아에 대해서도 “그녀는 천문적인 선동꾼이다. 그녀가 저러고 다니는 동안 저 사람들은 단지 동물적으로 따를 뿐이다. 그녀가 하는 유일한 일은 분류를 조장하는 일이다. 그들은 싸우지 않으면 만족하지 않는다. 그리고 그녀는 다른 여자들보다도 더 싸움질을 좋아한다”(1998: 59-60)고 대위에게 말한다. 심지어 시체가 떠내려 오는

것조차 마을 사람들이 꾸민 자작극이라며 음모론을 제기한다. 중위가 마을 사람들에 대해 가지고 있는 적개심이 어느 정도인지 알 수 있다. 중위는 대위에게 여인들을 무력으로 통제할 것을 건의한다. 그러나 대위는 자신의 임무가 지역의 안정과 평화 유지이기 때문에 가능한 사건을 조용히 처리하려고 한다. 물론 그 이면에는 만일 이곳에서 여인들과 아이들을 무력으로 진압한다면 다른 지역에서의 통치력이 약화될 수 있다는 우려도 깔려 있다.

결국 대위는 시체가 어느 누구의 소유가 될 수 없음을 분명히 한다. 모두가 자신의 소유라고 주장하는 한 어느 누구의 소유도 아니라는 것이다. 소피아는 대위가 현지 사정을 정확하게 이해하지 못하고 있다고 판단하고 다음과 같이 현재의 사정을 설명한다.

대위님, 이미 우리는 정상적인 시대에 살고 있지 않습니다. -그녀가 말한다.- 집에 남자라곤 한 명도 없고, 두 명의 아들은 총살당했고, 딸들은 결혼할 상대자도 없고, 남편은 약 2년 전 떼오도로 사라키스를 찾으려 했다가 수도에서 체포된 후에 강에서 떠내려 오는 이 상황이 당신은 정상이라고 생각합니까?(1998: 109)

사건의 정황을 자세히 파악하기 보다는 군인이라는 신분을 벗어나지 못한 채 다분히 자의적인 해석을 하는 군인들에게 일침을 가하고 있다. 마을 사람 몇 명 죽은 것이 뭐 그리 대수냐는 것이 군인들의 태도였기 때문이다. 실제로 그들은 더러운 전쟁에 여러 번 참전했음을 작품 여러 곳에서 시사하고 있다.

군인과 마을 여인들과의 갈등의 시점은 바로 죽은 자들에 대한 서로 다른 평가에서부터 시작된다. 이 작품에서는 실종자 문제나 정치적 박해를 직접 다루지는 않는다. 단지 죽은 자들에 대한 예우 문제를 다룰 뿐이다. 군인들에게 있어서 죽은 자들은 덮여졌던 과거의 역사를 들추어 쓸데없이 문제를 야기하는 거추장스런 존재일 뿐이다. 그러나 마을 사람들에게 있어서 죽은 자들은 산 자들이 삶을 지속할 수 있게 만드는 상징적 존재들이다. 이 작품에 등장하는 남자들은 어느 누구도 죽었다는 확증이 없다. 단지 실종되었을 뿐이다. 그래서 이 작품에 나오는 과부들은 진정한 의미의 과부가 아니다.

어정쩡한 상태의 과부일 뿐이다. 시체의 신원은 세 번째의 시체가 떠내려 와 도 끝내 밝혀지지 않는다. 그러나 시체들은 강물에 둥둥 떠서 나타나면서 산자들의 영혼을 일깨우는 상징적 존재로 변한다. 목숨도 없고 목소리도 없고 영혼도 없는 그들이 산자들의 집단 의식을 불러일으키는 아이러니한 장면을 만들어낸다. 그러므로 그들을 ‘살아있는 망자(亡者)’라고 부를 수 있을 것이다. 마을 여인들 사이에서 그들은 여전히 죽지 않고 살아있는 존재다.

이 작품에서 강(江)도 상징성을 띠고 있다. 마을 여인들이 실종자들을 기다리던 장소가 바로 강이다. 실종자들을 기다리는 곳으로 마을 입구가 아닌 강을 선택한 것은 그 만큼 마을에서 차지하는 위치가 남다른 것을 나타낸다. 강은 다른 세계와의 소통의 길이기도 하며 마을의 역사를 품고 있는 곳이다. 강은 통가 마을이 지금까지 타인과 충돌 없이 잘 살아왔다는 역사의 흐름을 상징적으로 나타내고 있으며, 강에 떠오른 시체들은 강과 함께 유려하게 흐르던 마을의 역사에서 문체와 장애가 생겼다는 것을 상징적으로 보여준다(Buisuk, 2003: 61).

아리엘 도르프만은 이 작품에서 군부정권의 폭력성을 고발하고 있다. 그러나 폭력의 현장이나 폭력성을 직접적으로 보여주지는 않는다. 시체를 검사하는 의사의 소견을 통한 증언이나 더러운 전쟁에 참여한 군인들의 무력진압과 같은 것을 간접적으로 보여줄 뿐이다. 그러나 작가는 반드시 무력 행동만이 폭력은 아님을 보여준다. 군인이 여인들에게 행한 폭언도 폭력이며 민중의 관습을 파괴하는 것도 일종의 폭력이라고 보고 있는 것이다. 그래서 작가는 이 작품에서 장례라는 전통의식의 파괴를 주테마로 상징하고 있는 것이다. 이 작품에서 장례는 실종자들을 찾고 확인하는 행위인 동시에 현 정부의 폭압적 현실과 학정을 고발하는 상징적 의식이다.

이 마을에서 죽음은 두려움의 대상이 아니라 이미 삶의 일부이다. 삶과 죽음의 구분이 없고, 죽었지만 살아있는 망자들은 진짜 살아있는 사람들의 삶을 지배하고 있다. 그래서 그들에게 죽음을 확인하는 것은 일상사에 불과하다. 이로 인해 발생하는 아이러니가 소설의 맥을 형성하며 소설 전체를 지배한다. 즉, 시체를 돌려받아 장례를 치른다는 것은 곧 그들의 죽음을 공식적으로 인정한다는 뜻임에도 불구하고, 소피아와 여인들은 장례를 고집한다. 식구들을

죽음으로 처리하겠다는 것이다. 오히려 그 반대편에 있는 군인들은 장례를 못 치르게 막는다. 마을 남자들의 죽음을 공식으로 인정하기 꺼리는 것이다. 서로의 역할이 뒤바뀐 역설적 이야기가 이 소설의 핵심적 축을 이루는 것이다. 이는 “실제 인간들의 고통에서 나온 것이므로 역사적인 것이지만 동시에 직접적인 역사로부터 자유로울 것을 명하는 재현의 미학적, 문학적 법칙을 따르는 이야기”(도르프만, 2007b: 139)를 쓰고자 하는 작가의 노력의 결과다.

아리엘 도르프만은 『과부들』에서 폭력이나 정치적 문제에 대해 직접적으로 개입하지는 않는다. 폭력이나 정치적 현실에 대한 직접적이고 세밀한 묘사보다는 상상력의 힘을 빌린다. 실제 현실의 복잡한 문제를 어떻게 풀 것인가 하는 딜레마에 대한 작가의 해결책이라 할 수 있다.

내가 내 조국에서 실제로 밝혀지고 있는 것에 관해서만 썼더라면 이미 역사가 현실로 드러낸 것만을 추적하고 복사하는 데 그쳤을 것이다. 그 대신에 나는 다른 시나리오, 즉 역사가 아직 숨기고 있지만 몇 년 후에는 스스로를 드러낼 시나리오를 상상했다. [...] 나는 현실에 존재하는 것을 재생하는 일에 갇히기를 원하지 않았다. 나는 내 상상력이 볼 수 있으며 어찌면 현실 그 자체로부터 언젠가 출현할 대안적 미래를 나의 문학이 탐구하기를 원했다(도르프만, 2007b: 139).

작가는 역사의 발전과정을 믿고 상상력을 발휘한 것이다. 그리고 그 믿음은 곧 현실이 된다. 작가가 이 작품을 쓸 때까지만 해도 라틴아메리카 어디에서도 실종자가 발굴되지 않았었지만, 몇 년 후 그의 예상대로 칠레와 라틴아메리카 전역에서 매장된 시체들이 발견되기 시작한 것이다(도르프만, 2007b: 138). 작가의 상상력이 빛을 발한 것이다.

여기서 아리엘 도르프만의 ‘기다림’의 미학이 나타난다. 『과부들』의 이야기 전편을 주도하는 것은 기다림이다. 이 소설은 마을 여인들이 언제 떠내려 올지도 모르는 시체를 강가에서 기다리는 모습으로 시작해서 역시 또 다시 언젠가 떠내려 올 시체를 기다리는 모습으로 마무리된다. 이 작품에서 기다림은 저항의 동의어다. 칠레를 억압하던 질곡의 역사에 대한 저항

의 상징적 행위다. 아리엘 도르프만은 공포정치에 대한 직접적 고발 대신 기다림을 통한 무언의 질긴 저항을 택한 것이다. 소극적이지만 의미하는 바는 그리 간단치 않다. 그것은 역사의 심판을 기다린다는 의미이기도 하다. 역사의 흐름에 대한 자신감과 정의에 대한 믿음의 표시다. 칠레에 민주주의가 회복되었지만 아리엘 도르프만의 기다림은 여전히 유효하다. “민주주의가 돌아왔지만, 저 여인들 대다수는 여전히 자신의 아버지, 남편, 형제, 아들이 돌아오기를 기다리고 있으며, 그 여인들 중 많은 이들이 강 또는 신이 피붙이들의 주검을 죽은 자들에게서 돌려주기를 여전히 기다리고 있다. 그리고 그 주검들 또한 어딘가에서 여전히 기다리고 있으며, 여전히 그들을 살해한 자들을 고발하고 있고, 여전히 정의가 행해지기를 기다리면서, 여전히 너무도 쉽게 잊으려 드는 사회에 의해 기억되기를 요구하고 있다”(도르프만, 2007b: 145)는 아리엘 도르프만의 말처럼, 『과부들』에서 기다림은 억압의 역사에 대한 고발과 저항의 몸짓이다. 또한 과거의 포로가 되지 않으면서 과거를 살아있게 하고, 미래에 과거가 되풀이될 위험을 방지하기 위해 과거를 기억하자는 몸부림이기도 하다.

IV. 칠레 정체성의 상징, 빙산

『유모와 빙산』은 1992년 스페인 세비야 박람회를 앞두고 벌어진 실제 사건을 바탕으로 작가의 상상력이 유감없이 발휘된 작품이다. 1991년 11월 칠레 해군소속 라우파로 호(號)는 놀라운 임무를 띠고 남극의 험한 바다로 나간다. 그 임무는 ‘폐허의 만’에 부유하는 빙산 중 하나를 떼어내 커다란 조각으로 자른 뒤 그 전체를 ’92 엑스포가 개최될 스페인 세비야로 보낸다는 것이다. 그 곳에서 빙산은 다시 조립되어 칠레 전시관을 찾는 방문객들에게 6개월 동안 전시될 예정이다(도르프만, 2004: 6). 빙산은 칠레가 자국의 근대화와 자유화를 세계에 알리고 새로운 이미지를 구축하고자 야심차게 준비한 상징물인 것이다.

쿠데타로 시작된 17년간의 군사독재정권이 무너지고 민주화 과정을 거

친 칠레가 콜럼버스의 신대륙 발견 오백 주년을 기념하는 세비야 국제박람회를 통해 국가적 위상을 세계에 알리고 싶었던 것이다. 실제로 이 빙산마케팅은 세계적으로 많은 논란을 불러왔고, 아리엘 도르프만은 이 소식을 접하고 정말 소설에서나 나올 법한 미친 짓이라고 증얼거린다. 그는 이 사건을 배경으로 소설을 써야 되겠다고 생각했고, 그 결과물이 『유모와 빙산』이다. 칠레정부는 칠레가 근대화되었음을 세계에 알리려고 했지만, 실제로 칠레는 근대와 전근대의 혼합형태의 사회구조를 유지하고 있으며 칠레가 근대화되었다는 것은 모두 허구라는 것을 아리엘 도르프만이 이 픽션을 통해 세계에 똑바로 알리고 싶었던 것이다.

이 작품의 이야기는 다섯 살 때 엄마와 뉴욕으로 망명했던 화자 가브리엘이 소년이 되어 조국 칠레에 돌아오는 것으로 시작된다. 그는 칠레에서 무슨 일이 일어나는지 칠레인들보다 자신이 더 잘 알고 있다는 마음을 가지고 귀국한다. 그러나 칠레에서의 실제 체험을 통해 자신의 생각이 옳지 않았음을 깨닫게 된다. 실제 현실은 자신의 생각과는 너무 달랐다.

아옌데 혁명이 좌절되면서 어머니와 함께 미국에 망명했던 가브리엘은 23살 되던 해 생일을 며칠 앞두고 헤어진 아버지 프리스토발을 만나러 귀국한다. 성적 호기심이 가득하고 아버지의 사랑에 굶주린 가브리엘은 아버지가 천하의 바람둥이임을 알고 크게 실망한다. 아버지 프리스토발은 매일 다른 여성과 잠자리를 하는 인물이다. 그렇게 된 이유는 1967년 체 게바라가 볼리비아에서 죽은 다음 날 프리스토발이 절친한 친구 빠블로 바론 그리고 동생 뽀초, 이렇게 셋이서 건 내기 때문이다. 이들은 콜럼버스의 신대륙 발견 오백 주년이 되는 1992년까지 25년 동안 프리스토발은 하루도 거르지 않고 매일 다른 여자와 잠자리를 할 것이며, 빠블로 바론은 대통령 다음 가는 최고의 권력자가 될 것이며, 뽀초는 1992년까지 라틴아메리카 대륙이 모두 사회주의 국가가 될 것이라고 내기를 건 것이다. 세 사람의 “명예와 자존심을 건 내기”⁵⁾였다. 프리스토발이 미국으로 망명하지 않은 것도 이 내기에서 지기 싫었기 때문이다. 그러나 아버지 없이 23살까지 미국에서 산 가브리엘은 아직 슷총각의 미소년이었다. 아직 여자 경험이 없던 이유는 아

5) Ariel Dorfman. 2000. *La Nana y el Iceberg*. Barcelona: Seix Barral. 50. 이후에는 (2000: 쪽수)로 표시함.

부지의 문란한 사생활 때문이다(Euisuk, 2003: 117). 가브리엘이 칠레에 온 것도 이런 아버지의 영향에서 벗어나 자유롭게 여자관계를 가지고 싶었기 때문이다. 귀국해 보니 아버지는 아직 내기에 지지 않았고 빠블로 바론은 강력한 권력을 지닌 국무장관직에 올라 있었다.

'92 세비야 박람회에 빙산을 보내자는 것도 빠블로 바론 장관의 생각이 었다. 이유는 두 가지다. 첫째, 과거 칠레의 어두운 이미지를 털고 새로운 이미지를 세계만방에 보여주기 위해서다. 독재정권으로 실추된 “과거의 문을 닫고 진정한 칠레는 내일의 칠레라는 것을 선전하자는 것”(2000: 91)이다. 베노체트 군사정권하에 벌어진 술한 인권침해 문제를 덮고 민주주의체제가 확립되었음을 과시하고 싶었던 것이다. 평생을 사회주의 운동에 헌신하다 아직 구금상태인 사회주의 혁명가 뻘초는 이 점을 경계하며 비판한다. 칠레의 진정한 발전을 위해서는 과거에 대한 진술한 고백과 반성이 선행되어야 한다는 것이다: “피, 낡은 구두 냄새, 군화처럼 나라의 깨끗함을 어지럽히는 모든 것을 버리고 고통을 망각한 채 과거와 단절하고 자신을 돌아보지 않고 근대화에만 매달린다면 더욱 더 나라를 의존적으로 만들 거라고 했다”(2000: 129). 뻘초는 빙산을 “옛 기억을 상실한 칠레, 또 그렇게 애써 기억을 지우려는 칠레의 상징”(2000: 129)으로 본 것이다.

둘째, 탈(脫)라틴아메리카 선언이다. 칠레는 라틴아메리카 대륙의 한 나라에 머무는 것이 아니라 세계 속의 칠레임을 과시하고 싶은 것이다. 빠블로 바론은 이미 칠레가 “라틴아메리카의 뉴질랜드”(2000: 90)라고 공언할 정도다. 칠레는 이제 “상품을 파는 것이 아니라 나라를 송두리째 마케팅해야 한다”(2000: 91)는 목표 하에 그 첫 번째 단계로 이른바 빙산 마케팅 계획을 세운 것이다.

빠블로 바론이 계획을 추진하는 중에 협박편지가 도착한다. 그 계획을 즉시 중단하지 않으면 빙산을 폭파시키겠다는 것이다. 칠레에 도착한 가브리엘은 아버지와 함께 이 사건의 해결을 맡게 된다. 가브리엘은 사건을 조사하면서 차츰 아버지 그리스도발과 자신의 가치관이 전혀 다르다는 사실을 깨닫게 된다. 이 두 사람은 대립 축을 형성하면서 유혹과 무기력, 거짓과 진실, 방탕과 순수, 승리와 패배, 능력과 무능과 같은 대립적 의미소를 대표하는 중심인물 역할을 한다.

그 와중에 가브리엘은 빠블로 바론의 딸 아만다 까밀라와 사랑에 빠지고, 마침내 슛총각 딱지를 떼다. 이는 단순한 사랑의 행위가 아니다. 평생 아버지의 그늘에서 벗어나지 못했던 가브리엘이 드디어 아버지의 굴레에서 벗어나 자신의 정체성을 찾기 시작하였음을 의미한다. 두 사람의 애정이 깊어가고 아만다가 임신을 하게 되었지만, 아만다가 가브리엘의 여동생이라는 빠블로의 말에 아만다는 낙태수술을 받는다. 그 후 뻘췌 삼촌의 진술로 가브리엘과 아만다의 아버지가 바뀌었다는 사실을 알게 된다. 가브리엘의 생부는 빠블로이고 아만다의 생부는 프리스토팔이었던 것이다. 그러니까 가브리엘은 아만다의 오빠가 아니었고 두 사람은 근친상간을 저지른 것이 아니었다. 뒤늦게 아만다의 낙태사실을 알게 된 가브리엘은 절망과 분노에 몸서리친다. 프리스토팔과 빠블로 바론에 대한 증오는 더욱 깊어가고 마침내 복수를 결심한다. 세비야에서 빙산을 자기 손으로 파괴하고 자살을 하기로 한 것이다. 그러나 이 작품에서 빙산파괴 계획과 성공여부, 자살의 성공여부에 대해서는 명확히 나타나지 않는다. 작품 마지막 부분에 가브리엘이 미국에 있는 여자 친구 제니스에게 보내기 위해 미리 써놓은 편지가 등장한다. 이 편지 끝부분에 가브리엘 자신도 그 결과를 궁금해 하고 있다. 작가가 독자들의 상상력을 자극하며 판단도 독자들에게 맡기고 있는 것이다.

난 정말 그 일을 하게 될까? 정말 난 영원한 제3의 얼굴인 엄마가 보는 앞에서, 아만다가 그러지 말라고 간청하는 그 앞에서 나와 함께 25년 전 내게 생명을 준 두 얼굴을 죽여 버릴 수 있을까? 정말 난 내가 태어나도록 도와준 빙산을 폭파시켜버릴 수 있을까?(2000: 389)

이 작품에서 빙산은 조국 칠레, 더 나아가서는 라틴아메리카 전체를 의미한다. 콜럼버스가 신대륙을 발견하고 라틴아메리카의 원주민을 몰살시키며 칠레를 비롯한 라틴아메리카 제국을 건설한 오백 년의 역사를 묵묵히 지켜보고 있던 것이 바로 빙산이다. 그 빙산을 콜럼버스의 고향과 다름없는 스페인의 세비야에서 폭파시킨다는 것은 곧 칠레와 라틴아메리카의 과거를 털어내고 새로운 미래를 건설하자는 의미를 담고 있다. 그리고 작가는 새로운 시대를 열 상징적 인물로 ‘영원한 혁명가’ 체 게바라를 선택하였다. 빙산 폭파를 결심한 가브리엘은 공교롭게도 체 게바라가 묻히던 날

잉태되었다. 그래서 가브리엘은 체 게바라를 정신적 아버지로 알고 자랐다. 가브리엘은 “오로지 폭력만이 세상을 바로잡고 모든 걸 제자리에 돌려놓는다고 말한 체 게바라”(2000: 383)의 혁명적 기질을 타고났다. 가브리엘을 통해 체 게바라의 순수한 혁명정신을 되살리면서 조국이 새로운 희망의 시대를 열었으면 하는 작가의 소망을 보여준 것이라 할 수 있다. 그러나 작가는 이 작품에서 빙산의 진짜 의미에 대한 논쟁에서 누가 옳을까하는 결론을 유보한다. “소설의 과정 중에 빙산의 깊은 의미에 관해 과연 누가 옳고 그른지 빙산 자신에게 곰곰이 물어보자는 것”(도르프만, 2004: 8)이 그가 제시한 해결책이었다. 옳고 그름을 따지기에 앞서 칠레의 현실을 제대로 인식하면서 삶과 역사의 문제를 생각할 필요가 있다는 것이다.

『유모와 빙산』은 모험, 에로티즘, 서스펜스와 유머가 적절히 조화를 이루면서 페노체프 이후 칠레의 현실을 그려내고 있다. 폭력과 억압의 어두운 역사의 그림자가 아직도 한 가족의 관계마저 내면적으로 지배하고 있으며 이를 극복하려는 행위자들의 몸부림이 얼마나 처절한가를 잘 보여주고 있다. 맥캔지 가족을 중심으로 이야기 축을 형성하고 있지만 역사적 배경은 그리 가볍지 않다. 비록 ‘빙산 마케팅’이라는 구체적 사실을 배경으로 하고 있지만 좁게는 칠레 군부정권의 역사를, 넓게는 라틴아메리카의 오백년 역사를 바탕으로 칠레와 라틴아메리카의 정체성 찾기와 역사 바로 세우기를 시도하고 있다. 아리엘 도르프만이 『유모와 빙산』에서 그린 세상은 제 3세계 국가들에게도 시사하는 바가 크다. 이 작품에서 표현된 세상은 “칠레만의 것이 아니라, 예를 들자면 한국처럼 근대와 전통의 갈등 가운데 갇힌 수많은 나라들의 것”(도르프만, 2004: 8)이라고 아리엘 도르프만도 밝히고 있다. 이는 “칠레만의 고통으로는 의미가 없다. 작가로서의 경험을 세계에 알리는 것이 나의 임무다”(도르프만, 2007a)라고 말한 바와 같이, 수많은 경계를 넘고자하는 노력의 결과이다. 그러한 경계를 뛰어넘는 것이야말로 진정한 문학적 투쟁의 본질이라는 것이다. 그래서 아리엘 도르프만은 “이야기를 만들어내기 보다는 국가 현실을 분석하는 것에 더 능한 작가 중 한 명”(Novia, 2000)이라고 평가받고 있다.

V. 결론을 대신하여: 새로운 희망을 찾아서

아리엘 도르프만이 평생 동안 역점을 두고 주로 그린 것은 독재의 인과 관계가 어떻게 진행되어왔는가를 알아내는 과정이었다. 이런 흐름은 거의 모든 작품을 지배하고 있지만 시대 흐름에 따라 작품마다 강조하는 초점은 조금씩 달라진다. 과거 작품이 독재정권 하의 폭력과 야만을 고발한다면 최근 들어서는 상처를 입힌 사람들 사이의 화해라는 본원적 인간관계, 치유, 개인의 구원이라는 쪽으로 심화되고 있다(도르프만, 2007a). 그렇지만 도르프만의 모든 작품의 바탕을 이루는 것은 미래에 대한 희망이다. 과거 문제를 선정적이거나 단편적이지 않게 전하면서도 미래에 대해서는 늘 긍정적 전망을 제시하는 것이 그의 작품의 특징이다. 지금까지 살펴본 세 편의 작품도 새로운 시대를 향한 희망의 메시지를 담고 있다.

『눈을 키워라』를 보면, 작품 후반부인 「외진 땅」에서 폐허가 된 도시 저 너머로 아련히 피어오르는 희망의 싹을 볼 수 있다.

사람들은 내게 그 도시는 남은 것이 아무것도 없다고 했다. 나는 돌아서서 쳐다 볼 용기가 나지 않았다. 그러나 모든 것이 파괴되었을 리가 없다. 내 등에 닿는 산들바람 속에는 초록의 기운이, 뭔가 선선한 것에 대한 희망이 실려 있다. 가만히 들어보라. 열기에 다 녹아버린 듯하지만 자그맣고 움츠려든 생물들이 물을 마시느라, 필시 숨어 있던 샘에서 물을 마시느라 바스락거리는 것을. 그리고 다른 소리들도(1979: 195).

아리엘 도르프만은 적에 의해 얼굴이 불타버린 여인의 머리카락이 다시 자라나는 것을 미래에 대한 희망의 상징으로 나타낸다. “그녀는 내 한쪽 손을 잡고 그것을 다시 한 번 자신의 얼굴로 이끈다. 여기저기서 그녀의 머리카락이 다시 자라나기 시작했다. 그녀에게는 머지않아 바람에 흩날릴 만큼의 머리카락이 생길 것이다”(1979: 197). 그 희망은 맹목적이지 않다. 진실을 추구하기 때문에 이루어질 수밖에 없다는 당위성을 부여한다. “다음날 아침에도 태양이 뜰 수 있게 하기 위해, 그래서 태양이 아침마다 산맥 너머에서 떠오

르는 것을 잊어버리지 않게 하기 위해, 그래서 암흑이 영원히 군림하지 못하게 하기 위해, 그래서 언젠가는 미치광이가 갈가리 찢어놓은 이 수수께끼 조각들이 제자리에 끼워 맞춰지게 하기 위해”(1979: 202) 지금까지 투쟁한 것이며, 그렇기 때문에 투쟁의 결과도 반드시 희망적일 것이라고 믿는 것이다.

도르프만은 『과부들』에서도 아직 희망의 끈을 놓지 않는다. 『과부들』을 관통하는 기호는 ‘기다림’이다. 『과부들』에서는 과부들과 주검들 모두가 무엇인가를 기다리고 있다. 과부들은 강가에 앉아서 누군가를 하염없이 기다린다. 그 여인들 대다수가 기다리는 것은 자신의 아버지, 남편, 형제, 아들이다. 실종된 피붙이들의 주검만이라도 돌려받기를 학수고대하는 것이다. 그러나 그 주검들은 돌아오지 않는다. 주검들 또한 조국의 산과 들, 강과 바다 어딘가에서 그들을 살해한 자들을 고발하면서 기다린다. 자신들의 존재가 잊혀지지 않기를 기대하며 더 나은 조국의 미래를 기다린다. 결국, 과부들과 주검들이 기다리는 것은 조국 칠레의 민주주의와 자유, 정의, 평등 같은 긍정적 가치의 실현이다. 그것의 실현이 말없이 죽어간 명령들을 위로하는 유일한 방법이기도 하다. 그래서 『과부들』에서 ‘기다림’은 저항의 몸부림임과 동시에 희망의 몸짓이기도 하다.

『유모와 빙산』에서도 화합과 희망을 제시하는데, 이 작품에서 유모는 자신의 정체성을 유지하면서 근대성을 향해 전진하려는 상징적 인물로 등장한다. 죽음으로 가브리엘에 대한 헌신적 사랑을 보여준 유모는 작품 마지막 부분에 다시 등장한다. 저승에서 체 게바라와의 대화를 통해 가브리엘에게 화합과 평화를 당부하기 위해서다. 그러나 유모의 당부는 직접적이지 않다. 그녀는 가브리엘에게 까수엘라 만드는 방법을 가르쳐주며 비유적으로 말한다.

우리가 할 일은 네가 마음을 고쳐먹게 하는 일이야. 자정까지는 한 시간 반밖에 남아 있지 않고 가까이 있는 거라고는 까수엘라뿐이지만 그게 너한테 다가가 얘기할 수 있는 유일한 수단이란단다. 내가 살아 있을 때 네게 가르쳐 준, 그리고 너 자신이 스스로 선택한 요리는 인간적이고, 고기, 야채, 국물도 다 들어 있잖아. 까수엘라야말로 세상을 보는 유일한 방법이고, 전에도 그렇게 해왔어야만 해(2000: 402-403).

다양한 야채를 넣고 푹 고아 재료들을 화학적으로 융합시키는 까수엘라에서 화합의 정신을 배울 필요가 있다는 것이다. 가브리엘이 날 서고 비판적인 시각으로만 세상을 보지 말고 넉넉한 마음으로 세상을 감싸 안기를 바라는 것이다. 이에 체 게바라가 덧붙인다.

“까수엘라라.” 체 게바라가 말한다. “이제 알겠군. 구대륙에서 온 닭, 홍당무, 양파 그리고 신대륙에서 온 채소와 감자의 만남, 그걸 당신이 저 아이에게 가르쳐주고 있는 거로군. 어떻게 모든 게 하나가 되는지, 어떻게 두 세상이 저 아일 갈라놓는 대신에 하나가 될 수 있는지를 말아야”(2000: 404).

유모와 체 게바라가 가브리엘에게 가르쳐 주고자 한 것은 단순한 까수엘라의 요리법이 아니다. 화합과 포용의 정신이다. 정체성의 혼란에 빠진 가브리엘이 넓은 마음으로 세상을 바라보길 바라는 것이다. 유모와 체 게바라가 바라는 화합은 과거와 미래의 화합이며, 유럽과 라틴아메리카의 화합이며, 전통과 새로움의 화합이며, 남과 북의 화합이며, 구세대와 신세대의 화합이다. 그것이 행복의 첫걸음이고 희망의 씨앗이 된다는 것이다. “야채, 강낭콩, 양파를 조금씩 골고루 담은 다음 재료들 하나하나가 까수엘라 안에 그것이 가진 최고의 것, 세상이 생긴 이래 지구가 우리를 먹여 살리고도 남을 만치 늘 사랑해왔듯이, 희망이라는 것을 풀어놓은 국물을 잘 떠담았을 때에만 까수엘라의 맛이 천국처럼 황홀하리라는 거란다”(2000: 409).

그러나 아리엘 도르프만은 희망을 노래하기에 앞서 한 가지 전제조건이 충족되어야 함을 분명히 밝히고 있다. “하나의 공동체로서 우리는 우리의 과거와 맞닥뜨려 그것의 얼굴을 정면으로 쳐다보아야 하며, 설혹 우리를 수치심에 떨게 하고 고통스럽게 하더라도 그 과거를 발가벗겨야 한다. 설령 그것이 아프다 해도 우리는 서로의 눈을 들여다보아야 한다. 우리는 그 간 감춰온 진실들을, 우리 동포들의 고통의 대가로 맛본 기쁨을 서로에게 이야기해야만 한다”(도르프만, 1999: 260)고 그는 주장한다. 파문헌 역사의 진실을 숨김없이 드러내고 전 국민에게 올바르게 알려야 한다는 것이다. 그것이 이 시대 젊은이들이 빼노체프를 극복하고 희망을 노래하며 새로운 시대를 열어가갈 수 있는 기반을 조성하는 길이라고 말한다.

우리는 뻘노체프를 우리 존재를 끊임없이 간섭하는 현존의 자리에서 몰아내어 끔찍한 기억의 장소로, 다시는 돌아오지 않을 것으로 생각되는 장소로 옮겨놓음으로써, 산떠아고 시내를 의기양양하게 나아가는 젊은 학생들 뒤에 다시는 실종자·사망자 유가족들의 슬픔의 발자국이 따라갈 필요가 없도록 해야 한다. 이 과업은 누구도 우리를 대신해서 할 수 없으며, 영국도 스페인도 우리에게 이 과업을 면하게 할 수는 없다(도르프만, 1999: 261).

젊은이들이 뻘노체프의 망령을 극복하고 새로운 시대를 열어갈 수 있도록 기반을 마련할 의무가 현재를 사는 칠레인 모두에게 있다는 것이다. 이런 노력을 전제로 아리엘 도르프만은 여전히 칠레인들에게 희망이 있다고 믿는 것이다. 그래서 우리가 살펴본 세 작품에서 그가 궁극적으로 제시하고자 하는 전망은 미래에 대한 희망이다.

아리엘 도르프만은, 이렇게 조국의 그릇된 역사를 바로잡으며 미래의 희망을 심고자 노력하는 것이 자신의 존재 이유라고 확신한다. “역사를 바로 잡아 역사가 제멋대로 광란의 행로를 가지 않도록 해야 한다고 생각했기 때문에”(도르프만, 2003b: 69) 모네다 궁에서 자신을 대신해 목숨을 바친 동료의 죽음을 의미 있게 만드는 것이기도 하다. 그는 설령 바로 그런 이유로 그가 살아난 것이 아니라 할지라도 그는 그것을 사실로 만들려고 평생을 노력했다고 확인한다. 그가 쓰는 모든 이야기 속에서 죽은 자들에게 약속을 지켜왔다고 확신한다(도르프만, 2003b: 69). 아리엘 도르프만이 가지는 그런 글쓰기 자세는 동료의 죽음에 대한 채무의식뿐 아니라, 이야기꾼의 운명을 가지고 태어난 자만이 가질 수 있는 철저한 작가의식의 소산인 것이다.

참고문헌

- 고영직. 1998. “칠레 작가 아리엘 도르프만—5월 봄날에, 우리는 ‘살아남기의 언어’를 나눴다.” 《신동아》, 6월호.
- 아리엘 도르프만. 2003a. “파국의 교훈—칠레의 쿠데타 이후 삼십년.” 《창작과 비평》, 겨울(122).
- _____. 1999. “우린 더 이상 빼노체트의 볼모가 아니다.” 《창작과 비평》, 봄(103).
- _____. 2007a. “나는 이민국 앞에 서 있었던 경계의 희생자.” 《경향신문》 (2007.7.5.). 2008년 4월 25일 검색. <http://blog.naver.com/sungnyonara/100039319590>.
- _____. 1998a. 『산띠아고에서의 마지막 왈츠』. 이종숙 역. 서울: 창작과비평사.
- _____. 1998b. 『우리 집에 불났어』. 한기옥 역. 서울: 창작과비평사.
- _____. 2003b. 『남을 향하며 북을 바라보다』. 한기옥. 김미숙 역. 서울: 창작과 비평사.
- _____. 2004. 『체 게바라의 병산』. 김의석 역. 서울: 창작과 비평사.
- _____. 2007b. 『죽음과 소녀』. 김명환 & 김엘리사 역. 서울: 창작과 비평사.
- 현기영. 1998. “세계문학의 대안적 목소리.” 《창작과 비평》, 가을(101).
- Claro-Mayo. Juan. 1981. “Dorfman, cuentista comprometido.” *Revista Iberoamericana*, 114-115(enero-junio).
- Dorfman, Ariel. 1979. *Cria ojos*. México: Editorial Nueva Imagen S.A.
- _____. 1998. *Viudas*. Madrid: Alfaguara.
- _____. 2000. *La Nana y el Iceberg*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. 1980. *Reader's nuestro que estás en la tierra: ensayos sobre el imperialismo cultural*. México, D. F.: Nueva Imagen.
- _____. 1998. *Rumbo al Sur, deseando el Norte*. Barcelona: Planeta.
- Epple, Juan Armando. 1980. “Los trabajos y los días en el exilio: entrevista a Ariel Dorfman.” *Plural* 9(104): 15-22.
- Euisuk, Kim, 2003. *Una reconstrucción alternativa del pretérito*. New Orleans: University Press of South, Inc.
- Izquierdo Olvera, Miriam C. 1980. “Ariel Dorfman. Reader's nuestro que estás en la Tierra.” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 100(abril-junio): 177-181.

- Oropesa, Salvador A. 1992. *La obra de Ariel Dorfman: ficción y crítica*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Romo, Leticia I. 2000. "Autor y lector: Representación de la realidad en tres novelas del Postboom(Esquivel, Dorfman y Martínez)." Doctoral Dissertation. University of North Carolina.
- Silva-Cáceres, Raúl. 1982. "Sentido del autorismo en el cuento latinoamericano: Cortázar, Skármetas, Dorfman." *Cuadernos americanos*, 243: 202-213
- Smith, Wendy. 1988. "Ariel Dorfman." *Publisher's Weekly*, 21: 39-40.
- Navia, Patricio. 2000. "La nana y el iceberg de Dorfman: Crónica de una Desvirginización Anunciada." 2008년 4월 14일 검색. <http://homepages.nyu.edu/~pdn200/capital/cp200004.htm>.

성명: 유왕무

주소: 대전광역시 서구 도마2동 배재대학교 스페인어 · 중남미학과

E-mail: wmyoo@pcu.ac.kr

논문접수일: 2008년 09월 20일

심사완료일: 2008년 10월 10일

게재확정일: 2008년 10월 15일