

## 네루다, 라틴아메리카의 문화아이콘, 그리고 포스트메모리

박정원  
경희대학교

박정원(2017), 「네루다, 라틴아메리카의 문화아이콘, 그리고 포스트메모리」, 이베로아메리카연구, 28(3), 213-243.

**초 록** 칠레의 파블로 네루다는 시인을 넘어 20세기 라틴아메리카를 대표하는 문화적 아이콘이다. 본 논문은 포스트메모리의 관점을 통해 네루다에 관한 문화적 재현 양상의 변화과정을 연구한다. 일반적으로 메모리 서사가 희생자들의 직접적 경험에 관한 기억과 트라우마를 다룬다면, 포스트메모리는 시간적, 공간적인 거리와 차이를 바탕으로 한 이후 세대의 다양한 기억 행위를 지칭한다. 네루다에 대한 문학적 형상화의 전환점이 된 기억서사인 스키타의 『네루다의 우편배달부』는 ‘사랑’의 시인과 ‘민중’의 시인이라는 상이한 이미지의 통합을 시도한다. 반면, 포스트메모리의 특징을 본격적으로 드러내는 영화 〈일 포스티노〉는 그 배경을 이탈리아로 옮겨 세계화 시대에 적합한 초국적이고 낭만적인 시인의 이미지를 창조하며 네루다를 탈영토화한다. 최근 개봉한 〈네루다〉의 경우 시인을 다시 칠레로 불러들여 역사적 관점에서 민중과 지식인의 관계를 조명한다. 이를 통해 반지성주의가 확산되는 21세기라는 시대적 맥락에서 지식인의 가치와 역할에 대해 되묻는다. 이와 같이 네루다에 관한 재현은 기억의 행위가 발생하는 당대의 관심과 요구를 반영하는 동시에, 시인을 라틴아메리카의 주요한 문화자본으로 위치시킨다.

**핵심어** 파블로 네루다, 포스트메모리, 세계화, 문화자본, 반지성주의, 지식인 도시

## I. 파블로 네루다-시인을 넘어 문화아이콘으로

가르시아 마르케스(García Márquez)를 필두로 한 라틴아메리카의 봄(boom)세대 작가들에 의해 주도된 소위 ‘마술적 사실주의’는 1990년대 이후 한국 문단에 의미 있는 영향을 주었음은 주지의 사실이다. 리얼리즘 문학의 쇠퇴와 고갈 속에서 새로운 글쓰기 전략을 탐색하던 일군의 작가들은 리얼리즘의 태도를 견지하면서도 자유로운 상상력을 뒤섞어 현실을 재현하는 이 문학적 기법과 세계관을 적극적으로 활용하였다. 다른 한편에서는 단편작품들을 통해 철학적 담론과 기존의 세계인식에 대한 전복적 사유를 전개하는 보르헤스식의 환상문학 및 포스트모더니즘 논의도 상당한 관심을 불러 일으켰다. 반면, 소설 장르에 비해 상대적으로 라틴아메리카의 시는 국내에서 크게 주목받지 못하였다. 모데르니즘의 선구자인 루벤 다리오(Rubén Darío)는 한국에서 거의 알려진 바가 없으며, 라틴아메리카 문단에서 중요하게 다루어지는 세사르 바예호(César Vallejo)나 니콜라스 기옌(Nicolás Guillén)도 사정은 마찬가지다. 시인으로 노벨문학상을 수상한 경력을 가진 칠레의 가브리엘라 미스트랄(Gabriela Mistral)이나 멕시코의 옥타비오 파스(Octavio Paz)의 경우도 국내에서는 큰 반향을 일으키지는 못했다.

그럼에도 불구하고 1971년 노벨문학상을 수상한 칠레 시인 파블로 네루다(Pablo Neruda, 1904-1973)는 예외적이다. 1980년대에 들어 시인이자 영문학자인 정현종 및 당시 대표적 저항시인 중 한 명인 김남주 등 비스페인어권 문인들에 의해 네루다의 시가 번역되면서 그의 이름이 본격적으로 알려지기 시작한다.<sup>1)</sup> 이를 기반으로 1990년대부터 최근에 이르기까지 스페인어권 학계에서는 네루다 시의 원문을 번역하는 작업을 진행하고 있다. 우석균이 지적하고 있듯이 그의 시세계는 크게 두 가지로 구분된다. 1924년에 처음 발표되어 전 세

1) 김현균은 네루다의 『모두의 노래』가 이태준, 이기영 등 월북 작가들에 의해 이미 1950년대 초반 소개되기 시작했다는 사실을 밝히고 있다. 한국문학에서 네루다 시에 대한 수용에 관한 논의는 그의 논문 「한국 속의 빠블로 네루다-수용현황과 문제점」을 참조하라.

계적으로도 수백 만부가 팔린 『스무 편의 사랑의 시와 한편의 절망의 노래』를 통해 순수한 사랑을 노래하는 대표적인 ‘사랑의 시인’으로 알려지게 되었다. 다른 한편으로는 1980년대까지 군부독재를 경험한 한국의 현실에서 가난한 철도 노동자의 아들로 태어나 파시즘의 전 세계적 확산에 강력하게 저항하고, 고국 칠레와 라틴아메리카의 민중을 노래하는 네루다의 행적은 그를 ‘민중의 시인’으로 각인시킨다(우석균 2017, 107-112). 즉, 드물게도 ‘사랑의 시인’이자 동시에 ‘민중의 시인’이라는 두 가지 성격을 중심으로 네루다의 이미지는 (재)형성되어 왔다.

흥미로운 사실은 이와 같은 이력과 맞물려 네루다는 문단에서 논의되는 것을 뛰어넘어 광범위한 대중적 인지도를 갖는다는 점이다. 호르헤 에드워즈(Jorge Edwards)는 “오늘밤 나는 가장 슬픈 시를 쓸 수 있다”로 시작하는 「시 20」을 ‘라틴아메리카 대륙의 애국가’라고 언급한 바 있을 만큼 시에 문외한인 이들에게도 네루다의 이름은 잘 알려져 있다(Edwards 1994, 736). 또한 현실 정치 참여에도 적극적이었던 네루다는 공산당의 상원의원이었으며 칠레 인민연합의 대통령 후보로까지 거론되는 등 행동하는 지식인의 모델이기도 하였다. 이렇게 그의 이름은 문학의 자장에서 벗어나 20세기 라틴아메리카를 상징적으로 보여주는 인물로서 인식되고 있다. 이와 동시에 서구를 비롯한 세계의 다른 지역에서 이 대륙을 대표하는 문화적 아이콘으로 자리 잡게 되었다. 마찬가지로 한국에서도 라틴아메리카를 떠올릴 때 주요하게 언급되는 인물이라는 점에서 그는 일종의 상징적 문화자본(cultural capital)으로 기능한다고 말할 수 있다.<sup>2)</sup>

2) 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu)에 의하면 이 ‘문화자본’은 일종의 지식의 형태이자 내면화된 코드, 문화적 장치로서 주체는 이 문화자본을 통해 공감과 감정입을 투사하기도 하며, 사회적 관계 속에서 자신과 세계를 이해하는 방식을 터득하게 된다. 이러한 측면에서 단순히 추상적인 기호가 아니라 물질적인 영향력을 행사하며 현실에 개입하는 힘을 가지고 있다고 말한다. 네루다라는 인물 역시 그를 통해 칠레 혹은, 라틴아메리카를 이해하고 상상한다는 측면에서 시인을 넘어 하나의 문화자본 역할을 한다고 볼 수 있다.

이런 의미에서 네루다는 시 연구와 문학적 관점을 넘어 ‘문화연구(cultural studies)’의 차원에서 접근할 필요가 있다. 네루다에 관한 전기적(biographic) 관심과 연구는 상당부분 진행되어 왔다. 그 가운데 미디어와 대중문화가 발달하면서 네루다라는 기표는 탈영토화와 확산의 과정을 경험한다. 특히, 네루다에 관한 영화는 이 현상을 반영한다. 1980년대 중반 영화제작과 함께 출간된 칠레 망명작가의 소설을 바탕으로 1990년대에 들어와 이탈리아를 비롯한 유럽자본에 의해 네루다를 다룬 영화 <일 포스티노 *Il Postino*>(1984)는 할리우드의 배급을 통해 미국과 전 세계에 상영되어 큰 상업적 성공을 거두게 된다. 이는 다시 원작에 대한 관심으로 이어져 소설은 27개의 언어로 번역되면서 작가인 안토니오 스킨메타(Antonio Skármeta)를 국제적 문인의 반열에 올려 놓는다. 우리나라에서도 영화의 성공으로 인해 1980년대와는 다른 방식으로 네루다의 이름을 대중에게 각인시키게 되었다. 그리고 20여년이 지난 후 그의 이름이 칠레로부터 새롭게 호명된다. 독재 후(post-dictatorship) 담론을 연속적으로 영화화하면서 현재 칠레 영화계를 대표하는 젊은 감독이자 할리우드로까지 진출한 파블로 라라인(Pablo Larraín)의 영화 <네루다 *Neruda*>(2016)가 개봉되었다.<sup>3)</sup> 영화는 다시 한 번 네루다를 둘러싼 역사적, 문화적, 민족적 해석에 관한 논의를 불러 일으켰다.

본 논문은 이십여 년의 시간적 간극을 두고 제작된 네루다에 관한 이 두 작품의 영화적 재현 양상을 비교하고자 한다. 그 과정에서 영화 텍스트의 내적 구조와 재현방식에 대한 분석뿐 아니라, 이 문화적 생산물을 통해서 네루다의 국내외적 이미지가 형성, 해체, 재구성되는 양상에 대한 논의를 발전시키고자 한다. 시인의 출신 국가를 넘어, 그리고 시대를 넘어 영화가 상영되고 수용되

3) 2016년 칸영화제에 초청된 <네루다>는 칠레에서도 비평적, 상업적으로 선전하였고, 그 해 칠레를 대표하는 아카데미상 출품작으로 선정되기도 하였다. 한국에서도 이 영화는 2017년 상반기에 개봉하였다. 하지만 메이저 배급사에 의해서가 아니라 다양성 영화로 분류되면서 <일 포스티노>와는 달리 큰 대중적, 비평적 반향을 얻지는 못한다.

는 메커니즘 속에서 네루다라는 문화적 아이콘은 각기 다른 의미를 생산하며 다양한 형상을 창조한다. 기존의 문학 혹은 문화연구에서 한 인물에 대한 해석과 재해석에 대한 문화적 텍스트는 주로 ‘신화화’와 ‘탈신화화’라는 관점에서 논의되어 왔다. 이 방법론에 더하여 본 연구는 문화적 생산물 제작에 존재하는 ‘시간’이라는 요인에 주목하고자 한다. 인물에 대한 해석에 시간적 차이가 개입되면서 ‘기억’하는 행위의 중요성이 부각되고 그 기억 속에 각인된 네루다는 역사적, 사회적 의미의 변화를 포함하게 된다.

이를 위해 우선 기억에 대한 서사를 다루는 ‘기억 연구(memory studies)’의 양상을 살펴볼 것이다. 특히, 이 두 영화가 네루다에 대한 동시대적 체험을 갖고 있지 않는 이후 세대에 의해 제작되었다는 점에서, 다시 말해 네루다의 기억에 관해 다시 기억한다는 측면에서 최근 논의되는 포스트메모리(postmemory)와 연결하여 논의를 전개하고자 한다. 스키르메타의 원작인 소설/영화는 허구적인 방식으로 생전의 네루다 시대를 경험한 작가의 기억 서사로 분류된다. 반면, 이 원작을 비롯하여 기존 네루다 연구의 토대 위에서 만들어진 영화들의 경우 포스트메모리의 관점에서 바라볼 필요가 있다. <일 포스티노>는 세계화라는 시대적 흐름 속에서 보편적인 인류애를 노래하는 네루다를 형상화한다. <네루다>의 경우 시인을 다시 칠레 내부의 시대적, 역사적 맥락으로 불러들여 지식인으로서의 네루다에 대해 해부하고 논쟁을 제기한다. 이를 통해 시간이 흐른 뒤에도 네루다를 기억하는 서사가 지속적으로 생산되는 양상을 탐구하면서, 각각의 시대적 상황과 관련지어 네루다를 기억하는 주체들의 의도와 서사 전략을 살펴볼 것이다.

## II. 메모리와 포스트메모리

‘기억 연구’는 1980년대 이후 인문학 분야에서 새로운 학문적 경향으로 주목받게 되었다. 이 연구는 과거의 폭력이나 재난과 관련된 혹은 그 영향 속에서 살았던 희생자, 증언자들의 경험을 다루는 구술, 증언, 소설, 다큐멘터리 등 다

양한 서사양식에 주목한다. 과거에는 개인적이고 불확실한 자료라는 이유로 신빙성이 없는 것으로 간주되었던 메모리 서사는 역사와 공식 기록이 제공하지 못하는 공백 지점을 조명하면서 개인의 삶 속에 각인된 과거 사건의 파편들을 조립하고 복원하는 보충적 역할을 수행한다. 더우기 기억의 서사행위를 통해 구체적 사실의 재현을 넘어 역사적 진실의 편린을 드러낸다는 측면에서 공식 기록물이 보여주지 못하는 시각과 다양한 관점을 제시한다는 평가를 받는다.<sup>4)</sup> 21세기에 들어서면서 메모리 서사는 다음 세대의 기억 행위를 강조하는 포스트메모리(postmemory)로 진화하게 된다. 이 용어를 구상한 마리엔 허쉬(Marianne Hirsch)는 홀로코스트 희생자의 자녀와 가족이 겪는 과거에 대한 기억 과정을 연구하면서 시간이 지나고 세대를 넘어가는 조건에서 기억의 변화 양상에 주목하기 위해 이 용어를 사용한다.

포스트메모리는 문화적 혹은 집단적 트라우마를 목격한 이들의 다음 세대가 그 전 세대의 경험과 맞게 되는 관계를 묘사한다. 그런데 그 경험은 오직 자라면서 알게 된 이야기나 이미지 그리고 행위라는 수단을 통해서만 그들이 ‘기억하는’ 경험이다. 하지만 이러한 경험은 자신들의 방식으로 기억을 구성하는 것과도 같이 강력하고 감응적으로 다음 세대에게 전달된다. 포스트메모리가 과거와 연결되는 것은 따라서 회상에 의해서가 아니라 오히려 상상적 투사, 반영, 그리고 창조에 의해 매개된다.(Hirsh 2008, 106-107)

이러한 포스트메모리의 문제의식은 기억 연구를 활발하게 진행하고 있던 라틴아메리카 학자들에 의해 전유된다. 가브리엘라 누질레스(Gabriela Nouzeilles), 마이클 라사라(Michael Lazzara, 에르네스토 라미레스(Ernesto Ramírez) 등 일군의 학자들은 아르헨티나, 칠레, 우루과이를 중심으로 한 국가들이 군부독재와 국가폭력을 겪은 이후의 트라우마, 특히 고문, 추방, 망명을 당한 이들의

4) 기억 서사는 과거를 재구성하는 시도 이외에도, 과거를 이야기하는 과정 자체를 포함한다는 점에서 사실과 허구를 넘나드는 이야기 양식이라고 할 수 있다. 따라서 문학과 문화연구에서 이 장르는 과거의 진위를 파악하는데 초점을 두기보다는 과거를 재구성하는 방식에 강조를 두고 있다.

자녀들 즉, 2세대(second generation)가 가진 상흔과 혼란, 정체성 찾기를 다루는 영화를 포스트메모리의 이론적 틀과 결합하여 분석하였다.

포스트메모리 서사는 다음에 언급되는 네 가지의 특징으로 설명된다. 첫째, 과거의 비극적 역사를 직접적으로 경험하지 않은 희생자들의 자녀와 같이 기억의 그림자에서 자라온 다음 세대에 의해 기록된 서사적 표현이나 문화생산물을 지칭한다. 따라서 일반적으로 회상이라는 직접적 형식보다는 간접적 지식에 의지하고 있다(Hoffman 2004, 25). 포스트메모리의 두 번째 특징은 시간의 흐름에 따른 기억의 굴절과 불연속성, 시점의 변화를 강조한다는 점이다. 다시 말해 시간의 흐름으로 인해 경험이 전수되는 과정에서 기억에 대한 상상, 창조, 변형이 활성화된다. 포스트메모리는 기억을 기억하는 행위이며 시간의 굴절로 인해 과거의 이미지를 다시 이미지화하는 작업을 거치면서 과거에 일어났던 사실 그 자체를 복구한다기보다는 그에 대한 다양한 해석의 여지를 열어놓는다. 제임스 영(James Young)은 『기억의 가장자리에서 *At Memory's Edge*』를 통해 생생한 경험의 기억과 시간상으로 멀리 떨어진 기억을 구별할 필요가 있음을 지적한다. 후자의 경우라고 할 수 있는 포스트메모리는 주관적 혹은 간접적인 경험을 기반으로 하기 때문에, 기억의 행위는 불완전하며 현재의 조건과 상황에 의해 상당한 영향을 받을 수밖에 없다는 것이다(Young 2004, 134). 하지만 확장된 시간을 토대로 과거를 재해석하면서 상실된 혹은 현재에 부재하는 공통의 정서적 기반을 구축하고 사회적 합의를 형성하기 위한 서사적 도구로서 가능하다.

이 서사에 포함되는 세 번째 특징은 한 세대라는 시간이 지난 후에 시도하는 기억의 재구성 작업이 갖는 불완전성과 마찬가지로, 공간적 거리감으로 인해 발생하는 기억 행위 또한 분열과 해체의 과정을 겪는다는 점이다. 이주, 망명, 디아스포라 등 사건이 발생했던 장소를 벗어나게 되면서 겪는 이산의 경험은 분열과 해체를 통해 과거에 대한 새로운 해석을 가능하게 한다. 이렇게 포스트메모리는 시간적, 공간적 거리감으로 인해 공백이 발생하는 지점에서 더욱 역동적으로 작동한다. 그리고 마지막으로 기억하는 주체의 확산 가능성과 관련

된다. 메모리 서사가 희생자 본인의 회상 과정에 무게를 두는데 비해 포스트메모리는 이들의 자녀나 다음 세대가 기억을 재구성하려는 시도라고 한다면, 제3자라고 할 수 있는 목격자나 가해자의 입장에서 서술하는 서사를 포함하는 것으로까지 범위가 확장될 수 있다. 이렇게 다음 세대에 의한 기억에서 출발하는 포스트메모리는 민족, 언어, 국가의 경계를 넘나드는 세계화라는 시대적 조건에서 시간적, 공간적 거리와 차이를 넘나들며 과거의 문제적 사건 혹은 상흔을 재해석하는 서사 전략으로 새로운 미학적, 윤리학적 관점을 제시하고 있다.

사실 다음 세대의 기억으로 통칭되는 포스트메모리는 그 정의와 범주에 애매함과 혼란을 내포한다.<sup>5)</sup> 그리고 다른 한편으로 네루다라는 인물을 다루는 작품에 대해 이 이론적 프레임으로 설명하는 것이 적절한 것인가라는 의문을 제기할 수 있다. 실제로 포스트메모리는 라틴아메리카의 맥락에서는 주로 독재 혹은 ‘추악한 전쟁(*guerra sucia*)’과 같은 국가폭력 이후의 트라우마를 다루는 영화 혹은 서사를 분석하기 위해 사용되었다. 네루다를 다루는 작품들은 일견 개인의 생애를 다루는 것으로 보인다. 하지만 네루다라는 인물이 20세기 중반 이후 칠레 현대사의 굴곡을 관통한다는 점에서, 그리고 민족적, 집단적 역사가 네루다를 통해 논의된다는 점에서 포스트메모리의 관점에서 바라볼 가능성을 제공한다. 시인의 죽음 이후 그에 대한 평가와 해석은 동세대를 넘어 시간적, 공간적 확장이 일어나는 과정을 경험한다. 또한 새로운 미디어의 등장과 정보의 초국가적 이동이 진행되면서 기억의 변형과 단절, 굴곡이 심화되고 있다. 이

---

5) 베아트리스 타데오 후이카(Beatriz Tadeo Fuica)는 2세대의 기억 행위라는 포스트메모리로 범주화하기 힘든 다양하고 이질적인 형태로 존재한다는 점을 지적한다. 그녀는 최근 우루과이의 다큐멘터리 영화들을 투옥과 고문, 암살을 경험한 피해자의 자녀들을 다룬다는 의미에서 포스트메모리 서사로 분류한다. 그러나 다른 한편으로 이에 의문을 제기한다. 한 작품이 독재를 피해 망명하여 20년간 그 사실을 숨긴 아버지를 기억하는 (당시의 사건과 떨어져있는) 자녀를 다룬다면, 다른 작품에서는 아버지가 암살당한 장소 근처에서 살아가며 당시를 생생히 기억하는 주인공이 등장한다는 점에서 다음 세대의 경험임에도 매우 다른 상황과 조건에 처해 있다는 것이다. 이를 통해 타데오는 포스트메모리 서사를 규정하는 것의 문제점과 위험성을 지적하고 있다 (Fuica 2015, 299).

러한 방식을 통해 네루다라는 기표에 대한 다양한 해석이 복잡하게 교섭하는  
 기억의 재해석 및 재구성 과정이 일어나게 된다.

### III. 『네루다의 우편배달부』-‘민중의 시인’과 ‘사랑의 시인’ 사이에서

칠레 작가 안토니오 스카르메타(1940-)의 네루다 재현은 메모리 서사의 전  
 형을 보여준다. 하지만 그 재현의 형태와 제작과정에서는 상당히 독특한 이력  
 을 지닌다. 주로 소설의 원작을 영화화하는 방식이 아닌, 소설과 영화로 거의  
 동시에 기획되었다가 영화가 <불타는 인내 *Ardiente paciencia*>로 1983년 먼저  
 개봉되었고 2년 후에 동명의 소설이 출간되었다. 그러다가 십여 년이 흘러 이  
 소설을 원작으로 한 영화 <일 포스티노>가 제작되었고 할리우드를 통해 배급  
 되어 전 세계에 상영되면서 커다란 상업적 성공을 거둔다. 그 결과 스카르메타  
 의 원작이 다시 주목을 받으면서 소설은 영화의 스페인어 제목인 『네루다의 우  
 편배달부 *El cartero de Neruda*』로 바꾸어 다시 출간되었고 이후 작품과 작가 역  
 시 국제적인 명성을 얻게 되었다.

액자 형식의 서문으로 출발하는 소설은 현재 시점에서 네루다를 ‘기억’하는  
 방식을 취한다. 일인칭 시점을 사용하여 작가는 문인 지망생으로 잡지사에서  
 일하다 네루다를 인터뷰하고 기획 기사를 작성하라는 요청을 받았던 과거의 경  
 험에서 출발한다. 사실 스카르메타는 네루다와 가까운 사이도 아니었으며 시  
 인과는 분명한 세대 차이가 존재한다. 또한 서문에서도 밝히고 있듯이 의도했  
 던 인터뷰도 실패로 끝났다는 점에서 이 소설이 네루다의 전기를 다루었다고  
 볼 수는 없다. 그 대신 작가는 마리오라는 인물을 등장시키는 전략을 취한다. 네  
 루다를 직접 경험한 마리오를 재현하는 방식을 통해 한 인간으로서의 개인적  
 모습과 동시에, 역사적이고 사회적인 상황 속에 위치한 시인을 바라보고 있다.

영화/소설은 여전히 피노체트가 집권하던 시기에 제작되었으며, 당시 스카  
 르메타는 독일에서 망명생활을 이어가고 있었다. 작품은 현재 시점에서 피노  
 체트의 군부 쿠데타가 발생하기 얼마 전이자 네루다 인생의 마지막 시기인

1970년경으로 되돌아간다. 칠레 남부 이슬라네그라의 청년 마리오는 집배원이 되어 당시 그 곳의 별장에 머무르고 있던 시인 네루다에게 우편물을 전달한다. 우체부-수신인으로 규정되었던 두 사람의 관계는 네루다에 대한 마리오의 인간적 관심과 시에 대한 호기심으로 인해 대시인-열혈 독자의 관계로 변화한다. 마리오는 시를 통해 세상을 바라보는 법을 배운다. 또한 시인은 사랑에 빠진 마리오를 격려하며 그의 사랑이 결실을 맺도록 가교 역할을 하기도 한다. 이 과정을 통해 소설/영화는 이들 사이의 인간적인 우정이 깊어가는 과정에 천착한다. 우석균은 『네루다의 우편배달부』가 반파시스트 운동, 공산당 입당 및 상원의원 활동으로 인해 시인에게 각인되어 있는 ‘무거운’ 이미지 대신 ‘가벼운’ 이미지의 네루다를 형상화한다는 점을 지적한다(우석균 2004, 144). 이 ‘가벼움’은 마리오의 연애편지 작성을 돕고 뚜쟁이가 되는 것을 은근히 즐기는 등 파격적인 모습을 삽입하면서 ‘일상적’인 네루다의 면모를 그리는 것과 연결된다.<sup>6)</sup> 여기서 네루다는 대시인이기에 앞서 보통 사람들의 친구이자 친근한 이웃으로 기억된다. 특히, 주인공인 마리오의 사랑이라는 중심적 소재를 풀어나가는 과정에서 시인의 인간적 풍미를 강조하는 것은 ‘사랑의 시인’으로서 네루다의 모습을 강조하는 효과를 낳는다.

그러나 동시에 스카르메타는 이러한 ‘사랑’을 허용하지 않는 시대적 현실을 포착해낸다. 화자는 서문에서 “이 이야기는 열광적으로 시작해서 침울한 나라로 떨어지며 끝을 맺는다”고 예고하고 있다(스카르메타 2004, 10). 마리오는 네루다를 통해서 사랑을 표현할 수 있는 언어를 발견하며, 자신을 둘러싼 현실에 발언하고 참여하는 ‘시민’으로서의 정체성을 획득한다. 그렇게 사랑하는 베아트리스와 결혼을 하고 자신의 2세가 태어나면서 개인적인 행복을 경험한다. 하지만 쿠데타로 피노체트가 집권하고 군부의 철권통치 속에서 상황은 달라진

6) 이성훈의 분석도 이런 맥락과 일치한다. 그는 칠레의 포스트붐(post-boom) 작가들의 특징을 설명하는데 있어 스카르메타를 대표적 예로 들면서, 이 작가가 붐세대가 가졌던 대서사적 문체의식을 완전히 포기하지 않으면서도 거시적 관점이 포착하지 못하는 세계의 일상성을 복원해낸다는 점을 지적한다(이성훈 2004, 184).

다. 네루다는 감시 속에서 죽음을 맞이하며 마리오에게도 불행이 닥친다. 어느 날 집에 기관원들이 들이닥쳐 마리오를 체포해 어딘지 모를 곳으로 끌고 간다. 소설은 다음과 같이 끝난다. “마리오는 차에 오르면서 군부대가 키만투 출판사를 장악하고 <우리 칠레인들>, <비둘기>, <킨타 루에다> 등등의 불온 잡지들을 압류하는 중이라고 아나운서가 알리는 것을 들었다”(스카르메타 2004, 163). 이렇게 독재로 인한 폭압정치는 네루다의 부재 상황과 맞물려 공포와 절망감을 배가시킨다. 또한 이 결말은 10년이 지나 네루다를 기억하는 현재의 시점에도 피노체트의 독재가 계속된다는 사실과 연결되면서 비극적 정조를 자아낸다.

이와 관련해 작품의 원제목은 상징적인 의미를 갖는다. ‘불타는 인내’라는 아이러니한 제목은 네루다가 1971년 노벨문학상 수상연설에서 랭보의 “여명이 밝아올 때 불타는 인내로 무장하고 찬란한 도시로 입성하리라”는 표현을 인용한 것에서 유래한다. 작가가 재사용한 ‘불타는 인내’는 암울한 독재의 상황 속에서 희망에 대한 꿈을 지켜내려는 열망으로 읽어낼 수 있다. 스카르메타는 칠레인들에게 이 꿈을 상기시킬 수 있는 상징적 인물로 네루다를 기억해낸다. 따라서 결말의 급작스러운 암전은 과거와의 단절을 의미하는 것이 아니라, 오히려 독자/관객들에게 충격을 주면서 네루다를 현재의 시점으로 소환한다. 이 과정에서 네루다의 친근하고 인간적인 면모를 강조하는 것 또한 스카르메타의 서사전략이다. 그는 네루다를 노동자와 농민을 대표하는 계급적인 시인으로 파악하는 대신, 모든 칠레 국민을 포괄하는 민족, 혹은 국민 시인이라는 점을 보여주고 있다.<sup>7)</sup> 그 결과로 『네루다의 우편배달부』는 마리오라는 인물을 통해 ‘누가 네루다를 기억해야 하는가?’라는 질문, 다시 말해 기억의 행위자가 누구인가를 묻는다. 그 행위자는 스카르메타와 같은 지식인 혹은 반독재 운동가들이나 진보주의자에게 국한되는 것이 아니다. 오히려 마리오와 같이 일상을 사

7) 비평가 그리노르 로호(Grínor Rojo) 역시 주인공 마리오가 칠레 대중들을 상징한다고 지적한 바 있다(Rojo 1988, 76).

는 평범한 칠레 국민들의 몫으로 남겨져있음을 암시적으로 제시하고 있다.

이렇게 스카르메타는 ‘사랑의 시인’의 이미지를 형상화함으로써 네루다의 대중성을 획득하는 한편, 칠레의 독재 상황을 상기시키는 방식을 통해 ‘민중의 시인’으로서의 면모를 드러낸다. 따라서 이 작품은 네루다를 설명하는 두 가지 요소를 대립시키거나 선택하기보다는 상호보완적이며 연속적인 것으로 바라보고 있다. 또한 이 둘 사이의 접점을 모색하면서 네루다에 대한 종합적인 모습을 그려내며 그를 ‘국민 시인’으로 형상화하고 있다. 이러한 종합적 시각을 통해 스카르메타는 허구적 기억 서사를 완성하며, 이후 네루다에 관한 새로운 관점과 보다 논쟁적인 시각을 제기하는데 있어 담론적, 텍스트적 공간을 제공하게 된다.

#### IV. <일 포스티노>-기억의 공간적 확장과 세계화된 네루다

스카르메타의 원작을 각색하여 1994년에 개봉된 <일 포스티노>는 국제적 인사로서 네루다를 재현한다. 이런 측면에서 영화의 제작 시점이 세계화 논의가 본격적으로 진행되던 1990년대라는 점에 주목할 필요가 있다. 이제는 보편화된 다국적 제작방식이 정착되어가던 시기로 이 영화는 이탈리아, 프랑스, 벨기에가 공동으로 참여했으며 연출 또한 영국 감독인 마이클 래드포드(Michael Radford)가 담당했다.<sup>8)</sup> 네루다 역을 맡은 배우도 라틴아메리카 출신이 아닌 <시네마 천국 *Cinema paradiso*>(1987)으로 잘 알려진 프랑스 배우 필립 누아레라는 사실도 영화산업의 초국가화 현상을 증거 해준다. 이러한 제작방식은 네스토르 가르시아 칸클리니(Néstor García Canclini)가 설명한 문화의 세계화

---

8) 뉴욕타임즈(*New York Times*)는 이 영화에 대한 리뷰에서 마지막 촬영을 마치고 영화의 완성을 보지 못한 채 사망한 주인공이자 공동감독인 마시모 트로이시(Massimo Troisi)를 조명한다. 그는 스카르메타의 책을 읽은 후 영화화를 결심하였고 이탈리아를 배경으로 이 소설을 각색하여 각국의 영화인들에게 참여를 제안한 장본인으로 칠레인인 네루다가 세계화되는 현상을 제작과정을 통해 보여준다는 평가를 받는다(Maria Laurino 1985).

및 혼종화 현상을 보여준다. 대중 미디어는 상품화의 논리를 통해 기존 민족국가의 경계를 넘어 원본이 의미하던 것과는 다른 혹은 변형된 방식으로 문화를 재생산하고 유통한다. 이 과정에서 물리적 이동과 담론의 확산 및 순환으로 인해 다양한 “문화적 상상계(imaginarios culturales)”가 형성되고, ‘지역적인 것’과 ‘보편적인 것’이 복잡하게 뒤섞이게 된다. 그 결과 차이와 위계, 불평등이 중화되기도 하며, 반대로 중심부에 의한 문화의 획일화 현상을 동반하기도 한다 (García Canclini 1999, 48-49). 가르시아 칸클리니는 중심부와 주변부의 문화적 교환이 활발해지면서 문화의 민주화 가능성을 낙관한다. 그러면서도 중심부의 헤게모니에 의해 다양성이 퇴보하고 의미가 상실될 수 있다는 위험성을 경고하고 있다.

루이스 안테사나(Luis Antesana)는 라틴아메리카 및 라틴아메리카 문학 역사 세계화의 물결 속에서 대중 미디어를 통한 ‘이주(desplazamiento)’ 현상이 나타나게 되며, 영화 <일 포스티노>가 그 경향을 대표적으로 보여주는 모델이라고 설명한다.<sup>9)</sup> 특히, 세계화 과정이 일반적으로 중심부의 문화가 주변부로 확산되면서 중심부의 헤게모니를 강화하는 결과를 낳는데 반해, 네루다 시의 경우 반대로 변방으로부터 출발하여 세계성을 획득했다고 보았다(Antesana 2003, 28). 실제로 <일 포스티노>는 당시 할리우드 영화사에서 가장 많은 관객이 본 외국 영화로 기록될 만큼 상업적 성공을 거두면서 네루다의 존재를 대중화시켰다. 또한 외국영화로는 1973년 이래 최초로 아카데미 최우수 작품상을 비롯해 다섯 개 주요 부문에 후보에 올라 음악상을 수상하는 등 비평적으로도 인정을 받는다.

<일 포스티노>는 네루다에 대한 기억서사인 『네루다의 우편배달부』를 토대로 네루다 사후 이십여 년이 지난 시점에 다시 영화화를 시도한다는 시간적 측면에서, 그리고 공간적 차이를 넘어 유럽인들의 시각으로 네루다를 기억한다

9) 네루다의 시가 영화라는 매체와 결합하는 과정과 그 효과에 관해서는 권미선의 논문 「빠블로 네루다의 시와 영화의 만남」을 참고하라.

는 측면에서 포스트메모리의 탈영토적 양상을 보여준다. 이 영화는 원작의 줄거리와 기본 구조를 따라가고 있지만 근본적인 차이점도 존재한다. 바로 공간과 시간의 이동이다. 공간적 배경은 칠레의 이슬라네그라에서 이탈리아 남부의 작은 섬 칼라 디소토로 바뀌며, 시간 또한 이러한 변화에 대한 설득력을 부여하기 위해 네루다가 유럽으로 망명을 떠난 1950년대로 거슬러 올라간다. 시공간의 변화에 조응하기 위해 우편배달부인 주인공 마리오도 동명의 이탈리아인으로 설정되며, 영화의 초반부에 세계적 시인인 네루다가 망명객 신분으로 이탈리아에 도착해 남부의 항구마을로 들어온다는 뉴스화면을 삽입한다.

1950년대의 이탈리아를 배경으로 설정하면서 영화는 두 가지의 효과를 낳는다. 우선 낭만성의 강화를 들 수 있다. 정치적 격변기를 겪고 있던 칠레의 상황에서 벗어나 유럽으로 이동하면서 당대의 역사적 맥락은 사라진다. 이와 동시에 이탈리아 남부가 지닌 이국적인 성격이 전면에 등장한다. 카메라는 풀샷(full shot) 기법을 통해 푸른 하늘과 아름다운 해변의 풍광, 그리고 이 자연과 조화를 이루는 마을의 전경을 포착해낸다. 이와 함께 작품 전체에 서정적인 음악을 배경으로 삽입하면서 노스텔지아의 정조를 강화시키고 있다. 이를 통해 다시 돌아갈 수 없는 ‘아름다운 시절(belle époque)’의 심상을 구축한다.

주인공과 네루다의 관계도 원작에 비해 보다 더 친밀하고 낭만적이다. 국적과 언어, 사회적 지위의 차이에도 불구하고 시를 매개로 두 사람은 급속도로 가까워진다. 네루다는 고국의 동료들에게 보내는 음성 메시지를 녹음하면서 마



〈그림 1〉 낭만적 풍광을 배경으로 ‘보편적’ 네루다를 형상화하는 〈일 포스티노〉

리오를 자신의 친구로 소개한다. 망명을 끝내고 칠레로 돌아간 네루다를 그리워하며 마리오는 칠레에 가고 싶은 바람을 드러내기도 한다. 시간이 흘러 네루다는 이탈리아의 섬으로 돌아와 마리오를 찾는다. 이 두 사람의 친밀감과 일체감은 국적의 차이를 극복하며, 영화는 국제적인 우정과 연대가 완성되는 과정을 묘사하고 있다. 이런 측면에서 민중과 지식인 사이의 긴장 관계는 희석된다. 마리오에게 칠레 출신의 네루다는 한 명의 외국인으로 받아들여지면서 원작에서 내재되어 있던 민중-지식인 관계가 이 영화에서는 현지인-방문객이라는 관계로 치환되는 결과를 가져온다. 따라서 계층갈등은 거의 드러나지 않으며, 네루다는 막연히 미국적 삶을 동경하던 마리오에게 인생과 사랑의 의미를 일깨우는 멘토 역할로 제한된다. 영화 제목을 ‘우편배달부’라는 뜻의 이탈리아어로 변경한 것처럼 영화는 시대적, 역사적 맥락보다는 마리오라는 개인의 이야기에 초점을 맞추고 있는 것이다. 따라서 <일 포스티노>는 네루다와의 교류를 통해 세계 속에서 자신의 자리를 찾아가는 일종의 ‘성장서사(bildungsroman)’로 읽히게 된다.

이렇게 영화는 한편으로는 한 개인의 성장과정을 다루면서, 다른 한편으로는 국적, 언어, 세대를 넘어 인류애가 실현되는 판타지를 형상화한다. 따라서 네루다라는 기표는 칠레 혹은 라틴아메리카라는 지역적 맥락에서 벗어나 보편성을 향해 나아간다. 이를 통해 네루다는 세계성을 획득한다. ‘가벼움’의 미학 속에서도 『네루다의 우편배달부』는 독재의 망령이 드리우는 전환기의 칠레 사회를 환기시킨다. 하지만 <일 포스티노>에서는 그러한 현실적, 정치적 구체성이 부재하다. 마리오가 부패한 현실에 눈을 떠가고, 네루다의 시를 낭송하기 위해 공산당 집회에 참석한다. 그렇지만 이러한 장면들은 당시 이탈리아의 정치 현실에 관한 구체성을 획득하기보다는 마리오가 집회에서 경찰의 개입으로 인해 맞게 되는 극적인 죽음을 강조하기 위한 역할에 머문다. 그 결과 네루다의 정치적 성격은 구체적 현실에 대한 지시의 부재로 인해 탈각되는 반면, 이성에 대한 설렘, 번민 그리고 이별로 인한 슬픔과 고통을 일깨우는 ‘사랑의 시인’으로 그 성격이 규정된다. 이 영화의 사운드트랙 음반의 제작 역시 이러한 이미지

를 강화한다. 앨범은 영화의 배경음악으로 쓰인 곡들과 함께 네루다의 시집 『스무 편의 사랑의 노래와 한 편의 절망의 시』에 실린 다수의 시를 미국의 유명 배우들이 참여해 낭송하는 형식으로 만들어져 커다란 상업적 성공을 거둔다. 이러한 일련의 작업과 상품화 과정을 통해 <일 포스티노>는 모든 인류에게 사랑의 의미를 전파하는 네루다의 국제적 이미지의 형성과 재생산에 강력한 영향력을 발휘한다.

이 영화가 네루다가 지닌 라틴아메리카성(性)을 누락하는 동시에, 그 이름에 이국적 색채를 더하는 방식으로 세계적 시인의 이미지를 재구성했다는 비판이 제기될 수 있다. 그렇지만 인물을 왜곡하는 것으로 보이는 이 방식은 역설적으로 포스트메모리 서사의 특징이기도 하다. 시간의 흐름과 공간의 이동에 의한 간접적인 기억은 선택과 분열로 인해 본래의 궤도에서 이탈한다. <일 포스티노>는 ‘사랑의 시인’으로서 네루다를 기억하고 강조한다. 일례로 네루다가 로마로 들어올 때 많은 여성인파가 몰려와 환호하는 장면을 삽입하는데, 이는 여성, 사랑, 열정이라는 낱말들과 시인을 연결하면서 낭만적 의미의 연쇄체를 담보하는 기표로 위치시키는 전략에 다름 아니다. 남녀 간의 사랑을 노래하는 시는 정치와 이데올로기에 비해 보다 더 대중적이며 보편적인 호소력을 지닌다. 따라서 라틴아메리카의 아이콘으로서 민족과 언어적 차이를 넘어 중심부와 세계의 다른 지역으로 확산되고 수용되기에 용이한 성격이었다. 또한 동서냉전이 막을 내리고 정치적 해빙기였던 1990년대라는 상황 속에서 정치성을 전면에서 드러내기보다는 여성의 마음을 사로잡는 시인이라는 점을 강조하고 있다.

이런 측면에서 <일 포스티노>의 경우 세계화라는 시대사적 흐름에서 네루다라는 국민적 아이콘이 중심부에서 라틴아메리카를 상징하는 국제적 문화 아이콘으로 재형성되는 방식이 잘 나타난다. 이 과정에서 라틴아메리카성은 사라지는 것이 아니라 라틴아메리카의 특정 요소가 네루다라는 이름을 통해 투사되는 방식으로 진행된다. 그를 ‘사랑의 시인’으로 안착시키면서 낭만적이고 열정적이라고 전형화된 라틴아메리카 문화가 네루다와 연결된다. 네루다가 자신의 집에서 부인과 함께 탱고음악에 맞춰 춤을 추는 장면 역시 이와 관련이 있

다. 여기에서 칠레인으로서 정체성은 탈각되고 아르헨티나적인 요소가 결합되고 있다. 다시 말해 네루다라는 기표 안에 그는 칠레 시인이라는 사실을 넘어 라틴아메리카 대륙 전체를 대표하는 아이콘이자 문화자본으로 역할을 부여받는다. 그리고 그 기표에 정열과 사랑이라는 내용이 채워지며, 중심부에서는 사라져가는 낭만이 여전히 존재한다는 것을 증명하는 기능을 한다. 따라서 이 영화에서 네루다에 대한 기억은 유럽인들의 향수어린 시선과 밀접하게 연결된다. 이런 방식으로 네루다의 인간적이고 낭만적인 모습을 형상화하면서 주변부 출신의 이 인물이 전 세계적인 소구력을 갖도록 만든다는 점에서, 중심부를 통해 기획된 주변부 문화의 세계화 전략을 확인할 수 있다.

## V. <네루다>-지식인의 시대적 의미와 역할

이십여 년이 지나 2016년 공개된 영화 <네루다>는 이 시인에 대한 기존의 영화적 재현에 문제를 제기하면서 논쟁적인 네루다의 모습을 형상화한다. 감독 파블로 라라인의 주된 관심사는 칠레 과거사에 대한 기억과 되돌아봄, 그리고 재해석이다. 피노체트 체제를 비판적으로 반추하는 삼부작인 <Fuga>(2006), <Tony Manero>(2008), <Post Mortem>(2010)의 제작 이후, 대표작이 된 <NO>(2012)에서는 칠레 민주화의 전환점인 1987년의 국민투표를 배경으로 ‘No’ 캠페인에 참여한 광고감독을 통해 민주화 과정을 되짚어보며 민주화와 더불어 공고화되는 신자유주의 시스템의 문제를 날카롭게 지적하고 있다.<sup>10)</sup> 할리우드 진출작인 <재키 Jackie>(2016)에서도 케네디 사망 시점으로 돌아가 재클린 캐네디라는 역사적 인물을 재해석한다. 피노체트의 측근이었던 보수 우파 가정에서 성장한 라라인은 자신이 직접 겪어보지 못한 과거, 즉 미디어와 텍스트를 통해서 접해 알고 있었던 인물과 시대를 다시 탐구하는 작업을 영화라는 매체를 통해 풀어내고자 한다. 이런 측면에서 그의 작업은 ‘기억’의 작업

10) 라라인이 영화를 통해 독재 후 담론을 논의하는 국내의 연구로는 박정원의 「칠레의 <No>와 한국의 <변호인>: 영화와 포스트메모리의 정치」를 참고하라.

이지만 직접적인 ‘기억’은 아니다. 또한 개인적 기억이 아닌 집단적으로 기억된 이미지를 다시 기억하는 것, 역사화된 공적 인물을 재역사화하는 작업이다.

그렇지만 라라인은 일반적인 포스트메모리 서사와는 다른 방향에서 과거에 접근하는 방식을 취한다. 그의 영화에서는 불의에 저항하는 이들에게는 제한된 역할이 부여된다. 기억의 서사가 주로 역사의 희생자가 된 이들에게 초점을 맞추어왔다면, 라라인은 오히려 이러한 피해자를 트라우마와 고통 속으로 몰아넣었던 범죄의 집행자나 공모자를 주목해 왔다(Wells 2017, 2). 물론 그의 의도는 가해자를 변호하거나 과거의 범죄를 정당화하려는 것이 아니라, 이전에 존재하지 않았던 다층적인 시각을 제공하기 위한 것으로 해석된다. 그러한 경향은 <네루다>에서도 나타난다. 이 영화는 <일 포스티노>의 마리오와는 정반대의 인물을 주인공으로 내세운다. 마리오가 네루다를 알기 이전부터 이미 그를 동경했다면, 이 영화에서는 네루다를 체포하기 위해 정부에 고용된 비밀경찰인 오스카의 내레이션을 통해 극이 전개되는 형식을 취한다.<sup>11)</sup> 이 반(反)영웅은 네루다라는 이름이 간직하고 있는 진정성에 의문을 제기하면서 이에 대한 탈신화화를 시도하는 인물로 스토리의 중심적 역할을 담당한다.

따라서 영화가 취하고 있는 느와르 형식은 감독의 문제의식과도 연결된다. 탐정서사의 형식을 통해 네루다를 뒤쫓는 형사의 시각을 부각시키면서 네루다에 관한 기존의 신화를 해체 혹은 재구성할 수 있는 효과적인 방식인 셈이다. 이런 측면에서 영화는 외로움과 슬픔, 가난으로 묘사되는 젊은 날의 네루다를 주목하지 않는다. 오히려 칠레 공산당 소속 상원의원으로 선출되어 정치일선에서 왕성한 활동을 펼치던 ‘정치적’ 시기에 주목한다. <네루다>는 이차대전 직후인 1948년 좌파의 지원을 받아 당선된 가브리엘 곤살레스 비델라 대통령이 전 세계적으로 반공정책을 강화하고 있던 미국 정부의 압력에 굴복해 칠레 공산당을 불법화하고 진보세력과 민중운동을 탄압하던 시기를 배경으로 한다.

11) 이런 측면에서 이 영화는 직접적으로 언급하지는 않지만 앞서 언급된 『네루다의 우편 배달부』와 <일 포스티노>를 참조하고 있으며, 이전에 네루다를 다루는 작품과는 다른 새로운 관점을 제공하려고 시도한다.

영화의 첫 장면부터 감독의 서사전략은 고스란히 드러난다. 카메라는 의회 내의 보수파와 논쟁하는 칠레공산당 출신 상원의원 네루다를 따라간다. 대리석으로 치장된 의원 휴게실에서 고급 양복을 입고 설전을 나누는 그는 기성정치가와 별반 다르지 않으며, 그를 따라다니며 카메라 플래시를 터뜨리는 미디어의 관심을 은근히 즐기는 듯하다. 바로 다음으로 연결되는 시퀀스는 네루다의 집에서 벌어지는 파티 장면이다. 독재정권에 의해 침묵을 강요당한 당대의 문인과 지식인, 예술가들의 사랑방이었다는 기존의 낭만적인 해석 대신에, 이 영화는 네루다의 집을 칠레판 몰랭루즈와 같이 풍자적으로 묘사한다. 예술을 명목으로 밤마다 술에 취해 쾌락을 즐기는 퇴폐적인 장소로, 겉으로는 민중을 위한다고 하지만 실제로는 지식인 부르주아와 전문가 집단이 자신들만의 배타적인 문화를 향유하는 공간이라는 점을 꼬집고 있다.<sup>12)</sup>

주인공 경찰의 나레이션을 통해 보수파의 입장에서 네루다를 비판적으로 바라보는 영화의 초반부는 이후 네루다라는 지식인 엘리트와 민중—혹은 하위주체—과의 관계를 보다 심도있게 논의하는 방향으로 나아간다. <일 포스티노>의 서사전략이 이 둘 사이의 거리를 좁혀나가고 동일화(identification)하는 것이라면, 이 영화는 반대로 그 차이를 부각시킨다. 정부의 공산당 활동의 불법화 조치로 인해 네루다는 지하로 숨어들어 도망자의 신세가 된다. 이 과정에서 젊은 당원 알바로 하라(Alvaro Jara)는 시인의 수행원으로 그를 보호하는 역할을 맡는다. 하지만 네루다가 한밤중에 집을 나가 카바레에서 여자들과 시간을 보내거나 망명하려는 시늉만을 보이며 나라 안을 여행하듯 이리저리 떠돌자 알바로는 칠레 국민들이 고통당하는 동안 네루다는 국내에 머물면서 칠레

12) 21세기 라틴아메리카를 대표하는 작가 중 한 명인 로베르토 볼라노(Roberto Bolaño)는 작가의 역할을 망각한 채 문학이 권력화되어 하나의 제도가 되어버린 라틴아메리카의 선배 문인들을 신랄하게 비판한 것으로 유명하다. 이러한 급진적 태도는 그의 작품에도 드러난다. 『야만스러운 탐정』에서는 옥타비오 파스, 네루다의 이름을 직접적으로 언급하면서 비판하고 있으며, 『칠레의 밤』에는 피노체트 쿠데타 후 지식인들이 유명 문인의 집에 모여 자신들만의 파티를 벌이는 광경을 묘사하는데 이 부분은 네루다를 겨냥한 것이기도 하다. 이 영화의 도입부에 제시된 파티 장면은 볼라노의 소설과 유사하게 시각화되면서 네루다에 관한 비판적 시각을 제시한다.

저항운동의 순교자로 자신의 위상이 커지는 상황을 즐기고 있다고 비판한다. 한 파티에서 일어난 실비아라는 노동계급 출신 여성과의 대화는 이 갈등을 극명하고 드라마틱하게 드러낸다. 열한 살 때부터 가사도우미였다고 자신을 소개하는 그녀는 언제 잡혀가 고문을 당할지 모르는 자신들과 달리 국제적 압력으로 인해 칠레 정부는 네루다를 결코 체포하지 못할 것이라고 단언한다. 그리고 네루다에게 “만약 우리가 꿈꾸는 사회가 실현된다면 어떻게 될까요? 모두가 [네루다] 당신 같은 사람이 되는 건가요? 아니면 모두가 나와 같은 신세가 되나요?”라고 도전적으로 묻는다. 긴장이 고조되는 이 대화를 통해 영화는 같은 목표에도 불구하고 지식인 엘리트와 민중이 쉽게 동일화될 수 없는 현실, 즉 위계와 계층적 거리감이 존재하는 상황을 가감 없이 보여준다.

이 장면은 또한 인종적 차이를 통해 갈등을 시각적으로 표현해주고 있다. 카메라는 아르헨티나 과두층 출신의 아내와 나란히 앉아있는 백인화된 네루다와 대비된 어두운 피부색을 지닌 실비아의 모습을 교차편집한다. 이와 같이 <네루다>는 위대한 시인이자 민중의 친구로 각인된 신화 속에 감추어진 불편한 사실들을 들추어낸다. 민중을 노래하는 철도노동자 출신의 시인이 이제는 부르주아 취향과 전형적인 속물근성을 소유한 지식인 계급이 되었다. 마찬가지로 지순한 사랑을 노래하는 시인이 사실은 화려한 여성편력을 자랑하는 호색한이라는 점을 지적한다. 칠레의 영화평론가인 클라우디아 보사이(Claudia Bossay)는 이 영화가 네루다라는 인물을 하나의 이미지로 단순화하기보다는 “대문호이자, 게으른 공산주의자, 호색한, 오만한 정치범, 자기애에 빠진 남자,



〈그림 2〉 한 공간에서 인종적, 계급적으로 구별되는 민중과 지식인의 갈등의 교차되는 장면

그리고 무엇보다도 자기 자신의 신화에 빠진 작가”로 묘사하고 있다고 설명한다(Bossay 2017). 그러나 감독 라라인은 다양한 네루다의 모습을 단순히 나열해 주는 것에 그치지 않고, 그 분열과 간극들 사이에 놓인 진실을 집요하게 탐구한다.

이를 위해 영화는 첫째, 네루다에 대해 증언하는 다양한 인물의 목소리를 콜라주 형식을 통해 보여주고 있다. 앞서 언급한 주인공 경찰과 알바로, 실비아 뿐 아니라 네루다의 전 부인, 카바레에서 노래하는 이성 복장 착용자(crossdresser), 마푸체(Mapuche) 족장, 지방 호족(cacique), 스페인 화가 파블로 피카소 등의 이야기를 에피소드의 형태로 삽입한다. 그리고 두 번째로는 네루다에 관한 대립적인 이미지를 교차시키는 몽타주 방식을 반복적으로 사용한다. 칠레를 빠져나가려는 네루다는 발파라이소 항구에 도착해 중미의 부호로 변장하기 위해 새로운 양복의 치수를 재는 과정에서 자신의 불룩한 배가 드러날까 걱정한다. 허영심 많고 우스꽝스러운 성격이 드러나는 이 장면의 바로 다음 시퀀스는 시인이 거리의 가난한 여자 아이에게 방금 맞춘 양복 윗저고리를 벗어서 덮어주며 따뜻하게 안아주는 모습을 보여준다. 또한 도피 중에 술집에 드나드는 에피소드에서도 네루다의 모순적 이미지가 부각된다. 자신의 시와 유명세를 이용해 여성들을 유혹하고 대상화하면서도, 카바레에서 노래하는 이성 복장 착용 남성을 편견 없이 대하며 그의 부탁으로 자신의 시를 함께 낭송한다. 이 가수는 네루다가 “한 인간 대 인간으로서” 소수자인 자신을 대해주었다고 고백한다. 이렇게 감독은 네루다라는 인물에 대한 신화화와 탈신화화 과정을 반복적으로 제시하면서 영화의 중반부까지 이분법적 긴장 구도를 유지해 나간다.

지식인-민중의 긴장관계를 통해 영화 <네루다>는 <일 포스티노>에서 형상화한 ‘사랑의 시인’이라는 중심적 이미지를 ‘민중의 시인’으로 이동시킨다. 영화 초반부의 파티장면에서 네루다는 자신을 ‘사랑의 시인’으로 각인시킨 시 “오늘밤 나는 가장 슬픈 시를 쓸 수 있다”를 낭송한다. 그러나 이후 민중에 대한 정치적 탄압이 시작되고 네루다가 체포를 피해 다니는 시대적 상황에서는 또 다른 시집 『모두의 노래』(1950)가 완성되는 과정을 보여준다. 그 중에서도

특히 시「적들 *Los enemigos*」의 일부가 인물들의 목소리를 통해 영화에 등장한다. 영화가 이 시를 소개하는 방식은 흥미롭다. 시의 초반부가 네루다의 목소리를 통해 낭송되다 후렴구격인 “나는 처벌을 요구한다”가 나오는 부분에서 민중들이 목소리가 오버랩되면서 마치 합창을 하는 것과 같은 다성적(多聲的) 효과를 낳는다. 카메라는 일터의 노동자들, 분노한 시민들, 앞치마를 두른 여성들, 수용소에 갇힌 정치범들이 손에 네루다의 시집을 들고 함께 시를 읽는 모습을 교차시킨다.

여기서 네루다의 시는 한 개인의 정서를 표출하는 것을 넘어 민중의 요구이며, 억압받는 이들의 분노의 표현하는 매개로 이해된다. 이러한 역사적 파노라마를 담아내는 방식을 통해 감독 라라인은 왜 네루다가 민중의 아이콘이 되었는가를 상기시킨다. 그것은 네루다 개인의 성격이나 인간적인 완벽함 때문이 아니다. 당대의 현실에 파고들면서 칠레인들을 대표하여 시대의 아픔과 고통을 노래했다는 점과 연결된다. 그리고 칠레인들은 네루다의 시를 전유(專有)하는 방식을 통해 억압되었던 자신들의 목소리를 되찾게 된다. 이런 측면에서 영화는 민중이 네루다에 의해 단순히 재현되는 존재가 아니라는 점을 분명히 한다.



〈그림 3〉 네루다의 『모두의 노래』가 칠레 각지에서 함께 낭송되는 장면을 보여주는 시퀀스

시를 쓰는 작가 뿐 아니라 그 시를 읽고 현실에 발언하는 이들 또한 사회적 행위자(social agent)로 묘사함으로써 지식인과 민중 사이에 벌어지는 역동적인 정치적, 문화적 상호작용의 중요성에 주목하고 있다.

또한 라라인의 <네루다>는 <일 포스티노>가 이슬라네그라를 이탈리아의 공간으로 옮기는 작업을 통해 네루다를 세계화하는 것과는 반대로, 이미 국제적 명사로서 라틴아메리카의 문화아이콘이 된 네루다를 다시 칠레 내부의 논쟁으로 가져온다. 탈출에 성공한 네루다가 파리에 도착한 상황을 묘사하는 에필로그 부분을 제외하고 이 영화의 모든 장면은 칠레를 배경으로 한다. 칠레의 영토 내부에서 형사와 시인 사이에 벌어지는 추격전이라는 구조는 감독으로 하여금 칠레의 민족지리학을 완성할 수 있도록 돕는다. 영화는 수도 산티아고의 중심인 국회의사당과 대통령 궁을 출발해 네루다의 집을 떠나 고속도로를 거쳐 아르헨티나와의 국경에 다다른다. 다시 산티아고로 돌아온 네루다 일행은 지인의 집에 임시로 기거하는데, 여기서 카메라는 칠레 중간계급이 거주하는 동네의 경관과 건물, 그리고 집 안 내부의 구조를 훑는다. 다시 수도를 떠나 태평양과 면한 항구도시 발파라이소에 도착하고 마침내는 험준한 안데스 산맥을 넘어간다. 그 과정에서 도시와 시골, 해안과 산지를 교차시키고 다양한 기후를 카메라에 담아내면서 칠레의 지도를 완성한다.

칠레의 다양한 지역을 파노라마처럼 그리는 영화적 의도는 지구상에서 가장 길다는 이 나라를 구성하는 국민이 누구인가를 보여주기 위해서이다. 다시 말해, 이는 “우리 칠레인은 누구인가?”라는 질문과 연결된다.<sup>13)</sup> 라라인이 재현하는 칠레는 다양한 지리적 경관이 보여주듯이 단일한 민족이라기보다는 계

13) 우석균은 ‘사랑의 시인’과 ‘민중의 시인’으로서의 면모에 비해 상대적으로 ‘자연의 시인’으로서 네루다의 성격은 부각되지 않았었다는 점을 지적한다. 그는 네루다가 보여준 자연의 상상력이 서사적 창건 행위였다고 설명하면서 서구와는 다른 라틴아메리카 혹은 칠레의 자연을 시에 반영하는 것이 ‘자기파악’의 행위, 즉 외부적 자연에 대한 목록을 작성함으로써 ‘우리는 누구인가?’에 관한 자기정체성과 민족주의적 각성과 연결된다고 보았다(우석균 2017, 121-124). 마찬가지로 이 영화도 네루다의 도피행적을 따라가면서 칠레의 자연경관의 파노라마를 보여주는 것을 통해 21세기 칠레의 민족정체성에 관한 질문을 던지고 있다.

급적, 인종적, 언어적 측면에서 이종적(heterogeneous)이며 복합적이다. 영화는 유럽식 호화저택에 사는 상원의장에서 굶주리는 거리의 아이들까지, 중앙 정부의 통제가 닿지 않는 지방의 호족으로부터 공포정치에 의해 탄압받는 민중들까지 다양한 칠레인의 얼굴을 포함시킨다. 이 과정에서 카바레의 여인들과 성적소수자들, 그리고 오랫동안 칠레 사회의 이방인으로 간주되어 왔던 마푸체 원주민들을 네루다와 대면시킨다. 이를 통해 민중이 구체적으로 어떤 사람들을 지칭하는가를 탐구하면서 기존에 수용되던 칠레인의 범주를 확장시키고 있다.

앞서 언급했듯이 <일 포스티노>와 달리 이 영화는 민중과 지식인에 대한 동일화를 시도하지 않는다. 오히려 그 반대지점에서 출발한다. 말을 탈줄 모르면서도 말 위에서 질주하고 싶다고 허세를 부리는 모습이나 자신의 시를 읊으며 여성들과 쾌락을 즐기는 에피소드들을 삽입하는 방식을 통해 지식인으로 네루다의 모순과 약점을 가감 없이 들추어낸다. 이런 측면에서 이 영화는 “하위주체는 말할 수 있는가?”라는 질문을 통해 가야트리 스피박(Gayatri Spivak)이 지식인의 한계를 지적하는 문제의식과 일맥상통한다. 이들이 민중을 위해 발언하는 가운데 민중 혹은 하위주체의 목소리는 여전히 침묵 속에 남게 된다. 그러나 이 영화가 ‘배신자 네루다’라며 외치는 반대파들의 선동, 다시 말해 민중을 위하는 척하지만 실제로는 자신의 욕망과 이익을 챙긴다는 비난에 동의하는 것은 아니다. 감독 라라인은 이미 권력과 명성을 얻은 네루다를 지식인 계급에 위치시키며 그와 민중들 사이에 거리감이 존재한다고 말한다. 그 간극을 지우는 것이 쉽지 않음 또한 인정한다. 그러나 이들 사이의 거리를 그대로 받아들이는 보수적 태도에도 반대한다. 지식인의 특권과 지위를 완전히 포기해야 한다고 강변하지 않는다. 대신 이 구조적 단절을 넘어서려 했던 네루다의 노력에 주목한다. 즉, 민중을 이어주는 다리로서 지식인의 역할을 강조한다. 이런 측면에서 영화는 앙헬 라마(Angel Rama)의 『지식인도시 *La ciudad letrada*』(1984)의 논의와도 연결된다. 라마는 푸코의 논의를 라틴아메리카로 옮겨와 문자를 다루는 지식인들이 식민지 시대 이래로 지배 권력에 참여하면서 스스로 계급화

되는 과정을 설명한다. 그리고 독립과 국가형성기를 거치면서 이러한 경향이 구조적으로 고착되지만 이 계층의 자율성을 배제할 수 없다. 20세기로 넘어오면서 지식인들이 지배권력을 공고화하는 기존의 역할에서 벗어나 대항체제모니 형성에 참여하는 등 라마는 이들의 성격에 양가성이 존재한다고 지적한다. 그리고 호세 마르티와 멕시코 혁명에서 그 가능성을 찾고 있다(Rama 1984, 231). 라라인은 네루다를 그 계보에 위치시키면서 칠레 사회에서 지식인 존재의 필요성을 정당화한다.

감독의 이러한 태도는 결말의 구조와 밀접하게 연결된다. 네루다가 안데스 산맥을 건너는 과정을 담은 영화의 클라이맥스는 경찰 오스카의 내면모사에 집중한다. 그가 눈으로 뒤덮인 산 속에서 네루다를 쫓다 죽음에 이르자 네루다는 여정을 일시 중단하고 발걸음을 돌려 오스카의 주검을 칠레로 돌려보낸다. 이렇게 자신을 체포하려던 적(敵)인 경찰을 배려하는 이해할 수 없는 상황을 응시하는 영화는 오스카의 상상적 독백을 통해 그 의미를 암시적으로 설명한다. 아버지가 누구인지 모르며 거리의 여인의 아들로 태어난 오스카는 신분 상승을 위해 경찰이 되었고, 지배권력의 요구에 의해 네루다를 체포하는 역할을 맡는다. 하지만 적대적 관계에도 불구하고 네루다는 이 경찰의 존재를 인정하고 시인의 입을 통해 그의 이름을 불러주게 된다. 이를 통해 오스카는 자신이 지배계급의 부역자가 될 수 없으며, 자신도 “민중의 아들”이라고 고백하게 된다. 결국 네루다를 탈신화화하려는 오스카의 시도는 실패로 돌아간다. 영화는 네루다를 재신화화하는 대신에 오스카라는 인물이 민중임을 자각하는 결말을 이끌어낸다. 이는 네루다라는 아이콘이 민중이라는 존재를 필요로 하며, 민중의 존재로 인해 의미화되고 기억된다는 점을 암시한다.

## VI. 결론 - 시대적 요구와 네루다의 변화

「메타포의 망명 *Metaphor's Exile*」에서 에단 사스켄 부마스(Ethan Shaskan Bumas)는 스키타의 소설 속에서 마리오와 네루다, 마리오와 세계를 이어

주는 메타포는 고정되기보다는 다중적 의미를 생산한다고 지적한다(Bumas 1993, 17). 이런 측면에서 그는 독일에서 망명생활을 하던 스카르메타의 ‘발화 위치(lugar de enunciación)’에 주목한다. 망명자인 스카르메타에게 네루다는 자신과 고국 칠레를 엮어주는 연결고리이자 메타포로 기능한다. 그는 네루다를 통해 칠레를 기억하며 상상한다. 또한 마리오와 같은 칠레 국민들이 네루다를 과거 속에 신화화된 존재가 아니라 자신들과 멀지 않은 친근한 존재로 기억하며, 네루다를 통해 독재라는 암울한 시대를 ‘불타는 인내’로 견디어 민주화라는 미래를 기약할 것을 꿈꾼다. 이런 측면에서 스카르메타는 ‘사랑의 시인’의 면모와 ‘민중의 시인’이라는 이미지의 절충과 통합을 시도한다.

하지만 기억은 시간이 지나고 공간적인 이동을 통해 해체, 분열, 증폭되며 새로운 양상으로 전개된다. 영화 <일 포스티노>와 <네루다>는 스카르메타의 영화/소설을 비롯한 다양한 서사를 기반으로 세대와 대륙의 차이를 뛰어넘어 네루다를 다시 기억하는 포스트메모리의 서사이다. <일 포스티노>의 경우 이탈리아에서 만난 네루다를 형상화하면서 칠레 내부에서 갖는 네루다의 역사적 의미를 소거하는 대신, 시인의 초기 시를 통해 국경을 넘어 전 세계인에게 받아들여질 수 있는 보편적 이미지를 창조한다. 따라서 이러한 대중성의 획득이 네루다의 실제 모습에 대한 왜곡인지, 혹은 문화자본이 국경을 넘는 과정에 따르는 불가피한 결과로 볼 것인가에 대한 논쟁을 불러일으킨다. 중요한 점은 이 재현방식이 네루다에 대한 간접적 기억행위가 일어나는 시대적 상황과 요구를 반영한다는 것이다. 탈영토화가 본격적으로 논의되는 1990년대 들어 정보의 세계화가 진행되면서 다른 지역과 대륙의 인물과 사건에 관한 기억을 재구성하는 작업이 진행된다. 이 과정에서 네루다는 사라져가는 인류애, 사랑, 순수함의 중요성과 가치를 상기시키는 국제적 상징으로서 재현된다. 또한 이 아이콘을 통해 언어, 문화, 계층의 차이에도 불구하고 국경을 넘나드는 교류와 소통의 가능성을 보여주고 있다.

포스트메모리 서사는 과거의 사건을 기억하는 현재적 관점이 중요시된다. 이런 측면에서 라라인의 <네루다>는 시인을 국제적 인사로 위치시키는 네루

다에 대한 기존의 기억을 비판하며, 그를 다시 칠레로 불러들여 역사적, 사회적 관점에서 재평가한다. 또한 이 영화가 지식인으로서 네루다의 모습과 역할에 대해 집중적으로 논의하는 지점도 시사적이다. 세계화로 인해 각종 미디어가 보급되고 정보화가 급속도로 확산되면서 시민 혹은 대중은 과거와 달리 정보를 지식을 일방적으로 전달받는 위치에서 벗어난다. 이와 함께 교육의 보편화와 생활정치로 부상함으로써 대중 스스로가 전문가가 되어가는 상황을 맞이하고 있다(윤태진 2017, 236). 그 과정에서 과거 정보와 지식에 대한 권위를 담보하던 지식인과 전문가 집단의 권위와 위상에도 변화가 나타난다. 대중의 성장과 함께 과거 시대적 좌표를 읽고 공동체의 방향을 제시하는 지성인의 지위가 흔들리는 결과를 가져오게 된 것이다. 더욱이 현실에서는 이들은 더 이상 신뢰할 수 없는 존재이거나, 심지어는 지식 자본을 무기 삼아 자신의 이익을 추구하고 기득권을 누리는 집단으로 의심받게 되었다. 이러한 분위기는 반지성주의라는 이름으로 정치적, 사회적 현상이 되어 세계의 중심부와 주변부를 가로지르며 하나의 정치사회적 현상으로 자리 잡고 있다.<sup>14)</sup>

라라인의 <네루다>는 반지성주의라는 시대적 감정 속에서 대표적인 국민지성인 네루다를 기억해낸다. 이 영화에서 그는 지식인의 아이콘으로 재현된다. 감독은 과거의 인물인 네루다를 통해 칠레 사회에 현재 당면한 지식인의 문제가 무엇이며, 그 역할이 여전히 유효한가를 질문하고 있다. 이를 위해 전략적으로 시대의 지성이자 민중의 친구로서의 구축된 신화를 의심하고 해체하는 서사적 구성방식을 택한다. 영화는 엘리트와 대중, 혹은 지식인과 민중 사이에 놓인 거리와 위계가 쉽게 좁혀지거나 해결되지 않는 현실을 냉정하게 응시한다.

14) 반지성주의라는 용어는 미국의 호프스테터에서 처음 제안되었다. 그는 『미국의 반지성주의』에서 미국 역사와 사회에 내재된 실용주의적 분위기 속에는 지식인은 허세로 무장하고 대중을 기만하며 나아가 위험한 집단이라는 고정관념이 존재하고 있다고 지적하였다. 1950-60년대 미국사회를 분석하는 이 저작은 1964년 풀리처상을 수상하기도 한다. 그의 논의가 미국사회를 넘어 국제적인 공감대와 논의를 다시 불러일으키기 시작한 것은 21세기에 들어와서인데, 이는 대중사회의 성장이라는 시대적 조류의 변화와 무관하지 않다. 한국에서도 이 책은 2017년에 번역되었다.

그럼에도 불구하고 지식인의 존재의의와 역사적 정당성을 부정하지 않는다. 그렇다면 어떤 역할을 기억하고 상상하고자 하는가? 그것은 관료지식인이나 테크노크라트의 모습은 아니다. 반대로 자신의 순수함을 유지하기 위해 소외를 자처하는 지식인 집단을 의미하지도 않는다. 감독은 한계와 모순을 지적하면서도 공동체와 대중을 이어주는 교량(橋梁) 역할의 필요성을 강조한다. 네루다의 모순적이고 논쟁적인 성격에도 불구하고, 그가 쓴 시는 영화에서 시인의 목소리를 떠나 억압받는 이들이 자신을 표현하고 발언하도록 돕는 언어가 된다. 그리고 이 시인을 통해 여성과 어린이, 메스티소와 원주민, 도시 노동자와 농민이 칠레인이라는 이름으로 호명된다. 이렇게 사회적 약자를 민족공동체로 이어주는 과정에서 지식인의 가치가 결정되는 것이다.

20세기 현대사의 인물인 네루다는 시인과 정치가, 사랑의 상징이자 시대적 지성이라는 여러 형태의 얼굴로 재현되어 왔다. 그에 대한 서사는 고전적인 전기 형식을 넘어 다양한 기억의 양상을 보여주는 방식으로 진화하며, 여기에는 기억하는 주체의 경험이 포함되면서 더욱 복잡하고 다층적인 양상을 보여주게 된다. 시공간적 거리로 인해 발생하는 간접적인 기억의 형태인 포스트메모리 서사의 경우 이러한 상황은 더욱 증폭된다. 네루다를 기억하는 시점의 시대적 상황과 요구에 의해 네루다에 대한 해석뿐 아니라, 네루다의 역할 자체가 달라지기 때문이다. 따라서 네루다는 일종의 문화자본이자 시대적 아이콘으로 이해해야 하며, 그에 관한 연구 또한 네루다의 시대와 삶의 궤적을 추적하는 것을 넘어 그를 기억하는 시대와 공간의 사회적, 문화적 함의를 연결 짓는 방식이 요구된다.

## 참고문헌

- 권미선(1996), 「빠블로 네루다의 시와 영화의 만남」, 『현대시학』, 326, 현대시학사.
- 김현균(2006), 「한국 속의 빠블로 네루다-수용현황과 문제점」, 스페인어문학, Vol. 40, pp. 209-224.

- 가야트리 차크라보르티 스피박(2013), 「서발턴은 말할 수 있는가?」, 『서발턴은 말할 수 있는가?: 서발턴의 개념의 역사에 관한 성찰들』, 태혜숙 옮김, 그린비, pp. 5-32.
- 리처드 호스프테터(2017), 『미국의 반지성주의』, 유강은 옮김, 교유서가.
- 박정원(2016), 「칠레의 <No>와 한국의 <변호인>: 영화와 포스트메모리의 정치」, *비교문화연구*, Vol. 44, pp. 29-58.
- 안토니오 스텀카르메타(2004), 『네루다의 우편배달부』, 우석균 옮김, 민음사.
- 우석균(2017), 『쓰다만 편지』, 글누림.
- \_\_\_\_\_(2004), 「안토니오 스텀카르메타, 대중문화와 일상의 삶에서 일구어낸 문학」, 『환멸의 세계와 매혹의 언어』, 손관수(편), 한국문화사, pp. 133-148.
- 윤태진(2017), 「‘시민의 시대’와 반지성주의」, *문화과학*, Vol. 91, pp. 236-247.
- 이성훈(2004), 「마콘도 세대의 새로운 문학적 감수성」, 『환멸의 세계와 매혹의 언어』, 손관수(편), 한국문화사, pp. 183-199.
- 파블로 네루다(2010), 『네루다 시선』, 김현균 옮김, 지식음반드느지식.
- Anteñaza, Luis(2003), “Desplazamientos poéticos y Mass Media”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 29, No. 58, pp. 25-38.
- Bossay, Claudia(2017), “Neruda: Negra como nuestra historia”, *laFuga*, Vol. 19, <http://www.lafuga.cl/neruda/825>.
- Bourdieu, Pierre(1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, New York: Columbia University Press.
- Bumas, Ethan Shaskan(1993), “Metaphor’s Exile: The Poets and Postmen of Antonio Skármeta”, *Latin American Literary Review*, Vol. 21, No. 41, pp. 9-20.
- Edwards, Jorge(1994), “El joven Neruda: los poemas del amor compartido”, *Revista Iberoamericana*, 168-169, pp. 731-737.
- Fuica, Beatriz Tadeo(2015), “Memory or postmemory? Documentaries directed by Uruguay’s second generation”, *Memory Studies*, Vol. 8, No. 3, pp. 298-312.
- García Canclini, Néstor(1999), *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Hirsch, Marianne(2008), “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, Vol. 29, No. 1, pp. 103-128.

- Il Postino*(1994), Dir. Micheal Redford. Miramax.
- Hoffman, Eva(2004), *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, New York: Public Affairs.
- Laurino, Maria(1995), “Film; A Postman, a Poet, and Actor’s Farewell”, *New York Times*, <http://www.nytimes.com/1995/06/11/arts/film-a-postman-a-poet-an-actor-s-farewell.html>.
- Neruda*(2016), Dir. Pablo Larraín. Fabúla.
- Perriam, Chris(2006), “Visualizing Neruda: Film, Photography, Prints”, *Hispanic Research Journal*, Vol. 7, No. 2, pp. 143-155.
- Rama, Angel(1984), *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Rojo, Grínor(1988), *Crítica del exilio: Ensayos sobre literatura latinoamericana actual*. Santiago: Pehuén.
- Wells, Robert(2017). “Trauma, Male Fantasies, and Cultural Capital in the Films of Pablo Larraín”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, July, pp. 1-20.
- Young, James(2002). *At Memory’s Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven: Yale University Press.

## 박정원

경희대학교  
vivajardin@gmail.com

논문투고일: 2017년 11월 14일  
심사완료일: 2017년 12월 13일  
게재확정일: 2017년 12월 19일

# Neruda, Latin American Cultural Icon and Postmemory

**Jungwon Park**

Kyung Hee University

Park, Jungwon(2017), "Neruda, Latin American Cultural Icon and Postmemory", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 28(3), 213-243.

**Abstract** Pablo Neruda has been recognized as one of the global icons who can represent Latin America. This essay studies cultural representation of Neruda and its transformation within the theoretical framework of "postmemory". While memory narratives are in general written by the victims of traumatic experiences in the past, postmemory signals the act of remembering from the second generation who does not have direct contact or experience. Antonio Skármeta's pioneering novel *El cartero de Neruda* attempts to negotiate his contradictory images between "poet of love" and "poet of people". As a postmemory narrative, the film *Il postino*, on the one hand, creates a transnational and romantic Neruda apt to the globalized ambience by displacing him into Italy from his home country. On the other hand, recently released film *Neruda* brings him back to Chile and sheds light on his conflictive relation with the people in order to question about intellectuals' social role and value in the 21st century. Thus, the postmemory narratives on Neruda not only reflect on social needs at the time of remembering, but also place him in the position of cultural capital.

**Key words** Pablo Neruda, postmemory, globalization, cultural capital, anti-intellectualism, lettered city.