creative commons

COMMONS DEED

저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:

저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.

비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.

변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 이용허락규약(Legal Code)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

Disclaimer

dCollection

문학박사 학위논문

아나 마리아 마투테 작품의 유년기 재현과 역사적 기억

2023년 8월

서울대학교 대학원

서어서문학과 스페인문학전공

곽 은 미

아나 마리아 마투테 작품의 유년기 재현과 역사적 기억

지도교수 임 호 준

이 논문을 문학박사 학위논문으로 제출함
2023년 7월

서울대학교 대학원
서어서문학과 스페인문학 전공
곽 은 미

곽은미의 박사 학위논문을 인준함
2023년 7월

위 원 장 김 현 균 (인)

부위원장 이 은 아 (인)

위 원 김 찬 기 (인)

위 원 조 민 현 (인)

위 원 임 호 준 (인)

국문초록

본 논문은 아나 마리아 마투테(Ana María Matute) 소설에서 공통적으로 그려지는 유년기 서사를 아이 주체 재현과 역사적 기억의 관점에서 논의한다. 스페인 전후 50년대 작가들 가운데 아이 주인공을 중심으로 유년기의 기억을 다룬 많은 작가들이 있었지만, 아나 마리아 마투테만큼 아이 주인공에게 주체성을 부여한 작가는 찾아보기 어렵다. 내전 이후 독재로 이어진 경직된 스페인 사회에서, 다양한 삶의 양상을 보여주는 마투테 작품의 아이들은 당시 스페인의 역사를 재현하고, 사회를 비판하는 중심에 위치한다.

그동안 마투테 작품 세계의 특징으로 언급되곤 했던 환상성, 서정성은 정치적 메시지나 사회 비판적 내용을 함의하고 있음에도 단순히 유희적 요소로만 간주되어 왔다. 그러나 이 특징들은 아이 주인공의 시선이나 말, 행동들과 결부되어 정치적으로 직접적인 언급이나 지시를 피하기 위한 에둘러 표현하기의 한 방식에 해당한다. 환상성, 그로테스크성, 서정성은 분명히 사회적 리얼리즘 경향으로 분류되는 50년대 소설의 특징과는 대조적인 양상이지만, 마투테 작품에서는 궁극적으로 사회에 대한 비판과 연결된다.

자신이 처한 가혹한 현실 앞에 절규하는 아이들, 같은 처지의 소외된 인물들과 연대하는 아이들, 환상을 보며 욕망을 한계까지 밀어붙이고 결국 죽음을 맞이하는 아이들, 트라우마가 된 유년기의 기억을 극복하기 위해 침묵을 깨고 행동하는 아이들, 신체적으로는 성장하였지만 내면은 여전히 유년기에 감금된 아이들 등 마투테가 그리는 아이들의 모습은 저마다 내전과 프랑코 독재시기를 지나온 스페인 사람들의 모습을 그대로 보여준다. 나아가 프랑코가 설정한 스페인의 이데올로기에 저항하고 균열을 가하는 아이들

의 생각, 말, 행동은 당시 스페인 사회의 실상을 유추하는 데 결정적 근거로 작용한다.

유년기를 통해 내전과 독재 시기 스페인 사람들이 겪은 트라우마를 보여주는 서사는 스페인 예술작품에서 이미 하나의 장르를 이룰 정도로 특징적인 현상이지만, 이를 학문적으로 분석한 연구는 미미한 편이다. 마투테의 소설에서 유년기가 서사의 핵심으로 기능하는 점에 대하여 작가가 유년 시절 내전을 목격했다는 경험적 해석을 넘어, 문학적, 철학적 담론 내에서도 분석해보아야 한다.

조르주 아감벤은 인간의 주체적 가능성과 능력에 대한 신뢰를 전제로, 말을 할 수 없지만 언어가 잠재되어 있는 '유아기' 시기에 주목한다. 아감벤에 따르면, 유아기의 인간은 비록 말을 할 수 없지만 말할 수 있는 능력에 선행하는 경험의 존재를 부정할 수 없고, 끊임없이 옹알이와 같은 형태로 자신의 경험을 언어화하려고 노력한다는 것이다. 이런 유아기는 다만 아이였을 때만 경험하는 것이 아니라 억압적 정치상황이나 가혹한 삶의 조건에 처한 주체라면 누구나 경험할 수 있다.

내전 시기 어린아이였던 마투테는 유년기 주인공 또는 성인이 되었지만 여전히 유년 시절의 기억에서 벗어나지 못하는 소설의 인물들에게 스페인 역사에서 소외된 존재였던 자신을 투영하고, 유년기 서사를 활용하여 아이들에게 목소리를 부여한다. 아감벤의 관점에서 해석해 보면, 마투테 소설에서 다뤄지는 유년기는 작가로서 끊임없이 소외된 주체들의 유아기를 언어화하기 위한 노력이자 일종의 서사전략인 것이다.

마투테의 유년기에 관한 글쓰기는 이처럼 아이들로 대표되는 스페인 역사 속 약자들의 존재를 환기시키고 프랑코 정권 시기 공식 역사에는 기록되지 않은 이면의 현실을 재현하며, 스페인 사회에 남겨진 문제점이나 나아갈 방향을 성찰하게 한다. 본 논문에서는 이러한 서사전략을 바탕으로 내전과 독재 시기의 기억으로 점철된 유년기를 다양한 방식으로 재현하는 마투테의 소설 여섯 편

을 분석한다.

『북서쪽에서의 축제 *Fiesta al noroeste*』(1953)는 가부장적인 아버지 존재로 인해 불우한 유년기를 겪은 인물의 절규를 그로테스크 미학의 표상인 프란시스코 고야의 그림과 비교하여 분석한다. 폭력으로 점철된 유년기의 기억을 고해성사하는 주인공의 서사를 통해 프랑코가 은폐하고 싶었던 스페인 사회의 비정상적인 면모와 병리적 주체의 모습이 드러난다.

『반딧불이 *Luciérnagas*』(1993)에서는 바르셀로나를 배경으로 내전을 겪는 아이들의 비극적인 삶이 실제 역사적 지표들과 결부되어 나타난다. 생존을 위해 자구책을 찾아 거리로 나온 아이들의 삶을 아감벤의 유아기 개념을 적용하여 분석해볼 때, 이데올로기의 대립을 무색하게 만드는 전쟁 앞에 놓인 어린 존재들의 생(生)의 초라함과 적극적 저항주체로서의 내전의 아이들이 부각된다.

『바보 아이들 *Los niños tontos*』(1956)에는 자신이 처한 가혹한 상황에 죽음으로 저항하거나, 정상적인 유년기를 거치지 못하는 아이들의 이야기가 스물 한 편의 단편 속에 담겨있다. 죽음을 맞이하는 아이들이 공통적으로 보게 되는 환상을 엔트로피적 열망으로 명명하고, 정치적 맥락에서 환상을 분석하는 로즈메리 잭슨의 이론을 적용할 때, 프랑코의 이데올로기로 정립된 사회로의 편입을 거부하는 아이 주체들을 확인할 수 있다.

『최초의 기억 *Primera memoria*』(1960)과 『병사들은 밤에 운다 *Los soldados lloran de noche*』(1964)에는 내전으로 분열된 스페인 사회에서 침묵할 수밖에 없었던 고통스러운 유년기의 기억을 가진 몸만 자란 아이들의 이야기가 내적독백의 형태로 그려진다. 이데올로기 구분 상, 승자와 패자 진영에 각각 속한 두 작품의 인물들은 트라우마가된 유년기를 극복하기 위해 필연적으로 스페인 역사의 패자들을 기억하고 애도해야 한다. 이 과정에서 역사를 구성함에 있어 사적기억의 중요성과 객관적인 역사를 구성하는 방식에 대한 성찰이 나타난다.

마지막으로 『덫 *La trampa*』(1969)은 끊임없이 출몰하는 유년기의 기억으로부터 자유롭지 못하여 몸만 성인으로 자란 내전의 아이들이 서로 연대하고 내전을 겪지 않은 다음 세대와 소통할 수 있는지에 대한 문제를 다룬다. 인물들의 유년기 회상은 스페인 역사의 호모 사케르(Homo Sacer)적 존재들을 소환하고 분열된 스페인 사회를 통합하기 위해 나아갈 방향을 조심스럽게 제시한다.

결국 스페인의 역사적 특수성을 고려할 때, 아동 주인공이 서사의 핵심이 되거나 유년기를 회상하는 형식의 작품은 스페인 사람들의 트라우마 서사를 그리기 위한 가장 적합한 모델이다. 마투테의 소설의 유년기 서사는 경험적 반영의 층위를 넘어 공식 역사에 기록되지 않은 소외된 이들의 미시적 역사에 관한 기억을 소환하여 재현하기 위한 정치적, 윤리적 기획에 부합한다. 이러한 서사전략은 스페인 역사의 피해자임과 동시에 자신만의 방식으로 치열하게 시대를 살았던 아이 주체들을 역사적 중요성을 가진 주체의 반열에 올려놓는다. 마투테가 창조한 아이들은 스페인 내전과 독재 시기의 가부장적 이데올로기에 저항하는 인물들일 뿐만 아니라, 성인 남성중심의 스페인 문학 이데올로기에도 균열을 가한다. 이처럼 마투테의 소설은 그동안 역사 기록에서 소외된 주체 중 하나인 아이들의 이야기가 허용된 대안적 공간으로 거듭난다.

주요어 : 아나 마리아 마투테, 유년기, 전쟁의 아이들, 아이 주체, 스페인 내전, 역사적 기억
학 번 : 2018-39948

목 차

I. 서론 ····· 1

II. 아나 마리아 마투테의 작품 세계와 내전의 아이들 ····· 10

1. 프랑코 신화와 전후 50년대 세대 ····· 10
2. 아나 마리아 마투테의 생애와 작품 세계 ····· 19
3. 유년기의 문학적 재현 ····· 29

III. 그로테스크한 내전의 초상: 『북서쪽에서의 축제 *Fiesta al noroeste*』 ····· 41

1. 억압적인 사회의 그로테스크한 외양 ····· 43
2. 병리적 주체의 탄생과 반복되는 역사 ····· 52
3. 신화의 차용과 실존적 고뇌 ····· 60

IV. 정치적 이분법을 넘어 증언하기 : 『반딧불이 *Luciérnagas*』 ····· 69

1. 거리의 아이들과 자구(自求) 능력 ····· 72
2. 비유적 공간으로서의 바르셀로나 ····· 79
3. 객관적 역사 고증과 수정주의적 시각의 경계 ····· 89

V. 엔트로피적 갈망과 의식적 죽음으로 저항하는 아이들: 『바보 아이들 *Los niños tontos*』 ····· 100
1. 프랑코 정권의 교육 정책과 아이들의 벌거벗은 삶 103
2. 환상성을 통한 엔트로피적 갈망과 죽음 추구 ····· 111
3. 억압적 사회로의 통합에 실패하는 영웅들 ····· 121

VI. 침묵과 애도 : 『최초의 기억 *Primera memoria*』, 『병사들은 밤에 운다 *Los soldados lloran de noche*』 ····· 130
1. 유년기 트라우마의 발현 양상 ····· 133
2. 침묵에 대한 속죄와 거부 ····· 143
3. 기억의 시대 예견과 애도하기 ····· 150

VII. 성장을 멈춘 아이들의 소통: 『덫 *La trampa*』 ····· 160
1. 출몰하는 과거의 기억에 감금된 아이들 ····· 163
2. 가족서사로 재현된 스페인 ····· 170
3. 소통의 부재와 연대의 가능성 ····· 178

VIII. 결론 ····· 186
참고문헌 ····· 192
Resumen ····· 208

표 목 차

〔표 1〕『바보 아이들』의 인물 유형 ····· 111

그 림 목 차

〔그림 1〕『북서쪽에서의 축제』 초판 표지 ····· 58
〔그림 2〕 로렌소 고니의 정치 선전물 ····· 95

Ⅰ. 서 론

Hay quien cree que la infancia es una isla
pero es en realidad un archipiélago.
Mario Benedetti

전쟁, 독재, 식민 지배와 같은 질곡의 역사는 많은 문학 작품을 통해 다양한 방식으로 형상화되었다. 그중에서도 아이의 눈을 통하거나 아이의 삶을 통해 역사의 비극을 다룬 작품들은 이제 하나의 장르를 이룬 듯하다. 예를 들어 귄터 그라스(Günter Wilhelm Graß)의 『양철북 *Die Blechtrommel*』, 존 보인(John Boyne)의 『줄무늬 파자마를 입은 소년 *The Boy in the Striped Pyjamas*』, 할레드 호세이니(Khaled Hosseini)의 『연을 쫓는 아이 *The kite runner*』와 같은 작품들은 폭력의 역사를 아이의 눈과 삶을 통해 고발함으로써 세계적인 명작의 반열에 올라 있다.

일제강점기, 한국 전쟁, 군부독재와 민주화 이행기로 이어지는 험난한 역사적 과정을 거친 우리나라의 경우에도 아이의 눈과 삶을 통해 역사적 트라우마를 다룬 작품들이 대거 창작되었다. 하근찬의 「수난이대」(1957), 황순원의 「학」(1953), 김원일의 「어둠의 혼」(1973), 윤흥길의 『장마』(1973), 박완서의 『그 많던 싱아는 누가 다 먹었을까』(1992) 등이 유소년기 화자 주인공을 통해 동족상잔의 비극과 아픔을 표현한 대표 작품들이다.

우리나라 못지않게 비극적인 현대사를 겪은 스페인의 경우에도 내전과 잇따른 독재 시기 이후 스페인 국민들이 겪은 집단적 트라우마가 유년기를 통해 문학이나 영화에서 재현된 경우는 매우 빈번해서, 영화 연구가 마르샤 킨더(Marsha Kinder)는 이것이 스페인 영화의 주요한 경향 중의 하나라고 말할 정도이다(1993, 197-198). 아이가 작품의

주인공으로 등장하며 특정 정치적 시기를 그린 작품들은 일부 국가 문학 작품에만 해당하는 것이 아니라 문학의 역사만큼이나 오래된 범세계적 경향성 중 하나일 테지만, 내전 이후 80여 년의 시간 동안 스페인 예술 작품에서 꾸준히 유년기에 대한 회상이나 어린아이의 시선, 아이 주인공 등의 설정이 유난히 빈번하게 등장한 이유는 무엇일까?

주지하다시피 프랑코 정권 시기에는 삼엄한 검열로 인해 예술계 전반이 크게 얼어붙어 있었다. 문학계도 예외는 아니어서 내전 직후 전쟁이나 정권을 비판하는 내용은 문학 전반에서 배제될 수밖에 없었다. 이러한 상황 속에서 작가들은 검열을 피하면서도 내전이나 체제 비판적인 내용을 우회적인 방식으로 표현하기 위해 '유년기'를 빌려 말하기를 채택한 것으로 보인다. 불가해한 어른들의 세계를 바라보는 아이들의 시선은 내전으로 대표되는 정치적 비극을 한층 선명하게 드러내 보이면서도, 정치적 사건들을 에둘러 표현하는 방식에 부합하기 때문이다. 성인이 된 주인공이 유년기를 회상하는 형식의 서사 전략 또한 내전을 환기시키는 과거의 사건을 현재 시점에서 다루면서도, 아이와 어른의 경계에서 시간적 거리를 두고 한 사건에 대한 이중의 시각을 제공하기 때문에 정치적 가치판단을 독자들에게 맡기는 효과를 창출한다.

또한, 실제로 아이들이 내전과 프랑코 독재 시기의 피해자였다는 역사적 사실 또한 문학작품에서 지속적으로 아이들의 이야기가 다루어지는 결정적인 요인이라 할 수 있다. 스페인 내전을 직접적으로 경험한 어린아이들이 느꼈을 공포, 가족이나 친구를 잃은 상실감과 고독, 배고픔과 가난이라는 생존의 문제는 어른들이 겪은 내전의 경험과 다르지 않다. 그럼에도, 국가 차원의 거대 담론 속에서 내전 시기 아이들 주체의 비극적 삶은 충분히 논의되지 못하였고, 프랑코 사후 그의 영향력으로부터 벗어난 것처럼 보이는 현재의 스페인에도 내전과 독재 시기 공권력에 의해 피해를 입은 아이들이 존재한다. '망명한 아이들', '도난당한 아이들'과 같은 이름이 붙은 역사 속 피해자들의 파란만장한 내전의 경험은 비교적 최근에 들어서야 문학, 영화, 드라마, 다큐멘터리 등을 통해 대중들에게 알려진 바 있다. 특히 소설은 이처럼 역사 기록에서

소외된 주체 중 하나인 아이들의 이야기가 허용된 하나의 대안적 공간이 될 수 있다.

이를 증명하듯, 아동 주인공들이 보다 빈번하게 소설 내에서 두드러졌던 것은 스페인 내전 이후 1950년대 작가들의 작품들에서였다. 이른바 '내전의 아이들'로 불리는 50년대 작가들은 1920년대에 태어나 어린 시절 내전을 목격하고 이후 프랑코 독재를 경험했다는 배경을 공유한다. 이르게는 미겔 델리베스(Miguel Delibes)부터 아나 마리아 마투테(Ana María Matute), 라파엘 산체스 페를로시오(Rafael Sánchez Ferlosio), 카르멘 마르틴 가이테(Carmen Martín Gaite), 후안 고이티솔로(Juan Goytisolo), 후안 마르세(Juan Marsé) 등이 50년대 작가군에 해당한다. 이들은 사회 현실에 대한 실제적 묘사가 정치적 저항의 효과를 가진다는 믿음 아래, '사회적 리얼리즘(Realismo social)'을 표방하며 프랑코가 '신화화'하고자 했던 역사의 어두운 이면을 사실적인 방법으로 서술하였다. 그들의 작품에는 내전, 가난, 독재, 고독, 유년 시절의 회상과 트라우마 등의 주제가 공통적으로 다루어지는데, 이는 그들 자신이 프랑코 정권의 영향 하에 성장 과정을 오롯이 거쳤기에 아이들이 역사의 피해자라는 의식을 누구보다도 절감했기 때문으로 보인다. 역사에 기록될 정보를 취사선택할 수 있는 권력을 가진 역사학자들처럼 50년대 작가들은 스페인 역사에서 소외된 인물인 자신과 같은 아이들을 소설의 주인공으로 선정하고, 프랑코 정권 당시 은폐되었던 역사적 진실에 소설적 진실로 대항하려 시도한 것이다. 이미 비평가들에 의해 '사회적 리얼리즘' 경향으로 분류되는 50년대 소설들이 역사기록학적 기능을 가진다고 정의된 것처럼(Herzberger 1989, 1837), 50년대 소설 속 아이 인물과 유년기를 중심으로 한 연구는 공식 역사에는 기록되지 않았거나 정권에 의해 신화화된 공고한 역사에 균열을 가하는 새로운 역사를 발견하게끔 해준다.

위 작가들보다 시기적으로 약간 늦기는 하지만 카를로스 사우라(Carlos Saura), 빅토르 에리세(Víctor Erice)와 같은 영화감독들 또한 어린 시절에 스페인의 내전과 독재를 경험하였고, 유년 시절에 대

한 이야기를 작품에서 많이 다루었다는 점에서 50년대 세대 작가들과 유사하다. 이들 영화에 등장하는 아이들은 50년대 작가 작품 속 인물들처럼 '예민하고 조숙한 아이들과 제대로 성장하지 못한 아이 같은 어른들(Kinder 1983, 74)'로 '프랑코의 아이들'에 해당한다. 스페인 예술 작품에서 '프랑코의 아이들'은 내전과 프랑코 독재 시기를 어린아이로서 경험한 스페인 사람들을 부르는 표현임과 동시에, 국가의 '아버지' 자리에 있는 프랑코로부터 고통 받았던 당시 모든 스페인 국민들을 지칭하는 비유적 표현인 것이다.

또한 내전 이후 스페인 문학사에 일군의 여성 작가들이 등장한 점 역시 유년기 테마의 흐름이 지속된 요인 중 하나이다. 보편적으로 여성과 아이는 전쟁의 피해자라는 의식을 공유하기도 하지만, 카르멘 라포렛(Carmen Laforet), 아나 마리아 마투테, 카르멘 마르틴 가이테, 엘레나 키로가(Elena Quiroga), 에스테르 투스케츠(Esther Tusquets), 아나 마리아 모시(Ana María Moix), 로사 몬테로(Rosa Montero)로 이어지는 이들의 작품은 공교롭게도 주인공 또는 작중 화자가 주로 유소년기의 여성이라는 공통된 특징을 갖고 있다. 인물들은 아이이자 여성으로서 자신이 처했던 과거 이중 소외의 경험을 회상하거나 유년시절 목격자의 위치에서 경험한 트라우마적 사건으로 인해 성인이 되어서도 고통스러워하는 일련의 성장과정을 보여주곤 한다. 이 인물들은 이른바 '기이한 소녀들(chica rara)'로 자신을 둘러싼 세계의 대다수 인물들의 사고나 행동양식에 의문을 품고, 이에 반하는 태도를 보인다. 여성 작가들의 손에 의해 탄생한 아이 주인공들의 서사는 성인 남성 화자 중심의 스페인 문학 이데올로기에도 균열을 가한다.

이처럼 아나 마리아 마투테(1925~2014)는 50년대 여성 작가들 가운데에서도 꾸준히, 그리고 빈번하게 유년기를 소재로 작품을 썼으며 아동, 청소년 주인공들에게 주체성을 부여한 작가 중 한 명이다. 그러나 작가가 스페인 문학사 내에서 차지하는 위상이나 대중적 인기, 아동이나 유·소년기 중심의 예술 작품 연구에 자주 언급되곤 하는 점 등에 비해 마투테 작품에 대한 학문적 연구는 빈약한 편으로, 50년대 작가군

의 작품 특징을 설명하는 문학사 페이지에서 일부 작품과 특징이 언급될 뿐이다. 또한, 카페 히혼 상, 플라네타 상, 나달 문학상, 세르반테스 상 등 다수의 상을 수상하였고 노벨문학상 후보에도 세 차례(1976년, 1989년, 1993년) 이름이 올랐지만 작가의 작품 중 어느 것도 국내에 번역된 것이 없다. 더욱이 50년대 작가들의 작품들은 그들이 어린 시절 내전을 경험했다는 사실로 인하여 동시대 작가군과 함께 묶여 간략하게 특징만이 언급될 뿐이며, 내전에 대한 직접적인 경험과 기억 때문에 대부분의 연구가 작가론적 분석에만 머물러 있는 것도 사실이다.

그러나 50년대 작가들의 작품에서만이 아니라 이후 예술 작품들에서 지속되는 '아이' 주인공과 '유년기'에 대한 집착적인 양상을 스페인 현대 문학사, 나아가 문화 예술사의 두드러진 특징의 하나로 보고 연구해 볼 필요가 있다. 좁게는 작가의 경험 반영이라는 개인적 층위의 분석과 더불어 '유년기' 주인공 설정을 통해 얻게 되는 문학적 효과 내지는 어린아이가 스페인의 역사적인 맥락 내에서 어떻게 해석될 수 있는지 광의의 차원에서 고찰해보아야 할 것이다. 이러한 경향성의 출발점으로서, 본 논문은 프랑코의 아이들을 다룬 작품들의 수많은 해설서, 분석 등에 빠지지 않고 언급되곤 하는 아나 마리아 마투테의 작품들을 다각적으로 분석할 것이다.

본 연구는 마투테의 작품들을 관통하는 공통점인 유년기가 어떤 방식으로 재현되는지, 이를 중심으로 벌어지는 사건들이 특별히 어린 주인공이어서 차별적인 의미를 갖는지, 그에 따른 효과는 무엇인지와 같은 의문점에서 출발하였다. 스페인의 역사적 특수성을 고려할 때, 아동 주인공이 서사의 핵심이 되거나 유년기를 회상하는 형식의 작품이 스페인 사람들의 트라우마 서사를 그리기 위한 가장 적합한 모델이자 공식 역사에 기록되지 않은 소외된 이들의 미시적 역사에 관한 기억을 소환하기 위한 정치적, 윤리적 기획에 부합한다고 상정한다.

본 논문에서 다룰 작품은 마투테의 창작 여정에서 전반기에 해당하는 1950~1960년대 작품으로 한정하고, 그중에서도 유소년기의 인물이 작품의 주인공으로 등장하거나, 이 인물들이 성장하여 다시 자신의

유년기를 회상하는 형식의 소설 『북서쪽에서의 축제』, 『반딧불이』, 『바보 아이들』, 『최초의 기억』, 『병사들은 밤에 운다』, 『덫』 총 여섯 편을 분석의 대상으로 삼는다. 대부분의 마투테 작품들에서 유년기는 서사의 핵심적인 요소로 등장하지만 특별히 위의 여섯 편만을 선정한 것은 개별 작품들이 아이 인물을 중심으로, 또는 유년기의 기억을 매개로 각 시기별 스페인의 사회상을 담아내면서도, 마투테의 이후 작품들에서 반복되는 특징의 원형에 해당하는 요소들을 보여주기 때문이다. 초기에는 작가가 비판하고자 했던 내전 이후 스페인 사회의 모습만이 비유적으로 부각되었다면 후반부로 갈수록 스페인 사회가 과거의 트라우마로부터 자유로워지기 위해서 나아갈 방향이나 현시점의 문제점, 해결책 등이 과감하게 제시된다. 이처럼 마투테의 작품들은 시간의 흐름에 따라 내용이 진화하는 양상을 보이기에, 전반부에서 후반부로의 소설 배열은 시대 순서를 따른다.

먼저 2장 1절에서는 본격적인 작품 분석에 앞서, 내전 이후 스페인 문학의 흐름과 전후 50년대 세대 작가들의 특징에 대해 개괄할 것이다. 프랑코 정권에 의해 신화화되었던 이데올로기의 확립 과정과 정치, 교육 제도 등을 살펴봄으로써, 국가의 공식 이데올로기에 대한 저항으로서 50년대 소설 작가들이 채택한 글쓰기 전략은 무엇이었는지 검토할 것이다. 이후 2절에서는 작가의 생애를 중심으로 비평계의 평가와 작품의 경향성을 살펴보고, 마투테의 작품세계의 특징으로 언급되곤 하는 환상성, 서정성, 그로테스크적 요소 같은 것들이 '유년기'를 중심으로 하는 본 연구의 작품들을 분석할 때 어떠한 중요 지표로 기능할 수 있을지 논의해보겠다. 마지막으로 3절에서는 내전의 아이들이 지속적으로 문학 작품에서 재현되는 이유를 스페인 역사의 특수성과 문학적 효과의 측면에서 고찰해 볼 것이다. '어린 아이', '유년기'가 문학작품 안에서 어떠한 기표로 작용하는지 아감벤이 주장하는 '유아기' 개념과 아이, 유령 기표를 중심으로 분석해보고자 한다. 마지막으로 유년기에 관한 마투테 글쓰기를 자크 데리다(Jaques Derrida)의 '유령학(hauntology)'과 연결시켜 작가로서의 소명의식과 문학의 의미, 역사 속 소외된 자들에

대한 애도와 성찰의 관점에서 논의해보겠다.

유년기 서사가 함의하는 중요성과 정치적 의미에 대한 다양한 분석을 기반으로 3장, 4장, 5장에서는 개별 작품에서 유년기가 어떠한 방식으로 재현되는지, 그 과정에서 소설을 통해 드러나는 역사의 소외된 주체나 또 다른 사회상은 어떤 것인지 분석해 보고자 한다. 3장에서 다룰 『북서쪽에서의 축제』에서는 주인공의 유년기 회상 서사에서 그로테스크한 마을의 모습과 정상적인 성인으로 성장하지 못하고 어른이 되어서도 고통 받는 인물의 실존적 고뇌가 드러난다. 내전에 대한 직접적인 언급은 없지만, 이 작품이 내전 직후의 그로테스크한 사회상과 그 안에서 암울한 유년기를 겪은 병리적인 주체를 형상화 하고 있다고 보고, 바흐찐, 카이저의 그로테스크 개념과 이 개념의 대표적인 표상인 프란시스코 고야(Francisco Goya)의 작품에 비추어 인물과 사회를 분석해볼 것이다. 스페인 예술 문화 전통에 나타나는 그로테스크 미학을 활용하여 마투테가 비판하고자 했던 당시의 정치·사회적 문제들이 어떻게 드러나는지 이 장에서 확인할 것이다.

4장에서는 내전의 발발부터 종전까지를 시간적 배경으로 하며 전쟁 시기의 아이들의 삶과 성장 과정을 조망한 『반딧불이』를 분석한다. 전쟁 시기의 아이들은 이분법적 이데올로기 담론에 선행하는 생존의 문제를 갑작스럽게 직면하며 사회에 내던져진다. 거리로 내몰린 아이들은 전쟁으로 척박해진 환경 속에서 살아남기 위해 고군분투하면서도, 서로를 돕고 사랑하며 어려운 시기를 함께한다. 이 작품이 내전에 관한 역사적, 증언적 소설인 만큼, 작품의 배경이 되는 바르셀로나와 실제 역사적 지표들을 연결시켜 집단 기억을 환기시키는 공간이 만들어내는 장소의 미학도 중요한 분석 요소가 된다. 검열로 인해 세 개의 판본이 존재한다는 점에서, 종합적인 작품 분석을 바탕으로 소설 『반딧불이』가 이데올로기적으로 어떤 노선을 취하는 작품인지 논의해 보겠다.

5장 『바보 아이들』은 작품의 제목이 암시하듯 이름이 없는 아이 주인공들이 등장하는 단편집이다. 『바보 아이들』은 마투테의 문체적 특징으로 자주 언급되곤 하는 '환상성', '서정성'이 두드러지며, 아이들을 주

인공으로 하는 초단편 소설이기 때문에 표면적으로는 정치적 해석을 하기 어려운 작품처럼 보인다. 초단편이라는 새로운 형식적 틀 안에서 어린아이 주인공들은 환상과 결부된 죽음을 맞이하거나 이해하기 어려운 폭력적인 행동을 보이는데 이러한 지점들을 프랑코 정권에 대한 비판과 내전 이후의 사회적 상황과 연결시켜 해석할 수 있다. 이 장에서는 주인공 아이들이 보이는 공통적인 경향성을 로즈메리 잭슨이 제안하는 '환상성'의 측면에서 정치적으로 해석해 보고, '엔트로피적 갈망', '사회로의 입사 실패'라는 키워드를 중심으로 분석할 것이다.

이렇게 3장, 4장, 5장에서 다룬 작품 안에서 마투테 글쓰기의 그로테스크적, 증언적, 환상적 요소들은 프랑코가 설정한 스페인의 이데올로기에 저항하고 균열을 가하는 아이들과 결부되고, 아이들의 생각, 말, 행동은 당시 스페인 사회의 실상을 유추하는 데 결정적 근거로 작용한다. 이를 통해 유년기 테마는 단순히 작가가 자신의 경험의 반영으로서 고집하는 것이 아니라 내전 및 독재로 인한 불합리한 사회를 비판하고 저항하기 위한 정치적 기획임을 밝혀보고자 한다.

6장, 7장에서는 소설 속 성인이 된 주인공들이 자신의 유년기를 회상하는 문학적 서사 방식이 내전의 트라우마를 극복하기 위한 시도이자, 스페인 사회의 역사적 과제와 연결된다고 상정하고 기억 담론과 결합하며 수행하는 윤리적 기능에 대해 논의해볼 것이다. 6장에서는 망각 협정을 예상하듯 스페인 사회에 만연한 '침묵'에 대해 다룬 『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』를 트라우마를 가진 유년기 화자의 침묵에 대한 속죄와 거부, 끝없는 애도의 측면에서 분석해 볼 것이다. 사회가 만들어 놓은 이데올로기적 편 가르기 속에서 역사의 피해자가 된 아이들이 겪는 트라우마의 양상을 분석한 뒤, 성인이 된 주인공들이 유년기에 경험한 침묵에 대해 속죄 또는 거부를 선택하는 것은 역사의 소외된 주체들을 기억하기 위한 애도의 한 방식임을 증명해보겠다.

7장의 『덫』에서는 내전이 끝난 지 30년이 지났지만 유령처럼 출몰하는 유년기의 기억과 함께 살아가는 마티아와 마리오의 삶이 그려진다. 이들을 고통스럽게 하는 과거의 기억은 이데올로기의 대립과 분열

된 스페인 사회 시스템의 변두리에 존재하는 호모 사케르(Homo Sacer)적 인물들에 대한 조망에 맞닿아 있다. 이 장에서는 데리다의 유령학을 적용하여, 인물들이 역사적 과오를 반복하지 않으면서 고통스러운 과거를 어떻게 극복하고 현재와 미래를 향해 나아갈 수 있는지 분석해볼 것이다.

본 논문의 연구를 통해, 마투테의 전 작품을 관통하는 주제인 유년기는 전쟁이나 독재 시기 보편적 약자에 해당하는 아이들의 삶을 재현할 뿐만 아니라 스페인 역사의 패자들까지를 아우르기 위한 하나의 문학적 장치로 기능한다는 것을 확인해 볼 것이다. 반복적인 유년기 서사 전략 채택과 재현은 필연적으로 문학이 담아내기 위해 고군분투해야하는 것은 무엇인지에 대한 작가의 치열한 고민이 반영된 결과라는 점도 자크 데리다의 유령학의 관점에서 논의해 볼 것이다. 이를 통해 그동안 동시대 작가들과 구별되는 독자적인 작품 세계를 구축한다고 평가 받아온 마투테의 글쓰기 방식과 스페인 문학사 내에서의 작가의 위치 내지는 위상을 재평가해 보고자 한다.

II. 아나 마리아 마투테의 작품 세계와 내전의 아이들

1. 프랑코 신화와 전후 50년대 세대

내전 직후 스페인 문학계는 전쟁으로 인해 폐허가 된 도시만큼이나 황폐된 상황에 있었다. 20세기 초부터 내전 직전까지 펼쳐졌던 '은의 시대(Edad Plata)'라 불린 문예 부흥의 흐름이 프랑코 정권의 억압과 많은 작가들의 망명으로 소멸되었다. 공화파의 사상적, 문화적 토대를 해체하려 했던 프랑코 정권은 많은 인사들을 처형하였고 문화계 전반에 걸쳐 삼엄한 검열을 실시하였다.

문학 작품 검열 과정에서 프랑코 정권은 전쟁의 흔적을 삭제하거나 중화하려고 노력했으나, 내전에 대해 말하는 것이 금기시될수록 아이러니하게도 전후 문학의 내용은 '내전'이라는 시기에 더욱 집착하게 된다. '억압된 것은 귀환한다'는 프로이트의 말처럼, 내전에 대한 공식적인 언급이 부재하자 내전에 대한 기억을 다룬 이른바 '기억 소설'은 붐을 이루듯 쏟아져 나왔다. 내전이 종료된 지 한참이 지난 현재까지 내전 시기나 프랑코 치하에서 성장하지 않은 작가들의 소설에서조차 스페인 내전은 지속적으로 다뤄지고 있다. "전후 문학은 전쟁으로 척박해진 환경에서, 그리고 전체주의적 정권에 의해 통제된 환경에서 싹터 자라난 것(2003, 8-9)"이라는 김상유의 말처럼 제도적, 문화적으로 어려운 시기에 전후 문학은 탄생하였다. 덧붙여 '전후 문학'이라는 용어가 내포하듯이, 이 문학은 필연적으로 내전의 망령에서 자유롭지 못했으며 과거에 대한 서술과 맞닿아 있다. 이를 증명하듯이 스페인 현대 문학작품들에서 내전과 내전 이후 독재에 대한 기억은 다양한 형태로 소환된다. 본고에서 다루고자 하는 유년기 회상 서사를 제외하고 이러한 유형을 살

펴보면, 가족사진과 같은 사적 매개물을 통해 공식적으로 논의될 수 없었던 과거 기억의 중요성이 환기되는가 하면, 정치적 인물의 행방을 찾아 나서다 과거의 기억들과 마주하기도 하고, 청자에게 자신의 이야기를 늘어놓다 과거의 트라우마가 치유되기도 하는 등 그 플롯이 다양하다.[1)]

내전 직후 문단계의 침묵을 깨고 등장한 대표 작품으로는 카밀로 호세 셀라(Camilo José Cela)의 『파스쿠알 두아르테의 가족 *La familia de Pascual Duarte*』(1942)과 카르멘 라포렛의 『나다 *Nada*』(1945)를 언급하지 않을 수 없다. 셀라는 잔인성과 비인간성을 보이는 주인공을 통해, 내전 이후 스페인 사회의 어두운 단면을 적나라하게 보여주었다. 라포렛은 『나다』에서 내전 이후 방황하는 소녀 주인공 안드레아를 통해 동시대 스페인 사람들 사이에서 만연했던 무기력함을 탁월하게 그려냈다는 찬사를 받았다.

내전과 프랑코 독재로 인한 암울한 사회상을 전율주의, 실존주의로 대표되는 조류 안에서 문학적으로 형상화했던 1940년대 작가들에

---

1) 내전 이후 스페인 문학에서 트라우마를 빼놓고 논의하기란 쉬운 일이 아니어서인지, 그간의 연구들이 트라우마 연구의 틀 안에 한정된 측면이 있다. 과거의 트라우마를 작품에서 그리는 방법은 너무나도 많기에, 소설이 어떤 방식으로 트라우마에 접근하고 있는지 형식적 차원에서 유형을 나누는 작업도 유의미할 것이다. 여기서도 잠시 언급했듯 과거의 진실이나 트라우마에 접근하는 형식을 대표적인 작품을 들어 분류하면 다음과 같다. 먼저 내전을 직접 경험한 아나 마리아 마투테나 카르멘 마르틴 가이테와 같은 작가들은 유년기를 회상하는 방식을 통하거나 아이의 시선을 통해 과거의 기억을 다룬다. 이 중에서도 내포 대화자(interlocutor ideal)에게 과거 기억을 털어놓는 대표 작품으로는 마르틴 가이테의 『뒷방 *El cuarto de atrás*』을 꼽을 수 있다. 이후 세대 작가들은 "작가의 분신으로 볼 수 있는 현재 시점의 서술자가 내전과 직접적으로 관련이 있는 과거의 실존인물이나 사건을 추적하여 숨겨져 있던 진실을 파헤치는 형식(임호준 2008, 279)"을 활용한다. 이러한 작품으로는 하비에르 세르카스의 『살라미나의 병사들 *Soldados de Salamina*』(2001)이 있다. 마지막으로는 가족사진을 매개로 가족사의 비밀이나 숨겨져 있던 진실이 밝혀지는 유형의 작품으로 『폴란드 기수 *El jinete polaco*』(1991)를 들 수 있다. 가족사진과 관련해서는 세대 간의 기억 전승에서 파편화된 기억을 복원시키는 힘을 가진 사진에 대해 연구한 김연수(Kim, Yeon-Soo)의 *The family album: Histories, subjectivities, and immigration in contemporary Spanish culture*(2005)을 참조할 것.

이어, 1950년대의 다수 작가들은 '네오리얼리즘', '사회적 리얼리즘'[2]이라는 문학적 흐름을 공유하며 '50년대 세대(Generación del medio siglo)'를 연다[3]. '전쟁의 아이들'로 불리는 50년대 작가들은 대부분 1920년대에 출생하여 유년기에 내전을 겪고 청소년기에는 독재를 경험했다는 시대적 배경과, 아이들을 서사의 중심인물로 내세워 당시 스페인의 현실을 담아내는 작품의 특징을 공유한다. 미겔 델리베스(Miguel Delibes)는 『스페인 1936-1950: 소설의 죽음과 부활 *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*』에서 '내전의 아이들'이라는 별칭과 함께 50년대 세대에 속하는 작가들로 라파엘 산체스 페를로시오, 이그나시오 알데코아, 헤수스 페르난데스 산토스(Jesús Fernández Santos), 후안 고이티솔로, 루이스 고이티솔로(Luis Goytisolo)와 함께 아나 마리아 마투테를 들었다(2004, 73-100).

내전 이후 스페인 문학계의 특징적인 또 한 가지 현상은 여성 작가들의 작품이 비평계나 독자들의 이목을 끌며 급증하였다는 점이다(Jovko 2009, 207-208). 조브코는 이러한 현상의 대표 작가들로 아나 마리아 마투테와 함께 카르멘 라포렛, 카르멘 마르틴 가이테, 엘레나 키로가(Elena Quiroga)를 꼽는다. 상대적으로 소설의 발달이 미진했던 40년대와 비교했을 때, 50년대는 여러 비평가들이 입을 모으듯 소설이 부활한 시기이자 본격적으로 여성 작가들이 활발하게 활동한 시기이기도 하다. 특히 본 논문에서 다룰 아나 마리아 마투테는 스페인 내전 이후 50년대 작가 그룹의 일원이자, 스페인 문학계를 대표하는 여성 작가 중 한 명으로 평가된다.

문학의 사회 참여적 역할에 주목한 이 세대의 작가들은 스페인 사회와 역사에 대한 증언적 서술의 기법을 선택한다(Sanz Villanueva

---

2) 사회적 리얼리즘은 1950년대 초기, 급진적인 내러티브의 형식으로서 등장하였고 이후 10여 년간 지속되었으며, 1962년 루이스 마르틴 산토스의 『침묵의 시간』의 발간 이후 이론적이고 실험적인 새로운 사상의 대두와 함께 끝난다(Herzberger 1989, 1835).

3) 이 세대 작가들을 '50년대 세대', '전후 50년대 세대', '세기 중반 시대', '전쟁의 아이들' 세대 등 다양하게 명명하지만 본 논문에서는 '50년대', '50년대 세대' 작가들로 통일함을 밝힌다.

1994, 105). 허츠버거에 따르면, 50년대 세대가 공유하고 있는 문학적 가정의 뿌리를 총 다섯 가지로 정리할 수 있다. 첫째, 객관적인 현실이 존재하고 내러티브 담론을 통해서 이를 해석할 수 있다는 믿음, 둘째, 기표와 기의의 일치에 대한 믿음, 셋째, 삶의 총체적 진실을 재현하기 위한 글쓰기 능력에 대한 믿음, 넷째, 행동하는 것과 등치되는 글쓰기의 사회적 결의에 대한 믿음, 다섯째 이로써 작가가 독자들에게 부정의를 폭로한다면 사회를 변화시킬 수 있을 것이라는 믿음이다(1989, 1835). 즉, 50년대 세대 작가들은 글쓰기를 통해 현실을 사실적으로 재현할 수 있으며, 문학이라는 매체를 통해 사회를 변화시킬 수 있다는 윤리적 가능성에 주목했던 것이다. 공적 역사가 담아내지 못하거나 은폐하려 하는 실제 현실을 이처럼 소설을 통해 재현하고자 한 50년대 세대 작가들이 택한 서술 방식은 '유년기를 통해 말하기'로 보인다.

> 후안 고이티솔로, 아나 마리아 마투테, 라파엘 산체스 페를로시오가 속한 세대 작가들의 소설에서 유년기와 청소년기 주제는 지속적으로 등장할 것이고, 이 세대 많은 작가들의 구별되는 특징으로 변모하기에 이를 것이다. 이 젊은 소설가들 중 대다수는 내전 기간 동안 아이였다. 아이의 눈으로 잔학한 것들을 목격하였고 그것들을 잊어버렸다. 하지만 성장해감에 따라 목격했던 것들이 되살아나는 순간에 도달했다. 뼈가 단단해지고 피가 더 진해짐에 따라 그 기억은 점점 명확해졌다. 그렇기 때문에 이들은 그 기억들을 잊기 위해서가 아니라— 잊는 것이 불가능했을 것이기도 하지만— 그 기억들로부터 자유롭기 위하여 소설을 쓰기 시작했다. (Curutchet 1966, 60)

이처럼 동족상잔의 비극을 무기력한 아이의 위치에서 바라볼 수밖에 없었던 50년대 세대 작가들은 개인적 층위에서는 어린 시절 트라우마가 된 기억으로부터 자유롭기 위하여, 사회적 층위에서는 유년 시절의 기억을 매개로 현실에 대한 비판과 피해자들에 대한 이해, 연대, 공감을 이끌어내기 위해 끊임없이 '유년기'를 작품 속에 끌어들였다.

한편 1960년대에는 마르틴 산토스의 『침묵의 시간 *Tiempo de*

silencio』을 필두로 실험 소설들이 등장한다. "객관적인 현실을 언어 기호로 반영할 수 있다는 신념 아래 당대의 구체적인 삶을 고발함으로써 그들이 살고 있는 세계를 변혁시킬 수 있다(조민현 2000, 170)"고 보았던 50년대 작가들과 달리, 이 시기에는 문학이 더 이상 현실을 제대로 반영하지도, 바꿀 수도 없다는 인식이 대두된다. 60년대 작가들은 19세기 자연주의, 풍속주의 등의 과거 스타일을 답습할 뿐인 리얼리즘을 거부하고, 새로운 언어와 형식을 기치로 내세우며 새로운 미학적 실험을 선보인다. 이들은 정신분석학적 요소들을 작품으로 가져와 주인공의 의식의 흐름을 좇거나, 꿈, 내면 묘사를 통해 앞선 세대가 선보였던 객관성과 결별하고 주관성에 더 방점을 두었다. 70년대에는 보다 개방적인 스페인의 분위기 속에서 노벨라 네그라(novela negra), 노벨라 로사(novela rosa)와 같이 쉽게 읽히고 대중적 취향에 민감한 작품들이 등장한다. 전후 문학의 마지막 분기점으로 간주되는 프랑코 사망의 해 1975년 이후에도, 스페인 내전과 독재의 테마는 스페인 문화에 반복적으로 등장한다. 특히 1977년 망각협정을 통해 스페인 사회가 용서와 치유의 노선이 아닌, 망각을 통한 과거 묻어두기의 노선을 취하자 사회 곳곳에서 역사 복원과 기억의 움직임이 일어났고 문단도 예외는 아니었다.

조 라바니(Jo Labanyi)에 따르면, 모든 문학 작품은 명시적이든 암묵적이든 역사에 관한 태도를 수반하며, 사회의 신화에 대한 연구는 역사의 어느 부분을 문제적으로 그려내는지를 파악하게 만들어주고, 역사적 상황에 대한 연구는 신화가 만들어내는 기능을 이해하는 데 도움이 된다(1989, 2-3). 프랑코 정권의 신화에 대항하는 탈신화화 전략은 본격적으로 1960년대 작품의 경향으로 구분되곤 하지만, 50년대 작품의 리얼리즘적 글쓰기 전략은 대항신화적(contra-mito) 효과를 가져올 수 있다는 점에서 탈신화화와 무관하지 않다. 과거를 담론으로 무언가를 재구성하기보다 과거의 흔적을 사실적으로 스케치하려고 시도한 50년대 사회적 리얼리즘 경향의 작품들은 현재의 표면 아래 펼쳐진 시간의 연속성에 대해 독자로 하여금 경험적 의문을 제기하게 만든다는

점에서 정권의 역사학자들이 제안한 견고한 신화의 허점을 폭로하고 이를 재가공하는 효과를 가질 수 있기 때문이다(Herzberger 1995, 64-65). 따라서 전후 50년대 스페인 소설가들이 채택한 탈신화화 전략과 역할에 대해 알기 위해서는 먼저 프랑코 집권 초기의 상황과, 국민파 이데올로기의 구성 과정에서 기능한 신화 등에 대해 파악할 필요가 있다.

스페인의 팔랑헤(falange)당은 국가의 역사가 그 기원의 정통성에서부터 탈선해 있다고 상정한다. 팔랑헤가 정의하는 파시즘은 '잃어버린 영원한 가치로 인간을 회복시킴으로써 역사의 비정통성으로부터 인간을 구원하는 것'이라고 주장하였다. 그렇기에 이들의 "공공연한 탄압의 목적은 스페인의 '진정한 정체성'을 '타락시킨' 제도와 이데올로기들을 제거하는 것이었다(밸푸어 2015, 328)." 정치적, 이념적 강조가 아닌 국가의 유기적 통일에 대한 강조와 제국적 힘에 대한 열망을 앞세운 전체성은 일련의 작가들에게 매력적으로 작용하였고, 이를 보여주듯 미겔 데 우나무노(Miguel de Unamuno), 카밀로 호세 셀라와 같은 스페인의 대표 작가들은 초기에 파시즘을 지지하기도 하였다.

팔랑헤가 내세운 이데올로기의 "단합, 통일, 정통성 회복에 대한 강조는 좌우의 구분을 넘어서도록 허용하고 정치적으로 모호하게 보이도록 만드는 힘이 있다(Labanyi 1989, 37)." 공화파에 의해 훼손되고 위기에 처한 현재의 스페인을 구하고, 본연의 상태로 돌아감으로써 하나의 스페인을 되찾는다는 파시즘의 논리는 겉보기에 대의적 목적을 달성하기 위한 완벽한 명분이 되어, 일반 대중들에게 매력적으로 다가갔다. 스페인 파시즘 문학의 대표적 작품인 에르네스토 히메네스 카바예로(Ernesto Giménez Caballero)[4]의 『스페인의 정수 *Genio de España*』에서 이러한 파시즘의 신화와 명분 만들기를 관찰할 수 있다.

---

4) 스페인 파시즘의 개척자이자 대표적인 파시즘 작가이다. "히메네스 카바예로는 〔…〕 전위 예술의 관점에서 파시즘에 접근한 가장 탁월한 인물 중 한 명이다. 〔…〕 이탈리아 로마 여행과 파시스트 지식인들과의 조우가 그의 이데올로기적 발전에 결정적이었다. 그에게 전통과 혁명은 이러한 파시스트적 움직임의 결정적인 두 축을 구성한다." (Grecco 2018, 92).

그는 선동적 어조로, 파시스트 사상의 기원을 98세대의 미겔 데 우나무노(Miguel de Unamuno)와 호세 오르테가 이 가세트(José Ortega y Gasset)로부터 찾고, 파시즘과 가톨릭을 결부시켰다.[5] 표면의 파도는 변해도 불멸의 전통은 바다의 심연에 있다는 우나무노의 '역사의 바다'와 스페인의 국가적 쇠락 앞에서 비통해했던 98세대의 우국지정을 내세워 그는 파시스트들이 생각한 스페인의 위기 앞에서, 공화국 정권에 대한 공격의 정당성을 다음과 같이 주장하였다.

> 저는 저 자신을 98세대의 '98', 즉 마지막의 의미로서의 '98'로 여기는 것이 부끄럽지 않을 뿐만 아니라, 그러한 손자됨(nietez)을 증인들 앞에서 영원토록 분명하게, 그러한 유산을 정당화해야만 한다고 생각합니다. 왜냐하면 그 유산은 바로 '외침'이기 때문입니다. 스페인의 파괴 앞에서의 외침. 스페인의 유령 앞에서의 외침. 스페인의 회복 불가능한 것 앞에서의 피날레. (Giménez Caballero 1938, 28-29)

> 스페인은 얼마 전까지만 해도 새롭고 자랑스러운 실제의 이탈리아이자 절대 권력을 가진 독일이었습니다. 〔…〕 확실한 것은 현재에 와서 우리는 그러한 스페인이기를 포기하고 있다는 것입니다. 스페인 공화국은 스페인의 마지막 98을, 스페인의 마지막 탈골을 의미합니다. 그리고 우리는 모종의 방식으로—다시 한 번—이 부서지고 떨어져나간 구성원들을 공격할 필요가 있습니다. (Giménez Caballero 1938, 267-268)

마찬가지로 히메네스 카바예로는 오르테가 이 가세트의 『무척추의 스페인 *La España invertebrada*』을 스페인의 질병에 대한 마지막 치료법을 다룬 글로 해석하며, 국가를 하나의 유기체로 보고 병리학적 진단을 통해 역사의 찌꺼기를 소멸하고, 병든 스페인을 치료하여 하나의 유기적 통일을 이루어야 한다고 주장한다. 프랑코 국민주의는 국가의 부활을 위해서라면 죽음도 불사하는 항쟁과 일반 시민들의 희생을

---

5) "그러나 친구들이여, 제가 만약 스페인에서 파시스트 기(旗)에 대하여 논하자면, 그것은 단 하나의 조건 아래 있습니다. 스페인의 파시즘은 파시즘이 아니라 가-톨-릭. 다시 말해, 가톨릭주의입니다." (Giménez Caballero 1938, 267).

요구하였다. “세상에 십자군의 시간이 오고 있는 중이라고 예견합니다. 세상에서 예수님의 관이 사라지고 가루가 될 것이라고 예상합니다. 야만인들이 오겠지요. 그리고 국민들의 위대한 역사의 시기가 준비될 것입니다(Giménez Caballero 1938, 283).”

이러한 사회적 분위기 속에서 파시스트들에게 문학이나 예술은 프로파간다일 뿐이었고, 이들은 제국의 힘과 부활을 대중들에게 강조하고 종교적 의식을 고취시키는 하나의 방법으로 예술을 활용하였다. 그리고 “새로운 파시스트 연극은 신화, 마법, 미스터리, 서사시, 그리스 비극 등의 용어로 그 특징을 묘사할 수 있다(Labanyi 1989, 40).” 당시의 사회 분위기와 파시스트들의 이데올로기를 밸푸어의 아래와 같은 분석에서 자세히 엿볼 수 있다.

> 진정한 스페인은 가톨릭 군주들의 제국적, 계서적 전통에서 모색되어야 했다. 스페인의 건강은 신화화된 카스티야의 시골에 있었으며, 도시는 질병의 근원으로 보였다. 새 체제는 종교와 의학 용어를 결합함으로써 스페인의 정신적인 살균법을 찾았다. 이러한 목적을 달성하기 위한 방법은 대형 처형과 투옥, 속죄를 위한 형벌노동, 교육과 심리학적인 프로그램 학습 및 대중 선전을 통한 체제 가치의 고취였다. (밸푸어 2015, 328-329)

내전이 종료된 후, 프랑코의 정치적 패러다임은 승리자들의 편에서 단일 방향으로 기록되었고 사회의 전반적인 분위기 형성에도 영향을 미쳤다. 국가를 위기의 순간으로부터 구한 영웅들의 서사, 무적함대 시기, 신실한 가톨릭 국가와 같은 이미지의 부각은 승리자의 관점에서 프랑코 정권과 의도적으로 결부시켜 독재자의 권력을 공고히 하였다. 그리고 “현재에도 상당 부분 이 패러다임은 감당할 수도 없는 신화와 거짓의 오합지졸로 변모하여 남아있다(Viñas 2016, 50).”

50년대 작가들은 프랑코 정권의 당위성을 신화화하는 이데올로기, 폐소공포증을 불러일으키는 것만 같은 사회적 분위기 속에서, 다른 시대의 작가들도 느꼈을 소명의식을 가지고 어떤 식으로든 글을 써야할

필요성을 느꼈을 것이다. 국가 주도하에 왜곡되고 있는 현실과 정권의 입맛에 맞게 신화화되는 역사적 사건 등을 목도하며 작가들은 글쓰기를 통해 현실을 있는 그대로 반영하고, 신화를 해체하고, 사회를 비판하는 방향으로 나아가고자 했기에 이 시기 문학의 사조가 네오리얼리즘, 사회적 리얼리즘으로 수렴하는 것은 어쩌면 당연한 흐름으로 보인다.

산스 비야누에바는 50년대 작가들을 네오리얼리즘적 경향의 작가군과 사회적 리얼리즘 경향의 작가군 두 부류로 구분하고 있지만(2010, 207-209), 두 경향 모두 이탈리아 네오리얼리즘의 영향을 받아 작품의 서사보다는 현실의 반영에 집중하고, 영웅적인 인물들이 아닌 평범하거나 소외된 인물들을 주로 등장시켜 시대의 문제에 천착한다는 점에서 공통점이 있다. 김춘진은 전후 소설을 논함에 있어 "사회의식의 대두와 맞물린 리얼리즘의 고찰(1992, 101)"을 빼놓을 수 없다고 지적하며, 비평가들이 이 시기 작가들의 특징을 언급할 때 사회적 리얼리즘, 네오리얼리즘, 사회 소설 등의 용어를 혼용하여 사용하는 것은 현실의 재현과 사회 비판이라는 두 측면 중 어디에 조금 더 무게를 싣느냐에 따른다고 말한다. "이 두 개념을 구분하기보다 일종의 비판적 리얼리즘이라는 하나의 큰 범주로 간주"할 수 있다는 것이다(김춘진 1992, 104).

이러한 경향을 잘 반영한 50년대 대표작 중 헤수스 페르난데스 산토스(Jesús Fernández Santos)의 『용감한 사람들 *Los bravos*』(1954)은 카스티야 이 레온의 한 마을에서 14일 동안 벌어지는 이야기를 마치 카메라 쇼트가 변환하듯 동 시간대의 사건과 대화를 교차적으로 구성하여 스페인 내전 이후 사회상을 말하기(telling)가 아닌 보여주기(showing)의 방식으로 그렸다. 라파엘 산체스 페를로시오의 『하라마강 *El Jarama*』(1956)은 객관주의 기법을 통해 하라마 강에서 벌어진 익사 사고에 관한 젊은이들의 대화와 행동을 조명하였다. 또한 카르멘 마르틴 가이테의 『커튼 사이로 *Entre visillos*』(1958)에서는 여성들의 지루하고 순응적인 일상과 시골 마을의 풍경이 마치 사진처럼 세밀하게 묘사된다. 이 작품들은 "특별하고 영웅적인 사건을 지양하고 반

복적이고 지루하기까지 한 일상생활을 독자나 관객들에게 보여준다(김선웅 2009, 150)."

결국 50년대 작가들은 언어의 유용성에 대한 믿음과 문학이 역사의 한 순간을 담아낼 수 있는 그릇으로서의 기능을 수행할 수 있다는 믿음을 전제로, 문학을 통해 현실을 비판하고 개혁하기 위한 글쓰기 전략을 구사한 세대이다. 역사 속에서 자리가 허락되지 않았던 서민, 어린아이, 노동자 등의 평범하고 소외된 인물들의 일상에 대한 사실적인 기술과 앞서 살펴본 문학의 사회 비판적 기능에 대한 신뢰는 "스페인 역사를 탈신화화하기 위하여 아이러니하게 기능한다. 공식적인 과거와는 급진적으로 다른 과거를 요구하는 현실을 현재 시점에 창조함으로써 역사적인 것을 이해하기 위한 토대를 설립"하기 때문이다(Herzberger 1989, 1840). 이는 궁극적으로 국가 주도로 주입되는 공식 역사의 공허함을 드러나게끔 해준다.

지금까지 살펴 본 내전 이후 스페인 문학의 흐름과 마투테가 속한 세대 작가들의 경향성을 바탕으로 2절에서는 마투테의 생애와 작품 세계의 주요 특징들을 분석해 볼 것이다. 동시대 작가들과 공유하는 작품의 특징뿐만 아니라 마투테만의 독특한 작품 세계에 대한 조망은 본 논문에서 다룰 '유년기'를 매개로 재조명되는 스페인의 역사와 사회 비판의 다양한 양상들을 살펴보는 데 기여하는 바가 있을 것으로 기대된다.

2. 아나 마리아 마투테의 생애와 작품 세계

아나 마리아 마투테는 앞서 살펴보았듯이 스페인 전후 50년대 세대를 대표하는 작가이자 스페인 문학사에서 여성작가의 계보를 잇는 작가 중 한 명이다. 그는 1925년 바르셀로나에서 태어나 2014년 타계하기 직전까지 꾸준히 작품 활동을 하였고, 아동 문학, 단편 소설, 환상 소설 등 다양한 장르를 넘나들며 수많은 작품을 남겼다.

우산 공장을 운영하는 아버지를 두었던 마투테는 경제적으로 유복

한 카탈루냐 부르주아 집안 출신이었지만, 자신이 속한 부르주아 계층의 사람들 사이에서 행복하지 못했고, 사회적 약자들에게 정서적으로 동질감을 느낀 것으로 보인다. 실제로 정치적인 성향에 있어서도, "그의 가족은 우파 진영이었지만 마투테는 일찍이 좌파로 전향(Montero 1996, 55)"하였으며, 작가로서의 소명 의식을 사회적 약자들이 겪는 불합리에 맞서기 위한 일종의 항의로서의 글쓰기에서 찾았다.

> 나는 구타당하고 배고픈 유년기를 보내지 않았음에도 불구하고, 또한 소위 부유한 사회 계층에서 태어났음에도 불구하고, 행복하지 않기에 글을 쓴다. 나는 쓴다. 왜냐하면 행복하지 않기 때문이다. 왜냐하면 만족스럽지도, 잠들지도, 눈이 멀지도, 죽지도 않았기 때문이다. 결국 글을 쓰는 일이란 항의의 한 형식이다. 억압, 위선과 불의를 상징하는 모든 것에 맞서 항의하는 것이다. (Aldecoa 1983, 226; Mérida Donoso 2022, 180에서 재인용)

마투테가 자신이 속한 사회의 부조리를 비판하는 글쓰기에 대한 의지를 갖도록 만든 계기로는 크게 두 가지를 꼽을 수 있을 것 같다. 첫 번째로는 만시야 데 라 시에라(Mansilla de la Sierra) 시골 마을에서 처음으로 소외된 사람들의 모습을 목격한 것이다. 작가가 8세가 되던 해에 갑자기 건강이 악화되자 요양 차 조부모가 사는 만시야 데 라 시에라로 가게 된다. 이후 마투테는 방학이면 그곳에서 시간을 보내곤 하였는데, 리오하 지역의 자연과 시골 사람들의 생활 모습은 어린 마투테에게 깊은 인상을 남기게 된다. 이제는 저수지 물 아래로 사라져버린 마을이지만, 작가 스스로도 "자연과 시골 마을을 배경으로 하는 많은 작품의 창작은 리오하 지역에서의 경험의 결과"라고 언급할 정도로 여러 작품에서 만시야 데 라 시에라는 소설의 배경으로 재탄생한다(Ayuso Pérez, 2007). 『북서쪽에서의 축제』, 『죽은 아이들 *Los hijos muertos*』, 『강 *El río*』, 『아르타밀라 마을 이야기 *Historias de la Artámila*』(1961) 등에서 만시야 데 라 시에라는 '아르타밀라(Artámila)' 또는 '에그로스(Hegroz)'라는 이름이 붙은 소설의 공간으

로 변용되어 그려진다. 마을 공간 안에서 조망되는 이야기는 가난한 시골 사람들의 비극적 현실이나 평범한 유년기가 허락되지 않는 소외된 아이들의 암울한 삶의 모습이다.[6]

두 번째 계기는 작가가 11세가 채 되기도 전인 1936년 발발한 내전의 경험이다. 자신을 비롯한 50년대 세대 작가들을 '놀란 아이들 세대(Generación de los niños asombrados)'[7]라고 명명했을 만큼, 전쟁은 어린 마투테에게 그간 경험하지 못했던 죽음, 가난, 공포 등을 체험하게 만든 충격적 사건이 된다.

> 부모나 유모가 동행하지 않으면 집 밖으로 나가는 것에 익숙하지 않은 저와 같은 아이들이 빵과 감자를 얻기 위해 끝도 보이지 않는 줄을 서야 만했습니다. 누구도 우리에게 아무런 정보를 주지 않았고, 〔…〕 우리는 이쪽, 저쪽을 구성하고 있는 우리 스스로를 발견하게 되었죠. 지금은 오직 세상이 거꾸로 뒤집혔다는 것만 기억이 나네요, "할아버지께서 떠나셨고 다시는 돌아오지 않으실 거야."라는 말을 들었을 때까지도 실감하지 못했던 죽음이라는 것을, 황야에서 살해된 남자를 통해, 그러한 파괴적 규모 안에서 처음으로 직접 목격했지요. (Matute 2010)

아이로서 감당하기 어려운 사람들의 죽음, 전쟁으로 폐허가 된 거리의 모습 등을 목격하며, 마투테는 작가 본인의 증언처럼 유년 시절을 슬픈 추억으로 기억한다. "가슴속에, 목구멍에 돌덩이가 있는 것처럼 내 유년기의 모든 순간들을 기억해요. 그 돌덩이들은 마치 단단한 크리스탈 같은 눈물들의 집합체였죠(Montero 1996, 55)." 그리고 이러한

---

6) 비록 문학 작품을 통해 새롭게 탄생한 시골마을일지라도, 그 안의 소외된 인물들의 삶의 모습을 조망하고 이들을 주인공으로 내세운다는 점에서 네오리얼리즘적 경향 문학의 소외된 인물 설정과도 관련이 있다.

7) 세르반테스 문학상 시상식 연설에서 마투테는 이 용어를 사용하여 자신이 속한 문학 그룹을 언급한 바 있다: "따라서, 시간이 흐른 뒤 제가 속한 이 세대를 '놀란 아이들'이라고 정의하게 된 것은 이상한 일이 아닙니다." (Matute, "Discurso de recepción del Premio Cervantes 2010", RTVE, 2010).
https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml 〔검색: 2022.04.21.〕

내전의 기억은『아벨 가의 사람들 *Los Abel*』,『죽은 아이들』,『반딧불이 *Luciérnagas*』,『최초의 기억 *Primera memoria*』,『병사들은 밤에 운다 *Los soldados lloran de noche*』등의 작품으로 형상화되었다. 50년대 세대 다른 작가들과 마찬가지로, 어린 시절 목격한 내전은 마투테 작품에서 주요한 배경, 소재로 사용된 것이다. 전쟁의 폭격으로 직접적인 피해를 입은 아이들, 이데올로기의 이분법적 구도 상으로 승리자의 진영에 속하면서도 승자와 패자의 구분이 무색할 만큼 삶이 송두리째 망가진 아이들, 침묵이나 방관으로 상황을 모면할 수밖에 없었던 무기력한 아이들, 내전의 트라우마로 인해 제대로 성장하지 못한 채 몸만 어른이 된 아이들, 내전을 환기시키듯 형제에 대한 질투와 증오를 폭력적으로 보여주는 아이들 등 전쟁과 유년기 서사는 다양한 방식으로 결합되어 반복적으로 등장한다.

한편, 마투테는 아주 어려서부터 글을 쓰기 시작했다. 어린 시절 병약하여 집에서 혼자 보내는 시간이 많았고 이 시기에 안데르센 동화 등에 탐닉하며 일찍부터 작가의 꿈을 키워 나갔다(Scott Doyle 1985, 238). "어려서부터 말을 더듬어서 친구들과 원만하게 지내지 못했는데(Montero 1996, 54-55)", 방에서 보내는 혼자만의 시간은 마투테로 하여금 문학의 세계로 진입할 수 있게 해주었을 뿐만 아니라, 자신의 작가로서의 정체성과 존재의 이유를 발견하게끔 이끈 것으로 보인다.

> 작가가 될 거라고 생각했던 건, 초기에 단편소설들을 읽을 때였던 것 같아요. 저에게 그러한 감정을 들게 만든 중요한 인물은 안데르센이구요. 밤에 숨어서 읽기 시작했을 때, 왜냐하면 그때는 불 켜두는 걸 허락하지 않으셨거든요, 그래서 〔…〕, 이불 아래에서 불을 하나 켜고 그때부터 거기서 저의 진정한 삶을 살았죠.《한스 크리스찬 안데르센》을 읽으면서, 저는 《아나 마리아 마투테》라고 생각했어요. (Scott Doyle 1985, 238)

마투테 문학에서의 유년기의 의미를 문학의 존재론과 연결시켜 분석한 조민현에 따르면, 작가가 유년 시절 실제로 경험한 숲, 어두운 방과 같은 공간[8]은 마투테로 하여금 문학 작품을 탐독하며 환상과 꿈의

세계를 경험하게 해주었고, 이는 그의 작품에서 '숲'으로 형상화되어 유년기 인물들이 어른들의 세계와는 구별되는 환상의 세계에 머물거나 그곳으로 도피하도록 만든다(Cho 2021, 228-244). 숲뿐만 아니라, 마투테의 작품 속 아이 인물들은 나무, 꽃, 대지, 강, 바다와 같은 자연과 새, 강아지로 대표되는 동물들을 매개로 환상을 경험하고 혹독한 현실로부터 위안을 얻는다.

작품 속에서 '유년기'가 중요한 테마로 기능한다는 점은 마투테의 작품의 특징으로 언급되곤 하는 시적, 환상적, 전율적 요소 등이 혼재된 독특한 문체의 사용, 신화를 통한 사회 비판, 존재론적 고뇌를 담은 이야기 등과 결합되며 작가만의 고유한 문학 세계를 만들어낸다. 미겔 델리베스는 마투테의 작품 세계의 유년기를 다음과 같이 분석한 바 있다.

> 아나 마리아 마투테는 유년기에 정박한 채로 아이로서의 자각을 버리려고 하지 않기에, 그러한 방식으로 그의 모든 작품들을 유년 시절의 모험 내지는 잃어버린 어린 시절에 대한 향수로 가득 채운다고 말할 수 있을 것 같다. 솔직함, 고통스러운 천진함의 색채는 그의 모든 작품에 퍼져있다. 이 유년기와 솔직함은 —그 자체로 이러한 글쓰기를 정의하는 하나의 틀이자— 마술적·비극적 현실에 대한 감각으로, 마투테 작품의 분위기를 모호함 속에 두려는 열망을 알아차리게 만든다. (Delibes 2004, 92)

이처럼 델리베스의 분석은 유년기와 결부된 시적, 환상적 요소들을 통활용하여 우회적인 방식으로 정치적 메시지나 사회 비판, 존재론적 고뇌를 표현하 는 마투테 작품들의 경향을 적확하게 짚어낸다.

조브코(2009)는 아나 마리아 마투테의 이름이 내전 이후 소설에서 '유년기'를 테마로 연구한 중요 작가들 중 한 명으로 거론되었다고 언급

---

8) "La chispa de la pasión por la literatura se le encendió pronto, tan pronto como esos juegos de infancia en que ella, castigada en la oscuridad de su habitación, recordaba que jugaba a friccionar dos terrones de azúcar y sentía la magia." (Cánovas Sau 2014, 18).

하며 “아이들의 세계에 대한 관심을 전달할 필요성을 가장 많이 보여준 작가이자, 그의 작품에서 이 점이 핵심으로 자리 잡기에 이르렀다”고 덧붙인다(215). 스페인과 아르헨티나의 기억 소설에 관해 연구한 소우토(2019) 역시 내전 이후 유년기 재현을 작품 속에서 집요하게 보여준 작가로 후안 마르세와 아나 마리아 마투테를 거론하며 그의 작품의 특징을 다음과 같이 서술한다. “파편화된 유년기의 초상이 더욱 어둡기는 하지만, 아나 마리아 마투테의 단편과 소설에는 아이들이 있다. 이들은 대부분 잔인함과 슬픔을 겪는 아이들이고 이는 전쟁의 유산에 대한 확실한 증거이다(121).” 그리고 보르케스(2011a)는 “마투테의 소설과 단편에서 아이의 눈으로 바라본 내전에 대한 시각은 아마도 명시적이거나 암시적으로 가장 명확한 자전적 특징들 중 하나일 것”이라고 주장하였다(161).

준비 없이 목격한 내전의 기억 때문에 언제나 어린 시절에 고착되어 있는 것 같다고 증언[9]하는 마투테와 유사하게, 라파엘 산체스 페를로시오, 프란시스코 움브랄(Francisco Umbral), 카르멘 마르틴 가이테, 후안 고이티솔로, 후안 마르세와 같은 동시대 작가들 역시 유년기를 테마로 소설을 집필하였다. 그리고 이는 충격적 사건에 대한 한탄과 트라우마의 기억을 기록하는 데서 한 걸음 더 나아가, 내전과 독재로 인해 고통 받았던 스페인 사람들의 성장과 극복기를 대신 전달함으로써 공감과 치유를 이끌어낼 수 있다.[10]

본고는 전반적인 마투테 소설의 문체적 특징에 관해 ‘사실적이면서도 환상적인 문체’라는 다소 상반된 개념의 형용사를 사용하여 정의하고자 한다. 이는 그의 문체적 특징이 50년대 세대 작가들과 공통되면서도 동시에 구별되기 때문이다. 가르시아 로페스 또한 “아나 마리아 마투테의 작품들은 개인적이고 분명한 어조를 통해 두드러진다. 이 작품

9) “나는 언제나 11살인 것 같았다.” (Montero 1996, 54).
10) “마투테의 일련의 소설들은 그녀만의 독특한 서술 기법을 활용하여 역사적 배경으로 스페인 내전을 그리고 있다. 여자아이들 또는 청소년들에 의해 서술되는 이 소설들은 격노하게 만드는 내전의 상황을 어른으로의 고통스러운 성장 과정으로 묘사한다.” (Bórquez 2011, 101).

들에서다. 마투테의 현실과 환상은 기이한 시적 광채로 빛나는 소설의 매력적인 세계를 창조해내며 서로 긴밀하게 결합된다"며 그의 작품의 환상적 요소를 특징적으로 보았다(García López 1981, 747).

앞 절에서 살펴보았듯, 국가의 공식 이데올로기에 대한 저항으로서 50년대 소설 작가들이 채택한 글쓰기 전략은 현실에 대한 실제적인 반영을 위한 사실적 묘사인 경우 '사회적 리얼리즘' 또는 '네오리얼리즘'으로 불리는 이 문학 그룹과 시대적으로는 같은 작가군으로 분류되곤 하지만, 그만의 독창적인 글쓰기 스타일과 앞서 언급한 환상성으로 인해 함께 그룹화하기 어렵다는 평이 지배적이다.

문학의 사회 참여적 성격과 현실에 대한 사실적 묘사를 주요 골자로 하는 이 리얼리즘 사조의 특징에 비추어 보았을 때, 마투테가 집필한 다양한 작품들의 공통적인 문체적 특징으로 거론되는 '서정성', '환상성'은 동시대 50년대 작가들과의 범주화를 어렵게 만드는 주 요인으로 평가되곤 한다.[11] 그러나 마투테의 소설은 "상상과 상징의 세계를 그려냄에도 불구하고, 〔...〕 사회적인 관점에서 바라보게 만드는(서은희 2012, 351)" 힘이 있다. 이러한 점은 국가 주도하에 신화화되는 역사에 의문을 제기하고, 균열을 가하는 새로운 글쓰기 방식과 연결된다.

마투테는 1996년, 여성 작가로서는 세 번째로 스페인 한림원 회원으로 선정되어 K 자리를 차지하게 되었고, 2007년에는 스페인 국가 문학상을, 2010년에는 역시 여성 작가로서 세 번째로 세르반테스상을 수상하였으며 노벨 문학상 후보에 세 번이나 오르기도 하였다. 나달 문학상, 카페 히혼 상(Café Gijón), 세르반테스상, 플라네타상 등 스페인 작가로서 받을 수 있는 상을 모두 받았다고 해도 과언이 아닐 만큼 영예를 누린 작가이지만 고메스 마드리드의 지적처럼 정작 스페인에서조차 제대로 평가받지 못한 작가이기도 하다(Gómez Madrid 2009, 11). 앞서 작품의 특징으로 언급하였던 환상적인 요소와 아동 주인공의

---

11) 마투테의 작품의 환상성은 『감시탑 *Torre vigía*』(1971), 『잊혀진 왕 구두 *Olvidado rey Gudú*』(1996), 『아란마노스 *Aranmanoth*』(2001)로 이루어진 환상 삼부작에서 극대화된다. 세 편의 소설은 중세 왕조 시대를 배경으로 형제들의 왕위 계승 전쟁을 다룬다.

등장은 오히려 스페인 문학사 내에서 아나 마리아 마투테의 위상을 축소시키는 요소로 작용하여, 그의 작품을 제대로 독해하고 학문적 분석 및 평가를 하는 데 방해가 된 것 같다.[12)]

> 스페인 문학사의 편협한 시각은 메넨데스 펠라요나 메넨데스 피달과 같은 영향력 있는 인물들의 연구에서 상당 부분 생겨났다. 〔…〕 주요한 특징과 출발점은 도덕적, 미학적 엄격함이었고, 바로 이 점은 스페인 사회가 미메시스적이고 사실주의적인 경향의 예술을 선호하게끔 이끌었다. (Gutiérrez Trápaga 2019, 40)

이는 곧 스페인 문학의 정전들이 사실주의 작품들을 중심으로 구성되어 있다 보니 환상, 마법을 다룬 문학에 대해서 스페인 문단이 배타적이라는 말로 풀이해볼 수 있을 것 같다. 이와 더불어 아나 마리아 마투테는 동시대 작가들과 세대 분류의 어려움으로 인하여, 또 남성 작가 중심적인 문단의 분위기로 인하여 작품들이 상당기간 제대로 평가 받지 못하였다.

> 오랜 세월 동안 아나 마리아 마투테의 세대 분류에 관하여 논쟁이 있어왔다. 몇몇 비평가들은 이러한 어려움을 피하기 위하여, 작가를 내전 이후 소설의 서적이나 에세이집에서 배제하곤 하였다. 남성 작가들이 주류가 되는 시대와 나라에서 여성 작가가 된다는 작은 한계점 역시 또 하나의 부당함을 낳았다. 그러나 의심의 여지없이, 마투테의 주관적 서정성은 쉽게 분류하기가 어려웠다. 오늘날에 와서야, 구체적인 특징들과 함께 그를 네오리얼리즘적 경향성을 가진 반세기 작가에 위치시킨다. (Pérez-Castilla 2011, 80)

리드미컬한 문체와 유희적인 것을 가장한 그로테스크적 요소 등의 혼재로 인해 마투테의 소설은 동시대 다른 작가들과는 작품의 경향이

---

12) "그녀의 작품들을 정서적 감상의 대상으로만 파악한다면 그 안에 뿌리내리고 있는 세계에 대한 현실적인 관심을 간과할 수밖에 없으며, 실제로 이런 간과가 오늘날까지 마투테 작품 연구 전반에서 일어나 온 현상으로 보인다."(서은희 2012, 341).

상이해 보일 수 있지만, 지나치게 사실적이어서 전율주의에 가까운 인물과 현실에 대한 묘사를 여러 작품에서 찾아볼 수 있다. '『아벨가의 사람들』, 『북서쪽에서의 축제』, 『작은 연극』, 『죽은 아이들』, 『병사들은 밤에 운다』는 높은 서정성을 보임과 동시에 생생한 사실주의를 선보인다(Crespo Buiturón 2021, 73).'

이 밖에도 와인코프는 "길이, 배경, 줄거리에 큰 차이점이 있음에도 불구하고, 그의 작품들은 구체적 일반화를 가능하게 하는 유사점들을 보인다. 그녀의 언어 사용은 암시적이고, 종종 극도로 시적이며, 때로는 그로테스크에 가깝기도 하다(1966, 61)"고 분석한다.

> 그의 내재적인 문체 스타일은 자주 비판받거나 오해받곤 하였다. 〔…〕 마투테의 스타일은 표면적으로는 유희적인 것을 가장하는 자질을 표현할지라도, 그 주요한 기능은 오로지 오락적인 행위로만 간주해서는 안 되며, 오히려 프랑코 정권의 특정한 양상에 관한 섬세한 전복의 실현으로 간주해야 한다. 검열의 시기에 필요 이상으로 알려진 여러 이유들로 인하여 직접적인 방식으로는 표현하지 못했을 것들이기 때문이다(Gómez Madrid 2009, 11).

고메스 마드리드가 언급하는 마투테의 내재적인 문체 스타일은 표면상 유희적인 것으로 보이는 장치들이나, 신화적 메타포에서 비롯된 함축적 의미들을 말한다. 마투테는 내전 이후 둘로 나뉜 스페인의 현실을 '카인과 아벨' 신화와 같은 비교적 명시적인 메타포를 사용하여 서술하기도 하지만, 프랑코 정권이 쌓아올린 신화로 인해 가려진 비참한 현실과 생존의 문제들을 역사 속 소외된 인물인 아이들의 환상, 연대, 속죄, 트라우마를 통해 폭로하기도 한다. 이는 전후 스페인의 현실을 사실적으로 서술하면서도, 비판적 메시지가 쉽게 드러나지 않도록 겉보기에는 가볍고 정치적이지 않게 위장한다고 정리할 수 있겠다. 마투테는 작가로서 집단기억 속에 자리 잡은 폭력에 대해서 말하는 것의 어려움을 알면서도, 전후 네오리얼리즘 경향의 사실주의 작품과는 살짝 다르게 서정성과 환상성을 앞세워, 스페인 내전에 대해 말하는 것을 직면한

작가이다.

앞서 살펴보았듯이 아나 마리아 마투테가 스페인 문학계에서 차지하는 중요한 위치에도 불구하고, 국내에서 그의 작품에 대한 연구 또한 그리 활발하지 않다. 국내에 번역된 아나 마리아 마투테의 소설은 아동소설 『어느 날 훌쩍 커버린 아이 후후』(김정하 역, 2005)와 스페인어권의 여러 단편들을 엮은 『날 죽이지 말라고 말해줘』(김현균 역, 2010)에 실린 「태만의 죄」 한 편뿐이다. 그의 작품에 대한 논문 역시 단편집 『아르타밀라 이야기』를 분석한 강은화(2001), 곽은미(2017)의 석사논문과 『잊혀진 왕 구두』의 환상성을 분석한 권미선(2003), 배려윤리의 관점에서 『아르타밀라 이야기』의 단편을 분석한 서은희(2012), 마찬가지로 『아르타밀라 이야기』의 단편의 환상성과 문학의 존재론적 관점에서 마투테 작품의 유년기에 대해 고찰한 조민현(2007, 2021)의 논문이 전부이다.

마투테는 전후 50년대 세대 작가들처럼 언어에 대한 믿음을 토대로 자신이 맞닥뜨린 세계를 작품 안에 사실적으로 담아내는 동시에, 언어의 생략과 함축이 두드러지고 사실과 환상의 경계를 넘나드는 독창적인 글쓰기를 보여주었다. 주제적인 면에 있어서도, 보편적 약자들의 소외된 삶을 조망하고 이들에 대한 배려와 온기를 베풀어야 함을 역설하기에 내전이후 스페인의 현실 반영을 뛰어 넘는다. 현실에 대한 사실적 반영을 통해 직접적인 비판을 시도하는 것이 아니라, 다양한 방식의 문학적 형상화와 실험적인 글쓰기를 통해 사회에 대한 비판적 메시지를 표상한다. 본 논문은 그의 작품을 관통하는 '아이들' 주인공과 '유년기' 중심의 서사가 가지는 체제 비판적 요소와 정치성에 주목하는 만큼, 마투테의 작품을 본격적으로 분석하기에 앞서 다음 절에서는 전후 스페인 문학에서 아이들과 유년기가 빈번하게 등장하는 이유는 무엇인지 다양한 관점에서 논의해보도록 하겠다.

3. 유년기의 문학적 재현

서론에서도 언급했듯이 '전쟁과 아이'라는 소재는 비단 스페인 예술 작품에서만 나타나는 특징은 아니며 예술의 역사와 함께 유구한 세월에 걸쳐 전 세계에서 사용되어온 테마이다. 일반적으로 어린아이들과 결부되는 순수한 이미지로 인해 유년기는 향수를 불러일으키는 긍정적 시기로 기억하고 재현하는 경향이 있는 것 같다. 마투테 스스로 유년기를 '잃어버린 천국(Paraíso perdido)'으로 명명했듯이 다시 돌아갈 수 없는 신성한 영역의 유년기가 외부의 힘에 의해 단절된다면 유년기에 대한 향수와 비극적 색채는 배가되고 만다. 그렇기 때문에 문학 작품에서 내전, 독재와 같이 온 국민이 겪은 트라우마적 사건을 바라보는 아이의 순진무구한 시선은 사건의 극적인 면을 부각시키고 독자의 슬픔을 자아내기위한 적절한 수단이 된다.

어른들의 이해관계나 특수한 정치적 상황을 잘 파악하지 못하는 아이의 시각은 오히려 객관적 관점에서 개별 사건을 반추하게 만들기도 한다. 장 클로드 스갱(Jean-Claude Seguin, 1993)은 전쟁 영화 안에서 아이는 순진함, 중립적 시각, 객관적인 것을 상징하기에 논쟁적 존재로 변모하며 어른들의 광기 앞에 어른들보다도 더 강력한 힘을 가진 존재가 된다고 주장한다(149). 이처럼 아이를 통해 담보된 서사의 객관적 시각은 스페인 전후 문화계 전체를 지배하고 있던 검열을 교묘히 피하면서도 정권에 대한 비판을 에둘러 표현할 수 있는 방식에 부합한다.

같은 맥락에서 라바니 또한 스페인 내전 이후 소설과 영화에서 빈번하게 등장하는 아동과 유년기 테마에 대하여 "반복적인 유아적 관점의 채택은 탈정치화라는 공식적 요구 사항에 부합하기 때문에 정확하게 검열을 통과하는 방법"이라고 분석한다(1989, 43). 이는 특정 시기의 역사가 명시적으로 표현하기 어려울 정도의 트라우마를 내포하거나 국가가 주도적으로 주입시키고자 하는 공식 역사에 반하는 내용일 경우, 보다 완곡하고 우회적인 방법으로 표현하기 위해 '아이' 시점을 택할 수

있다는 말로 풀이될 수 있다. 그렇다면 문학 작품 속 주인공인 '아이들', '유년기'에 대한 연구는 은폐되어 있는 역사 속 진실에 다가가기 위한 시도라는 윤리적 지점과도 연결될 수 있을 것이다.

본 논문에서 다룰 마투테의 작품을 제외하고, 아이 주인공 시점의 소설이나 유년기 회상을 다룬 내전 이후 작품들로는 미겔 델리베스의 『길 *Camino*』(1950), 호세 마리아 산체스-실바(José Maria Sanchez-Silva)의 『마르셀리노, 빵과 포도주 *Marcelino, pan y vino*』(1952), 산체스 페를로시오의 『알파누이의 지혜와 모험 *Industrias y andanzas de Alfanhuí*』(1951), 후안 마르세의 『단 한 개의 장난감과 함께 갇힌 사람들 *Encerrados con un solo juguete*』(1960), 『내가 죽었다고 하거든 *Si te dicen que caí*』(1973), 프란시스코 움브랄의 『방탕아들의 발라드 *Balada de gamberros*』(1965), 카르멘 마르틴 가이테의 『뒷방』(1978), 루이스 마테오 디에스(Luis Mateo Díez)의 『다락방에서 보낸 날들 *Días del desván*』(1997)이 있다.[13]

이처럼 많은 전후 작가들이 유년기 설정을 통해 과거를 회상하고 아이들을 재현하는 것은 표면적으로는 작가들 자신이 어린 시절 내전의 트라우마를 겪은 당사자이기 때문이겠지만, 그 이유가 전부는 아니다. 전쟁을 간접적으로 경험한 세대에 속하는 작가들의 손에서도 내전, 아이, 유년기를 통한 과거 말하기가 반복되기 때문이다. 이러한 흐름을 가장 잘 이어가고 있는 분야가 바로 영화인데, 영화 장르는 "전쟁을 정치적, 미학적으로 만족스럽게 재현하기 위한 적당한 관점을 아이 시선으로부터 찾은 것"처럼 보인다(Gómez L-Quiñones 2012, 49).[14] 스

---

13) 스페인 문학과 영화의 빈번한 테마인 유년기 및 '고아 상태(orfandad)'를 다룬 더 많은 작품들에 대해서는 Luz C. Souto. *Memorias de la Orfandad : Miradas Literarias Sobre la Expropiación/apropiación de Menores en España y Argentina*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019 를 참조할 것.

14) 스페인 영화사에서 시기마다 그 재현 방식은 조금씩 다를지라도 아이 주인공이 작품 전면에 등장하여 과거, 역사적 지표를 중심으로 서사를 이어가는 작품들은 꾸준히 만들어져 왔다. 프랑코가 사망하던 1975년을 즈음하여 빅토르 에리세, 카를로스 사우라와 같은 스페인 작가주의 감독들은 내전 이후 무기력한 스페인 사회의 모습과 독재

페인을 배경으로 하는 최근 영화들은 감독의 국적과 관계없이 주인공의 유년기와 얽힌 역사적 진실을 추적하는 서사를 작품 속에 그린다. 이 과정에서 숨겨진 가족사나, 내전 시기와 관련된 은폐된 진실이 밝혀지곤 하는데, 한국의 분단, 독일의 홀로코스트처럼 스페인의 내전과 독재는 유년기와 결부되어 스페인을 배경으로 하는 예술작품에서 하나의 기호처럼 소비되는 양상으로 나아가고 있는 듯하다.

내전 이후 예술 작품에서 이렇게 빈번하게 유년기 테마가 형상화되는 보다 근원적 이유 중 하나는 전쟁 중 아이들이 처하게 되는 독특한 위치로부터 기인한다. 아이들은 전쟁이나 테러와 같은 공포 앞에서, 어른들이 공유하는 정치적 정보에 무지하거나 그러한 정보로부터 소외되어 있는 경우가 많다. 이들은 물리적인 위험 앞에 기존의 사회로부터 분리, 고립되어 생활하지만, 무언가 심각한 사건이 진행 중임을 감지할 수 있고 어른들과 똑같이 사랑하는 가족, 친구들의 상실을 경험한다. 그러나 아이들은 세계에 대한 이해 부족과 어른들로부터 받는 보호로 인하여 '잘 알지는 못하지만 심상치 않은 사건'을 추상적으로 체험하고, 때로는 어른들의 바람대로 사건을 외면하지만 이에 따른 일련의 고립, 외로움, 우울감, 슬픔의 감정은 고스란히 느끼는 '이중적인 위치'에 처하게 된다. 캐시 캐루스(Cathy Caruth)의 책 제목처럼 아이들은 '주인이 없는 경험(unclaimed experience)'으로 내전과 독재를 겪는 처

시기의 가부장적인 분위기를 아이의 눈을 통해 조망하였다. 대표적으로 〈벌집의 정령 El espiritu de la colmena〉(1973), 〈까마귀 기르기 Cria cuervos〉(1975)가 이에 해당한다. 이후 90년대 후반부터 루이스 쿠에르다 감독은 〈나비의 혀 La lengua de mariposa〉(1999), 〈눈먼 해바라기 Los girasoles ciegos〉(2008)에서 정치적인 색채를 강하게 드러내며 프랑코 정권에 의해 침묵당할 수밖에 없었던 패자의 기억을 아이 주인공이 속한 학교, 가족을 중심으로 다루었다. 2000년대에 들어 이러한 아이 주인공 영화의 특징은 공포, 환상 장르와 결부되어 알레한드로 아메나바르, 기예르모 델 토로, 후안 안토니오 바요나, 후안 카를로스 메디나와 같이 할리우드에서 블록버스터급 영화를 제작하는 국제적인 감독들에 의해 계승된다. 〈디아더스 The Others〉(2001), 〈악마의 등뼈 El espinazo del diablo〉(2001), 〈판의 미로 El laberinto del fauno〉(2006), 〈고아원 El orfanato〉(2008), 〈페인리스 Insensibles〉(2012)에서는 은폐되어 있던 진실을 밝혀 줄 역사의 유령과 조우하는 아이들의 이야기가 전개된다.

지에 놓인 것이다. 그리고 이러한 경계적 위치로부터 비롯되는 경험과 감정은 트라우마의 '이해 불가능성'과 '잠재성(latency)'이라는 속성과 유사한 측면을 가진다. 나아가 주디스 허먼(Judith Herman)은 "심상과 신체 감각에 의해 지배된다는 점과 언어적 이야기가 부재하다는 점에서, 외상 기억은 어린아이의 기억과 닮아 있다"고 말한 바 있다(2015, 76). 그렇기 때문에 소설 속 성인이 된 화자가 자신의 유년기에 대해 회상하는 것은 이야기해 본 적이 없었던 외상의 기억에 다가가는 서사가 되고, '트라우마'라는 눈에 보이지 않는 추상적 개념을 언어를 통해 가시적으로 다루고 있는 것 같은 효과를 자아낸다.

한편, 역사학자 베로니카 시에라(Verónica Sierra)는 역사의 재구성을 위해 "비록 어려운 일일지라도, 이름도 업적도 책에 나오지 않는 평범한 사람들의 이야기를 다루고 그들의 기록물을 조사하는 것은 사회 구성원 모두가 가치 있다고 느끼는 역사 집필을 위해 필요함"을 역설한 바 있다(2009, 22). 그는 역사 기록에 있어서 가장 소외된 주체 중 하나가 아이들이었음을 언급하며 "아이들에 의해 만들어진 자료들을 연구하는 것은 역사의 재구성에 있어 다른 방식으로 하기 어려웠을 많은 양상들을 조명하게 해준다"고 이들 주체의 기록이 가지는 중요성을 강조한다(Sierra 2009, 22). 비록 마투테를 비롯한 전후 50년대 세대 작가들의 작품이 증언 문학으로 분류되지는 않지만, 이 세대 작품들에는 내전에 대한 어린 시절의 경험 반영을 넘어 증언하듯 해당 시기를 집착적으로 재현한 것들이 많다. 작가들이 이처럼 '유년기' 테마에 집착하는 현상에 대하여 가라타니 고진(柄谷行人)은 "그것은 때로는 정신 분석적 이야기가 되기도 한다. 우리에게 은폐되어 있는 것은 정신 분석을 발생시키는 그 지점의 제도"라고 주장한다(2010, 181). 즉, 개별 화자의 '유년기' 자체가 갖는 특이성보다도, 유년기에 대한 탐구를 필요하게 만든 그 이면의 정치, 역사에 대한 발견이 더 중요하다는 것이다. 사회적 리얼리즘 경향의 50년대 세대 작품이 '스페인의 과거와 현재에 대한 역사 기록학적 기능을 수행'한다는 점을 고려할 때(Herzberger 1989, 1837), 어느 특정한 시기에 집중적으로 유년기 화자가 내러티브의 중

심이 되어 나타난다면, 독자와 비평가들은 그 시기의 '역사'를 면밀히 들여다보아야 할 것이다.

또한, 소설 속 아이 주인공들의 행동, 생각, 말 또한 역사·정치적 맥락에서 분석의 주요 지점이 될 수 있다. 전쟁을 겪은 아이들의 이야기가 그동안 기억과 역사 담론 내에서 충분히 논의되지 못하였다는 것은 비단 스페인만의 문제는 아닐 것이다. 아이들은 신체적으로나 정신적으로 어른의 보호를 받아 마땅하다고 간주되어 왔기에, 고유의 서사를 갖는 주인공의 자리보다는 부수적 위치에 놓인 수동적 존재에 위치해 왔다. 그러나 아이들은 전쟁이나 독재라는 가공할 공포 앞에서 단순히 희생자만은 아니었다. 이 아이들은 절규하며 울부짖기도 하지만, 때로는 돌발적이고 폭력적인 행동을 보여주기도 한다. 아이들은 실제로 어른들의 보호가 필요한 순수하고 여린 존재이지만, 변화하는 사회 질서 안에서 자신들이 더 이상 안전하지 못하다고 느낄 때, 타협과 순응의 방식으로 세상에 적응하기도 하고 같은 처지에 놓인 또래 아이들과 연대하기도 하며 자신만의 세계와 질서를 구축하여 저항하기도 하였다. 그리고 앞 절에서도 살펴보았듯이, 마투테는 전쟁의 희생자부터, 생존을 위해 자구책을 찾는 아이들, 엔트로피적 열망을 보이며 저항하는 아이들 등 주체성을 가진 다양한 아이 주인공과 유년기의 기억을 작품 안에 두루 담아내었다.

지금까지 아이 시선의 내러티브와 유년기 회상 서사는 내전과 관련된 과거의 기억에 접근하면서도 이를 에둘러 표현할 수 있는 수단이자 트라우마의 가시적 재현으로 전후 스페인 문학의 한 장르를 구축하였음을 확인할 수 있었다. 다음으로는 아나 마리아 마투테 작품에서 반복적으로 다루어지는 주체성을 가진 아이 주인공과 유년기 연구의 당위성을 찾기 위해, 조르조 아감벤(Giorgio Agamben)의 유아기 개념과 자크 데리다(Jaques Derrida)의 유령학 이론을 토대로 언어적, 철학적 접근을 시도해 보고자 한다.

아감벤은 『유아기[15]와 역사: 경험의 파괴와 역사의 근원 *Infanzia*

15) 본고에서 분석하고 있는 마투테 작품의 유년기(infancia)와 아감벤의 저서 제목에

e storia: Distruzione dell'esperienza e origine della storia』(1978)에서 정신, 신체적 상태나 나이와는 무관한 '유아기'라는 개념을 주장한다. 아감벤이 고백하였듯, 그가 이 책에서 말하고자 한 것은 인간의 목소리가 될 수 있는 것에 대한 윤리적 고찰인데, "인간의 목소리(혹은 그것의 부재)에 관한 탐구에 이르게 만든 것이 바로 유아기에 대한 성찰"이다(아감벤 2010, 12-13). 그에 따르면 '유아기'란 말할 수 있는 언어가 잠재되어 있으나 아직 말해지지 않은 속성을 지녔고, "인간에게 유아기가 존재한다는 사실, 즉 인간이라면 누구나 예외 없이 말은 하지 못하고 다만 옹알이를 할 수 있을 뿐인 시기를 지나야한다는 사실이야말로 인간의 역사를 근원적으로 구성하는 사태"(아감벤 2010, 옮긴이 주, 14)라는 것이다.

로고스 중심의 전통적인 서구 사유 체계에서 '말할 수 있는 능력'은 한 개인이 세상을 살아감에 있어 주체성을 판가름 할 수 있는 척도로 기능해 왔다. 단순히 살아있는 것이 아니라 사회 내에서 정치적 힘을 발휘할 수 있는 지위를 획득하려면, 말은 곧 필수적 요소인 것이다. 즉 공적 담론 내에서 자신의 언어가 기록될 수 있으려면 말을 할 수 있어야 한다. 그러나 다른 관점에서 생각하건대, 이러한 서술은 말을 할 수 없는 존재는 자신이 속한 사회에서 주체로서 살아갈 경험을 획득하지 못하고 역사에 목소리가 기록될 수도 없다는 폭력성을 내포한 말이기도 하다. 아감벤은 이러한 언어의 폭력성에 대한 해답으로, '언어가 존재한다'는 것이 곧 인간의 삶을 구성하는 것이라며 이를 '유아기'라는 개념을 통해 제안한 것이다(아감벤 2010, 11-26).

> 인간의 유아기라는 경험은 인간적인 것과 언어적인 것 사이의 경계 바로 그것이다. 경험이란, 인간이 항상 말하는 자인 것은 아니라는 사실, 다시 말해 그가 한때는 어린아이였고 또 〔…〕 언제든 어린아이처럼 될

사용된 유아기(infanzia)는 언어적으로만 보았을 때 인간의 성장 발달 시기 중 같은 단계를 지칭하는 단어이지만, 아감벤의 주장에서 유아기는 나이 구분과는 무관하게 말할 수 없는 상태에 처한 다양한 주체들의 상태를 포괄하는 개념이므로 용어를 구분하여 사용하기로 한다.

수 있다는 사실에서 성립하는 것이다. (아감벤 2010, 98)

위 인용문에서 알 수 있듯이, 아감벤의 사유는 “말할 수 있는 능력을 가진 인간이라 할지라도 그가 항상 말하는 자는 아니라는 사실을 보여준다. 인간이 아직 담화의 주인이 되지 못하는 상태가 있을 수 있기 때문이다(김애령 2012, 40).” 내전과 같은 외부의 폭력은 한 개인이 종전까지 말을 할 수 있는 능력을 가진 주체였더라도 한 순간 그 능력을 박탈하는데, 이렇게 주체가 자신의 경험을 언어화 하지 못하는 상태가 유아기와 비슷하다는 것이다. 그러나 아감벤이 강조하고자 하는 것은 말을 하지 못하는 상태 자체라기보다, 말을 할 수 있는 능력이 잠재되어 있다는 사실이다. 머레이의 해석을 통해 이해해 보자면 “유아기란 곧 언어에 선행하는 어떤 것이 있었음을 우리가 상기하는 점, 언어가 이것을 ‘설명’하기 위해 분투한다는 것을 우리가 상기하는 점인 것이다(머레이 2010, 90).” 그렇기에 ‘언어가 있다’는 사태를 표상하기 위해 중요한 것은 “인간이 말하며 숨 쉬고 움직이며 살아가는 어떤 무전제적 탈은폐”로서의 경험이다(아감벤 2010, 24-25).

이러한 아감벤의 유아기 개념을 문학 작품 해석에 적용해 보았을 때, 스페인 전후 문학의 유년기 서사는 공식적인 담론의 장에서 자신의 목소리를 낼 수 없었던 스페인 내전 시기 어린아이들로 대표되는 약자들의 존재를 환기하고, 말을 할 수는 없었지만 전쟁을 온몸으로 경험하며 살아남기 위해 고군분투했던 아이들의 주체적인 삶을 조망하게 하며, 역사 기록에서 소외된 주체들의 미시적 역사를 통해 프랑코 정권이 신화화한 사회에 균열을 가하는 문학적 장치가 될 수 있다. 결국 아감벤의 유아기는 “언어와 담론/발화 사이의 균열을 드러내고 이 균열의 원천(머레이 2018, 91)”이 되어 “우리가 ‘신화’에서 ‘역사’로의 이행을 볼 수 있고 비판적 신화학의 가능성을 볼 수”있도록 허용해 준다(머레이 2018, 93).

비슷한 맥락에서 아감벤의 또 다른 이론은 마투테 소설의 아이 주인공들을 분석함에 있어서도 유의미한 해석의 틀을 제공한다. 그는 『유아기와 역사』에 수록된 「장난감 나라: 역사와 놀이에 관한 성찰」이라는

글에서 제의와 놀이가 가진 역할에 대해 언급하며, 사회적 갱생과 부활에 있어 아이와 유령은 죽음과 정치적 삶의 경계적 기표들로서 특별한 역할을 수행한다고 분석한다. 아감벤에 따르면 한 사회의 역사는 다음과 같이 놀이와 제의라는 서로 상반된 시간관을 가진 문화로 구성되어 있다.

> 제의가 사건을 구조로 변환시키는 것이라면, 놀이는 구조를 사건으로 변환시키다. 〔…〕 제의에는 신화적 과거를 현재와 결합시키는 과제가 부여되어 있음을 알 수 있다. 제의는 과거와 현재를 갈라놓는 틈을 제거하고 모든 사건을 하나의 공시적 구조 속으로 통합시킨다. 이에 반해 놀이는 그와 대칭을 이루는 방식을 보여준다. 즉, 놀이는 과거와 현재의 결합을 분리시키고 전체 구조를 사건들로 해체하고 분해하는 것이다. 따라서 제의가 통시태를 공시태로 변환시키는 기계라면, 놀이는 공시태를 통시태로 변환시키는 기계라고 할 수 있다. (아감벤 2010, 141)

이러한 시간관을 스페인 전후 맥락에 적용시켜보면, 프랑코가 건설하고자 했던 신화화된 역사는 공시적 구조가 주를 이루는 차가운 사회의 역사이다. 그러나 아감벤은 역사라는 것은 공시적 구조나 통시적 사건만으로 구성되지 않고, 통시태와 공시태 사이에서 발견되는 틈이며 이 둘 사이의 놀이라고 분석한다. 그렇기 때문에, 역사를 제대로 이해하기 위해서는 그 분열된 틈을 찾아내야 하는 것이며, 끊임없는 구조 속에서 발견되는 통시적 사건을 보는 눈과, 통시적 사건의 연속체 속에서 발견되는 공시적 구조를 보는 눈을 동시에 가져야 한다고 주장한다. 통시적 사건이나 공시적 구조가 일방적으로 우세한 역사란 존재하지 않기 때문이다(아감벤 2010, 145-163).

정권의 이데올로기를 공고히 하기 위해, 프랑코는 스페인 역사의 영웅들과 자신을 등치시키며 국가의 운명을 책임지는 당위성을 부여받은 자가 본인이라는 구조를 구축하려고 시도하였다. ‘프랑코’라는 인물은 스페인 역사에서 끊임없이 존재해 왔던 영웅, 선택받은 자라는 순환

성을 이어나가는 공시태의 기표가 되지만, 통시태적인 잔여를 남기게 된다. 이 잔여가 바로 유령과 아이 존재이고 이들은 역사에 균열을 드러내주는 기표로서 다음과 같이 기능한다.

> 유령과 아기는 통시태의 기표에도, 공시태의 기표에도 속하지 않는다. 이러한 관점에서 이 둘은 사회 체계를 만들 가능성을 열어주는 두 세계 사이의 의미대립을 표현하는 기표로 보인다. 따라서 유령과 아기는 의미기능의 기표들로서, 이것들이 없다면 인간의 시간이나 역사는 존재할 수 없다. 그렇기 때문에 〔…〕 어떤 사회 — '뜨겁고' 진보적이든, 차갑고 보수적이든 관계없이 — 도 불안정한 기표가 없이는 유지될 수 없으며 이러한 방해와 위협의 요소들에 유의함으로써 의미교환이 중지되지 않도록 해야 한다. 그래야만 유령은 죽은자가 되고 아기는 살아 있는 인간이 될 수 있기 때문이다. (아감벤 2010, 161-162)

이를 토대로 정리하자면, 프랑코 정권이 만들어내는 신화는 역사를 만드는 과정에 있어 수많은 통시적 영웅담들을 공시적으로 전환하여 순환하는 구조 속에 안정된 역사를 구성하고자 시도한다. 그러나 유령, 아기 존재들은 이러한 신화적 역사에 반대급부로 변화될 수 있는 불안정한 기표들로 어느 한쪽의 시간관이 우세할 때마다 출몰한다. 왜냐하면 놀이와 제의 중 한 쪽만이 우세한 역사는 건강하지 않은 사회이고, 결국 존재할 수 없기 때문이다. 그렇기 때문에 이 불안정한 기표인 아이와 유령들과 함께 살아갈 때 진정한 역사의 시간성을 갖게 된다.

> 한 문화가 자신의 과거 기표를 추방하면서도 그것을 완전히 매장하지 않음으로 인해 그것이 '유령'이 되어 삶 속에 자리 잡고 결국 문화 전체를 점령하게 된다는 것은 결코 좋은 징조가 아니기 때문이다. 마찬가지로 한 문화가 현재의 불안정한 기표 안에서 무질서와 전복만을 보게 됨에 따라 커다란 불안에 휩싸이게 된다는 것도 좋지 않은 징조다. (아감벤 2010, 163) 참된 역사적 연속성은 불연속성의 기표들을 장난감 나라나 유령 박물관〔…〕 으로 추방해 버릴 수 있다고 믿는 것이 아니라, 불연속성의 기표들을 과거로 되돌리고 또 미래로 전해주기 위해서는 그

것들과 어울려 '놀아야 하며' 그것들을 받아들여야 한다는 사실을 수긍하는 데서 생긴다.(아감벤 2010, 163-164)

그런데 위 인용문에서 아감벤이 말한 아이, 유령 기표를 대하는 사회의 태도는 데리다가 『마르크스의 유령들 *Specters of Marx*』에서 설명한 유령을 대하는 방식과 유사하다. 데리다는 유령은 쫓아버리기 위해서가 아니라 환대할 수 있는 기억으로서의 권리를 부여하며 불러내야(conjure out) 한다고 주장했듯이, 아감벤은 아이, 유령과 같은 불안정한 기표를 쫓아낼수록 우리는 그러한 기표들로부터 자유로울 수 없기에, 함께 살아가야만 진실한 역사에 다가갈 수 있다고 주장한다. '확실히 거기에 없지만 남아있는 것'에 대한 철학적 개념으로 데리다가 제안한 유령학(hauntology)은 문학 작품에서 끊임없이 유년기가 반복되는 것에 대한 해답 또한 제공한다. 먼저, 보이지 않지만 여전히 존재하는 과거 기억의 유령적 출몰은, 말할 수 있었음에도 말할 수 없는 위치에 처해 있었던 아이 인물들이 끊임없이 유년기의 기억에 사로잡히고, 고착되어 있는 양상과 비슷하다. 그렇다면 이런 유년기가 지속적으로 유령처럼 문학작품에 출몰하는 이유는 무엇일까?

문학의 역할을 자크 라캉(Jacques Lacan)과 데리다의 애도이론을 접목시켜 유령으로서 읽어내는 이미선(2019)은 실재계에 난 구멍이 메워질 때까지 반복적으로 돌아오는 유령처럼, 전쟁, 테러 등으로 생겨난 사회적 상실에 대해 사회적 차원의 충분한 애도가 이루어질 때까지 문학 작품 내에서 폭력적인 사건들이 반복적으로 다뤄진다고 다음과 같이 주장한다.

유령으로서의 문학은 우리에게 세계에 죽음과 상실, 고통으로 만들어진 틈새가 있음을 지적하고 그 틈새를 메우기 위해 애도를 요청하는 역할을 한다. 문학의 역할을 유령의 역할과 동일한 것으로 읽어내게 되면 대면하기 고통스러운 외상적 사건들과 경험들이 문학작품 속에서 반복적으로 다루어지는 이유가 좀 더 명백하게 밝혀지고, 문학의 역할이 새로운 관점에서 조명될 수 있을 것이다(이미선 2019, 32-33).

정리해보면, 국가적 폭력으로 야기된 죽음, 상실 등에 대해 충분한 애도가 부재하다면 그 틈새를 메울 것을 요청하는 유령이 출현한다는 말이며 "유령으로서의 문학과 예술의 역할은 부재의 틈새를 드러내는 것(이미선 2019, 45)"이 된다. 그렇다면 문학은 유령이라기보다, 해원의 기회가 없었던 역사의 유령들이 다양한 서사적 장치나 소재를 통해 찾아와 "말 걸기 가능성의 빗장을 풀어 놓기(데리다 2021, 39)" 할 수 있는 공간으로 해석하는 것이 마땅해 보인다.

이렇게 역사, 신화, 문학의 연결고리 내에서 고찰해볼 때, 마투테 작품의 반복적인 유년기 서사는 말할 수 없는 '유아기' 상태에 처한 스페인 역사 속 주체들의 삶을 재현하고, 프랑코에 의해 신화화되는 역사의 허구성을 드러내는 기표로 기능하기도 하며, 사회적 애도가 부재한 과거의 상실을 들추어내기도 한다.

한편, 마네이로는 유년기를 언제나 의미가 결여되어 있고 결여되어 있을 기표로 가정하고 역사 안에서 유년기를 정의내리려고 한다면 언제나 그 시작점은 '근대성'이라고 언급한다(Maneiro 2011, 95). 실제로 그는 근대사회로 나아가는 유럽의 역사적 시기에 생겨난 학교나, 핵가족 중심의 체계 변화 등의 맥락 내에서 유년기에 대해 논의한 필립 아리에스 등을 인용하며 논지를 전개해나가고 있으나 역사적 맥락에서 아동에 대한 사람들의 태도나 인식의 변화를 조망하는 데 그친다. 본 고에서 논의하고 있는 유년기와 역사의 맥락에서 '근대성'에 대해 고민해본다면 세계를 보는 방식에 있어서 유년기와 맺는 상관관계를 의미하므로, 자본주의적 관점의 근대성이 아니라 조 라바니가 제안한 '문화적 근대성'의 측면에서 접근하는 것이 타당해 보인다.

> 그러나 만약 우리가 근대성을 자본주의적 발전의 관점에서가 아니라 과거에 관한 현재의 관계에 대한 일련의 특정한 태도로서 바라본다면, 근대성에 대한 구상을 정교하게 만들 수 있게 해준다. 뿐만 아니라 계속해서 전진해나가는 것의 중요성을 받아들이고 더 나은 미래를 만드는 것의 가능성을 지속적으로 믿으면서 과거를 인정하는 것의 필요에 대해서도 존중하게끔 만든다. (Labanyi 2007, 91)

라바니의 문화적 근대성이 현재의 관점에서 희망찬 미래를 향해 나아가기 위한 과거에 대한 태도와 성찰이라면, 유년기나 아동 주인공의 형태로 그려지는 기표의 의미를 분석해 보는 작업은 스페인 현대 문학을 바라보는 또 하나의 관점을 제시한다. 작품 내 아동 및 유년기에 대한 설정은 내전, 독재 시기 스페인의 구체적인 역사적 사실들과도 연관성을 가지며, 스페인 사람들이 자국의 역사적 상흔을 어떤 방식으로 이해하고 극복하고자 하는지를 관찰해볼 수 있게 한다. 이러한 점에서 '아동', '유년기'는 스페인의 문화적 근대성을 이해하는 또 하나의 핵심적 지표로 기능할 수 있다.

이와 같이 스페인 전후 문학에서 '유년기'는 역사에서 은폐된 기억을 환기시키고, 공식적인 역사 기록에 빠져 있던 목소리를 공적 담화로 끌어오며, 이를 토대로 역사를 다시 바라보기 위한 장치로서 기능한다. "유년기는 근대적으로 문지방 또는 경계의 개념으로서 기능하였기에, 문학의 대항이론으로서 자리매김할 수 있었다(Cabo 2001, 9)"는 카보의 주장처럼, 프랑코 체제 안에서 허락되지 않았던 다른 이야기와 기억이 들어올 수 있도록 허락하는 유년기 재현은 문학 작품이 체제에 대한 대항담론이 될 가능성을 부여한다. 이처럼 발화의 기회를 가지지 못했던 유년기의 기억을 회상하는 서사는 은폐되었거나 알려질 기회가 없었던 역사를 들추어내고, 실제 역사의 대항하는 역사로서 기능하게 된다.

지금까지 살펴 본 문학 작품에서 유년기가 재현되는 효과와 의미의 중요성을 바탕으로 다음 장부터는 본격적으로 아나 마리아 마투테의 50-60년대 작품들을 분석할 것이다. 개별 작품들을 분석할 때, 본 장에서 논의한 아감벤, 데리다의 이론만으로 소설을 분석하지 않고, 개별 작품 해석 시 요구되는 다양한 이론이나 역사적 배경들을 접목할 예정임을 밝힌다.

III. 내전의 그로테스크한 초상: 『북서쪽에서의 축제 *Fiesta al noroeste*』

1952년 카페 히혼 상을 받고 이듬해 출간된 『북서쪽에서의 축제』(1953)는 아나 마리아 마투테의 여러 유수한 문학상 수상의 시작을 알린 작품이다. 『아벨 가의 사람들』(1948), 『작은 연극 *Pequeño teatro*』(1954)과 함께 작가의 초기 대표작 중 하나이자 프랑코 정권 초기의 어두운 사회상을 담아낸 소설로 언급되곤 하지만 국내외 스페인 문학계에서 크게 연구되지 않은 작품이기도 하다. 맥스웰 다이얼은 서평을 통해 이 작품에는 후기 마투테 작품의 지배적 주제들이 명백히 드러난다며 그 특징으로 "아이들의 세계에 대한 특별한 통찰력, 형제애의 양면적 관계에 대한 관심, 그리고 한 사람이 처한 환경으로부터 벗어나고자 하는 욕망"을 꼽았다(Maxwell Dial 1971, 989).

작품의 배경이 되는 아르타밀라 마을은, 마투테가 어린 시절 방학 때 자주 머물곤 했던 리오하 지역 마을의 문학적 변용으로, 그녀의 여타 작품들에서도 공간적 배경으로 자주 등장한 바 있다. 특히 이 작품에서 아르타밀라는 『백년의 고독 *Cien años de soledad*』(1967)의 마콘도나 『페드로 파라모 *Pedro Páramo*』(1955)의 코말라와 같이 파괴되고 폐허가 되는 공간으로, 그 자체로 주인공으로서 기능할 정도로 주제와 밀접한 관련을 갖는다.

비교적 짧은 분량에 비해 과거 기억으로의 플래시백, 고해 성사, 애매모호한 상황 서술 등으로 인해 '비평가들에게조차 복잡한 작품(Winecoff Díaz 1974, 1031)'이라는 평을 들었지만, 흥미롭게도 미국 대학(college)에서 스페인어 수업 교재 텍스트로 활용된 사례가 있을 정도로 교육적으로 중요한 작품으로 평가받는다(Winecoff 1974, 1031-1032, Maxwell Dial 1971, 988-989).

소설의 제목이 지칭하고 있는 '축제'는 환희와 기쁨이 가득한 일반적인 축제와는 거리가 멀다. 북서쪽이라는 방향은 아르타밀라 마을 북

쪽에 위치한 공동묘지를 지칭하는 것으로[16], 작품의 줄거리 상 제목의 축제는 '죽음의 축제', 즉 장례식으로 해석하는 것이 적절하다. 호세 마스(José Más) 역시 『북서쪽에서의 축제』를 "삶에서 가장 중요한 현실로서 괴기스럽도록 환희에 넘치는 죽음에 관한 축제(1991, 24)"라고 분석하며 이 소설에서 가장 중요한 것을 인물들의 삶, 정신과 관계된 카니발적 상징이라고 언급하였다(Más 1991, 46).

이번 장에서는 유년기 회상으로 촉발된, 작품 전체를 지배하는 '죽음'의 이미지와 그로테스크적인 요소들의 결합을 통해 이 작품이 내전 이후 스페인 사회의 병리적인 주체와 사회상을 형상화하고 있다고 보고, 바흐찐, 카이저, 고야의 그로테스크 개념을 통해 『북서쪽에서의 축제』를 분석해 보고자 한다. 특히 스페인 예술사에서 독특한 그로테스크 미학을 선보인 고야의 작품들 가운데, 이른바 '검은 그림'을 연상시키는 이미지와 색채를 사용한 작품들을 구체적인 예로서 살펴볼 것이다.

스페인 예술문화 전통에서 유구한 역사를 가진 그로테스크 미학을 구현한 것은 마투테가 비판하고자 했던 당시의 정치·사회적 문제들을 적나라하게 드러낼 수 있게 해준다. 아이들에게 건강한 유년 시절을 허락하지 않는 사회는 그들을 정상적인 성인으로 성장하지 못하도록 하고, 어른이 되어서도 병리적 고통과 실존적 고뇌에 시달릴 수밖에 없도록 만든다. 이러한 문제의식이 『북서쪽에서의 축제』에 잘 나타나 있다.

1절에서는 주인공 후안 메디나오의 유년 시절에 대한 고해 성사를 통해 드러나는 아르타밀라 마을의 그로테스크한 외양에 대해 분석한다. 인물들을 집어삼키고 죽음에 이르게 하는 어두운 마을의 이미지와 인물 묘사는 스페인의 역사, 문화적 맥락과 긴밀한 연관성을 가지며, 스페인 그로테스크 미학을 대표하는 고야의 여러 그림들을 연상시킨다.

2절에서는 유년 시절의 회상 과정에서 구체화되는 후안 메디나오라는 인물에 주목한다. 폭력적인 아버지와 잇따른 어머니의 죽음 등으로

---

16) "〔...〕 북서쪽에서는 언제나 같은 죽음" (Matute 1991, 86), "〔...〕 그의 방 창문에서부터 북서쪽 들판 바로 정면으로, 후안 메디나오는 모든 장례식을 볼 수 있었다" (Matute 1991, 87), "〔...〕 북서쪽으로, 묘지를 향하여 발걸음을 옮겼다." (Matute 1991, 154).

불우한 어린 시절을 겪은 후안 메디나오는 이복동생을 향한 질투와 병적인 사랑, 주체할 수 없는 화가 불러온 극단적인 선택, 인간성을 상실한 행동 등을 보인다. 파스쿠알 두아르테를 떠올리게 하는 후안 메디나오가 병리적 주체로 변해가는 양상 또한 분석의 대상이 될 것이다.

마지막 3절에서는 그로테스크한 마을과 인물의 형상화 가운데 설정되어 있는 카인과 아벨 신화와, 인물들의 존재론적 고뇌를 추적할 것이다. 동족상잔의 비극을 초래하기도 하는 인간 본성에 잠재된 파괴적 열망은 신화적 비유를 통해 드러나며 이는 스페인 내전에 대한 명백한 비판이 된다.

1. 억압적인 사회의 그로테스크한 외양

아나 마리아 마투테의 작품들에서 그로테스크적인 요소는 인물들의 불균형한 신체, 축제 기간이나 사순절 등의 시간 설정, 전율주의적인 특징을 연상시키는 이미지 등을 통해 나타나며, 카니발의 유희적 요소와 섬뜩하고 기괴한 이미지가 복합적으로 그려지는 특징이 있다. 인물, 시간, 공간 설정에 있어 카니발적 유희가 가장 두드러지는 작품으로는 『잊혀진 왕 구두』를 꼽을 수 있다. 땅의 요정으로 등장하는 트라스고(el trasgo del sur)는 디오니소스적인 인물로, 매일 술에 취해 딸꾹질을 한다거나 인간 세계에 대한 인식을 우스꽝스러운 광경이나 상황으로 격하시켜 이해하는 등 작품에 유희적 요소를 더한다. 반면 가장 어둡고 기괴한 그로테스크적 요소를 형상화한 작품은 이번 장에서 다룰 『북서쪽에서의 축제』로, 인물의 유년기 회상을 통해 전개되는 이야기에 고야의 그림들을 덧붙여 나열해가며 묘사가 가능할 정도이다.

이처럼 회화적 특징이 가득한 『북서쪽에서의 축제』에 관하여 스페인 현대문학의 권위자 헤레스 페란(Jerez Ferrán 1990)은 “인물, 장소, 분위기를 마치 그림 또는 붓으로 창조한 멋진 장면과도 같은 형식

으로 묘사하는 경향을 보여준다. 회화적인 것은 상당히 우세한 가치를 획득하게 되어 심지어는 표현주의라는 구체적인 예술 유파에 귀속되는 것 같은 스타일을 언급하게까지 만든다(218)"고 분석하였다. 그러면서 이 작품이 뭉크(Edvard Munch)의 〈절규 The scream〉, 앙소르(James Ensor) 그림의 가면 모티프, 구티에레스 솔라나(José Gutiérrez Solana)의 〈정어리의 매장 El entierro de la sardin〉을 연상시킨다고 지적한다(Jerez Ferrán 1990, 218, 224-225). 소설의 주된 색채인 검은색과 주인공의 존재론적 고뇌가 표현주의 미술과 연결된다고 본 것이다.[17] 표현주의가 1차 세계대전 이후 인간의 비인간화, 고독, 죽음과 존재의 고뇌를 표현한 예술 양식이라는 점을 생각하면, 스페인 내전 이후의 암울한 사회와 주인공의 불안정한 심리 상태를 표현주의 화가들의 그로테스크한 작품들을 예로 들어 분석한 것은 매우 적절해 보인다. 그러나 그로테스크한 미술 작품들이나 가면, 축제, 죽음, 고독과 같은 키워드를 고려할 때, 스페인의 그로테스크 미학 전통 내에서 고야를 언급하지 않은 것은 다소 의아한 부분이다. 오히려 『북서쪽에서의 축제』는 고야의 그림을 연상시키는 이미지들로 가득 차 있기 때문이다.

이 소설을 역시 그로테스크한 작품으로 평가한 와인코프 디아즈는 마투테를 다른 작가들과 그룹화한다면 셀라와 함께 바예-잉클란의 후계자로 간주하는 것이 가장 좋을 것이며, 셀라와 마투테가 바예-잉클란 스타일과 예술을 통해 드러내고자 하는 관심사가 여타 작가들과는 구분되는 특징이라고 주장하였다(Winecoff Díaz 1966, 61). 마찬가지로 다음과 같이 아르타밀라 마을의 분위기를 셀라의 전율주의나 바예-잉클란의 에스페르펜토 미학에 빗대어 설명하는 연구자도 있다.

> 우리는 황량하고 거의 "에스페르펜토적인" 존재의 환경에서 자라는 다른 부수적 인물들의 움직임을 목격한다. 그들의 삶은 무자비하거나 연민 없이 주민들을 지배하는 카스티야 동부 — 라 아르타밀라 (마투테의 라 아르타밀라)의 위협적인 환경의 생경한 현실과 결부되어 있다. 이 모든

17) 챔벌린 역시 이 작품을 '표현주의 소설'로 지칭한다(Chamberlin 1998, 825).

것 — 성격과 자연 — 은 지금 "트레멘디스모"의 회색과 추한 음색, 그리고 서정적인 산문의 섬세한 음색을 건드리는 강력한 문체로 묘사된다. (M. Díaz 1971, 543)

바예-잉클란의 미학은, 『보헤미아의 빛 *Luces de Bohemia*』에서 작가 스스로 언급한 것처럼 고야로부터 비롯된 것이기에, 『북서쪽에서의 축제』를 에스페르펜토 미학으로 규정하는 것은 광의의 차원에서 그로테스크 미학으로 분석하는 것과 같다. 미술 작품과 소설을 병치시키면서 고야의 그로테스크 미학의 관점에서 『북서쪽에서의 축제』를 분석하는 것은 작품 이해의 지평을 넓혀줄 것이다.

작품 분석에 앞서 '그로테스크'라는 용어와 특징을 살펴볼 필요가 있다. 그로테스크라는 말은 네로 황제 시대 로마의 유적이 발견되었을 때, 동굴에서 출토된 괴기스럽고 기이하게 변형된 육체와 장식물의 형상에서 유래되었다. '그로테스크'라는 명사 역시 이태리어로 동굴을 의미하는 '그로타(grotta)'에서 온 것인데, 이후 이탈리아에서 발굴된 특정 고대 장식미술을 지칭하는 용어가 되었다(카이저 2011, 31). 시간이 흐르면서 미술에서 문학으로 이 용어가 확산하였고, 미하일 바흐찐, 볼프강 카이저와 같은 학자들은 문학을 비롯한 예술적 관점에서 '그로테스크'의 역사와 특징에 대하여 연구하였다.

그로테스크 개념을 이해하기 위해서는 먼저 가톨릭 종교 전통의 '카니발'을 살펴볼 필요가 있다. 카니발은 "부활절 40일 전부터 시작되는 사순절 전야의 3~7일 동안의 제전으로, 사순절 기간에는 그리스도가 황야에서 단식한 것을 상기하며 육식을 금하는 까닭에, 그 전에 술을 마시고 고기를 먹으며 즐기려는 놀이 문화의 집합"이다(바흐찐 2004, 23). 그리고 이러한 카니발리즘을 문학에 적용한 심미적 양식이 바로 그로테스크 리얼리즘이다.

바흐찐은 카니발적 특징의 기원을 민중 문화로 보고, 카니발의 특징들 중 가장 핵심적인 것들로 유머러스하고 동시에 풍자적인 웃음, 질서와 규범의 일시적인 파기, 육체적, 물질적 삶의 영역으로의 격하, 그로테스크 이미지, 부활과 갱생의 원동력 등을 꼽았다. 특히 라블레의

작품을 비롯한 그로테스크 문학 연구에서 “민중들의 웃음이 담고 있는 독특한 본성(바흐찐 2004, 23)”의 진정한 의미를 조명해야 함을 강조한 바 있다.

한편, 카이저는 그동안 미학자들이 그로테스크의 개념을 지나치게 단순화시켜 “기이함의 이종이되 조야하고 저급하고 우스꽝스러우며 몰취미하기까지 한 기이함(카이저 2019, 27)”이라는 선입견을 가지고 파악했다고 비판한다. 그는 그로테스크라는 개념은 생각보다 복잡한 것으로, 스페인의 예술가들이 그로테스크에 관한 한 여타 유럽 민족들을 능가한다며 벨라스케스(Diego Velázquez), 고야, 라몬 고메스 데 라 세르나(Ramón Gómez de la Serna), 라파엘 알베르티(Rafael Alberti) 등을 언급한다. 특히 고야의 판화 연작은 “보는 사람을 충격에 빠트리고 망연자실하게 만드는 섬뜩함과 음침함과 심연이 도사리고 있다(카이저 2019, 29)”고 평하였다.

스페인, 이탈리아와 같이 가톨릭 전통이 강한 국가에서 중세 이래로 카니발이 떠들썩하게 펼쳐진 것은 우연이 아니다. 공식적인 삶의 영역에서 일시적으로 민중들을 해방시켜 준 것이 바로 카니발이었기 때문이다. 공식 문화와 카니발과 같은 비공식 문화가 첨예하게 대립했던 중세와 르네상스 시대에 카니발은 일정 부분 사회적 안전 장치와도 같은 역할을 했다(Stoichita 1999, 23). 그러나 낭만주의로 오면서 이러한 카니발의 의미가 변화되기 시작하였다. 바흐찐은 낭만주의 시대의 변화된 그로테스크 개념에서 가장 눈에 띄는 특징으로 “웃음의 약화(바흐찐 2004, 74)”를 들었다.

그리고 낭만주의 시기, “세기 전환기의 마지막 카니발을 예술화한 거장이 바로 고야”이다(Stoichita 1999, 31). 고야의 작품은 시대의 흐름에 따라, 앞서 살펴 본 변화하는 카니발의 특징들을 잘 표현하고 있으며, 스페인 그로테스크 미학의 전형으로 손꼽힌다. 그리고 이렇게 변화된 낭만주의 시기의 세계 인식은 카이저가 규명하고자 했던 그로테스크의 특징을 통해 다음과 같이 구체화된다.

> 그로테스크의 세계는 현실 세계인 동시에 현실 세계가 아니다. 그로테스크가 조소와 더불어 섬뜩함을 유발하는 이유는 바로 우리에게 친숙한, 고정된 질서에 따라 움직이던 세계가 여기서 무시무시한 힘에 의해 생경한 것으로 변하고 혼란에 휩싸이며 모든 질서 역시 무너져 버리기 때문이다. (카이저 2019, 60)

이러한 고야의 그로테스크 미학은 후세대의 스페인 예술가들에게도 영향을 미쳤다. 스페인의 권위 있는 영화상의 이름이 '고야상'인 것도 단순히 고야가 유명해서가 아니라, 스페인 시각 예술 전통에서 가장 스페인적인 것을 표현한 예술가가 고야라는 인식에서 비롯한 것이다. 종합해 보면, 고야의 그로테스크 미학을 정확히 파악하기 위해서는 바흐찐이 설명하는 오랜 전통의 민중 문화에서 기원한 카니발의 특징들을 잊지 않으면서, 카이저가 언급한 생경하고 낯선 그로테스크적 요소들을 고려해야 할 것이다.

『북서쪽에서의 축제』는 작품의 도입부부터 시공간 설정과 인물 묘사에 카니발적 요소가 드러난다. "재의 수요일[18]을 사흘 앞둔 오후 6시경에(Matute 1991, 79)"[19], "한창 카니발이 진행 중인 무방비 상태의 땅 아르타밀라에서(*FN*, 79)"라는 시공간적 설정은 소설의 제목 속 축제를 지시하며 카니발적 세계관을 형성한다. 이어서 처음으로 소개되는 인물인 '딩고'는 이름 자체가 축제를 뜻한다. "딩고의 이름은 도밍고(domingo)이다. 그는 일요일에 태어났고, 자신의 인생이 끊임없는 축제가 되도록 노력(*FN*, 79-80)"하였기 때문이다. 또한 딩고의 직업은 광대로서, 가면, 장식, 인형이 가득 담긴 마차를 타고 등장하며 카니발적인 상징물들이 곧 삶의 전부를 형성하고 있는 인물로 그려진다.

그러나 계속해서 내리는 비로 인해, 아르타밀라 바하(Artámila Baja) 마을을 지나려다 딩고의 마차가 빗길에 미끄러지면서 사고가 생

---

18) 사순절이 시작되는 첫날을 의미한다.

19) 『북서쪽에서의 축제』의 본문은 Ana María Matute. *Fiesta al Noroeste*, Madrid: Cátedra, 1991. 판에서 인용하였으며, 앞으로 본문을 인용할 시에는 제목의 약자와 페이지 수를 괄호 안에 (*FN*, 쪽수)와 같이 적는다. 번역한 내용 중 원문의 단어 사용이 논지 전개에 있어 꼭 필요하다고 판단될 때에는 원문을 병기하기로 한다.

겨 유쾌한 카니발의 세계는 중단되고, 일시적으로나마 기대했던 즐거운 축제의 색채는 빛이 바랜다.[20] 더욱이 마차 사고로 마을의 한 아이가 사망하게 되면서 작품의 주된 색채는 검은색으로 변모한다.

딩고는 어린 시절 아버지의 폭력을 견디지 못하고 마을을 떠나 광대로 살아가는 인물인데, 우연히 아르타밀라 마을 부근을 지나다가 자신의 고향에 발이 묶이게 된다. 이때, 자신의 의지와는 상관없이 운명에 이끌리듯 아르타밀라 바하 마을을 피해가지 못하는 딩고의 모습과 의인화된 마을의 억압적인 분위기는 아래와 같이 묘사된다.

> 몇 년이 흐른 후, 아니 어쩌면 몇 시간이 흐른 후 지금, 그의 광대 마차는 세 개의 마을 중 첫 번째 마을까지 멈출 수 없이 내려가는 운명을 가진 그 넓은 길 위, 가파른 언덕 끝에 정확히 멈춰 섰다. 오직 **삼키기 위해** 만들어진 급하고 난폭한 길[21]. (*FN*, 80)

> 확실한 것은 아이를 치지 않을 수 없었다는 것이다. 그는 오래되고 형편없었던 그의 삶 전체를 의도치 않게 아이에게 던져버렸다. 〔…〕 마치 **넓게 쫙 펴진 손**이 하늘에서부터 내려와 도망치고 싶었던 그 땅 위에 그를 영원히 짓누르는 것 같았다. (*FN*, 80)

딩고가 마차에서 내려 피 흘리는 아이를 지혈하는 사이, 마차는 경사면을 따라 아르타밀라 바하 마을의 중심부까지 저절로 이끌리듯 내달린다. 이때, 아르타밀라 마을은 앞선 묘사에서처럼 의인화되어 모든 것을 집어삼키는 이미지로 다시금 묘사된다.

> 가파른 경사면은 바하 아르타밀라의 중앙 광장까지 흘러갈 터였다. 마차는 멈추지 않았다. 마차는 회갈색의 집들로 둘러싸인 마을의 중심부

---

20) 소설의 시작부터 "카니발은 팽창하는 거대한 파형의 비합리적인 상징으로, 소설 속 모든 인물들의 좌절을 예견하고 요약한다." (Más, 65, *FN* Introducción).
21) "Un camino precipitado y violento, hecho sólo para tragar." (*FN*, 80), 앞으로 인용문의 굵은 글자는 필자의 것이다.

까지, 골짜기의 협곡에 의해 **집어삼켜져**[22] **탈구된 채로** 멈추지 않을 것이다. (*FN*, 84)

거대한 손과 목구멍, 그리고 누르고 삼키는 인간의 신체 행위와 같이 구체적으로 묘사되는 마을의 이미지는 마치 거대한 괴물을 연상시킨다. 비가 내려 질퍽해진 땅의 붉은 진흙이 범벅이 된 마차는 피를 흘리는 것 같이 의인화되고, '탈구된(descoyuntado)'이라는 표현을 통해 거부할 수 없는 운명의 힘에 의해 아르타밀라 마을의 협곡 속으로 집어삼켜지는 희생자로 그로테스크하게 묘사된다. 여기에 마차에 치인 아이의 죽음이 중첩되면서, 마을 사람들을 비극으로 몰고 가는 아르타밀라 마을의 이미지는 고야의 검은 그림 연작 중 하나인 〈아들을 집어삼키는 사투르누스 Saturno devorando a su hijo〉[23]를 떠오르게 한다.

신화에 따르면, 사투르누스는 자신의 아버지를 죽이고 왕이 될 때 그 또한 자신의 자식에 의해 죽게 된다는 예언을 듣고, 자녀들이 태어나는 즉시 잡아먹었다고 한다. 마치 이런 사투르누스와 같이 아르타밀라 마을은 애써 지나치려던 딩고와 그의 마차를 목구멍으로 빨아들이듯 멈춰 세우고, 마을의 아이마저도 죽음으로 몰고 간 것이다. 축제가 한창인 아르타밀라 마을에는 환호작약하는 카니발(carnival)이 아니라, 고야 그림의 입을 크게 벌린 사투르누스의 광기어린 식인주의(cannibalism)만이 존재한다.[24] 시간이 지나도 변하지 않은, 억압적인 아르타밀라 마을은, 그 마을의 아이들이 제대로 성장하기도 전에 '죽음'으로 내몬다. 딩고는 죽은 아이를 자신과 동일시하고[25], 아르타밀라

---

22) "〔…〕 devorado por la garganta del valle; 〔…〕" (*FN*, 84).

23) 이하 이 그림을 언급할 시 제목을 〈사투르누스〉로 축약하여 표기한다.

24) 본래 고야의 〈사투르누스〉는 루벤스의 〈아들을 먹어 치우는 사투르누스〉에서 영감을 받아 그린 것으로(J. S. Morgan. "The Mystery of Goya's Saturn", *New England Review (1990-)*, 22(3), 2001, 39-43 참조), 두 작품 모두 크기는 비슷하지만 사투르누스의 묘사에서는 차이가 있다. 고야의 그림에서 사투르누스의 "크게 부릅뜬 눈은 광인의 눈으로 이성과 도덕적 판단 능력을 잃어버렸음을 느끼게 한다." (김선지, 『그림 속 천문학』, 서울: 아날로그, 2021. 참조).

25) 이 작품의 그로테스크 요소 중에서도 변형(deformation)에 주목한 와인코프 디아즈는 다음과 같이 언급한다. "딩고는 죽은 아이를 30년 전의 자신으로 생각하고 있는

마을의 아이들을 다음과 같이 묘사한다.

> 팔에 안겨 있는 아이는 아마도 그 자신이었을 것이다. 어떻게 자신의 장례식을 피할 수 있었을까? 아무도. 그 누구도 피할 수 없다. «죽지 않은 아이들은 어디에 있을까?» 〔…〕 «저 아르타밀라의 아이들은 맨발로 조용히 날카로운 모퉁이를 허리띠 없이 돌며 나타난다.» 〔…〕 달 빛 아래 커다란 그림자와 짧은 이름을 가진 아르타밀라의 아이들. 〔…〕 교회는 마을에서 8킬로 떨어진 아르타밀라 센트랄에 있었고, 아르타밀라 바하의 아이들은 종소리 없이 자랐다. 딩고는 사고를 당한 아이의 얼굴을 빤히 바라보았다. 똑같다. 모든 것이 똑같았다. 아마도 30년이라는 세월이 흘러갔을 텐데, 동일한 걸음걸이와 동일한 갈증을 가진 똑같은 아이들이 있을 뿐이다. (*FN*, 85-86)

교회의 종소리조차 허락되지 않는, 신의 손길이 닿지 않는 바하 아르타밀라의 아이들은 세월이 흘러도 가난과 죽음의 그림자에서 벗어날 수 없는 운명을 타고났다. 줄리아노 세라피니는 〈사투르누스〉 속 식인 장면에 대하여 "역사가 우리에게 보여준 모든 것, 즉 전쟁, 황폐, 부정의, 불관용에 대한 요약본처럼 잔인무도함을 구체화(2009, 112)"한다고 분석한다. 〈사투르누스〉를 역사 속에서 반복적으로 벌어지는 비극의 한 순간을 포착한 것으로 보았을 때, 아이들을 죽음으로 이끄는 사투르누스와 같은 아르타밀라 마을의 이미지는 나아가 아버지 격의 국가로부터 고통받고 삶을 박탈당하는 스페인 국민들에 대한 비유로 해석할 수 있다. 이성을 잃은 아버지에게 잡아먹혀 성장할 기회 자체를 박탈당한 사투르누스의 자식들처럼, 내전 이후의 스페인 국민들은 공포와 가난, 언제 찾아올지 모르는 죽음 앞에서 무력감을 느꼈을 것이다. 이러한 암울한 사회 앞에 놓인 개인의 고뇌와 절망은 마을을 벗어나고 싶어 하는 작품 속 인물들의 열망으로 드러난다.

가면을 쓰고 일요일이라는 의미를 가진 자신의 이름에 걸맞게 광대

데, 이는 캐릭터의 지각에 자주 변형(deformation)이 일어나는 사례이다." (Winecoff Díaz 1996, 63).

로 살아가기를 희망한 딩고는 지옥과도 같은 현실을 벗어나 영원한 축제의 삶을 살기로 결심한다.[26] 그러나 다시 아르타밀라 마을에 돌아오게 되면서 외면해왔던 유년기의 기억이 소환되고, 불편한 진실과 마주하게 되며, 딩고가 추구해온 삶의 축제는 끝이 나고 만다. "지금 그는 가면도 없이 진실에 다시금 침몰되었다. 벌거벗은 채 완전히 혼자가 되어 저 땅에 의해 집어삼켜진 채로. 딩고에게서 단숨에 축제가 죽어버리고 말았다(*FN*, 84)." 그리고 진흙탕에 널브러져 있는 딩고의 가면들은, 비에 젖어 색이 번지고 흘러내려 마치 울고 있는 것 같은 모습을 연출한다. "비는, 모든 것을 축축하게 적셔 쓸모없게 만들며, 딩고의 축제를 망치고 있었다. 모든 가면들의 코를 따라 눈물이 흘러내렸다(*FN*, 92)."

'가면'과 '광대'는 카니발적인 요소에 해당하는데, 바흐찐에 따르면 중세 시대에는 가면이 다면적 삶을 가능하도록 하고 재생과 부활을 의미했지만, 낭만주의 시대의 가면은 무언가를 은닉하고 음울함을 숨기기 위한 기만적 요소라고 분석한 바 있다(2004, 77). 딩고에게 가면은 선택권 없이 맞닥뜨려야 했던 음울한 어린 시절의 진실을 은폐하기 위한 도구이기에 낭만주의적 가면에 해당하고, 광대로서의 고독한 삶은 존재론적인 고뇌와 결부되어 환희보다는 우울함과 더 관련이 있다.

아르타밀라 마을에서 떠나고자 하는 열망은 마찬가지로 소설의 주인공인 후안 메디나오에게서도 관찰할 수 있다. 후안 메디나오는 대대로 바하 아르타밀라 마을의 유지인 메디나오 가문에서 태어났다. 유년 시절, 폭력적이고 가부장적인 아버지와 우울증에 걸린 어머니 사이의 불화를 목격하고, 종국에는 어머니의 자살을 목도하며 여느 아르타밀라 마을의 아이들과 같이 제대로 성장하지 못한다. 후안 메디나오의 유년

26) 딩고는 가면을 썼을 때, 비로소 자신이 여러 인물이 되어 살아갈 수 있을 것이라 확신한다. 이러한 확신은 바흐찐이 말한 민중적 그로테스크에서의 가면의 기능인 다면적 삶의 가능성에서 비롯된 기대로 보인다. 그러나 소설은 이내 아르타밀라 마을로 귀환하며 희망을 엿볼 수 없는 아르타밀라 마을이라는 현실에 또 다시 발을 들이게 된 우울한 광대 딩고를 보여준다. 결국 바닥에 널부러진 딩고의 가면은 낭만주의적 가면을 상징한다. "낭만주의에서 가면은 자신의 재생과 갱신의 요소를 거의 완전히 상실했으며, 음울한 색조를 띠게 되었다."(바흐찐 2004, 78).

기 회상을 통해 이번에는 암울한 유년 시절과 '가족'이라는 테두리의 또 다른 사회의 모습이 검고 폐쇄적인 집안 분위기 묘사를 통해 드러난다. "그의 유년 시절은 검은 모서리와 어둠속에서 삐걱거리는 계단과 침실의 차갑고 불쾌한 벽에 붙은 박쥐[27]들에 의해 공포에 떨며 보냈다(95)."

기형적인 신체 때문에 또래 친구들과 제대로 어울리지 못하고 병약한 심성으로 인해 부모의 불화 앞에서도 무기력한 후안 메디나오에게 지옥과도 같은 "불의 땅(*FN*, 89)" 아르타밀라에서 딩고만이 유일한 친구가 되어주었다. 둘은 돈을 모아 아르타밀라 마을을 함께 떠나기로 약속하였지만, 마지막 순간 딩고의 배신으로 후안 메디나오는 마을에 남겨지게 된다. 그리고 30년이 흐른 지금 딩고가 아르타밀라로 돌아오면서 후안 메디나오는 잊고 지냈던 어린 시절을 회상하게 된다. 변화한 것 하나 없는 아르타밀라라는 암울한 사회에서 어른이 된 그는 광기에 사로잡힌 사투르누스와도 같은 마을의 모습과 닮아가게 된다. 결국 제목의 '북서쪽에서의 축제'는 아르타밀라 마을에서 끊임없이 일어날 죽음의 연속이라는 전망을 제시하고, 마을 사람들의 그로테스크한 삶의 초상을 예측하게 한다.

2. 병리적 주체의 탄생과 반복되는 역사

문학 작품 안에서 병리적인 사회의 모습을 표현하는 방식은 다양하다. 주인공의 비정상적인 심리 상태나 병증, 신체적 결함, 폭력적이고 잔인한 행동 등을 통해 비유적으로 사회의 모습을 표현하고 비판하는 방식이 이 중 하나일 것이다. 앞 절에서 살펴 본 아르타밀라 마을의 억

27) "박쥐 역시 그로테스크한 동물의 대표 격이다. 이름에도 이미 이것이 다양한 영역으로부터 부자연스럽게 뒤섞여 으스스한 모습으로 탄생한 동물임이 암시되어 있다. 〔…〕 양 날개로 망토처럼 몸을 감싸고 머리를 아래로 향한 채 매달려 있는 모습은 살아있는 생물체라기보다는 차라리 한 조각의 죽은 사물처럼 보인다." (카이저 2019, 287).

압적인 공간 묘사와 더불어, 『북서쪽에서의 축제』의 주인공 후안 메디나오 역시 자신을 둘러싼 세계의 광증과 비정상성을 점진적으로 보여주는 인물이다. 일그러진 사회의 초상은 먼저 후안의 육체를 통해 드러난다.

> 그는 가분수처럼 커다란 머리를 가졌었다. 그를 바라보면 마치 어깨 위에서 머리가 넘어질 듯 비틀거리는 것처럼 보였다. 그에 반해 몸은 가슴이 푹 꺼져 구루병에 걸린 듯 약골이었고, 다리는 뒤틀려있었다. (*FN*, 88)

이러한 기형적이고 변형된 육체는 그로테스크의 주요 모티프 중 하나이다. 마을 구성원들의 권력 구조로 보았을 때 후안 메디나오의 신체 묘사는 일종의 희화화로 볼 수도 있을 것이다. 그러나 후안에 대한 신체 묘사가 바흐찐이 말하는 부활과 생명력을 가진 그로테스크 육체의 긍정적 희극성을 가진다고 보기는 어렵다. 불균형한 신체는 오히려 후안 메디나오의 소외를 부추기고 신체의 형상을 통해 아르타밀라 마을의 일그러진 사회상을 비유한다고 보는 것이 타당할 것이다. "증오와 허기의 한 가운데에 후안 메디나오가 남겨졌다. 아르타밀라 바하의 상속자이자 주인인, 십자가에 못 박힌 그만의 신과 다른 아이들의 조롱을 불러오는 커다란 머리를 가진 채로(*FN*, 90)."

후안 메디나오의 고독은 축제를 통해서 더욱 부각된다. 딩고와 마찬가지로 "그 역시 42년 전 어느 혼란스러운 오후, 축제 기간 중에 태어났다(*FN*, 95)." 그러나, 그에게 축제는 거짓되고, 공포를 불러일으키는 행사일 뿐이다. 축제를 통해 죽음을 보는 후안 메디나오의 일그러진 시선은 마을에 온 집시들의 공연을 관람할 때 두드러진다.

> 공연 전체에 죽음의 냄새, 부패한 꽃 냄새가 나는 무언가가 있었다. 〔…〕 뚱뚱한 남자의 눈은 마치 두 개의 동굴처럼 공허해 보였다. 그의 목소리 역시 동굴에서부터 나오는 듯했다. 〔…〕 마차의 장식에서 나오는 빛은 모두 새빨간 거짓이었다. 〔…〕 반짝이는 마차가 전혀 아니었

다. 그것은 나무벌레와 먼지를 뒤집어 쓴 모충들로 가득한 거대한 관이었다. 어린 후안의 몸이 벌벌 떨렸다. (*FN*, 138)

카니발은 일상의 고단함을 해소하는 일시적 해방구이자, 계속해서 삶을 영위해나갈 수 있도록 해주는 기능을 한다. 그러나 후안 메디나오는 축제 속에서 다른 사람들과 함께 동화되지 못하고 고통스러워하는데, 이러한 양상은 낭만주의 그로테스크 카니발의 실내적 특징을 잘 보여준다. "마치 고독한 사람이 자신의 이러한 고립을 첨예하게 인식하고 체험하는 카니발(바흐찐 2004, 74)"이자, "나(je)가 자신의 상실을 보는, 즉 상실로서 자신의 모습을 보는 순간(올리에 2022, 28)"인 것이다. 삶의 축제로부터 공허함과 고독함을 보는 후안의 공포는 죽음에 대한 공포심이 아니라 그로테스크의 핵심인 "삶에 대한 공포(카이저 2019, 290)"로 해석할 수 있다.

살아가는 것 자체가 "끊임없는 불구덩이(*FN*, 150)"의 연속인 후안에게 사회는 종교에 대한 집착과 병적인 신앙심을 품게 만든다. 그는 "신께 시간을 절약해 달라고 빌었다. 그에게 자신의 쓸모없는 몸뚱이를 땅에 묻을 수 있도록, 구더기와 개미와 꽃들과 함께 땅 깊숙이 묻힐 수 있도록 빌었다(*FN*, 127)." 자신의 지위를 이용하여 마을의 축제를 모두 금지하고, 본인 스스로도 금욕적인 삶을 살아가며, 그가 사는 세계는 마치 고야의 후기 작품들처럼 고독한 검은색만이 지배하는 세상이 되어버린다.

후아네스 가문의 집은[28] 이제 메아리로, 그의 고독과 침묵의 메아리로 가득 차 있었다. 〔…〕 후안 메디나오는 천천히 그의 영혼에 깃든 평화가 어떻게 슬픔이 되어 가는지 느낄 수 있었다. 그의 평화는 구더기가 생겨 죽어버린 거짓말이었다. 후안의 영혼은 외침들로 가득했기 때문에 그의 집과 땅에는 침묵만이 존재했다. (*FN*, 145)

28) 작품에서 마을 사람들은 메디나오 가문이 사는 집을 대대로 후아네스네 집이라고 부른다.

그리고 그는 아버지의 외도로 이복동생 파블로 사카로의 존재를 알게 되고 동생에 대한 집착과 사랑, 증오의 복합적 감정에 사로잡히게 된다. 힘없고 뒤틀린 자신의 신체와 달리 건강하고 균형 잡힌 파블로의 신체에 질투심을 느끼며 그를 곁에 가까이 두고 싶은 욕망을 느끼기 시작한다.

> 후안은 자신의 사랑에 대해 완전히 자각하고 있었다. 파블로는 느끼지도, 절대로 이해하지도 못할 마치 암과 같은 사랑. 그 모든 것과 모두를 초월한 신의 채찍질과도 같은 사랑. 이제야 그는 파블로가 자기 자신의 일부였음을 알게 되었다. (*FN*, 151)

파블로에 대한 후안의 집착은 결국 후안을 병리적인 개인을 넘어서 그로테스크한 파괴적 본성을 가진 광인으로 변화하게 만들고, 그는 충동적인 감정을 자제하지 못하여 세 번의 사건을 통해 동생에 대한 열망을 폭력적으로 해소한다. 첫 번째로, 후안은 아버지가 동생 파블로에게서 사온 강아지를 죽인다.

> 안뜰에 13년 전 후안의 아버지가 파블로에게서 사왔던 마스티프가 있었다. 후안 메디나오는 외양간으로 가서 로프를 하나 찾았다. 발에 먼지를 잔뜩 묻힌 채, 로프를 개의 목에 묶고 팽팽한 줄의 다른 쪽 끝에서부터 무방비 상태의 동물이 목이 졸려 어떻게 죽어 가는지 지켜보았다. 두꺼운 침이 바닥을 적셨다. (*FN*, 151)

자신의 뜻대로 되지 않는 파블로에게 분노를 느낀 후안은 힘없는 대상을 상대로 잔인한 행동을 보이고, 이러한 폭력성은 파블로의 애인과 그의 어머니에 대한 정복의 감정으로 이어진다. 이복동생을 집으로 불러들이기 위한 계책으로 파블로가 사랑하는 여인 델리아를 강제로 자신의 아내로 맞이하여 데려오고[29], 파블로가 아르타밀라 마을을 떠난

29) "그는 그녀를 사랑하니까, 여자를 찾으러 올 테지. 그녀를 나의 집으로 데리고 가면, 파블로 역시 내 집에 올 거야." (*FN*, 159).

사실을 알게 된 순간 마주친 파블로의 엄마를 겁탈한 사건이 이에 해당한다. 스페인 현대 소설에서 성적인 욕망이나 폭력성이 말(馬)의 이미지와 결합되는 양상을 다양한 작품을 통해 보여준 챔벌린은, 『북서쪽에서의 축제』에서는 후안 메디나오의 두 번의 폭력적이고 반인륜적인 행위의 근원에 '성적 욕망'이 있음을 지적하였다(1998, 825-826). 챔벌린의 분석 중 '성적 욕망' 부분에 주목할 필요가 있는데, 후안의 이복동생에 대한 사랑은 단순히 형제애를 넘어서기 때문이다. 그는 다음 인용문과 같이, 비정상적 동일시를 통해 각기 다른 두 대상에게서 파블로의 모습을 보고 있다.

> 마치 공격을 개시하는 늑대처럼 말에 뛰어올랐다. 〔…〕 사람들 사이에 파블로 사카로의 여자가 보였다. 〔…〕 **전날 밤 그녀는 파블로 사카로와 있었겠지, 그의 숨결과 밀 냄새가 나는 그의 향기를 삼키면서. 〔…〕 후안 메디나오는 한 가지 생각에 사로잡힌 채 그녀를 따라갔다.** 소녀는 집안으로 들어가 문을 닫았다. 후안 메디나오가 도착했고 나무 문을 난폭하게 두드리기 시작했다. (*FN*, 157)

후안은 파블로와 그의 애인이 축제 기간 선술집에서 즐거운 시간을 보내고 숲속으로 사라지는 것을 벽 뒤에 숨어서 지켜본다. 다정한 연인의 모습을 본 후안에게 돌아오는 것은 그 어느 때보다도 못생긴 자신의 신체에 대한 좌절감이었다.[30] 바로 다음날 파블로의 애인을 찾아간 후안은 그녀를 보며 전날 밤 함께 있었을 파블로의 기운을 느끼고 상상한다. 이후 강제로 그녀를 아내로 맞이하며 자신의 집으로 데려오는데, 이를 계기로 파블로는 아르타밀라 마을을 떠나게 된다. 마찬가지로 파블로의 엄마인 살로메를 겁탈하는 장면에서, 소유할 수 없는 대상인 파블로에게 향했던 욕망을 얼굴이 닮은 살로메에게 돌려 대리만족하는 경향을 보인다.

---

30) 파블로의 자신의 기형적 육체에 대한 인식은 육체적 하부의 왜소함과 뒤틀림에 대한 자각이며, 이를 통해 파블로의 성적 욕구 충족의 실패가 예언된다.

> 바로 그때 살로메를 보았다. 그녀는 덩굴과 낙엽 사이에서 울고 있었다. 머리 위로 멀리서 들려오는 소리가 점점 가까워지고 증폭되었다. 메아리로 가득한 반복적인 북소리였다. 후안 메디나오는 몸이 떨렸다. 〔…〕 말의 울음소리가 오후를 찔러 대고 있었고, 울림으로 가득 찬 머리 위의 북은 그의 피의 메아리였다. 후안 메디나오는 타는 듯한 구름 사이로 살로메를 바라보았다. **속눈썹이 눈을 덮고 있는 모습이 파블로와 닮았다.** 그녀의 콧방울 끝이 미세하게 떨렸다. 〔…〕 사자 같은 숨을 내쉬며 그녀를 끈적끈적한 노란 낙엽 위로 눕혔다. 말발굽 소리는 이미 후안의 핏줄에, 그의 두 눈 안에 있었다. 망아지지기의 찢어지는 외침 소리와 함께 진흙 더미가 그들에게 쏟아졌다. 말발굽 소리가 멀리 사라졌다. 마치 모든 것이, 모두가 사라졌듯이. (*FN*, 161-162)

이복형제에 대한 비뚤어진 집착, 어긋난 형제애와 비정상적인 성적 욕망의 발로는 반인륜적 결과를 만들어내고 종국에는 후안 메디나오를 공허함만 남은 병리적 주체로 전락하게 만들었다. 말발굽 소리, 북소리는 그의 심리적 병리 상태를 청각적으로 보여주는 요소로서 폭력적인 행동을 부추기고 위기를 고조시키는 역할을 한다. 후안의 잇따른 폭력적 행위는 그 자체로도 그로테스크함을 자아내지만, 독자들에게는 충격과 당혹스러운 사건이 일어나는 낯선 세계와의 마주침이기도 하다. 카이저에 따르면, 이때 독자들이 느끼는 "갑작스러움과 당혹스러움은 그로테스크의 본질적 특징(카이저 2019, 290)"으로 그로테스크한 생경한 세계와의 조우이다.

후안은 이복동생 파블로에 대한 집착과 병적인 사랑으로 말미암아, 파블로가 키우던 개를 잔인하게 살해하고, 파블로의 애인을 아내로 맞이하며, 파블로의 엄마를 겁탈하기에 이른다. 이러한 일련의 폭력이 증폭되는 양상은 카밀로 호세 셀라의 『파스쿠알 두아르테 가족』의 파스쿠알이 자행하는 폭력과 유사하다. 그 역시 처음에는 자신의 개를 죽이고, 이후 사카리아스와 칼부림을 벌이며, 에스티라오를 살해하고 종국에는 자신의 어머니를 살해하는 방식으로 범죄의 대담성이 증폭된다.

한편, 인간이지만 인간이기를 저버린 괴물 같은 존재의 이미지는

『북서쪽에서의 축제』 초판의 표지 그림에서도 관찰할 수 있다. 몰리나 산체스(Molina Sánchez)가 그린 〔그림 1〕의 삽화를 살펴보면, 마치 소설 『프랑켄슈타인』을 연상시키는 거대한 머리의 남자와 소녀가 등장한다. 안짱다리를 가진 후안 메디나오가 놀란 소녀의 팔을 잡고 있는데, 소녀의 머리 위에는 여자의 얼굴과 남자의 얼굴이 함께 붙어 있다. 파블로의 애인이 열여섯 살인 점과, 앞선 인용문에서 관찰했듯, 소녀를 보고 파블로의 숨결과 향기를 떠올렸던 후안의 장면을 종합해볼 때, 어린 소녀의 얼굴과 함께 있는 남자의 얼굴은 후안의 눈에만 보이는 파블로의 환영으로 해석할 수 있다. 이렇게 소설의 표지는 이미 프랑켄슈타인의 괴물과 같이 사회가 만들어낸 괴물로서의 후안 메디나오와 일련의 파괴적 사건들을 암시하고 있다고 볼 수 있다.

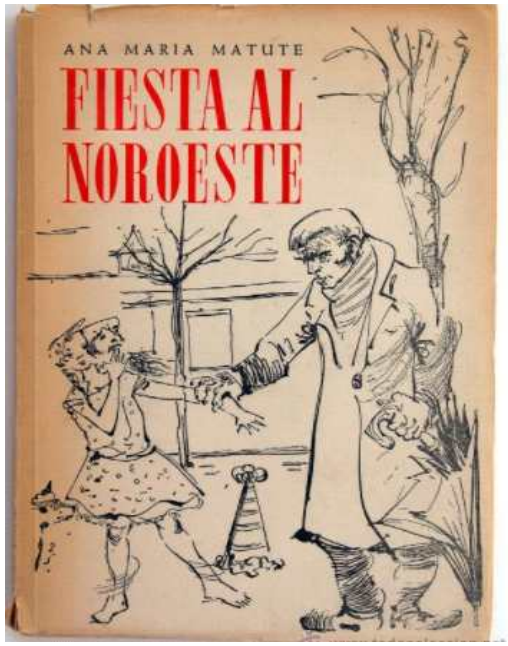

그림 1. 『북서쪽에서의 축제』 초판 표지

후안의 이와 같은 비극은 아르타밀라 바하 마을에서 벌어진 병리적 개인의 일탈이라기보다 대를 이어 마을 안에서 반복되어 온 폭력적인

역사가 된다. 후안의 할아버지는 스페인 독감이 유행이던 때 고리대금업자로서 실리를 챙겼고, 후안의 아버지는 다른 마을에서 아내를 강제로 데려와 후안의 어머니를 외로움과 우울증에 시달리다 자살하게 만들었다. 이렇게 반복되는 역사의 순환성은 일차적으로 할아버지, 아버지, 그리고 아들의 이름이 동일하게 후안으로 반복되는 것과 아버지와는 다른 반항적인 아들들의 모습으로 나타난다. "아버지 후안이 할아버지 후안의 살아있는 반항적 복제품이었던 것과 같이, 어린 후안 역시 그의 아버지의 복제품이었다(*FN*, 121)." 그리고 후안 역시 아르타밀라 마을 사람들을 자신의 지휘 하에 일하도록 하며, 원하는 것을 얻기 위해 할아버지, 아버지의 비인간적인 행위를 답습한다. 특히 파블로의 여자를 강제로 집에 데려와 머무르게 하는 장면은 사랑하지 않는 여인을 멀리서 데려 온 후안의 아버지와 어머니의 이야기와 중첩된다.

> 할아버지 후안의 인색함과 탐욕은 아버지 후안에게서는 낭비와 무관심으로 대체되었다. 그는 낭비가 심했고, 허세가 많았으며, 술에 취해 살았다. 시골 여자와 결혼하고 싶지 않아서 어느 날 산 너머 먼 곳, 색색의 벨트, 금 묵주, 향수가 진열되어 있는 마을에서부터 눈물이 많고 겁에 잔뜩 질린, 여린 손을 가진 여인을 사랑하지도 않는데 데려왔다. 아버지 후안은 그녀를 커다란 집에 버려두고는 아르타밀라 맨 끝 마을로 가버렸다. (*FN*, 97)

> 후안 메디나오의 황량한 방에는 어떠한 변화도 없었다. 침대 위의 검은 십자가 그림자가 소녀의 가슴 위로 떨어질 것 같아 보였다. 델리아는 방 한가운데에서 검은 옷과 검은 망토를 두른 채 가만히 서있었다. 창문으로 화살을 맞은 새 한 마리가 지나갔다. (*FN*, 159-160)

이미 화살에 맞아 날아갈 수도 없는 새의 처지처럼, 파블로의 애인이었으나 후안의 아내가 된 델리아는 후안의 어머니가 그랬듯 크고 어두운 방에 갇혀 살아가게 되고 세대에 걸친 비극이 악순환 되는 것을 잘 보여준다. 결국, 소설에서 후안이 사랑했거나 가까이 두기를 원했던 인물들은 모두 그의 곁을 떠나가거나 사랑 없이 껍데기만 남은 채 살게

된다. 유년 시절의 친구 딩고가 40년 전 마을을 떠났을 때, 사랑했던 어머니가 세상을 떠났을 때, 그리고 무수한 계책에도 불구하고 이복동생 파블로 사카로가 마을을 떠났을 때 홀로 남겨져 울부짖는 후안 메디나오의 고독한 이미지는 소설의 마지막까지 반복적으로 묘사된다.

3. 신화의 차용과 실존적 고뇌

앞 절에서 살펴본 이복동생 파블로에 대한 후안의 집착과 질투심, 그로 인한 형제간의 대결 구도 등은 카인과 아벨 신화를 떠올리게 한다. 사실 카인과 아벨 신화의 차용은 『아벨가의 사람들』부터 『죽은 아이들』, 『감시하는 탑』, 『잊혀진 왕 구두』에 이르기까지 마투테의 작품 전반에 반복적으로 등장한다. 본 논문에서 분석하는 여섯 작품에서도 인물들 사이에 설정된 카인과 아벨 관계를 찾아볼 수 있다.[31] 『최초의 기억』에서는 사촌지간인 마티아와 보르하가 각기 다른 진영에서 싸우고 있는 아버지들로 인해 카인과 아벨 구도가 설정된다. 또한 보르하와 마누엘의 관계 역시 아버지로 상정되는 호르헤를 사이에 두고 명백히 카인과 아벨 구도로 그려진다. 단편집 『바보 아이들』에서는 갓 태어난 동생에게 부모의 사랑을 빼앗겼다고 여기는 아이의 동생을 향한 질투와 잔인한 행위가 「화덕의 아이」에 잘 담겨 있다. 산스 비야누에바(Sanz Villanueva) 역시 "카인과 아벨 테마는 마투테의 작품에서 지속적인 테마들 중 하나로, 『북서쪽에서의 축제』(1953)에서도 나타난다. 〔…〕 분출되는 열망들이 비극적 색채를 더하며 상당히 좋은 심리 소설을 만들어낸다"고 평가한 바 있다(1994, 108). 카인과 아벨 신화는 인류 최초의 살인에 관한 이야기이자, 인간 본성에 잠재된 질투와 폭력적 행위

31) 『최초의 기억』에서도 보르하는 자신의 우상이자 '아버지'일지도 모른다고 여겨 온 마을의 유지 호르헤가 사실은 마누엘의 아버지라는 사실을 알게 된 후 질투심에 불탄다. 『잊혀진 왕 구두』에는 아버지의 신임을 얻어 왕위를 계승하려고 목숨을 걸고 고군분투하는 아들들, 또 『감시하는 탑』에는 형제들과 전쟁하며 살아남아야 하는 상황에 처한 주인공이 등장한다.

의 위험성을 경고하는 이야기이다. 『북서쪽에서의 축제』에서는 후안이 직접적으로 살인을 저지르지는 않지만, 파블로와 가까운 사람들에게 폭력을 가하는 방식으로 동생을 향한 파괴적 본성을 드러낸다. 먼저 후안의 파블로에 대한 질투와 호기심을 자극하는 행위가 아버지로부터 비롯되는 것에 주목해보자.

> 네가 파블로 사카로를 지난 날 한 번이라도 봤다면! 고 영악한 꼬맹이 뱃속에 현자가 사는 것 같더라니까! 고작 다섯 살짜리가 일곱 명의 늙은이보다도 영악하더구나. 후안, 아들아, 너는 한참 어린 코흘리개가 학교에 한 번도 가지 않고서, 그리고 아마 평생 학교에 가지 못할 텐데도 책도 읽고 셈도 빠른 것이 부끄럽지도 않느냐? (*FN*, 118)

아버지의 불륜으로 태어난 이복동생의 존재만으로도 모자라, 아버지로부터 비교를 당하자 후안의 궁금증은 증폭되어 자신과 동생을 끊임없이 비교하고 멀리서 집착적으로 바라보게 된다. 특히 둘의 신체적 차이는 후안을 계속해서 열등감에 빠지게 만드는 요소로 작용한다.

> 무언가 차가운 것이 어린 후안의 가슴에서부터 그를 사로잡았다. 〔…〕 그날 밤 어린 후안은 잠을 이룰 수가 없었다. 〔…〕 동생. 그의 피를 가진, 같은 피를 가진 다른 사람이 같은 하늘 아래 살고 있다니. 아마도 신께서 선택한 피조물인 것 같은 동생. (*FN*, 118)

카인과 아벨 신화로부터 비롯되어, 아버지의 사랑을 차지하기 위한 집착이나 형제에게 느끼는 병적인 질투심과 애정을 가리켜 '카인 콤플렉스'라고 한다. '브라더 콤플렉스'로 부르기도 하는 이러한 형제 사이의 갈등은 '엘렉트라 콤플렉스'와 함께 가족 내 갈등을 통해 국가 내 갈등을 보여주는 서사의 한 방식으로 채택되곤 한다. 물론 국가의 갈등을 가족 간의 갈등으로 축소시켜 보여주는 작품들은 많이 있겠지만, 마르샤 킨더는 내전과 독재 시기의 스페인 영화에서 가족 내 '오이디푸스 콤플렉스' 서사가 지배적이라고 분석한 바 있다(1993, 197-198). 그리

고 『북서쪽에서의 축제』는 오이디푸스 서사의 일그러진 형태로서 브라더 콤플렉스를 다루고 있는 것으로 보인다.

> 대부분의 다른 스페인 오이디푸스 서사에서, 아들은 아버지의 폭력이나 부패를 보지 못하는 것이 아니라 가부장제를 모방하고 대체하려는 욕망 때문에 가부장적인 충동을 철저히 부인하거나, 경쟁적인 대리인에게 살인적 충동을 돌리게 된다. (Kinder 1993, 198)

가부장적이고 폭력적인 인물로 그려지는 후안의 아버지는 후안이 가장 사랑하는 어머니를 불행하게 만든 것도 모자라 살로메와의 부정의 결과로 생긴 이복동생의 존재마저 아들에게 알린다. 병약하고 유약한 심성의 어린 후안은 아버지를 닮지 못하기에 언제나 아버지를 공포의 대상으로 여기며 그에게서 그로테스크함을 느끼게 되는데, 이러한 후안의 아버지는 스페인의 역사적 맥락에서 프랑코적인 인물로 해석할 수 있다.

> 아버지에 대한 초기의 기억은 잔학함이었다. 아버지는 잔인함, 공포, 압도적이고 요원한 힘이었으며, 모욕과도 같이 타들어가는 등에 난 상처였다. 아버지는 특히 웃음이었다. 못생긴 아이의 비틀거리는 삶에서 생경한 언어와도 같이 느껴졌다. 세상 어디에도 없을 잔인한 웃음, 그래서 누구도 그것을 가질 수 없을 것이다. (*FN*, 95)

어느 날, 안뜰의 한가운데에서 후안의 아버지는 하인들이 갓 잡아온 소의 가죽을 벗기는 것을 보며 흐뭇하게 웃고 있었다. 폭력적이고 잔인한 아버지의 행위 앞에, 어린 후안은 피를 흘리는 소의 모습을 보며 즐기지 못하고 자리를 떠나게 된다.

> 어린 후안은 몸에 비해 지나치게 커다란 머리를 가졌다. 손을 귀에 갖다 대고 아버지 후안이 그가 하인들과 함께 웃길 바라는 안뜰에서부터 도망쳤다. 〔…〕 그때, 어린 후안은 평생 아버지를 구원해달라고 간청해야만 함을 알았다. 채찍을 들고서는 자각하지 못한 채 세게 날짐승을

후려치는 아버지와 모든 죄지은 인간들을 위해서. (*FN*, 96)

후안은 아버지의 법을 따르지도, 그에게 반항하지도 못하는 기이하고 나약한 아들이기에 평생 아버지의 죄에 대하여 용서를 빌며 살아가야 할 것 같은 죄책감을 느낀다. 폭력적인 아버지에게 저항하지 못하는 아들의 모습은 다른 사람들과 제대로 관계 맺지 못하고 욕구도 자위적 수준에서 해소하는 거세당한 아들의 모습으로 묘사된다. 그리고 이복동생인 파블로에게 이러한 나약한 모습을 다음과 같이 목격 당하게 된다.

네가 열다섯 살이던 해, 한 여자를 원했을 때 그녀의 사랑을 얻는 대신 너는 멀리 도망가서 자위를 했지. 동네 아이들이 너를 때리고 욕할 때면 너는 스스로를 방어하는 대신에 기도하고 울며 도망갔지. 증오를 할 때는 죽일 수 없으니 용서를 했고. (*FN*, 150-151)

그러나 어머니의 죽음 이후, 아버지에 대한 공포와 적개심을 측은함과 용서로 맞바꾼 후안은, 아버지에 대한 사랑과 증오의 이중적인 감정을 거둬들여 아버지의 피를 공유하는 경쟁자 파블로에게로 옮긴다. 동생과 자신을 한몸이 되어야 하는 존재로 인식하면서도, 자신의 뜻대로 곁에 머무르지 않고 오히려 자신의 권위에 도전하는 파블로에게 살인 충동을 느끼게 된다.

그러자 파블로가 일어서서 그를 똑바로 쳐다보았다. 후안 메디나오는 뒤로 물러서고 싶어졌다. 〔…〕 후안은 야만적으로 그에게 달려들어 목을 물어뜯고, 단말마의 고통을 일으킬 정도의 깊이까지 천천히 이빨로 찔러 선명하게 터져 나왔던 파블로의 목소리를 빨아들이고 싶었다. (*FN*, 148)

이러한 신화적 요소의 차용은 짐짓 현실적인 문제와 동떨어진 세계의 이야기로 일종의 회피처럼 보일 수도 있다. 그러나 형제간의 대치와 살인의 감정을 담은 카인과 아벨 신화의 경우 스페인 내전을 상기시키

는 요소로 작용하며, 이미 다른 스페인 문학 작품들에서 하나의 클리셰처럼 빈번하게 등장하는 테마이기도 하다. 고메스 마드리드는 "카인과 아벨 신화로부터 마투테 소설을 비유적으로 해석하는 작업은 내전 직후의 스페인 사회의 대립과 분열에 대한 시각에 역사 기술적 접근을 허용한다"고 주장한다(Gómez Madrid 2009, 12). 메디나오 가문이 아르타밀라 마을의 실질적 주인이라는 점에서, 일그러진 영웅의 독재에 대한 비판적 메타포로 읽을 수도, 또 폭력적인 아버지로부터 고통받은 유년 시절의 아이들과 무기력함의 반복에 대한 서술로도 읽을 수 있는 것이다. 킨더의 표현에 따르면, 후안은 『북서쪽에서의 축제』 속 변형된 오이디푸스 서사 안에서 "개인적, 집단적 역사에 의해 트라우마를 입어 자주 조숙하지만 정서적으로는 장애를 가진 아이들의 모습으로 그려진다. 이들은 무력하고 그 결과 때로는 살인적인 아이 어른으로 자라난다(1993, 214)." 즉, 작품 속 후안은 프랑코의 정치적 영향력에서 자유롭지 못한 채 몸만 성장한 "프랑코의 아이들(Kinder 1993, 214-215)"인 것이다.

소설 속에서 후안은 "심지어 자신의 어머니가 자살하기 전부터 이미 정신적으로 고아(Winecoff Díaz 1996, 64)"이며, "그의 기도는 그저 목소리에 불과했다. 그의 기도는 청소년기로의, 그의 유년기로의, 고독으로의 회귀(*FN*, 94)"에 다름 아니었다. 이 작품의 해설에서 후안 마스 역시 다음과 같이 역사적 트라우마로 인해 제대로 성장하지 못한 후안과 그 시절 스페인 사람들의 메타포로서 이 작품의 등장인물들을 다음과 같이 독해할 수 있다고 분석하였다.

> 비평가들이 보지 못한 것, 또는 보았음에도 그 가치를 발견하지 못한 것은 갈기갈기 찢긴 내면을 가지고 있는 육체적으로만 성장한 어른 주인공들이다. 그들은 내면에 어린 시절 본인들의 모습을 간직하고 있거나, 아니면 좋아했던 아이의 영혼을 가지고 있다. 그렇기 때문에 아이와 어른은 마치 샴쌍둥이처럼, 불행하게 합일되어 하나의 육체 안에 공존할 수 있다. 그들 각자는 옆에 있는 존재가 탈구되고 파괴될 때까지 서로를 넘어뜨린다. (Más, *Fiesta* Introducción, 31)

그렇다면, 후안은 잘못된 욕망 추구와 살인 충동으로 형제에게 상처를 안긴 가해자임과 동시에 가정과 사회의 소외가 만들어낸 피해자이기도 하다. 바예-잉클란의 『보헤미아의 빛』에 등장하는 인물들처럼 후안 메디나오는 이중적이고 뒤틀린 존재이다. 그런데 후안 메디나오라는 이 비정상적인 인물은 태생적으로 신체적 기형을 가졌지만 정신적인 병리증상은 사후적이며, 그 역시 불행하고 외로운 어린 시절 일련의 사건들이 만들어 낸 사회의 괴물이라는 점이 부각된다. 후안이라는 한 개인이 괴물로 변해갈 수밖에 없었던 억압적인 사회와 개인의 나약함, 악마적 본성의 발로라는 존재론적 불안 사이에서 마투테는 실존적 물음까지 던지고 있는 것이다.

소설의 마지막에 후안이 마차에 치인 아이의 장례식장에 가기 전, 신부를 만나 죄를 고백하는 장면이 나온다. "후안 메디나오의 고해성사가 끝이 났다. 신부는 그를 향해 손을 들어 완전히 죄를 사해주었다. 다음날 그는 영성체를 하고 종소리를 들으러 갈 수 있을 것이다(*FN*, 162)." 신부는 그의 악행을 면죄해 주었지만, 후안의 죄를 용서할 수 있을지는 의문으로 남는다.[32]

소설의 마지막 장면은 도입부에서 마차에 치여 사망한 아이의 장례식을 준비하는 마을 사람들의 분주한 모습과 함께 시작한다. "장례식은 준비되었다. 〔…〕 아이의 시체가 부서지는 것으로 보아 이미 부패되기 시작하였고, 악취가 거실을 침범하고 창문 유리 표면에 스며들었다(*FN*, 162)." 이날은 사육제의 마지막 날이자 사순절의 시작을 알리는

32) 이 밖에도 마투테는 주인공들의 행동의 도덕성에 의문을 던지거나 가치판단을 유보하는 인물들을 여러 작품 속에 그리고 있다. 『아르타밀라 이야기』에 수록된 단편 「태만의 죄」에서는 자신을 키워 주었지만, 제대로 된 교육을 받을 기회조차 주지 않고 일만 하도록 방임한 친척을 우발적으로 살해한 아이의 울부짖음이 그려진다. 이 밖에도 형제 관계에 있는 대상에게 느낀 질투로 인해 그를 위기에 빠트리는 『최초의 기억』의 보르하나 『바보 아이들』에 실린 「화덕에 아이」의 주인공은 후안 메디나오와 같이 불우한 유년기의 영향으로 우발적인 행동을 저지르는 인물들의 처절한 삶의 양상을 보여준다.

시기로, 부패하기 시작하여 냄새를 풍기는 아이의 시체를 매장하는 행위는 스페인의 정어리 매장 풍습을 떠올리게 만든다. 장례를 주관하게 된 후안 메디나오의 주변에서 장례식 복장을 한 아이의 엄마와 슬퍼하는 가족들, 의사, 동네 아이들이 뒤섞이며 장례 행렬을 만들어낸다. 이 과정에서 장례식의 의미를 제대로 이해하지 못하는 아이들은 딩고의 마차 전복으로 바닥에 나뒹굴던 가면을 들고, 마치 놀이를 즐기듯 장례 행렬에 참여하는데 이러한 일련의 이미지들이 마치 고야의 〈정어리의 매장 En entierro de la sardina〉(1812-1819) 그림과 유사하다.[33] 고야의 〈정어리의 매장〉은 중세 르네상스 시대의 환호작약하는 카니발의 이미지는 표면적으로만 남아있고 죽음의 축제인 장례식 행렬과 같은 비극적 이미지가 부각되는 검은색이 작품의 색채를 지배하며, "인물들의 가면과 몸짓 안에 집단적 히스테리가 표현(Licht 1983, 263)"되어 있다.

후안 메디나오는 동생을 향한 억눌렸던 욕망들을 축제 기간 동안 폭력적이고 비인간적인 방식으로 분출하고 난 뒤, 장례식장에서 다시금 자신에게 허락되는 축제란 죽음의 축제뿐임을 확인하게 된다. 고난과 금욕의 시작을 알리는 사순절의 시작과 함께 후안 메디나오의 삶 역시 끊임없이 소외와 고독 속에서 슬퍼할 수밖에 없을 것임이 암시된다. "인물들의 고립과 소외가 너무나 극심하고 삶이 허무하기 때문에 『북서쪽에서의 축제』는 실존주의 우화(Winecoff Díaz 1966, 64)"에 해당한다고 정의한 와인코프의 분석은 타당해 보인다.

비평가들은 이 작품을 카니발적이고 그로테스크한 하나의 소극이라고 분석하면서도, 고야의 그로테스크 미학의 관점에서 분석하려 시도하지는 않았다. 그러나 억압적인 사회, 병리적 인물에 대한 묘사와 그로테스크한 현실의 반영으로서의 신화의 차용 등은 일그러진 스페인 사회에 대한 재현과 비판을 위해 채택된 것으로 스페인 문학 전통 내에서 오래도록 명맥을 유지해 온 방식 중 하나이다. 같은 맥락에서 고메스

33) 결말의 이 장면은 구티에레스 솔라나의 장례식 그림을 떠오르게 하기도 하는데, 그의 그림 속 가면을 쓴 사람들과 죽음의 이미지가 고야 작품의 그로테스크 미학을 계승한 것으로 볼 수 있기에 본문에서는 고야의 〈정어리의 매장〉만 언급하기로 한다.

마드리드는 이러한 일그러진 재현은 그로테스크 전통과 역사 기록에 대한 전복의 측면에서 중요성을 가진다며 "마투테의 소설은 케베도, 공고라, 바예 잉클란에 의해 스페인적 패러디 전통 안에서 재현되어졌었던 근원으로의 회귀로서 해석되어야 하며, 그러한 회귀의 목적은 당연히 비판적이고 개혁적인 것"이라고 주장한다(2009, 15).

> 역사의 전복 과정에서 그로테스크적 요소의 사용은 중요한 역할을 수행한다. 그로테스크적 요소는 유희적 맥락을 글에 더해줄 뿐 아니라, 공포적이고 동시에 매력적인 두 가지 특징을 통합 하여 소개한다. 그리고 이것은 프랑코적 진리의 유일성 개념과 대항한다. 그로테스크적인 것은 첫 번째로 예술적 문장들을 일그러뜨리기 위한 이상적 요소이자, 현실 또는 역사와 소통하기 위한 요소이다. 마투테의 경우에는 일그러진 신화가 이것을 구성하는 요소이다. 두 번째로는 전복 과정에 대해 주의를 환기시키기 위해 사용되는 자기지시성에 의해 구성되어 있다. (Gómez Madrid 2009, 15)

'오목 거울'을 통해서만 제대로 된 기존의 현실을 사유할 수 있다는 바예-잉클란의 에스페르펜토 미학과 마찬가지로 사회와 인물에 대한 마투테의 일그러진 재현은 "인간사회의 부조리한 면을 드러내기 위해 익숙한 현실을 변형함으로써 기존 현실을 의심하는 기능을 수행(조민현 2014, 159)"한다. 이처럼 그리스·로마 신화, 기독교 신화의 차용은 암울한 아르타밀라 사회로 비유된 스페인의 폭력적인 역사를 폭로하고, 유일한 이데올로기에 의문을 제기하는 효과까지 자아낸다.

지금까지 그로테스크 미학의 관점에서 『북서쪽에서의 축제』의 배경인 아르타밀라 마을의 모습과 주인공 후안 메디나오를 분석해보았다. 유년기의 범죄를 고해하는 주인공 후안 메디나오를 통해 프랑코 정권이 신화화하고 싶었던 영웅적인 스페인 사회가 아닌, 비정상성과 폭력성이 난무한 암울한 시대 상황이 폭로된다. 개인을 정상적으로 성장하지 못하게 할 뿐만 아니라 존재의 고독만이 남은 병리적인 주체로 전락하게 만드는 사회 역시 체제의 비정상성을 고발한다. 이러한 사회와 인물의

그로테스크한 외양은 프랑코 시기 공적 기억이나 프로파간다가 은폐하고 싶었을 역사의 단면을 잘 보여준다. 이어서 4장에서는 보다 지시적이고 증언적인 방식으로 내전 시기 아이들의 삶과 공화파 내부의 폭력, 허구성을 조망한 『반딧불이』를 분석할 것이다.

IV. 정치적 이분법을 넘어 증언하기: 『반딧불이 *Luciérnagas*』

『반딧불이』(1993)는 본래 1949년 나달 문학상 후보에 올랐던 작품이지만, 원작은 검열로 인해 출판되지 못하다가 집필 후 대략 40여 년의 시간이 흐른 뒤에야 본래 제목과 내용을 되찾은 판본이 출판될 수 있었다. 1955년에 소설의 내용을 수정하고 제목도 『이 땅에서 *En esta tierra*』로 변경하여 소설이 잠시 출판되었으나 작가의 요청으로 재 인쇄를 하지 않아 1993년 재출간 이전까지 대중들에게 알려질 기회가 상대적으로 적었던 작품이기도 하다.

이처럼 파란만장한 출판 일화를 가진 소설 『반딧불이』는 아나 마리아 마투테의 작품 가운데 스페인 내전에 대한 직접적인 지시성과 역사성이 가장 두드러진다. 앞 장에서 분석했던 『북서쪽에서의 축제』는 내전에 대한 언급이 한 차례도 없지만 내전으로 인한 스페인 사회의 암울한 상황을 아르타밀라라는 가상의 마을과 그로테스크한 인물들, 카인과 아벨 신화를 통해 간접적으로 형상화했다면 『반딧불이』는 바르셀로나의 실제 거리, 동네, 건물들을 배경으로 내전으로 인해 점차 황폐화되는 도시와 인물들의 변화 과정을 사실적으로 담아낸다. 그렇기 때문에 작품의 곳곳에 등장하는 역사적 지표들을 실제 사진과 함께 수록한다면 마치 하나의 역사책을 보는 것 같은 느낌을 줄 수 있을 정도로 사실적이다. 출판 연도가 아닌 작품이 집필 시기를 고려할 때, 『반딧불이』는 『북서쪽에서의 축제』보다 먼저 쓰인 소설로 내전 종료 시점과 더 가까움에도 불구하고 직접적으로 내전을 언급한 대담성이 돋보인다. 그러나 검열로 인해 출판의 어려움을 겪게 된 작가의 첫 번째 작품이자, 경제적 궁핍으로 인해 작가로서의 자존심을 접고 소설의 내용을 수정하여 출판할 수밖에 없었던 일화가 얽힌 소설이다 보니, 『반딧불이』 이후 소설들에서는 내전에 대한 지시나 비판을 직접적으로 드러내지 않고 교묘

하게 감추어 표현하는 방식으로 선회하게 된 계기가 되는 작품이기도 했다.

보르케스는 이 소설에 대하여 “마투테의 작품들 가운데 실질적으로 가장 구별되는 작품으로 여타 작품들에서 두드러졌던 서정성은 축소되고 리얼리즘적 경향이 강하여, 내전 이후 소설의 미학에 훨씬 가깝다”고 평가한 바 있다(2011, 103). 내전 시기를 지시하는 사건, 다양한 이데올로기를 가진 인물들의 등장을 통해 스페인 내전의 실상과 시대상을 증언하는 성격이 강하며, 작가의 자전적 요소 역시 상당 부분 반영되어 있다. 소텔로 바스케스 역시 “명백한 자서전적 토대에서 아나 마리아 마투테는 혼돈, 배고픔과 비참함에 잠식되고 피와 복수로 물든 바르셀로나라는 도시의 강렬한 전망을 그려간다”고 분석한 바 있다(Sotelo Vázquez 2012, 324).

소설의 등장인물들은 크게 카탈루냐 부르주아 가족인 로다 집안의 솔, 에두아르도와 가난한 보레로 집안의 삼형제 파블로, 크리스티안, 다니엘로 이들은 모두 아이들 내지는 청소년이다. 바르셀로나에서 공장을 운영하던 솔과 에두아르도의 아버지 루이스는 노동자들로 대표되는 공화파 인물들에 의해 죽음을 맞게 된다. 남겨진 가족들은 설상가상으로 집마저 정부에 귀속되면서 극심한 경제적 궁핍에 시달리게 된다. 가정의 붕괴로 거리로 내몰리게 된 솔과 에두아르도는 보레로 가족의 형제들과 만나게 되고, 이 과정에서 솔과 크리스티안은 사랑에 빠진다. 폭격으로 형제를 잃고, 수용소에 끌려가기도 하며, 살아남기 위해 고군분투하는 솔과 크리스티안의 노력은 내전의 참상을 잘 보여준다.

이 작품이 검열로 인해 출판이 자유롭지 못했고, 원작을 포함하여 세 개의 각기 다른 판본이 존재한다는 이력을 고려할 때, 재출간된 소설의 내용은 프랑코 정권에 비판적이거나 검열을 통과하지 못할 만한 정치적 색채가 강한 특징을 가질 것이라 예상하게 된다. 그러나 1993년 판『반딧불이』내용은 독자들의 예상과는 달리 정치적으로 중립적이거나, 오히려 프랑코 정권을 은근히 옹호하고 있다고 보이는 지점들도 있다. 반란파와 공화파의 대결보다 바르셀로나 급진 공화파 세력들이

저지른 폭력에 더 초점이 맞춰져 있고, 인간의 한계를 시험하는 삶의 고통 속에서, 솔과 크리스티안은 프랑코 군대가 바르셀로나로 들어와 자신들을 구원해주기를 희망하는 모습을 보이기도 하기 때문이다. 이처럼 소설 속엔 프랑코 정권을 신랄하게 비판하는 내용과는 오히려 반대되는 서술도 많다. 주로 십대에 해당하는 등장인물들은 각기 서로 다른 사회 계층과 이데올로기를 대변함에도 불구하고, 나름의 방식으로 전쟁의 소용돌이 속에서 삶을 이어나가기 위해 필사적으로 노력하고, 서로 돕고 사랑하며 힘든 시기를 살아낸다. 내전이라는 암울하고 어두운 스페인 사회에서 주체적으로 살아간 '전쟁의 아이들'의 이야기인 것이다.

먼저 1절에서는 전쟁의 상황 속에서 어른들의 도움을 받지 못하고 거리로 내몰린 등장인물 아이들을 '보호해 줄 국가로부터 버림받은 국민들에 대한 은유'로 보고 그들이 전쟁 앞에 처해 있었던 상태를 아감벤이 『유아기와 역사』에서 설명한 '말할 수 없음'의 측면에서 살펴볼 것이다. 이후 그러한 상황에도 불구하고 자신들의 위기를 극복하기 위해 아이들이 모색한 방법과 행동이 스페인 역사에서 어떤 의미가 될 수 있는지를 고찰해보도록 하겠다.

앞서 언급했듯이 『반딧불이』에 역사적 지표와 실제 지명의 사용이 많다는 점에서, 소설의 배경이 되는 바르셀로나의 공간에 대한 분석을 빠트릴 수 없다. 사실적이고 증언적인 성격의 소설인 만큼 바르셀로나에 대해 독자들이 가지고 있는 고정 관념과 실제 스페인 내전과 관련한 역사 및 집단 기억의 개입은 소설 속 장소와 관련된 특별한 미학을 만들어내기 때문이다.

마지막으로는, 『반딧불이』가 재출간된 시점이 스페인 사회에서 과거사 청산이나 역사 기억의 중요성이 본격적으로 논의되기 시작한 기억의 시대인 점, 검열로 인해 원작 소설의 내용이 훼손되었다가 뒤늦게 복원되었다는 사실이 소설의 마케팅에 활용했다는 점을 고려하여 이 작품의 정치성에 대해 다뤄보고자 한다. 검열과 복원의 과정을 거치면서 객관적 고증에 가까운 역사 소설의 성격을 띠는지, 수정주의적이거나 하나의 이데올로기를 옹호하고 있지는 않은지 논의해 볼 것이다.

1. 거리의 아이들과 자구(自求) 능력

마투테의 다른 작품들에서와 마찬가지로 『반딧불이』에서도 아이, 청소년 인물들이 어른들에 비해 더 많은 중요도와 비중을 차지하며 등장한다. 솔, 에두아르도, 파블로, 크리스티안, 다니엘, 클로티, 차노는 공교롭게도 아이들을 제대로 보호하거나 돌보지 않는 무능력한 부모로부터 방임되고, 내전의 발발로 유년기가 단절되었다는 공통점을 가진 인물들이다.

> 그렇게, 불안하고 무지한 열여섯 살에, 엉망진창으로 묶여 마치 아코디언 모양 같은 책들과 함께 —그녀의 유년기 전체가 포장된 것 같았던 책들— 생각에 잠겨 학교 공책을 흘깃거릴 때, 전쟁의 발발은 그녀를 놀라게 하였다. (*Luc*, 36)[34]

솔과 에두아르도의 경우는 비교적 유복한 환경에서 학교 교육을 받고 내전 이전까지는 가정이라는 안전한 울타리 안에서 자랐지만, 내전을 기점으로 이유를 알 수 없는 무수한 폭력과, 잇따른 아버지의 죽음을 경험하며 유년기와 결별한다. 이 과정에서 아버지의 역할을 대신해야 할 어머니 엘레나는 평생 가부장적 존재들에 둘러싸여 의존적으로 살아온 탓에 아이들을 보호해주지 못한다. 솔은 내전 이전까지는 "한 번도 엄마를, 그럴듯한 곳에 보석을 숨기면서 오직 울기만 할 줄 아는 여인으로 상상해본 적이 없었다(*Luc*, 39)." 에두아르도 역시 "불쌍한 엄마는 살아갈 줄을 모른다. 한 번도 살아가는 법을 안적도 없다(*Luc*, 77)."고 자신의 엄마를 평가한다. 결국 에두아르도는 거리의 아이들과 어울리며 물건을 훔치거나 약탈하는 등 자신만의 방식으로 배고픔을 이겨낸다. 솔 또한 바르셀로나 근교로 먹을 것을 구하러 다니거나, 배급

---

34) Ana María Matute. *Luciérnagas*, Barcelona: Austral, 2014. 앞으로 본문을 인용할 시에는 소설의 제목의 줄임말과 페이지수를 괄호 안에 (*Luc*, 쪽수)와 같이 적는다.

식품을 얻기 위해 줄을 서고, 아버지를 죽게 만든 공화파 진영에 속한 노동자 학교에 선생님으로 일할 수 있도록 일자리를 구걸하기에 이른다.

마찬가지로 파블로, 크리스티안, 다니엘 삼 형제의 어머니는 알코올 중독으로 이미 집을 나간 지 오래고, 아버지 역시 가족을 제대로 부양하지 못하고 어린 자식들이 꿈을 포기하거나 거리로 나가 생계를 유지하도록 방임한다. 그는 과거에 라틴어 교사였는데, 정신병을 앓게 되어 휴직한 뒤 다락방에 처박혀 책만 탐독할 뿐이다.

> 기억 속에서 한물간 원고지에 몸을 기울이고 굶주림과 죽음의 그로테스크한 유령에 쫓기는 반쯤 장님이 된, 고군분투하는 아버지를 지울 수가 없었다. 다니엘의 버려진 유년기를, 그의 비참한 도둑질과 권력에 대한 꿈을 보았다. 〔…〕 16살도 되지 않아, 저기 저 옆에서 다니엘은 치료도 받지 못한 채 죽어가고 있었다. (*Luc*, 165)

클로티의 경우도 상황은 다르지 않은데, 아버지 없이 세탁 일을 하는 어머니, 부랑자 신세로 살아가는 형제들로 인해 어린 시절부터 돈을 벌어야 하는 처지에 놓이게 된다. 그러던 중 동네 선술집의 가예가라는 인물에게 이용당해 매춘에까지 가담하게 된다. 가예가는 빈민가 소녀들과 어린 아이들을 데려다가 선술집 남자들과 연결해주는 일을 하고 있었다. 상황이 이러하다 보니 클로티는 혁명을 꿈꾸며 세상에 복수할 날을 기다리고, 돈 많은 사람들에게 적대감을 보이는 청년 노동자로 성장한다. 차노는 티비다보 언덕의 동굴에서 지내는 거리의 아이로 "엄마는 거의 기억 나지 않았고, 아버지는 누구인지 몰랐으며, 형제도 집도 없었다(*Luc*, 215)."

방임된 아이들 가운데 다니엘, 차노, 에두아르도는 일종의 패거리를 형성하여 도시를 배회하며 작은 범죄들을 저지르고, 당구장, 선술집과 같이 전선에 나가 있느라 부재한 어른들의 공간을 대체한다.[35] 어른들의 모습을 모방하는 이 아이들은 라틴아메리카의 도시에서 흔히 볼 수

35) "어른들은 전선에 있었다." (*Luc*, 99).

있는 '거리 아이들'과 흡사한 양상을 보인다. 라틴아메리카 영화에서 폭력적인 도시를 재현할 때 끊임없이 다뤄진 거리 아이들의 특징은 다음과 같다.

> 대부분이 슬럼 출신인 이 아이들은 부모에게 버림받았거나 스스로 가출해 부모의 보호 없이 거리에서 지낸다. 이들은 삼삼오오 몰려다니며 어려서부터 마약을 배우고 구걸을 하거나 가벼운 범죄 —소매치기, 마약 판매—를 저지르며 살아간다. 〔…〕 이 아이들은, 보호자도 마땅한 삶의 수단도 없기 때문에 범죄자로 자라날 가능성이 매우 높아 라틴아메리카 국가의 심각한 사회문제가 되고 있다. '거리 아이들'은 라틴아메리카 도시의 무질서와 국가적 희망의 부재를 말하고 있다는 점에서 충격적인 존재다. (임호준 2006, 210)

시대와 환경의 차이 및 특수성을 고려할 때 라틴아메리카의 거리 아이들과 『반딧불이』의 내전의 아이들을 비교하는 것은 적절하지 않을 수 있다. 그럼에도 불구하고 '도시의 아이들'이라는 개념적 측면에만 주목하면, 무질서와 폭력 앞에 노출된 스페인 내전의 아이들의 모습과 라틴아메리카의 도시 아이들의 상황이 크게 다르지 않아 보인다. 이들은 모두 국가로부터 제대로 보호받지 못하는 국민들을 비유하기 때문이다.

마투테와 함께 '내전의 아이들' 세대에 속한 후안 마르세의 작품 가운데 『내가 죽었다고 하거든 *Si te dicen que caí*』(1973)은 『반딧불이』와 주제 의식 및 배경, 인물 설정 등에서 상당 부분 유사한 측면이 있다. 『내가 죽었다고 하거든』 또한 바르셀로나를 배경으로 하며, 내전으로 인해 생의 최전선에 놓였던 거리의 아이들이 주인공으로 등장한다. 이들은 공식 역사에는 기록되지 않을 본인만의 내전의 기억을 아벤티스(Aventis)라는 상상의 이야기에 반영하며 하나의 공동 창작 이야기를 만들어낸다. 이에 대해 라바니는 다음과 같이 설명한다.

> 『내가 죽었다고 하거든』의 청소년들은 (절뚝거리는 콘라도로 대표되는) 공식적인 프랑코 정권의 가치나 (과거를 중심으로 살아가는 레지스탕스들

로 대표되는) 오랜 정치적 반대로 마비된 사회의 유동성을 일정 부분 달성케 하는 신화적 반문화를 창조해낸다. (Labanyi 1989, 135)

아이들의 상상력으로 만들어지는 아벤티스 이야기가 실제 현실보다 더 강력한 힘을 가진 서사로 변모하면서 대항문화로 기능하는 것처럼 『반딧불이』의 거리의 아이들은 각자 서로 다른 계층을 대변하는 인물들임에도 하나의 패거리를 형성하여 그들만의 문화를 창조한다. 이들은 도시를 배회하며 마주하는 어른들의 폭력 앞에 함께 죽을 고비를 넘기며 서로 의지하고 연대한다.[36] 아이들의 연대는 에두아르도가 식료품을 약탈하기 위해 유리창을 깨고 예배당에 들어갔을 때, 물건을 훔치고 있던 거리의 아이들과 우연히 만나는 장면에서부터 시작된다. 통조림을 챙겨 나오던 아이들과 부딪히면서 에두아르도와 아이들 사이에 싸움이 벌어진다. 그 바람에 예배당을 지키고 있던 감시병들에게 아이들 전부가 들키게 된다. 감시병들은 어린 아이들에게 일말의 자비를 베풀기는 커녕 무자비한 폭력을 행사한다.

그들의 손목을 서로 묶어 등을 뒤로 돌리도록 했다. 그 후에 허리띠를 풀러, 마치 그보다 더 나은 방법은 없는 것처럼 그들을 세게 때렸다. 한 대씩 때릴 때마다 고통과 분노가 그들을 강타했다. 얼마 지나지 않아 사팔뜨기가 다른 두 명을 질질 끌며 바닥에 고꾸라졌다. 여전히 바닥에서 경비대들이 그들을 계속해서 때렸다. (*Luc*, 91)

어른들의 폭력에 상처 입은 아이들을 위로해 주는 것은 부모나 다른 어른이 아닌 똑같은 아픔을 공유하는 아이들 자신이다. 채찍질로 벌겋게 부은 몸에 서로 약을 발라주며 거리의 아이들 사이에는 우정이 싹트기 시작한다.

---

36) “«그들이 우리 셋을 함께 때렸다.» 에두아르도가 속으로 말했다. 그 점이 그들을 가깝게 만들었다. 그들은 생각할 겨를조차 없이 결속되고, 동료가 된 것 같았다.” (*Luc*, 92).

다니엘은 식초에 손수건을 적셔 에두아르도 몸의 가죽벨트 자국이 난 곳을 축축하게 적셨다. 그러고 나서, 소금을 발라주었다. 에두아르도는 비명을 지르지 않기 위해 혀를 꽉 깨물었다. 다니엘은 이를 드러내며 웃었다. 〔…〕 그 순간, 에두아르도, 다니엘, 차노 사이에 우정이 시작되었다. 더 정확히 말하면, 의심할 여지없이 재주가 특출나고, 보통 사팔뜨기라고 불리는 다니엘을 중심으로 일종의 단체가 결성되었다. (*Luc*, 95-96)

어른들과는 달리, 전쟁기의 아이들은 가족들과 분리 단절을 겪고, 일상을 지배하는 폭력과 죽음, 궁핍을 경험하면서도 직접적으로 전쟁의 상황을 통제하고 책임질 수 없는 수동적 주체의 입장에 놓여 있다. 아이들이 처한 이러한 상황은 소설에서 주로 '말할 수 없는 상태'로 표현된다. "솔은 자신의 자리에서 밀려나곤 했다. 그녀는 가냘프고, 연약하고, 특히 소리를 지르거나 논쟁을 할 능력이 없었다(*Luc*, 53)." "솔은 단어들이 목에서 막혀버렸다. 그녀의 동생의 낯선 삶 앞에서 설명할 수 없는 야릇한 일종의 공포를 느꼈다(*Luc*, 75)." 말할 수 없는 상태의 원인은 단순히 말할 능력이 없는 것이 아니라 말할 수 없는 발화의 위치나 상황 등 여러 요인에서 기인한다. 솔의 경우는 부르주아 집안의 딸이기 때문에 가난을 이해할 수 없을 거라는 타인들의 비난 앞에 침묵할 수밖에 없고, 이해할 수 없는 전쟁의 잔인한 폭력 앞에 공포심을 느껴 말을 할 수도 반항할 수도 없었다.[37] 그렇지만 말로 표현할 수 없었을 뿐, 솔이 경험한 고통이 없어지는 것은 아니다. 아감벤에 따르면, 인간의 경험이란 발화된 것뿐 아니라 침묵 속에 잠재해 있는 말의 교직을 통해 구성된다.

---

37) 프랑코의 아이들은 자신들의 유년기를 유독 공포로 가득 찬 시기로 기억하는 경향이 있다. "나중에는 우습게 보일 수도 아닐 수도 있지만 유년기는 공포로 가득 찬 시기이다. 공포는 우리를 보호할 수 있게끔 작동하였고 물리적 위험을 포함한 상황들을 예방하도록 돕기 때문에 우리를 절대로 놓아주지 않았다. 오직 그 공포를 낳는 주체와 우리의 반응만이 변할 뿐이었다. 어른들이 느끼는 공포의 아버지가 유년기의 공포이기 때문에 그것을 무시해서는 안 된다." (Gassió 2013, 236).

> 하나의 언어가 존재한다고 여기는 사유 모델 혹은 세대에서 세대로 전해 내려오는 이름과 규칙들이 존립하며 우리는 그것들을 소유하고 있다는 식의 사유 모델을 따를 경우에는 결코 이 '언어가 있다'는 사태를 표상할 수 없다는 사실이다. 이보다 더 중요한 것은 그 속에서 인간이 말하며 숨 쉬고 움직이며 살아가는 어떤 무전제적 탈 은폐이다. (아감벤 2010, 24-25)

2장 3절에서 이미 아감벤의 '유아기' 개념에 대해 살펴보았듯이, 아감벤의 위와 같은 설명은 발화자가 말할 수 없거나 말하지 않았다고 할지라도, 침묵 속에 말할 수 있는 가능성을 가진 언어가 존재했다는 사실 자체의 중요성을 강조하는 것이다. 전쟁 상황을 정확히 판단하기 어려운 아이가 겪어내야 했던 트라우마는 말로 표현하기 어렵지만 없어지지 않는 잠재된 언어의 영역에 속한다. 그리고 아이들 존재는 이러한 은폐된 영역의 언어를 환기시킨다는 점에서 역사에 균열을 가하는 인물들이 된다.

아감벤에 따르면, 아기와 유령은 확고한 질서와 순환하는 시간에 틈을 만들어내는 기표이자 의미 기표로 "이것들이 없다면 인간의 시간이나 역사는 존재할 수 없다(아감벤 2010, 161)." 이러한 관점에서 보면, 솔과 같은 어린 인물들이 말할 수 없었다고 해서 전쟁의 수동적 피해자일 뿐, 정치적 함의를 갖지 못하는 주체라고 보기 어렵다. 솔을 비롯한 아이들을 서발턴으로 본다면, "(다른 모든 발화자와 마찬가지로) 여러 목소리를 가지고 있다. 하나의 목소리가 아니라 때로 다른 목소리, 다른 의식과 무의식, 다른 증상을 통해 말한다(김애령 2012, 53)"고 한다. 이들은 혼잣말이나 구역질과 같은 신체 반응 등을 통해서 표현하기도 하고, 타인과 연대하며 행동하기도 한다. 아이들은 자신들을 역사의 피해자의 위치에 제한하지 않고, 주체성을 가진 개인으로 살아가고자 노력하는 것이다. 에두아르도의 다음과 같은 다짐은, 자신이 처한 어려운 환경에도 불구하고 주체성을 가진 개인으로 살아가고자 하는 의지를 잘 보여준다.[38]

---

38) "최근 몇 년 동안 역사학자들 사이에서 역사 속 어린아이들을 20세기 전쟁의 이념

혁명은 이루어지지 않아. 누구의 말이 맞는지도 모르겠고, 중요하지도 않아. 하지만 난 이제 나를 혁명의 피해자로 여기지 않을 거야. 내가 그 혁명의 결과라고 생각하고 싶어. 와야만 하는 것이 온 것뿐이야. 나는 누군가의 세상을 추구하기 위해 세상에 태어난 게 아니야. 내 세상은 내 피부에서 시작하고 끝이 나지. (*Luc*, 110)

아이들은 각자의 환경과, 어른들이 만들어 놓은 편 가르기에 얽매이지 않고 서로 이야기를 들어주고, 공감하고, 연대하며, 자신들이 처한 환경을 이겨 내려 한다. 솔의 경우는 세인트 폴 학교를 다니는 동안 줄곧 이상한 아이라고 불렸는데, 이는 내전 발발 이전인 유년시절 주인공 솔이 자신이 속한 사회적 계급과 동일시하지 못하는 양상을 보여준다. 카탈루냐 부르주아 계급에 속한 솔의 경우, 내전 이전부터 자기 자신을 그들과 동일시하지 못한다. 학교에서는 모두가 그녀를 이상한 소녀라고 불렀고, 솔 스스로는 국민파 진영에 속한 어머니와 자신은 닮지 않았다고 느낀다. 이러한 고백은 중요한데, "우파 가정에서 형성된 집단 기억에 기반해 과거를 회상하는 동시에, 좌파와 정서적 동일감을 표명하는 주변부 주체로서 겪는 이질적 경험을 기술"하고 있기 때문이다(전미연 2022, 159). 전쟁으로 인해 사랑하는 아버지와 연인을 잃은 솔의 생존과 성장의 서사는 그녀가 과연 내전의 승자에 해당하는지 의문을 제기한다.

불가해한 폭력과 어려움을 이겨내지 못하는 무기력한 어른들과는 별개로, 작가는 내전 상황 속에서 자구책을 찾아 연대하고 사랑으로 극복해 내려는 아이들을 어둠 속에서 빛을 밝히는 반딧불이와 같은 희망의 존재로 그리고 있다.

과 프로파간다의 수동적 피해자가 아니라 능동적인 대상으로 보려는 재고의 움직임이 일고 있다. 결국 아이들은 성인들과 마찬가지로 느끼고 기억하고 저항하고 생존할 능력을 가졌으며 환경에 적응하기 위한 공식을 발전시킨 주체였다." (Cenarro 2013, 149).

> 어떠한 장점도 영웅다움도 없는 두 마리 이름 없는 짐승, 길가의 들판에서 보았던 두 생명체. 몇몇은 땅 위를 기어 다니고, 다른 일부는 빛나는 머리를 벽에 부딪치며 날아가려고 시도한다. 반딧불이, 밤에 떠도는 배들. (*Luc*, 247)

주인공 솔의 이름은 본래 고독을 뜻하는 솔레닷(Soledad)이지만, 태양, 빛을 뜻하는 솔(Sol)로 불린다. 내전으로 대표되는 어두운 역사의 시기에 희망의 존재들은 솔과 같은 인물들이라는 점을 상기시켜 주는 듯하다. 날기 위해, 벽에 반짝이는 머리를 부딪치는 반딧불처럼, 나름의 방식으로 생존을 위해 고군분투하는 아이들은 폐허가 된 스페인 땅의 유일한 희망인 것이다.

바흐찐은 "문학작품 속에 역사적 시간과 공간의 실상을 담는 과정은 그 시간과 공간에 실제로 살았던 역사적 인물들을 표현하는 일만큼 복잡(바흐찐 2020, 260)"하다고 언급한 바 있다. 언어를 통해 고통의 역사에 다가가는 것은 이처럼 어려운 일이지만, 『반딧불이』는 역사적, 정치적 지표들의 언급을 통해 소설 배경인 내전 당시의 바르셀로나를 핍진성 있게 그려낸다. 내전 초기 공화파의 사기가 우세했던 바르셀로나에서 공화파에 피해를 입은 부르주아 가정의 소녀 이야기를 통해, 작가는 패자의 관점이 주를 이루는 전후 소설의 흐름 속에서 언어로 표현할 수 없었던 주체들의 은폐된 경험을 들추어내고 잊힐 수 있는 아이들 주체를 정치적 담론의 장에 끌어들인다.

2. 비유적 공간으로서의 바르셀로나

카르멘 라포렛(1921-2004), 후안 고이티솔로(1931-2017), 후안 마르세(1938-2020), 에스테르 투스케츠(1936-2012), 마누엘 바스케스 몬탈반(Manuel Vázquez Montalbán, 1939-2003), 테린시 모시(Terenci Moix, 1942-2003), 에두아르도 멘도사(Eduardo Mendoza, 1943) 등 스페인 전후 소설 및 전환기 소설의 계보를 잇는

위의 작가들은 공교롭게도 바르셀로나 출신이면서 그곳을 배경으로 하는 소설을 집필한 바 있다.

이들이 바르셀로나를 배경으로 선정한 것은 단지 자전적 요소의 반영 때문만은 아닐 것이다. 오히려 '스페인 내전'이라는 특정한 역사적 시기와 맞물려 바르셀로나라는 도시에 대해 스페인 사람들이 공유하고 있는 기억, 이미지 등이 현재의 관점에서 특별한 의미를 갖기 때문일 것이다. 이탈리아의 포스트모더니즘 건축 이론을 주창한 알도 로시(Aldo Rossi)는 『도시의 건축 *The architecture of the city*』(1966)에서 도시는 역사적 집단 기억의 공간이자 도시 자체가 역사의 보존소라며 다음과 같이 주장한다.

> 기억이 사물과 장소와 연관되어 있듯이 도시 자체는 그 도시민들의 집단적 기억이라고 말할 수 있다. 도시는 집단적 기억의 로쿠스(*locus*)이다. 로쿠스와 시민집단 사이의 이러한 관계는 도시의 뚜렷한 이미지가 되고, 건축이 되고 경관이 되며 특정한 유물들이 기억의 일부가 되듯이, 새로운 유물들이 생겨난다. 이러한 실증적 영역 안에서, 위대한 생각들이 도시의 역사로부터 흘러나오고 도시의 역사를 형성한다. (Rossi 1999, 130)

즉 도시 내의 형성물과 거주하는 사람들이 빚어내는 기억은 도시와 상호 작용하며 하나의 역사를 만들어간다는 것이다. 비슷한 맥락에서 알라이다 아스만(Aleida Assmann) 역시 장소가 기억을 환기하고 보존시켜주며 이렇게 되살아난 기억은 영속된다고 말한다.

> 설령 장소가 고유한 기억을 가지고 있지 않더라도 그것은 문화적 기억의 공간들을 구성하는 데 매우 중요한 의미를 지니고 있다. 장소는 기억의 기반을 확고히 하면서 동시에 기억을 명확하게 증명한다는 것 이상의 의미가 있는 것이다. 장소들은 회상을 구체적으로 지상에 위치시키면서 그 회상을 공고히 하고 증거 할 뿐 아니라 인공물로 구체화된 개인과 시대, 그리고 문화의 다른 것에 비해 비교적 단기적인 기억을 능가하는 지속성을 구현한다. (아스만 2020, 411)

이제 『반딧불이』의 배경이 되는 바르셀로나가 소설 속 공간으로서 어떤 기능적 역할을 수행하는지, 역사적, 정치적 지표로 가득한 내전 시기 스페인 사람들의 집단 기억의 로쿠스(*locus*)라는 관점에서 논의를 이어나가고자 한다.

소설의 공간은 하나의 중요한 형식적 장치로서 작품 내에서 인물들의 행동과 주요 사건이 진행되는 배경으로 기능한다. 김찬기는 "서사 공간의 선택은 그 공간이 내포하고 있는 역사적 성격과 분리하여 놓고 볼 수 없다(2012, 456)"고 주장한다. 마찬가지로 바흐찐은 예술 작품에서 시간과 공간은 독립적이지 않고 늘 연관성을 가지며 "문학작품 속에 예술적으로 표현된 시간과 공간 사이의 내적 연관(2020, 260)"을 '크로노토프'라는 용어로 설명한 바 있다.

> 사건을 묘사하고 재현하기 위한 본질적인 토대를 제공하는 것은 바로 크로노토프이다. 그리고 이것은 윤곽이 잘 그려진 공간의 영역 내에서 발생하는 시간(인간적 삶의 시간, 역사적 시간)적 지표들의 밀도와 구체성이 특별히 증가함으로써 가능하다. 〔…〕 크로노토프는 공간 안에서 시간을 객관화하는 중요한 수단으로 작용하면서, 구체적인 재현의 중심이자 동시에 소설 전체에 실체를 부여하는 힘으로 나타난다. 소설의 모든 추상적 요소들(철학적이고 사회적인 일반론, 이념 인과관계의 분석)은 크로노토프의 인력권에 끌려들어가고, 그것을 통해 피와 살이 붙으며, 예술의 형상화 능력에 참여한다. 이상이 크로노토프가 지니는 재현적 의미이다. (바흐찐 2020, 458-459)

『반딧불이』는 소설의 시작부터 작품의 배경이 되는 시간과 공간을 명시적이고 한정적으로 제시한다. 1935년 여름부터 1939년 1월까지의 바르셀로나에서 사건이 전개되는데 소설 속에 등장하는 구체적인 바르셀로나의 지명, 과거 내전 시기를 환기시키는 사물, 광경들은 현재 시점에서 작품을 읽는 독자들의 시공간과 접촉하며 크로노토프를 만들어낸다. 스페인 국민들에게 여전히 치유되지 않은 과거의 상흔인 내전을

바르셀로나라는 공간을 중심으로 현재의 관점에서 문화적, 역사적으로 재조명한다는 점에서, 이 작품의 시공간이 가지는 중요성은 크다고 볼 수 있다. 소설의 시공간 안에 위치한 역사적 지표들은 과거의 기억을 환기함과 동시에, 망각의 위기에 처한 역사적 순간을 현재와 접촉하게 만들어 주기 때문이다.

물론, 마투테의 다른 작품들에서도 바르셀로나라는 지역이 언급되긴 하지만, 주로 카탈루냐 지역임을 암시적으로 표상할 뿐 『반딧불이』에서처럼 바르셀로나가 직접적으로 소설의 배경으로서 중요성을 지니지는 않는다. 오히려 그의 작품에서는 주로 만시야 데 라 시에라의 문학적 변용인 아르타밀라나 에그로스가 소설의 배경으로 더 자주 등장해왔기에 이 소설의 배경을 바르셀로나로 설정한 것에 작가가 특별한 의미를 부여하지 않았을까 조심스럽게 추측해본다.

대개 바르셀로나[39]에 대해 가지고 있는 일종의 이미지나 고정 관념을 고려할 때, 『반딧불이』의 등장인물 솔과 에두아르도가 묘사하는 내전 이전의 바르셀로나 풍경은 현재 시점의 독자들이나 관광객들이 기대하는 바르셀로나의 모습과 크게 다르지 않아 보인다.

> 그 시절의 여름은 마치 천국의 일부 같았다. 〔…〕 가족들과 해변가 마을에 가곤 했는데, 그곳에는 하얀색 회벽과 파란색 쪽문이 있는 집이

39) 바르셀로나는 스페인의 도시들 가운데 가장 국제적(cosmopolitan)이라고 해도 과언이 아닐 정도로 역사적 건축물과 현대적 예술이 조화롭게 어우러진 도시 중 하나이다. 안토니 가우디, 조안 미로, 살바도르 달리 등으로 대표되는 예술가들의 혼이 살아 숨 쉬는 도시이자, 지리적으로도 바다와 접해 있어 볼거리와 즐길 거리가 풍부한 도시로 꾸준히 전 세계 관광객들의 주목을 받아 왔다. 예술적이고 자유로운 바르셀로나의 현재 이미지는 페드로 알모도바르(Pedro Almodóvar)의 〈내 어머니의 모든 것 Todo sobre mi madre〉(1999), 우디 앨런(Woody Allen)의 〈비키 크리스티나 바르셀로나 Vicky Cristina Barcelona〉(2008)와 같은 국제적인 영화감독들의 영화에서 바르셀로나가 다양성이 공존하는 도시로 등장하기에 이른다. 카탈루냐 광장, 바르셀로네타 해변, 엔산체, 라예타나 거리, 고딕 지구, 티비다보 언덕 등 『반딧불이』에서 언급된 지역이나 동네가 비교적 쉽게 접근할 수 있는 관광지나 명소라는 점을 고려할 때, 전쟁으로 파괴되는 바르셀로나 곳곳의 변화는 주인공에게 뿐만 아니라, 현재의 바르셀로나를 상상하는 독자들에게조차 낯선 공간과의 만남이 된다.

있었다. 정원의 모래는 발바닥 아래에서 살근거렸고, 샌들 안으로 들어오곤 했다. 하루는 금빛으로, 눈과 입으로 넘쳐 흐르는 불타는 금빛으로 가득 차 있었다. (Matute 2014, 12)

솔은 내전 이전의 유년 시절을 마치 천국과도 같았다고 회상하며 방학이면 가족들과 함께 해변가에서 보내곤 했던 평화로운 날들을 떠올린다. 눈부신 햇살과 바다의 모습으로 묘사되던 바르셀로나는 전쟁이 진행됨에 따라 낯선 풍경들로 가득 차고, 폭력의 그림자 속에서 소멸해 가는 도시의 모습으로 변화한다.

시간이 흘렀다. 날마다 도시는 꺼져 가고 있었다. 더럽고 비참한 도시의 새로운 모습이 에두아르도의 눈앞에 펼쳐졌다. 빼앗기고 상처 입은 도시. 텅 빈 작은 가게들, 문이 닫힌 창고들, 전선의 남자들. 이제는 군인 복장을 한 여자들이 주먹을 높이 들고 행진하는 것이 보이지 않았다. 〔…〕 슬프고 축축한 그림자가 도시를 뒤덮어 갔다. 공공 기관들은 이제는 불길한 기운을 가진 것 같았다. 합법이라는 유약 아래 시스템화된 살인은 점점 늘어났다. 피 한 방울도, 화재도 추산되지 않았다. 마치 소리 없이 폭력이 발생하는 것처럼. (*Luc*, 85-86)

솔과 에두아르도가 목격하는 바르셀로나의 변화는 마치 내전을 기억하지 못하는 현재의 독자들이 코즈모폴리턴한 바르셀로나 풍경에 생경한 내전의 장면을 오버랩하여 상상하는 양상과 다르지 않다. 그 시절을 경험한 전쟁 세대들에게는 이미 시간이 흘러 망각의 저편으로 사라졌던 과거 내전의 광경이 다시 눈앞에 펼쳐져 격세지감을 느끼게 할 것이다. 이렇게 같은 공간에 대한 과거와 현재의 극명한 대비가 『반딧불이』에 나타난 장소의 미학인 것이다.

작가는 바르셀로나에 성경적인 메타포를 더하여 전쟁을 부각시키고 역사적 의미를 가진 공간이 되도록 만든다. 이 소설은 세 장으로 구분되어 있는데, 첫 장에는 '신명기(Deuteronomio)'[40]라는 제목이 붙어

40) 신명기는 모세가 이스라엘인들에게 약속의 땅 가나안에서 지켜야 할 율법을 전하

있다. 그리고 신명기 중, 모세가 약속의 땅 가나안에 들어가지 못하게 될 것이라는 예언 구절이 소설 속에서 다음과 같이 반복적으로 등장한다. “너는 내가 이스라엘의 자녀들에게 줄 땅을 눈앞에서 바라보게 될 것이다. 그렇지만 너는 그 땅에 들어갈 수 없을 것이다(*Luc*, 188).” 소설 속 바르셀로나가 성경의 가나안과 같이 약속의 땅의 지위를 획득하게 되는 것이다. 흥미로운 사실은 이러한 메타포가 형성될 수 있었던 배경에, 등장인물들이 희망 없는 바르셀로나를 구원해줄 메시아적 인물을 각기 다르게 상정한다는 점이다.

먼저 무능력한 아버지와 가난한 집안 환경으로 인해 꿈을 포기하고 가족을 부양하던 파블로는 무정부주의에 빠지게 된다. 고군분투할수록 더더욱 가난의 늪에 빠지게 되는 자신의 모습에 대한 환멸과 세상에 대한 불만이 커져갈 즈음, 모로코에서 프랑코 장군이 반란을 일으켰다는 소식을 전해 듣는다. 무정부주의 혁명을 통해 새로운 세상의 도래를 꿈꾸었던 파블로는 전쟁의 잔혹함 앞에 인간성을 상실하고 죽어가는 동료 무정부주의자들을 목도하며 자신에게 약속된 희망의 땅이란 존재하지 않는다고 직감한 듯 신명기 구절을 반복적으로 떠올린다. 결국 파블로는 폭격으로 인해 부상당하고 자살을 택하면서, 바르셀로나 땅에서 더 이상 살아가지 못하게 된다.

솔과 크리스티안은 전쟁 막바지에 프랑코 군대가 바르셀로나로 들어오기 직전, 마치 모세처럼 언덕 위에서 바르셀로나 전경을 굽어본다. 어서 프랑코 군대가 들어와 바르셀로나를 전쟁으로부터 자유롭게 해주길 기대하며 새로워질 도시를 꿈꾼다. 그러던 중 공화파 세력으로 추정되는 저격수가 쏜 총에 맞아 크리스티안이 죽게 되면서 그들이 기대했던 약속의 땅에서 살아가지 못하게 된다. 예루살렘이 “유대 민족에게 사후의 장소이자 계시의 장소이며, 죽음의 장소이자 심판과 메시아의 도래를 기다리는 장소(아스만 2020, 421)”이듯이, 이 작품에서 바르셀로나는 단순한 도시 공간을 넘어 죽음과 희망의 장소이자 서로 다른 기억을 가진 스페인의 국민 주체들의 기억의 장소, 역사적 장소로 변모하

고 죽기까지의 내용을 담고 있다.

게 된다. 전쟁 중인 바르셀로나의 도시 양상은 이전에는 알지 못했던 사람들의 옷차림과 행동, 무기, 깃발 등을 통해서도 구체화된다. 카탈루냐의 경우, 내전의 마지막 교전지이자 도시의 몰락이 공화국의 붕괴를 의미할 정도로, 내전 초기 공화파 세력의 사기가 드높았다(비버 2015, 651). 이를 고증하듯 내전 초기 완전히 달라진 도시의 풍경뿐 아니라 낯선 복장을 하고 혁명의 결의에 찬 사람들의 모습이 묘사된다.

> 도시는 이제 다른 도시였다. 〔…〕 깨끗했던 예전의 거리에 쓰레기가 쌓여 있다. 사람들은 옷을 제대로 갖춰 입지 않은 채 돌아다녔다. 남자들 중 거의 아무도 넥타이를 매지 않았다. 〔…〕 움직이지 않고, 안전하다고 믿었던 건물들이 비현실적이고 환상적인 진동으로 가득 찬 것 같아 보였다. 발코니에는 커다란 포스터와 깃발이 걸려 있고, 소총과 기관총을 든 남자들이 있다. 거리에는 푸른색 작업복을 입었거나 상의를 탈의한 남자들이 목에 빨간 손수건을 두른 채 주먹을 높이 들고 행진하곤 했다. (*Luc*, 81)

전쟁을 제대로 이해하지 못하는 어린 솔은 거리에서 혁명을 외치며 행진하는 사람들의 광경을 보고 마치 유년 시절 집 안에서 바라보았던 카니발과 비슷하다고 느낀다. 공장을 운영하는 아버지 덕에 부유한 환경에서 살고 있던 솔의 가족은 전쟁이 시작되고 얼마 되지 않아 노동자들의 표적이 된다. 그리고 전쟁은 솔의 가족들의 모습도 변화시킨다. 루이스는 집에 숨어 지내는 시간이 많아졌고, 감시를 위해 다른 집들처럼 창문은 모두 열어둔 채로 지내야 했다. 결국 공화파 순찰대에 잡혀갔던 루이스가 사망하면서 솔이 지금까지 살아온 세상은 끝이 나고 만다.

> 누군가 새벽에, 총에 맞아 사망하였고 신발이 벗겨진 루이스 로다를 라바싸다 배수구에서 발견하여 알아보았다. 〔…〕 한 세상이 끝이 났다. 바닷가에서의 여름들, 건강하고 거친 웃음, '공주'라는 단어 … '네가 자라면'이라는 약속들은 죽어버렸다(*Luc*, 42).

이 소설에서 솔과 에두아르도의 '아버지의 죽음'은 전쟁으로 인해 급작스럽게, 주인공들이 유년 시절의 세상과 작별하고 이전까지는 알지 못했던 어른의 세계로 진입하게 된 결정적인 사건이다. "처음으로, 배고픔이라는 단어가 그 집에서 의미를 갖게 되었다(*Luc*, 50)"는 서술처럼, 루이스의 죽음 이후 솔을 비롯한 등장인물들의 일상 전반을 지배하는 것은 '배고픔'이 되고 만다. 이 배고픔은 바르셀로나 근교 마을로 등장인물들이 먹을 것을 구하러 떠나는 장면이나, 다음과 같이 내전으로 인해 변화된 도시의 풍속을 통해 드러난다.

> 거리에서 사람들을 바라보며 세인트 폴 학교 정원의 낙엽들 사이에서 어떻게 유충들이 차례대로 생겨나곤 했는지를 회상하였다. 번호를 획득하기 위해 줄을 서고 나면 다른 줄에 설 수 있었을 것이다. 낮은 번호를 받기 위해서는 매우 일찍 일어나야만 했다. 그렇게, 빵 300그램 또는 감자 500그램을 얻을 수 있었다. 위(胃). 사람들이 위로 변했다. 한 사람 한 사람이 위였고, 각각의 위는 긴 장부의 카드 위에 보라색 잉크로 찍힌 숫자들이었다.(*Luc*, 52)

주인공들을 비롯한 그 시대의 모든 스페인 국민들이 겪은 허기는 구호 식품을 기다리는 긴 줄과 숫자로 표현된다. 사람들을 위장이나 유충의 모습으로 묘사한 것은, 배고픔까지도 공적인 통제의 영역이 되어버리는 전쟁의 비극적인 상황과 존재의 목적이나 가치를 잊게 만드는 삶의 처참함의 표현일 것이다. 주인공의 허기와 같은 신체적 상태나, 여타 심리 상태가 작품 속의 공간, 풍경으로 묘사되는 것은 이뿐만이 아니다. "크로노토프는 형식적 구성범주로서 문학작품 내의 인간형상(image)도 크게 좌우한다. 인간형상은 언제나 본질적으로 크로노토프적이다(바흐찐 2020, 261)"라는 바흐찐의 말처럼 이 작품에서 시공간과 주인공들의 변화 과정은 서로 영향을 주고받는다. "도시는 주인공들의 박자에 맞춰 변해 간다(Sotelo Vázquez 2012, 329)."

> 먼지를 일으키는 바람에 휩쓸린 카탈루냐 광장은 **마치 벌거벗은 듯**

> **외롭게** 나타났다. 오래 전, 광장의 한가운데에는 석고 보드로 만든 이름 모를 군인의 기념비가 있었는데, 비가 내려 이내 색깔들이 마구 뒤엉킨 혼란스럽고 늘큰한 덩어리로 변하게 되었다고 회상했다. 이제 그것은 한없이 슬픈 무언가였다. 그 주변의 모든 것, 광장, 도시는 눈앞에 진열된 거대한 유적지 같았다. (*Luc*, 272)

이처럼 내전으로 점점 파멸해 가는 도시의 리듬에 맞춰 주인공들의 심리 상태 역시 절망으로 치닫게 된다. 소텔로 바스케스는 이 작품에서 공간의 중요성을 강조하면서 "때때로 인물에 대한 집중이 공간으로 이동하여 공간이 이야기의 실제 주인공이 되기도 한다. 카오스적이고 종말론적인 바르셀로나에 관한 전망은 소설의 배경임과 동시에 주인공들에 대한 메타포이자 환유"라고 분석한 바 있다(Sotelo Vázquez 2012, 334-335).

한편, 솔과 그의 동생 에두아르도가 전쟁 이후 맞닥뜨린 도시의 낯선 광경들은 전쟁의 폭격이나 사람들의 폭력으로 인한 도시의 파괴뿐만 아니라, 이전에는 알지 못했던 빈민촌과 같은 공간에 대한 이해를 수반한다. 아버지의 죽음 이후, 개인에게 보호막이 되어줄 가정이라는 사적 공간의 붕괴는 솔과 에두아르도가 도시와 접촉하는 계기를 만들어 주었다. 거리에서 만난 다니엘과 차노를 통해 에두아르도와 솔은 이전까지는 존재하는지도 몰랐던 가난한 동네와 사람들의 삶의 모습을 경험하게 된다. "티비다보에는 폭격을 피해 도망친 사람들이 누더기 천 조각과 마른 갈대로 몸을 감싸고 마치 동물처럼 둥지를 틀고 살고 있었다(*Luc*, 74)." "볼록한 배와 커다란 머리를 가진 까무잡잡하고 반쯤 벗은 아이들이 색색의 유리 조각을 굴리고 있었다(*Luc*, 82)." 그리고 이렇게 길에서 만난 아이들을 통해 알게 된 도시의 소외된 공간들은 바흐찐이 언급한 '길의 크로노토프'와 일치한다.

> 소설에서 만남은 보통 '길에서' 이루어진다. 길은 특히 우연한 만남이 일어나기 좋은 장소이다. 길에서는 아주 다양한 사람들(모든 사회계층, 신분, 종교, 국적, 연령을 대표하는 사람들)이 하나의 시공간적 지점에

서 교차한다. 사회적 공간적 거리에 의해 통상적으로 서로 떨어져 있던 사람들이 우연히 만날 수 있으며, 온갖 대비가 노출되고 가장 다양한 운명들이 서로 충돌하고 얽힐 수 있다. 길에서는 인간의 운명과 삶을 규정하는 시간적 공간적 연쇄들이 사회적 거리의 붕괴로 인해서 더욱 복잡하고 구체적으로 되면서 독특한 방식으로 결합된다. (바흐찐 2020, 450-451).

길의 특성 중 하나로, 길은 언제나 친숙한 영역을 통과하며 이국적인 낯선 세계는 통과하지 않는다. 〔…〕 실제로 드러나고 기술되는 것은 모국의 사회역사적 다양성이다. (그리하여 여기에서 이국적인 측면을 말하려 한다면, 빈민굴이나 하층민들, 도둑들의 세계와 같이 '사회적인 이국정취'만이 가능하다.) (바흐찐 2020, 452-453)

티비다보는 놀이동산과 호텔이 있어, 바르셀로나 시민들의 여가 활동 장소이자 관광객들에게도 인기가 많은 주요 명소 중 하나이다. "바르셀로나 티비다보 놀이공원 방문은 여러 세대에 걸쳐 수많은 아이들의 기억 속에 잊을 수 없는 날이 되어왔다(Gassió 2013, 126)." 많은 이들에게 즐거운 공간으로 기억되는 티비다보 언덕 동굴에 전쟁을 피해 숨어 사는 사람들, 배가 고파 비쩍 마른 아이들의 모습은 극단적인 차이를 만들어낸다. 바흐찐의 '길의 크로노토프'를 적용하면, 내전으로 국가와 부모의 보호는 물론, 삶의 터전이었던 도시를 잃은 아이들의 처지가 바르셀로나의 지명들과 조화를 이루며 재현된다. 결국 사회역사적 층위에서 바르셀로나 도시 곳곳에서 마주치는 이국적 정취는 전쟁으로 말미암은 가난하고 폐허가 된 공간들인 것이다. 소설의 시공간이 구체적 공간 위에서 동시대 사건들과 연관되면서 역사성과 풍속성을 가지게 되고 바르셀로나는 또다시 기억의 장소로 거듭나게 된다.

제2차 세계대전 후 전 유럽이 회상의 장소라는 문제와 관련되는 것은 근대화와 관련된 것이 아니라 나치의 폭력 정부와 그들의 계획적인 집단 학살의 범죄와 관련된 것이다. 강제수용소가 트라우마의 장소인 것은 그곳에서 자행된 만행의 과도함이 인간적 이해력과 표현력을 넘어섰

기 때문이다. 그런 만행들로 인해 오늘날 그곳에서 수천 년을 넘게 살아온 유대인 전통을 이어 주는 세대들 간의 장소가 추모와 회상의 장소가 되었다. 트라우마의 장소들, 회상의 장소들, 세대의 장소들은 마치 양피지의 글자처럼 이러한 기억의 풍경 속에 펼쳐져 있다. (아스만 2020, 468)

종합해 보면, 바르셀로나라는 현재의 코즈모폴리턴한 도시 공간은 『반딧불이』에서 과거의 지시성을 가지는 지표들과 구체적인 지명들과 결합하여 스페인 내전을 환기시키고 현재와 과거의 극명한 차이를 만들어 낸다. 지도에서 찾아볼 수 있는 실제 지명과 구체적인 장소를 사용한 것은 작가의 의도적인 선택으로 보이는데, 그 공간 위에서 벌어졌던 과거의 비극적인 사건에 대한 정확한 묘사와 뚜렷한 현실 제시를 위한 의지의 표현이 될 수 있기 때문이다. “역사, 인간은 어느 전투의 날짜 이상의, 훨씬 그 이상의 무엇이었다. 마을들은 지도상의 선명하고 구체적인 색깔 반점보다 훨씬 복잡한 것이었다(*Luc*, 15).” “차가운 책들은 그녀에게 사람들이 어떻게 입고 다니는지, 무엇을 먹는지, 어떻게 즐길 수 있는지, 무엇을 생각하고 느끼는지에 대해 설명해 주지 않았다(*Luc*, 14-15)”는 주인공 솔의 고백처럼, 『반딧불이』는 대문자 역사 너머, 스페인 내전 시기를 살았던 소외된 주체들의 실제 삶을 드러내 주는 역사 소설로 탄생한다.

3. 객관적 역사 고증과 수정주의적 시각의 경계

내전의 문학적 재현이 실제 역사적 사건에 대한 고증처럼 느껴질 만큼 사실적이고 비극적인 『반딧불이』는 여타 전후 소설들과 마찬가지로 검열로부터 자유롭지 못했다. 원작은 1949년 나달 문학상 후보에 이름을 올렸으나 수상작이 되지 못하였고, 1953년에 작가가 출판을 시도했을 때에는 검열로 인해 출판을 금지 당한다. 경제 사정이 좋지 않

아 책을 꼭 출판해야 하는 상황에 놓여 있었던 마투테는 작품의 내용을 대폭 수정하여 검열을 통과하고 1955년『이 땅에서 *En esta tierra*』라는 제목으로 책을 출간할 수 있었다. 빌라-벨다에 따르면, 당시 마투테는 편집자에게 선지불금을 빚지고 있는 상태였기 때문에, 전남편인 작가 라몬 에우헤니아 데 고이코체아와 편집자의 조언을 받아들여 소설의 내용과 제목을 변경한다. 그러나『이 땅에서』초판이 모두 팔리고 그녀가 빚을 청산하고 난 뒤, 작가는 재판 인쇄를 하지 않기로 결정한다(Vila-Belda 2017, 71-72).

> 검열은 제 원고를 거의 완전히 삭제해 버렸습니다. 저는 가능한 모든 것을 바꾸었고 그것을 엑시토 출판사에서 출판했죠. 그래서 제목을『이 땅에서』로 바꿨어요. 두 작품이 같은 이름으로 불리도록 하고 싶지 않았어요. 내가 썼던 소설과 같지 않았으니까요. 제게『이 땅에서』는 언제나 필요에 의해서 출판할 수밖에 없었던 책의 저주받은 제목이었답니다. (Gazarian-Gautier 1997, 91: Linuesa Torrijos 2021, 201에서 재인용)

작가의 회고에 따르면, 출판을 위해 원작을 수정할 수밖에 없었던 상황이 작가에게 치욕스러운 기억으로 자리 잡은 것 같다. “『이 땅에서』에 대한 작가의 거부는 굉장히 급진적이어서, 자신의 전체 작품 목록에서 이 작품을 빼버리기에 이른다(Estruch Tobella 2014, 5).” 약 40년 뒤인 1993년, 원작의 내용을 복원하고 제목도 되찾은『반딧불이』가 재출간되었다. 주로 패자의 관점에서 서술된 전후 소설의 흐름과 검열에 관한 일화를 고려할 때, 독자들은 원작과 1993년 복원된 버전의『반딧불이』에는 프랑코 정권을 비판하는 내용이, 수정 출판된『이 땅에서』에는 체제 비판적인 내용들이 삭제되었거나, 어쩌면 친 프랑코적인 내용이 사후적으로 기술되어 있을 것이라 기대하게 된다. 이러한 기대에 부응이라도 하듯이, 1993년 이후 출판된『반딧불이』의 후면 겉표지에 줄곧 홍보 문구처럼 ‘원작의 내용을 복원하여 출판했다’는 내용이 소개되곤 했다(Estruch Tobella 2014, 6).

『반딧불이』가 내전의 참상을 적나라하고 비극적으로 서술하고 있다는 점만으로도 검열을 통과하지 못할 충분한 이유가 될 수 있지만, 이 소설은 반란파나 프랑코 정권에 내전의 책임을 묻거나 비판한다고 보기 어렵다. 오히려 주인공 솔은 반란파 진영에 속한 어머니와, 공화파 진영의 노동자들에 의해 죽음을 맞이한 아버지를 두었다는 점에서, 이데올로기의 이분법 구도로만 봤을 때 승자 진영에 속한 인물이라고 할 수 있다. 솔이 세인트 폴 학교에 다니던 시절, 어느 시점부터 외부로부터 이상한 소문들이 들려오기 시작한다. 수녀들은 "누더기를 걸친 군중들이 와서 조만간 학교 안에 있는 모두를 불태울 거라고 확신(*Luc*, 35)" 하곤 했으며 솔을 둘러싼 첫 번째 사회인 학교에는 공포가 지배하기 시작한다.

> 마음 깊숙한 곳의 공포와 함께, 도시에서 멀지 않은 곳에서 교회에 방화를 저지르는 사람들이 있다는 것을 알고 있었다. 학교에 공포의 물결이 퍼지는 것 같았다. 수녀님들은 불안하고 불쾌해 했다. 외부로부터 이상한 이야기들이 들려왔다. 성전을 불태우는 사람들이 있었다. 솔은 무서웠고, 무엇보다도 학교 안의 사람들과 바깥의 사람들이 다르다는 것을 알게 되었다. 어디에 그녀를 위한 곳이 있을까? 함께 살아가야만 했던 사람들로부터도 저 사람들로부터도 모든 것은 마찬가지로 무시당했다. 무슨 이유로 누군가는 교회를 싫어할 수 있는지 이해할 수 없었다. (*Luc*, 22)

부르주아 계층 자녀들이 다니는 보수 가톨릭 학교로 추정되는 세인트 폴 학교에서 솔이 감지한 내전의 기운과 이유를 알 수 없는 폭력적인 외부 세계에 대한 소문은 실제 내전 초기 공화파에 의해 자행된 교회에 대한 폭력과 일치한다.

> 만행은 주로 공공질서가 잠시 붕괴된 반란 직후의 처음 몇 주일 사이에 공화군 진영에서도 발생했다. 4,000명 이상의 사제들과 2,600명 이상의 수도사와 수녀들, 13명의 주교들이 살해당했으며, 교회가 약탈되거나 방화되고, 바싹 마른 수녀들의 시신이 세상의 이목에 노출되었다.

> 대중이 분노를 터뜨린 주요 표적은 교회였다. 그 이유는 교회가 손쉽게 접근할 수 있는 억압적 질서의 상징이었으며, 교회의 성직자단이 반란군 편을 들었기 때문이다. (밸푸어 2015, 319).

내전 초기 사회의 변화는 학교뿐만 아니라 가정에서도 사람들을 불안과 공포에 떨게 만들었다. 솔의 할머니는 가난한 사람들이 집으로 쳐들어와 가족들을 공격하고, 와인, 보석 같은 값비싼 물건들을 훔쳐갈 것이라 여기며 불안에 떤다. “우리는 불안한 시대에 살고 있구나. 사탄들이 동네를, 시골과 도시를 돌아다니고 있어. 〔…〕 어느 날, 저 엄마 없는 자녀들이 우리 집에 불을 지르러 올 게야(*Luc*, 29).” 공화파에 대한 직접적인 언급은 없지만, 할머니가 사탄으로 표현한 ‘적’은 부르주아 계층을 공격하는 상대적으로 궁핍한 사람들이며, 솔의 가족이 국민파 진영인 점을 감안하면 공화파 세력의 약탈 행위를 지칭하는 것으로 보인다. 노동자 파업이 지속되는 와중에 설상가상으로 솔의 아버지가 운영하던 공장이 노동자들 손에 들어가게 되고, 그들에게 끌려갔던 아버지는 주검으로 발견된다. 집 역시 공장을 점령한 노동자들의 동의하에 공화파로부터 환수 대상으로 접수되어 마드리드에서 가난한 노동자 가족들이 피난을 오고, 집은 수용소처럼 변모하게 된다.

> 어느 날 한 사람이 루이스 로다 공장 위원회의 서명이 있는 명령서를 가지고 찾아왔다. 세 명의 여인과 한 소년이 살기에 아파트가 지나치게 크고 넓기 때문에, 마드리드에서 피난한 가족을 솔의 가족들과 함께 그 집에서 살도록 하였다. 엘레나는 불평 한마디조차 내비치지 못했다 (*Luc*, 53).

공화파의 폭력 앞에 침묵하는 엄마와 마찬가지로, 솔 역시 어떠한 말도, 방어도 하지 못한다. 뚜렷한 이데올로기적 목표나 의식이 부재한 아이들의 입장에서, 전쟁의 폭력은 일차적으로 이해 불가능한 것이다. 솔의 눈을 통해 공화파의 폭력은 목적성을 상실한 의미 없는 폭력으로 비판된다.

> 그들이 아버지를 데려간 날 밤 이후 두 번이나 순찰대가 찾아와 아파트를 수색했다. 그들은 폭력적으로 난입하여 소총 개머리판으로 가구를 때렸다. 솔과 에두아르도 앞에서 벽에 걸려 있던 액자들을 보며 조롱하고 찢어버렸다. 그들이 무언가 값이 나가는 물품들을 찾고 있다는 것은 이해했지만, 쓸모없는 물건을 파괴하는 것은 이해가 되지 않았다. 왜 액자를 싫어하는 걸까? 왜 도자기 병은 깨트리는 걸까? 무언가 그곳에 있었다, 솔이 설명할 수 없지만 감지할 수 있는, 무언가 어둡고 슬픈 것이. 어떤 날은 아버지가 이제 그곳에 없는데 도대체 무엇을 찾느냐고 그들에게 묻고 싶었을지도 모른다. 하지만 솔은 그들을 그저 바라만 볼 뿐이었다. 가끔씩 유리처럼 보였던 회색빛 느릿느릿한 눈으로(*Luc*, 43).

비슷한 맥락에서, 전쟁의 이념이나 정치적인 상황에 대해 상대적으로 이해가 부족한 솔과 같은 어린 아이의 눈에는 분열된 사회의 양상이 비교적 쉽게 알아차릴 수 있는 '가난' 등의 척도로 이해된다. "학교에서 아이들과 놀다가 공이 담장을 넘어가면 친구들이 가난한 애들 쪽으로 공이 넘어갔다고 외치곤 했다. 아이들의 세계 역시 가난한 아이들과 분리되어 이쪽저쪽으로 나뉘어 있다(*Luc*, 21)."

이렇게 카탈루냐 부르주아 계급에 속한 어린 소녀가 공화파로부터 직·간접적으로 겪은 피해가 서술된다는 점에서 『반딧불이』에서는 오히려 공화파에 대한 비판과 반사회주의적 입장이 부각된다고 볼 수 있다.

뿐만 아니라, 이 소설에서 대표적인 공화파 인물이라 할 수 있는 라몬 볼로이스에 대한 평가가 부정적이다. 그는 솔의 유년 시절 과외 선생님이었는데, 자원하여 전선에 갔다가 다리를 잃게 되었고, 현재는 노동자들이 다니는 학교를 운영한다. 솔은 자신의 집에 피난 온 클로티의 소개로 라몬이 운영하는 학교 교사로 일하게 되는데, 오랜만에 조우한 라몬을 바라보는 솔의 시선은 이전과 달리 부정적이다. 라몬의 사무실에 수집되어 있는 성스러운 물건들을 보며 솔은 공포심을 느끼기도 하고, 라몬과 대화를 나누던 중 그녀에게 스킨십을 시도하는 라몬을 거

부하며, 클로티가 낙태한 아기가 라몬의 아기라는 것을 직감하기도 한다. 소설에서 명시된 적은 없지만, 클로티나 솔처럼 보호해줄 부모가 부재한 아이들을 도와주면서 은근슬쩍 자신의 욕구를 채우는 라몬의 이중적 모습을 엿볼 수 있는 대목이다.

이처럼 라몬이라는 인물의 부정적 묘사와 함께 그의 사무실에 붙어 있는 공화파 포스터에 대한 언급은 라몬뿐만 아니라 공화파에 대해 부정적 인상을 주게 된다. "매우 커다란 문에 피 흘리는 병사가 바닥에 엎드려 손가락으로 관객을 가리키는 포스터가 있었다. 포스터 아래에는 빨간 글씨로 다음과 같은 질문이 적혀 있었다. «당신은 승리를 위해서 무엇을 했는가?» (*Luc*, 122)." 이 포스터는 스페인 노동자 총연맹(U.G.T: Unión General de Trabajadores)과 통일 사회당(P.S.U: Partido Socialista Unificado)의 약자가 기입되어 있는 카탈루냐의 유명한 정치 선전물로, 공화파와 사회주의를 환기시키는 명백한 표지이다. 『반딧불이』의 원작, 『이 땅에서』, 복원된 『반딧불이』 세 판본을 비교 분석한 에스트루치 토베야에 따르면, 우리가 다루고 있는 1993년판 『반딧불이』에서는 이 포스터에 대해 정치적 비판을 유보하고 있다며 다음과 같이 주장한다.

> 첫 번째 판본에서 주인공은 1936년 로렌소 고니에 의해 제작된 카탈루냐 노동자 총연맹(P.S.U.)과 통일 사회당(U.G.T.)의 유명한 정치 선전물 앞에 회의적인 묵설법을 보여준다. 두 번째 판본은 포스터의 정치적 슬로건에 대해 조금 더 비판적이다. 반면에 세 번째 판본의 경우 포스터에 대해 일체의 평가를 자제하여, 포스터는 단순히 장식적 요소에 머물게 된다. 〔…〕 첫 번째 판본과 특히 두 번째 판본이 사회주의적 정치 선전에 명확하게 적대적이라면, 세 번째 판본은 이러한 관점을 억제하고 반공화파, 반사회주의 또는 친프랑코주의로 해석될 수도 있는 일체의 지시가 삭제된, 비정치적인 느낌을 장면에 더한다. (Estruch Tobella 2014, 3)

그림 2. 로렌소 고니의 정치선전물

그러나 솔이 공화파로부터 입은 피해나 그녀가 처한 상황 및 발화 위치를 생각할 때 마지막 판본의 『반딧불이』에서 작가가 의도적으로 정치적 언급을 피했다고 할지라도, 라몬과 포스터 사이에 발생하는 상호텍스트성을 부정할 수 없다. 오히려 소설의 주인공들은 전쟁이 막바지에 다다를수록 어서 프랑코 군대가 바르셀로나로 입성하기를 기다리며 희망을 품는 모습을 보인다는 점에서, 친프랑코주의적 수정주의[41] 입장에 더 가깝게 느껴진다. 작가의 정치적 의도와 별개로, 이러한 이데올로기의 이분법 구도 상 승자의 시각에서 집필된 소설이라는 점은 명확하다.

41) "수정주의자들은 〔…〕 내전은 제2 공화국의 실패에서 비롯된 것이고 내전은 공산주의자들의 음모를 무너뜨리기 위한 정당한 전쟁이었으며 프랑코는 민주주의와 자유주의 체제를 가능하게 만든 인물이라는 해석을 내놓았다."(황보영조 2016, 346).

한편 파블로, 크리스티안, 클로티와 같은 인물들은 결국에는 솔을 도와주고 어려운 시기를 함께 극복해나가는 동료들이지만, 초반에는 모두 부잣집 딸이었던 솔에게 적대감을 드러낸다. 내전으로 인해 현재 시점에서 모두가 힘든 시기를 보내고 있는 것은 맞지만 솔이 경험하는 지금의 고난은 그들이 경험해 왔던 고난에 비하면 아무것도 아니라고 판단하며 편 가르기를 한다. 그러나 내전의 폭격으로 가족들을 잃고, '같은 편'이라 믿었던 사람들의 무차별적이고 잔인한 폭력 행사를 목격하게 되면서 그들 역시 피해자였음이 강조된다.

> 클로티의 말은 혼란스럽고 거칠었다. 그녀는 너무나 무서웠다. 총에 맞아 죽은 사람들, 불에 탄 교회들, 포탄, 잔해, 기쁨의 외침, 죽은 사람의 피 묻은 얼굴 위로 태양 아래 내리는 비. 그녀는 복수한 것들이 무서웠다. 그녀는 복수의 가여운 피해자였다. (*Luc*, 117)

어려운 가정 형편으로 인해 어른들에게 이용당하고, 끊임없이 일해야 했던 클로티는 부자들에 대한 적대감을 가지고 있었다. 그는 세상에 대한 복수를 가난으로 인해 잃어버린 자신의 유년기에 대한 복수 정도로 여기며 가장 특정하기 쉬운 적인 '부자들'에게 복수를 다짐하지만, 혁명의 기치 아래 벌어지는 잔인한 폭력은 그를 공포에 떨게 만들었다. 클로티는 원대한 이데올로기적 이상을 품고 청년 노동자 연합에 가입하여 혁명을 꿈꿨다기보다 가난으로부터 비롯한 삶의 고단함을 벗어나고자, 자신과 처지가 비슷한 사람들의 기류에 휩쓸린 것으로 보인다. 왜냐하면 내전 당시 "양편으로 서로 갈라지거나 혹은 그 어느 편에 대해서도 강한 소속감을 가지지 않은 개인들도 많았으며, 전쟁 발발 당시 어느 편에 있었는가에 의해서 자신들의 충성을 결정한 개인들도 많았기(벨푸어 2015, 314)" 때문이다. 이는 자칫 내전의 패자와 승자 모두가 피해자라는 수정주의적 시각으로 비칠 수도 있지만, 아무런 준비 없이 전쟁을 맞이한 클로티나 솔과 같은 어린아이들과 일반 국민들은 어느 진영의 이데올로기를 신봉하느냐보다 생존의 문제가 더 중요했다. 클로티의 올케인 마르가리타는 전쟁도 혁명도 자신의 삶을 바꿀 수 없다는

비극적 전망과, 이 과정에서 언제나 시민들은 착취당한다는 인식을 잘 보여준다.

> 혁명? 개선? 계급 간의 평등? 부질없는 말들이야! 그게 나한테 왜 중요해? 나한테는 아무런 소용도 없어. 내 삶은 항상 똑같았고 앞으로도 같겠지. 〔…〕 내 삶의 어떤 부분이 변했을까? 전혀! 언제나 처참해, 내 피를 빨아먹는 악마들이 내 머리 위에 있어. 노예가 되어서 언제나 질질 끌려 다니지. 아냐, 아냐, 삶이란 시간이 흐르고 흘러도 나에게는 언제나 변하지 않는다구. (*Luc*, 70-71)

국민파 진영 집안 출신인 주인공 솔이 공화파의 피해자가 되어 살아가고, 피해를 입힌 공화파 진영에 속한 다양한 인물들이 내전 이전부터 겪어 온 고단한 삶을 추적하는 내러티브는, 보르케스의 분석처럼, 이데올로기를 뛰어넘어 이들이 처한 비극적 삶의 모습을 조망하기 위한 것임에 틀림없다.

> 『반딧불이』에는 솔의 형제에게 수업을 하는 선생님, 그의 친구들, 그녀의 집에 머물도록 보내진 사람들, 크리스티안과 두 형제 및 아버지 등 다양한 사람들의 이야기가 등장한다. 이러한 요소는 정치적 국면 상 상반되는 삶에 대한 지식을 제공하며 소설에 이념적 깊이를 부여하고, 다양한 관점의 파노라마를 제공하며 … 등장인물들 대부분이 보이는 기본적인 이분법을 극복하려고 노력한다. (Bórquez 2011, 106)

마투테는 이분법적 구도에서 특정 이데올로기를 옹호하거나 비판하기보다, 이와는 무관한, 먹고살기에 급급한 서민들과 어린아이들의 존재를 부각시킨다. 생존이 시급한 삶의 문제가 된 상황에서, 국가적 차원의 이데올로기 싸움은 축소되고, 먹는 행위만 남은 존재의 황폐한 내면은 솔에게 구역질 나는 생의 초라함으로 그려진다.

> 갑자기 구역질이 났다. 배고픔이 토하고 싶은 끔찍한 욕망으로 바뀌었다. 아마도 허기라는 것은 단지, 참을 수 없는 구역질일 것이다. 그리

고 그곳에 그녀의 부서질 것 같은 가녀린 몸이 있었다. 떨리는 그녀의 흰 손이 마치 아주 병약한 지렁이 같아 보였다. 〔…〕 수천 개의 목소리가 그녀 안에서 즐겁고 끔찍한 것, 연약하고 미스터리한 것, 과거와 미래를 외치고 있었다. 그런데 왜 아무도 그녀에게 사람으로 산다는 것은 육체가 부과하는 요구의 노예가 되는 것임을 설명해 주지 않았을까? 사랑하기 위해, 용서하기 위해, 이해하기 위해, 착하게 살기 위해 먹는 것이 필요하다는 것을 왜 그녀에게 아무도 일러 주지 않았을까? 〔…〕 그녀는 자신의 숨소리까지도 역겨웠다. 〔…〕 울고 싶은 마음을 억누르자 어렸을 때와 마찬가지로 목구멍이 아팠다. (*Luc*, 128-129)

살기 위해 몸부림치는 존재로부터 비롯된 욕지기는 전쟁을 겪는 동시대 사람들의 처참한 현실을 압축적으로 보여준다. 실제로 "전쟁 중에 영양실조로 사망한 사람들이 약 2,500명에 달했다(밸푸어 2015, 323)." 이렇게 『반딧불이』는 마투테의 다른 소설들처럼 "이데올로기적인 목적성을 가졌다기보다 그가 경험한 불합리에 대한 사회적 고발의 성격을 가진다(Linuesa Torrijos 2021, 211)." 전쟁으로 인해 황폐화된 사회 모습과 가난에 대한 묘사는 프랑코 체제에 위협이 될 만한 요소였기에, "내전과 밀접한 관련이 있는 죽음뿐만 아니라 배고픔 역시 탄압 기관에 의해 특별히 검열 추적을 받았던 주제(Vila-Belda 2017, 71)"였고, "검열관들은 이 작품이 체제의 가톨릭 도덕 정신에 부합하지 않는다는 이유로 출판을 허락하지 않았다(Linuesa Torrijos 2021, 200)."

결국, 마투테가 주목하고 싶었던 것은 어느 한 진영의 이데올로기에 대한 비판이라기보다 사람들 사이의 증오, 폭력과 그로 인해 고통받는 어린아이와 같은 약자들의 벌거벗은 삶이다. 그런 면에서 마르티네스 이다레타는 "작가가 탐색하는 것은 직접적이든 간접적이든 잔인한 폭력을 경험하는 사람들에게 야기되는 고통과 소외이다(Martínez Idarreta 2011)"라고 말한다.

이처럼 『반딧불이』는 공식 역사 기록에서 배제되었던 전쟁 시기 아이들의 삶을 조망함으로써 과거의 역사를 재구성하는 작품이다. 아이들

이 생존의 문제로 맞닥뜨린 전쟁은 내전 이후 마치 선과 악의 구분처럼 고착화된 스페인 사회의 이데올로기적 이분법 구도를 비웃는다. 승자 진영으로 구분될 계층에 속한 주인공 솔의 인생은 내전으로 인해 송두리째 망가졌고 이 과정에서 공화파 내부를 구성하고 있던 오합지졸의 인물들과 그들의 폭력성이 폭로된다. 한편, 마투테는 공화파를 구성했던 인물들의 가난한 삶의 양상도 함께 서술함으로써 공식 역사 기록 너머, 스페인 내전 시기를 살았던 소외된 주체들의 삶을 조망한다. 다음 장에서는 환상성과 서정성이 응축된 단편집『바보 아이들』을 통해 불우한 아이들 주체의 반체제적인 저항과 프랑코 정권이 은폐하고 싶었던 체제의 실패를 확인해 볼 것이다.

V. 엔트로피적 갈망과 의식적 죽음으로 저항하는 아이들: 『바보 아이들』

단편집 『바보 아이들 *Los niños tontos*』(1956)은 마투테가 앞서 집필한 소설이나 비슷한 시기에 쓴 작가의 다른 작품들과 비교해 볼 때, 또 여타 50년대 작가들의 특징인 사실주의의 측면에서 보았을 때, 분량, 장르, 내용 등에서 완전히 새로운 스타일의 작품이다. 대체적으로 1~2쪽 분량의 초단편(microrrelato) 총 스물한 편으로 이루어진 단편집으로, 가장 긴 단편도 7쪽에 불과하다.

짧은 분량이니만큼 사건들 역시 복잡하지 않지만 각각의 이야기들이 서정적 요소들과 결합되어 있고, 일부 전율주의적인 특징도 담고 있다 보니 내용의 명확성 측면에서는 그리 단순하지 않다. 『아벨가의 사람들』, 『죽은 아이들』, 『북서쪽에서의 축제』, 『반딧불이』로 이어지는 마투테의 초기 작품들은 전후의 암울한 시대 상황을 비교적 사실적으로 재현하는 반면, 『바보 아이들』은 마투테 작품 특유의 환상성과 서정성이 극대화되어 있을 뿐만 아니라 분량도 짧다보니 사회적 비판과 정치적 내용의 반영을 유추해보는 것은 물론이고 소설이 말하는 바를 이해하기가 쉽지 않기 때문이다.

『바보 아이들』의 분량과 내용이 이러하다보니, 비평가들은 이 단편들은 아이들을 위한 작품이라고 평하거나 마투테 작품의 경향성이 선회한 것으로 보지도 한다. 그러나 마투테는 "『바보 아이들』의 초단편들은 일상생활의 다양한 장소에서 만들어진 하나의 탈출구로서 고안된 글쓰기 연습(Baptista 2022, 7)"의 일환이라며 반박한다.

여러 측면에서 『바보 아이들』은 새로운 시도를 담고 있는 작품이지만, 수사나 바르다비오 에스테반(Bardavío Estevan, 2018, 999)의 분석처럼 이 작품을 초기 프랑코 독재 시기 동안 진행된 독재의 사회적 합법화와 어린아이들의 삶의 악조건이라는 추론적, 실제적 범주 내에

포함시켜 읽는다면 소설의 스타일적 특이성은 해소될 수 있다.

실제로 각각의 이야기를 하나로 통합하는 공통점은 소외된 어린아이들이 주인공이라는 점인데, 특정한 주인공이 연속적으로 등장하는 것이 아니라 이름도 나이도 알 수 없는 각기 다른 아이들이 개별 단편에 다양하게 등장한다. 세태 소설로 분류되곤 하는 박태원의 『천변풍경』(1938)처럼 특정한 시대의 인간 군상에 대한 조망만으로도 『바보 아이들』이 가지는 의의가 있겠으나, 작품 속 주인공들을 유형화했을 때, 이 작품이 전달하고자 하는 바가 보다 잘 드러난다. 아이들을 유형화해보면 크게 폭력적인 아이들, 반항하는 아이들, 죽음을 선택하는 아이들 3개의 유형으로 나눌 수 있다. 그리고 이 아이들의 행동은 공통적으로는 '사회에 대한 저항'이라는 지점에 수렴한다.[42]

특히 죽음을 갈망하는 아이들은 죽음에 앞서 환상적인 것에 대한 집착을 보이는데, 이를 엔트로피적 열망이라 명명하고자 한다. 본래 '엔트로피'는 물리학적 개념으로 무질서한 정도를 나타내는 말이지만 본고에서는 사회 질서에 균열을 가하고 본래의 성질로 돌아가고자 하는 카오스적 열망을 표현하는 또 다른 말로 해당 용어를 사용함을 밝힌다. 엔트로피의 증가가 우주의 위기와 궁극적으로는 종말을 초래할 수 있듯이, 『바보 아이들』의 주인공들이 보여주는 환상성과 죽음을 향한 갈망은 프랑코가 설정한 사회 질서에 균열을 가하는 하나의 방식이 된다는 점을 구체화하기 위하여 '엔트로피적 열망'이라는 단어를 선택하였다.

보통 아이가 등장하는 소설이라 하면, 독자들은 밝고 아름다운 분위기와 천진난만하고 귀여운 아이들의 말과 행동을 상상할 수 있지만, 이 작품 속 아이들은 그러한 기대와는 정반대되는 잔인함, 고독, 죽음과 더 관련이 있다. 형식면에서는 아이들을 위한 동화와 같은 형식을 취하고 있지만, 동화의 공식을 벗어나 비극적이거나 충격적인 결말을 가진 『바보 아이들』의 단편들은 이들을 둘러싼 사회의 부조리와 냉혹함에 대한 직시를 가능하게 한다.

---

42) 작품 속 아이들은 마투테의 이후 단편 소설집인 『아르타밀라 이야기』에서 보다 구체적이고 진화된 방식으로 그려진다.

단편집 제목에서 지시하고 있는 '바보 아이들'이라는 명명은 이 작품 속 아이들에게 작가가 부여한 공통의 정체성과도 같다. 모란 로드리게스는 비슷한 처지에 놓인 작품 속 아이들의 어린 시절에 대하여 "고통, 잔인함, 불가해성, 죽음으로 점철된 유년기는 아나 마리아 마투테와 동시대인들이 성장했던 상황에 대한 강력한 상징적 요소(Morán Rodríguez 2019, 15)"라고 분석하며 이들이 공유하고 있는 공통의 정서를 지적한 바 있다. 나아가 츠코우는 "아이들이 단순히 스페인 사회의 상징적인 인물을 넘어, 보고, 꿈꾸고, 고통 받고 울고 있는 우리 모두를 다루고 있다(Tsokou 2000, 78)"며 작품 속 아이들의 함의를 보다 확장시켜 설명하였다.

종합해 보면 『바보 아이들』에서 다루는 아이들의 이야기는 그동안 공식적 논의의 영역에서 배제되어 있었던 프랑코 독재 시기의 실제 아이들의 역사에 대한 서술이자, 나아가 사회에서 소외받는 모두의 이야기인 것이다. 그러나 문화계 전반에 삼엄한 검열이 존재했던 1956년, 공식 역사에서 '부재'하는 아이들의 이야기를 전달하기 위해 작가는 어떤 방식을 택할 수 있었을까?

마투테는 형식적인 면에서 매우 짧은 단편을 선택함으로써 프랑코 정권의 감시의 눈을 피해갈 수 있었다. 주인공이 아이들인 짧은 단편은 앞서 언급했듯 비평계나 독자들에게 아이들을 위한 동화로 비춰질 수 있다. 이는 작품에서 모종의 정치성이나 역사성을 기대하기 어렵게 만드는 효과가 있다. 그러나 분량이 감소하였다고 해서 내용의 함의가 축소된다거나 약화된다고 볼 수는 없는데, 사파타에 따르면 짧은 단편은 오히려 "침묵을 진지하게 다루는 내러티브의 한 형식으로 그 안에서 단어는 무게, 유형성, 질감, 추진력과 저항성, 인간의 온도를 획득(Zapata 2002, 75)"하기 때문이다. 여기에 더해, 초단편을 읽을 때 "초단편이 가지는 열려있고 수사학적인 성격, 미완성의 서술 상황, 예상 불가능하고 갑작스러운 결말은 의미적으로 과잉 코드화된 독서 활동을 촉진하는 특징들(Larrea O., 2004, 179)"로 인해 유능한 독자의 작용이 요구된다고 한다. 즉, 이제껏 논의되지 못했던 이야기에 대하여 독

자들이 적극적으로 생각해 볼 수 있도록 만드는 장르가 짧은 단편일 수 있는 것이다.

이러한 형식적 틀 안에서 마투테가 그린 어둡고 슬픈 아이들의 세상을 해석하기 위해 이번 장에서는 작가가 교육을 받았던 시기에 해당하는 프랑코 정권 초기의 교육 정책과 아이들을 주요 대상으로 하는 사회 복지 정책, 감화원 시스템 등에 대해 살펴볼 것이다. 프랑코 집권 시기의 사회적 분위기를 바탕으로 『바보 아이들』에 등장하는 주인공 아이들이 보이는 공통적인 행동의 경향성을 '환상성'과 '엔트로피적 갈망', '사회로의 입사 실패'라는 키워드를 중심으로 분석해 보려 한다.

1. 프랑코 정권의 교육 정책과 아이들의 벌거벗은 삶

전쟁과 독재를 겪은 사회에 대한 우리의 집단적 상상력은 한 사회가 겪었을 일상에서의 탄압과 고통에 대한 짐작을 수반한다. 특히 아이들의 경우 질병이나 가난 앞에서 취약할 뿐만 아니라, 어른들의 이데올로기에 따라 자신의 의지와 관계없이 삶의 방향이 쉽게 결정되기도 하기에 국가적 위기 앞에 아이들이 처해 있었을 삶의 악조건은 이루 말할 수 없을 것이다. 스페인의 경우 프랑코 독재 기간 동안 강압적 힘을 통해 사회 전반을 통제하고 폐쇄적인 정치적 패러다임을 구축했는데, 마투테의 『바보 아이들』에는 이러한 비극적인 상황과 통제적 삶의 조건 속에 놓인 아이들의 벌거벗은 삶의 모습이 다양하게 드러난다.

이 작품 속 아이들의 공통적인 특징을 한 단어로 정리하면 앞서 소개했듯 '소외된 아이들'이라고 할 수 있다. 스물한 편의 단편을 통해 부모의 부재, 가족의 무관심, 또래 친구들로부터의 따돌림, 질병, 가난과 배고픔, 어른들의 세계에 대한 불가해 등으로 소외를 경험하는 아이들이 그려지기 때문이다. 「곱사등이 El jorobado」에서는 신체적 결함으로 가족에게조차 환영받지 못하고 숨어서 지내는 아이("그의 아버지는 그를 천막 안에 숨겨두었다", Matute 2002, 77)[43], 「못생긴 아이 La

niña fea」에서는 외모로 인해서 친구들과 어울리지 못하고 따돌림 당하는 아이("누구도 아이에게 손을 내밀지도, 그녀를 곁에 두고 싶어 하지도 않았으며 원 그리기를 할 때도 줄넘기를 할 때도 끼워 주지 않았다", *NT*, 7), 「파란 눈을 가진 깜둥이 El negrito de los ojos azules」에서는 까만 피부색과 선천적인 장애로 인해 고립되는 아이("사람들은 아이가 울지 않고 마치 하늘처럼 새까맸기 때문에 바보라고 생각했다", *NT* 19) 등 차별의 기제로 작용하는 요소도 여럿이다. 바데르 역시 "아이들의 소외는 신체적인 결함, 질병, 아이들의 세계에서의 따돌림, 사회적 계층 사이의 반목과 같이 다양한 이유에서 야기된다(Báder 2011, 1)"고 분석한 바 있다.

그 중에서도 「세탁소집 아들 El hijo de la lavandera」에서는 아이의 소외와 따돌림이 신체적 이유 뿐만이 아니라, 사회적 격차로 인해 유발된다. 깡마른 다리와 커다란 머리를 가진 세탁소집 아들은 빨래를 수거하는 뚱뚱한 어머니 뒤를 따라다닌다. 그리고 동네 행정관의 자녀들은 세탁소집 아이에게 돌을 던지며 놀린다. 아이는 흉터투성이인 자신의 머리를 수박에 비유하며 부수고 싶은 욕망을 느끼지만 자신을 향한 놀림과 폭력에 대응하지 못하고, 분노를 삼키기만 할 뿐이다. 바르다비오 에스테반은 이 작품이 계급적 갈등과 스페인 사회의 모습을 비판한다고 보고 다음과 같이 분석한다.

> 국민들의 경제적 여건으로 인하여 아이들이 그들의 어린 시절을 정상적으로 살아갈 수 없는 현실을 고발하는 것으로 보인다. 〔…〕 반면에, 전후 빈곤은 사회적 차이를 악화시켰고, 이것은 아이들 사이의 배제의 메커니즘이 되었다. 〔…〕 사회적 긴장감은 아이들의 신체적 조건에 더해져 그들의 소외감을 가중시킨다. (Bardavío Estevan 2018, 1011)

주인공을 비롯해 아이들의 이름이 부재한 채 부모의 직업을 통해서

---

43) Ana María Matute. *Los niños tontos*, Barcelona: Destino, 2002. 앞으로 본문을 인용할 시에는 소설 제목의 약자와 페이지를 괄호 안에 (*NT*, 쪽수)와 같이 적는다.

그들의 정체성이 결정된다는 점 역시 스페인 사회에서 아이들이 처한 주변부적 위치와 사회 계급에 따른 빈부 격차가 얼마나 심화되어 있는지를 보여주는 표지라고 할 수 있다. 경제적 차이로 분열된 사회에서는 폭력 역시 정당화되는 경향이 있다. 아이들의 한때의 장난이라고 하기에는 세탁소집 아이의 머리에는 상처가 가득함에도, 아이의 엄마는 상처투성이인 아들을 위해 해줄 수 있는 것이 머리에 입맞춤을 해주는 것뿐이다. 행정관의 아이들을 혼낸다거나 불평조차 하지 못하고 그들이 처한 상황을 그저 감내하고 만다.

스페인의 암울한 사회상은 「나무 El árbol」에서처럼 병을 앓다가 아이가 죽음을 맞거나, 「오지 않은 해 El año que no llegó」의 주인공처럼 외부의 폭력으로 아이가 죽는 방식으로 그려지기도 한다. 「오지 않은 해」에서는 한 살을 더 먹고 열 살이 되길 원하는 아이의 바람을 좌절시키는 폭력적인 사회의 모습이 아이의 시선을 통해 폭로된다.

> 그는 집 밖으로 나가 완전히 달라 보이는 색색의 빛이 닿는 사물들의 모서리를 바라보았다. 〔…〕 빛은 더욱 생동감 있게 퍼져나가며 하늘 층을 수놓았다. 〔…〕 갈라지는 것 같은 허리띠들의 외침이 들렸다. 그것들은 잉크가 튀어 오르듯 저 아름다운 불빛들을 향해 치솟았다. 〔…〕 하지만 허리띠들의 외침은 빛이 수놓아진 하늘과, 모든 사물들과는 달랐던 그 색깔에 구멍을 뚫었고, 새롭고 푸르며 두려웠던 해는 달아나버렸다. 저 뚫린 구멍을 통해 달아났고, 소년은 한 살을 더 먹지 못했다. (*NT*, 23)

형용할 수 없는 새로운 색깔들로 수놓아진 하늘은 폭격의 현장을 암시하는 듯 하고, '갈라지는 것 같은 허리띠'들의 외침은 아이에게 가해지는 채찍질을 연상시킨다. 채찍질과 함께 튀어 오르는 핏빛 잉크 역시 아이에게 가해지는 물리적 폭력을 암시하며, 결국 아이는 한 살을 더 먹지 못하고 생을 마감한다. 스페인 내전에 대한 상징적인 묘사라고 단정 지어 분석하기는 어려울 수 있지만, 아이를 둘러싼 환경이 가혹하고 폭력적인 사회의 모습이라는 것은 명확히 짐작할 수 있다. "고독, 배

제, 고립, 불가해는 이 책의 반복적인 테마이며, 작품 안에서 작가는 세상과 유년기의 관점을 서정적 방식으로 재창조(Zapata 2002, 76)" 했다는 사파타의 분석처럼, 이 작품에서 스페인 사회에 대한 마투테의 묘사는 위 인용문처럼 사실적이라기보다 시적 언어에 더 가깝게 느껴질 정도로 상징적이다. 이러한 문체적 특성에도 불구하고 이 작품은 현실에 대한 고발과 고뇌를 담고 있다는 점에서 "당대의 문학적·이데올로기적 특징에 충실하면서도, 사회에 대한 마투테만의 비판을 표명(Báder 2011, 1)"했다고 볼 수 있다. 이는 마투테가 속한 50년대 작가군이 공유했던 '사회의 실제적 재현을 통한 사회 비판'이라는 리얼리즘적 경향과도 일치한다.

한편, 「악마의 친구였던 아이 El niño que era amigo del demonio」에서는 사회가 강요하는 획일적인 이데올로기에 저항하는 아이의 모습을 찾아볼 수 있다. 아이는 '악마는 나쁘다'는 고착된 믿음에 대해 자신만의 생각과 평가를 가지고 반기를 든다. 모두가 악마는 나쁜 존재이니까 친하게 지내지 말라고 이야기하지만, 아이는 악마에 대한 세간의 가치 판단에 부합하는 악마의 나쁜 행실을 직접 본 적이 없다. 그는 모두에게 외면받고 악마라고 불리게 되는 기준 자체에 의문을 제기하고, 오히려 역사 속에서 박해받았던 유대인과 악마를 동일시하며 악마의 친구가 되어주기로 한다. "«불쌍한 악마, 마치 모두가 그들의 땅에서 내쫓은 유대인들 같잖아»라고 소년은 생각했다. 그리고 그때부터 매일 밤 악마에게 «잘생기고 멋진 내 친구야»라고 말했다(*NT*, 11)." 아이의 이와 같은 결정은 선악 구분의 기준이 사회로부터 일방적으로 부과되는 것이며, 이 기준 역시 얼마나 자의적인가에 대하여 생각해 보게 한다.

프랑코 독재 시기 "선과 악의 극단적인 구분을 통해 종교 담론은, 이데올로기적, 종교적, 신체적 또는 행동에 대한 질문들과 결부되어 패권적인 담론으로부터 아이들에게 '나쁘다'고 여겨지는 것을 향한 거부를 수행하도록 조장한다(Bardavío Estevan 2018, 1003)." 그리고 이 작품에서 종교적 진리로 표현된 이데올로기의 주입에 동참하고 있는 가

족 내 인물로 아이의 어머니가 등장한다. 그녀는 아들을 바보라고 부르며 핀잔을 주는데, "이 단편에서 어머니가 아들을 지칭할 때 사용하는 '바보 녀석'이라는 말은 아이들이 본성적으로 소유하고 있는 자유로운 생각을 파기하도록 시도하고 믿음에 대한 강요를 통한 교육이라는, 기존에 확립된 교육 방식을 반영한다(Bardavío Estevan 2018, 1003)." 즉 아이의 어머니는 프랑코 이데올로기를 내재화한 인물로 해석할 수 있는 것이다. 독재 기간 동안 여성들은 자유가 제한되었음은 물론이고, 자녀 양육이나 가정 내에서 아내와 어머니로서의 역할과 같은 사적인 영역에까지 국가의 통제를 받게 된다. "만약 교회가 종교적 교리를 담당했다면 팔랑헤는 육체적 교리, 여성 교육, 정치적 가르침을 담당했다(Cruz Sayavera 2016, 39)." 프랑코 시기의 국민파-가톨릭주의에서는 종교적 진리가 곧 프랑코의 이념을 수호하고 공고히 하는 것과 평행선상에 있었다고 볼 수 있다.

이렇게 개인의 자유로운 판단이나 자율성이 결여된 프랑코의 획일적인 사회 모습을 상상해 보았을 때, 「악마의 친구가 된 아이」의 주인공이 내린 악마에 대한 가치 판단은, 강압적인 사회와 마주한 한 개인의, 종교적으로 너무나도 자명한 명제에 대한 도전이자 프랑코 정권에 대한 도전이다.

국민들의 사적인 영역에까지 깊숙이 개입하며 경직된 사고를 강요하는 정치 패러다임에 대하여, 비냐스는 "1939년부터 이어진 교육 제도와 국민파-가톨릭의 엄청난 기여 덕분"이라고 분석한다(Viñas 2016, 50). 그러나 1936년 8월에 이미, 스페인의 통치권을 행사하고 있던 국방위원회에서는 다음과 같은 행정명령을 내놓은 바 있다.

> 첫째, 교육은 국가의 유용성에 부합해야 하며, 둘째. 아이들의 놀이는 의무적으로 건강한 애국심과 새로운 스페인에 대한 찬양의 표현이어야 하고, 셋째, 스페인 군과 국민의 건강하고 애국적인 태도에 반하는 일체의 불순한 성향이나 표명에 대하여 학장단은 고지의 의무가 있는데, 이는 오직 야만만을 초래하는 반스페인주의 개념과 분리되는 위대하고 유일한 스페인을 느끼게 하기 위함이다.[44)]

위 행정 명령 2조의 내용을 정리해 보면, 국가에 대한 애국심과 단일한 이데올로기를 고취하는 국민 교육을 통해 반란의 여지를 사전에 차단하고, '놀이'와 같은 사적인 영역까지 국가가 통제하겠다는 의지를 엿볼 수 있다. 앞선 제2 공화국의 교육이 과학적이고 진보적이며 학생들과의 자유로운 대화와 체험을 중시하였다면, 내전과 잇따른 독재로 인해 이러한 교육은 국가 주도하의 보수적이고 종교적인 교육으로 대체되었다. 자연스럽게 프랑코 정권 초기의 교육 정책은 제2 공화국의 교육개혁을 철폐하고 새로운 질서의 교육 정책을 수립하는 것이었다. 제2 공화국 통치 기간을 거치면서 스페인의 정신이 본래의 기원으로부터 벗어났다고 판단한 팔랑헤 세력과 프랑코는 "제2공화국의 교육 모델이 종교와 도덕, 가족 등 전통적 가치를 훼손했다"고 보고 교육체제의 전환에 힘을 쏟았다(황보영조 2013, 249).

내전과 관련하여 학교에서 사용하는 도서에서는, "내전에서 두드러진 역할을 하는 단체들이나 그룹은 거의 전적으로 반란파와 관련된 것이고 공화파 쪽에 대한 언급은 산발적으로 축소"되어 서술되었다(Álvarez Osés 2000, 173). 교재 저자들로부터 가장 많은 인용과 찬사를 받은 인물은 단연 프랑코였고(Álvarez Osés 2000, 174), 결국 "독재 초기 교육의 역할은 주로 이데올로기의 전달 수단(Cruz Sayavera 2016, 35)"에 불과했다. 내용 역시 "프랑코 정권의 교육 모델은 유용한 종류의 이야기, 즉 승리자 편의 국가 모델에 기여할 임무가 있는 교육적인 이야기였다(Huguet 2013, 1)."

따라서 단편 속 '악마'라는 표현은 실제 종교적 맥락에서 악마만을 지칭하는 것이 아니라, 보다 광의의 차원에서 사회가 악이라고 규정한 내전의 패배자 집단이나, 마르크스주의자, 프랑코 정권에 반기를 드는 자를 아우르는 메타포가 될 수 있는 것이다. 그리고 사회가 악으로 규정한 집단에 대한 탄압을 정당화하기 위해 국가는 우생학적 담론을 끌

44) Orden de 19-8-1936, *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*, Burgos 21 agosto 1936, Número 9.

어들인다.

> 스페인 내전과 프랑코 독재 수립은 우생학과 생명정치에 대한 인식에서 중요한 전환을 불러온다. 군대에 의해 훈련받은 다양한 우파 세력의 혼합체(군주제주의자, 전통주의자, 파시스트, 가톨릭주의자)였던 프랑코의 '새로운 국가'는 초기부터 가톨릭의 영향을 강하게 받았고, 1940년대 중반부터는 국가가톨릭주의라고 자칭하기에 이른다. 이러한 전체주의적이고 기독교적인 새로운 국가의 창조라는 맥락 안에서 우생학은 특별한 지위를 획득하게 된다. (Campos 2016, 132)

스페인은 19세기부터 우생학적으로 여타 유럽 국가들에 비해 열등하다는 생각이 만연해 있었는데[45], 안토니오 바예호 나헤라(Antonio Vallejo Nájera)와 같은 교수를 중심으로 정치적 우생학이 전개되기 시작하였다. "이 과정에서 프랑코 체제는 정치적 적을 무자비하게 파괴해야 하는 병원성 물질과 동일시하는 급진적인 타자성 담론에서 그들의 존재 이유를 찾았다(Campos 2016, 133)." 우생학적 담론이 우세한 스페인 사회의 폭력적인 모습은, 어른들의 세계를 모방하기라도 하듯이, 여리고 작은 생물에게 잔인함과 공격성을 보이는 아이들의 모습을 통해 드러난다.

「놀 줄 몰랐던 아이 El niño que no sabía jugar」에는 장난감을 가지고 놀 줄도 친구들과 어울려 놀 줄도 모르는 아이가 등장한다. 이런 아이가 걱정이 되었던 엄마는 어느 날 몰래 아이를 따라가고, 아이

---

45) 스페인이 우생학적으로 열등하다는 생각은 이 시기 작품 중 하나인 마르틴 산토스의 『침묵의 시간』에서도 찾아볼 수 있다. 그는 경제적, 문화적, 정치적으로 뒤쳐져 있다는 스페인 사람들의 열등감(스페인 민족의 병적인 유전자, 과학적 사고의 불가능 등)과 변화를 거부하는 태도에 대해 다음과 같이 비판한다. "그는 스페인 사람들을 과학에 대한 태생적인 열등감에서 해방시켜준 사람이다. 〔…〕 가난한 민족, 가난한 민족, 누구도 다시는 노벨상에 도전하지 못할 것이고, 다시는 지고한 왕의 미소, 위엄을 갖춘 왕의 모습을 보지 못할 것이며, 이 메마른 반도에 뛰어난 두뇌를 가진 사람들과 강물이 넘쳐흐르기를 바라는 현자의 출현을 말하지 못할 것이다. 유리에 달라붙어서 꼼짝하지 않는 비정상적인 세포 분열, 그것이야말로 최고의 움직임이다." (Martin Santos 2001, 7).

가 연못가에서 벌레, 지렁이, 올챙이들을 잡아서 상자에 넣고는 바닥에 앉아 하나씩 하나씩 꺼내는 모습을 지켜보게 된다.

> 아이는 연못 끝에 도착하자 웅크리고 앉아 귀뚜라미, 구더기, 올챙이, 지렁이를 찾아다녔다. 상자에 그것들을 넣으며 다녔다. 그러고는 바닥에 앉아서 잡은 것들을 하나씩 하나씩 꺼내 놓았다. 거의 새까매진 더러운 손톱으로 '우지직' 소리를 내며 그것들의 머리를 잘라내었다. (*NT*, 58)

이 단편의 아이는 또래 사회에 적응하지 못하고 혼자만의 세계에 침잠해 작은 생명체들을 함부로 다루는 폭력적인 성향을 보인다. 이러한 아이의 행동은 스페인에 만연한 우생학적 담론의 반영으로서, 주변 어른들의 세계를 모방하는 것으로 해석할 수 있다. 신경증을 앓고 있거나, 자신의 우월함을 증명해보이기 위한 행동과 같이 개인적 일탈로 아이의 행동을 축소하더라도, 생명체에 대한 동정심의 부족, 학대의 피해자였을 가능성, 동물을 살아 있는 생명체로 인지하지 못할 가능성 등 환경적 요인에 대한 궁금증을 유발한다.

「화덕의 아이 El niño de los hornos」에서는 동물을 넘어 방어할 능력이 없는 어린 형제에게 공격성을 보이는 아이의 이야기가 등장한다. 어른들의 세계를 이해하기 어려운 어린 주인공의 눈에는, 부모가 어느 날 집에 데려온 동생이 "가죽 벗긴 새끼 토끼(*NT*, 79)"처럼 보일 뿐이다. 아빠는 동생을 돌보고 예뻐하느라 아이에게 등만 보여주었고, 동생의 예쁜 눈을 만지고 싶어 뻗은 아이의 손을 뿌리치며 때리기까지 한다. 자신을 향한 무관심에 화가 난 아이는 "모두가 잠든 어느 날 밤, 화덕에 불을 붙이고 엄마 품에서 잠든 동생을 꺼내 와 화덕에 집어넣는다(*NT*, 80)." 충격적이기까지 한 아이의 선택은 "폭력과 잔인한 범죄, 역겹고 거친 에피소드, 존재의 어두운 부분을 강조하는 리얼리즘"인 전율주의적 요소와도 맞닿아 있다(셀라 2009, 191). 그러나 이미 그러한 폭력이 일상화 된 사회에 노출되어 있는 개인이라면 작품 속 현실이 충격적이라기보다 너무나 사실적이기 때문에 놀라게 될 것이다. 주인공들

의 나이가 어려 형제 사이의 다툼의 서사는 없지만, 「화덕의 아이」에는 카인과 아벨 신화를 상기시키는 형제 살인의 모티프가 담겨 있고, 행동을 실현한 주체가 아이라는 점에서 사건의 비극성은 배가된다. 이는 내전에 대한 비유임과 동시에, 나에게 해가 되는 약한 존재라면 가족에게까지 폭력을 자행할 수 있는, 인간 본성에 내재된 악(惡)을 경고하는 것이다. 그리고 이러한 아이들의 폭력성은 납치, 고문, 살해와 같이 국가가 자행한 폭력을 상기시키는 요소이기도 하다.

위와 같이 『바보 아이들』에는 프랑코 집권 초기 빈곤, 획일적인 이데올로기, 경직된 정치 상황, 만연한 폭력적 사회 분위기 앞에 놓인 아이들의 비극적 삶이 적나라하게 담겨 있다. 아이들은 가혹한 사회적 환경으로 인하여 고독을 경험하고, 죽음을 맞이하기도 하며, 국가 주도의 교육과 이데올로기에 의문을 던지기도 한다. 다음 절에서는 이러한 프랑코의 생체정치에 보다 적극적인 방식으로 저항하는 아이들을 분석해 볼 것이다.

2. 환상성을 통한 엔트로피적 갈망과 죽음 추구

『바보 아이들』 속 단편의 특징을 정리하고 아이 주인공들을 세분하여 유형화하면 '소외된 아이들'이라는 커다란 범주 밑으로 '폭력적인 아이들', '죽음을 선택하는 아이들', '저항하는 아이들', '어른이 된 아이들'로 나눌 수 있다. 단편집에 수록된 순서에 따라 제목, 키워드, 유형을 중심으로 『바보 아이들』의 전체 단편들을 정리해 보면 다음 표와 같다. 아이 유형을 특별히 나누지 않은 단편의 경우는 주인공들이 처한 폭력적인 사회의 모습이 폭로되거나 자신을 둘러싼 세계 앞에서의 무력함, 비극적 상황 등을 보여주는 작품들로 앞 절에서 일부 다루었기 때문임을 밝힌다.

『바보 아이들』		
제목	키워드	유형
「못생긴 아이」	신체적 결함, 소외, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이
「악마의 친구였던 아이」	어른들의 세계 불가해, 저항	저항하는 아이
「석탄 가루」	가난, 소외, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이
「파란 눈을 가진 깜둥이」	부모의 부재, 폭력에 노출, 소외, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이
「오지 않은 해」	폭력에 노출, 소외, 죽음	
「화재」	반항적인 아이, 죽음	저항하는 아이
「세탁소집 아이」	빈부 격차, 사회 계층의 차별, 또래 친구들의 따돌림, 소외	
「나무」	질병, 환상, 죽음	
「곡물 창고에서 바이올린을 발견한 아이」	무관심, 소외, 죽음	
「제과점 진열장」	가난, 배고픔, 반항적인 아이, 환상, 죽음	저항하는 아이
「다른 아이」	신도 피해갈 수 없는 고독	
「어디에도 없었던 소녀」	소외, 어른 아이	어른이 된 아이
「회전목마」	가난, 배고픔, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이
「놀 줄 모르던 아이」	소외, 따돌림, 폭력적 성향	폭력적인 아이
「부활절 양」	어른들의 세계 불가해	
「사냥꾼 집의 아	가난, 고통스러운 환	죽음을 선택하는 아이

이」	경, **환상**, 죽음	
「갈증과 아이」	소외, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이
「친구를 잃은 아이」	어른들의 세계 불가해	어른이 된 아이
「곱사등이」	소외, 질병	
「화덕의 아이」	가족의 무관심, 형제 살인, 폭력적 성향	폭력적인 아이
「바다」	질병, **환상**, 죽음	죽음을 선택하는 아이

표 1. 『바보 아이들』의 인물 유형

이러한 유형화를 통해 발견되는 흥미로운 사실은, '죽음을 선택하는 아이' 유형이 등장하는 단편들이 공통적으로 환상적 요소를 담고 있거나, 주인공들이 환상을 추구하는 경향을 보인다는 점이다. 물론, 공통적으로 보이는 환상성에도 불구하고, 『바보 아이들』이 장르적으로 환상문학의 범주에 속한다고 보기는 어렵다. 사회적 리얼리즘의 관점에서 보았을 때, '환상'이라는 개념은 사실적 묘사나 서술과는 오히려 반대되는 것이기에 동시대 그룹의 문학 사조 내에서 마투테 작품의 환상적 요소를 해석하기 위해서는 보다 세밀한 분석이 필요해 보인다.

로즈메리 잭슨(Rosemary Jackson)은 『환상성: 전복의 문학』에서 '환상성'이 갖는 사회·정치적 역할에 주목하였는데, 환상성에 대한 잭슨의 이러한 접근은 『바보 아이들』을 분석함에 있어 유의미하다. 잭슨은 환상성이란 현실과 거리가 먼 상상력의 세계에 대한 이야기라기보다, 현실 세계의 모습과 동떨어져 있지만 그 안에서 보다 현실 세계의 모습을 잘 드러내는 일종의 모순 어법과도 같은 것이라고 다음과 같이 설명한다.

> 문학적 환상물 역시 다른 텍스트와 마찬가지로, 사회적 맥락 안에서 생산되고 사회적 맥락에 의해 결정된다. 비록 환상이 사회적 맥락의 한계들에 대한 투쟁이며, 자주 그 투쟁으로 인해 분명하게 구별된다 할지라도, 그것은 사회적 맥락으로부터 분리된 채 이해될 수 없다. (잭슨

2001, 11)

잭슨의 주장대로라면 환상은 사회적 산물이기 때문에, 『바보 아이들』에서 죽음을 선택하는 아이들과 결부된 환상을 해석하기 위해서는 사회적 맥락을 고려해야 하며, 현실 세계에 뿌리를 둔 환상이라는 관점에서 접근해야 할 것이다. 먼저 작품이 창작된 즈음의 스페인의 정책들 가운데 아이들, 죽음과 관련된 키워드를 중심으로 사회의 분위기를 살펴보고자 한다. 내전이 종료된 후, "1940년대 스페인의 상황은 천연두, 티푸스, 디프테리아, 결핵과 같은 전염병의 강타, 높은 유아 사망률과 말라리아로 인해 사회-건강 관리 상황이 재앙과도 같았다(Cayuela 2019, 28)." 40년대 전반 동안 스페인의 아동 사망률은 유럽 국가들 가운데 2위였고 "1940년~50년에도 낮은 출생률과 높은 유아 사망률로 인하여 의무 교육을 받을 연령의 인구수가 감소하였는데, 대략 그 숫자가 370,000명 정도로 추산 된다"고 한다(Cruz Sayavera 2016, 43). 상황이 이러하다 보니, 프랑코 정권은 집권 초기부터 국가의 인적 자원이 될 아이들의 사망률을 감소시키고, 이들을 어릴 때부터 국민파 이데올로기에 따라 '새로운 국가'의 시민으로 양성하고자 노력하였다. 스페인 내전 시기에 독일의 '겨울원조사업(*Winterhilfewerk*)' 기관을 모방하여 만들어진 '사회복지원(Auxilio Social)'은 전쟁이 끝난 뒤, "프랑코 정권의 생체정치에 있어 주요 기관으로 변모"한다(Bardavío Estevan 2018, 1009). 이 기관을 중심으로 부모를 잃은 가난한 아이들에 대한 국가의 관리가 이루어졌는데, 주로 유아원(hogares infantiles)을 관할하며 아이들의 교육과 지도를 담당하였다. 그러나 이들 기관에서 실제 아이들에 대한 보호와 보육이 제대로 이루어졌다고 보기는 어렵다. 먼저 사회복지원에 대대적인 가톨릭화 작업이 이루어지는데, "새로운 스페인을 위한 재탄생을 위해 아동 교육기관과 사회복지원에서 대규모 유아 세례가 이루어졌고, 준군사 양성을 목적으로 팔랑헤 지도자들이 소년들에게 행한 잔인한 훈련 현장에서도 종교화가 진행되었다(Cenarro 2014, 57-58)." 국가-가톨릭주의를 내세웠던 프랑코 정권의 특징을 감안해 보았을 때, 이러한 종교화는 곧 사회복지원이 국

가의 통제 아래 있었음을 방증한다.

그러나 아이들이 사회복지원에 들어오게 된 경로나, 그들의 사회적, 사상적 기원, 사회복지원 담당 기관에서 겪은 일들이 기록으로 제대로 남아 있지 않아, 해당 기관에 대한 연구는 상당 부분 증언에 의존하고 있다(Cenarro 2013, 154). 생존자들의 증언을 사료로 모아 사회복지원에 대해 연구한 세나로에 따르면, 사회복지원에서는 아이들에 대한 지원이나 관리가 제대로 이루어지지 않았으며, 교육이라는 명목하에 아이들에 대한 학대까지 저질렀다.

> 식량과 물 부족, 공개적 굴욕과 모욕, 성적 학대를 포함한 모든 종류의 처벌과 학대가 있었다. 이러한 것들은 조직의 초기 지침이나 일상을 통제하던 수많은 내부 규정에서 다루어지지 않았지만, 사회복지원을 운영하는 엘리트 계급과 아이들 사이에서 승리자와 패배자 사이의 권력 관계를 구축하는 데 필수적인 부분을 구성하였다. (Cenarro 2014, 58)

한국의 경우에도 군부 독재 기간 동안 국가 주도하의 부랑아 정책이나 사회정화작업의 일환으로 '복지원' 등에 수감되어 강제 노역에 동원된 아이들이 존재했음을 상기해 보았을 때, 프랑코 정권이 복지 정책이라는 이름으로 정권의 정치적 목적에 따라 아이들을 이용하고 통제했던 역사가 그리 낯설지만은 않다. 본 장의 1절에서 언급했던 '벌거벗은 삶'을 사는 아이들은 국가의 보호 관리하에 있으나, 실질적으로는 보호를 받는다기보다 통제와 가혹한 처지에 놓인 또 하나의 '호모 사케르(Homo Sacer)'인 것이다.

'새로운 스페인의 적극적 시민'을 양성한다는 사회복지원의 교육 이념과, 실제 수용된 아이들이 겪은 삶에는 위에서 살펴본 것처럼 큰 괴리가 있었고, "이러한 모순은 팔랑헤의 보호 정책, 더 넓게 말해 프랑코 체제에 대한 아이들의 저항, 반대, 불화의 주된 원인(Cenarro 2014, 58)"이 되었다. 이러한 맥락에서 『바보 아이들』의 「제과점 진열장 El escaparate de la pastelería」, 「화재 El incendio」에는 자신이 처한 환경에 저항하다 죽음을 맞는 아이들의 모습이 그려진다.

먼저 「제과점 진열장」에는 가난하기 때문에 제과점의 빵을 사 먹지 못하고 바라만 보는 아이가 등장한다. 아이는 매일 밤 자신이 진열장 안쪽에 있는 꿈을 꾸곤 하며, 그의 음식에 대한 열망은 나날이 강렬해진다. 어느 날 "자선 활동을 하는 아주머니가 아이의 집 문으로 얼굴을 내밀었다. 부인은 집에서 먹다 남은 콩 수프가 가득 담긴 냄비 하나를 가져왔다(*NT*, 46)." 그러나 아이는 배가 고프지 않다는 말을 반복하며 부인이 가져온 콩 수프를 먹지 않는다. 그곳에 있던 강아지는 측은한 마음에 자리를 떠나 얼음을 하나 물어왔고, 아이는 그 얼음이 마치 커다란 사탕인 양 숨을 거둘 때까지 핥아먹었다.

아이에게 음식을 가져온 아주머니를 지칭한 스페인어 '세뇨라 카리타티바(señora caritativa)'는 '인정 많은 아주머니'일수도 있겠으나, 사회복지원 창설 당시 모델로 삼은 독일 겨울원조사업(*Winterhilfewerk*)의 구호 사업 중 하나가 매주 일요일마다 각 가정에서 먹고 남은 음식을 냄비에 담아 불우한 이웃들에게 나누어주는 것이었다는 점을 고려하면, 자선 기관(organización caritativa)인 사회복지원을 연상시키기도 한다. 아이는 굶어서 죽을 만큼 배가 고팠지만, 자선 기관에서 온 아주머니의 음식을 거부하고, 자신을 불쌍하게 여긴 강아지가 물어다 준 얼음을 핥아먹는 쪽을 택한다. 세나로에 따르면, 사회복지원의 아이들이 보여준 저항의 방법 중에는 "겉보기에는 무해하지만 장기적으로 보았을 때 의미 있는 행동들로, 고아원(hogares infantiles)을 탈출하거나 식사를 거부하는 방식"이 있다(Cenarro 2014, 58). 그렇다면 아이의 음식 거부는 실제로 사회복지원에 수감되었던 아이들이 보여준 반항의 방식과 일치할 뿐만 아니라, 아이의 위치에서 할 수 있는 프랑코 정권에 대한 적극적 저항의 표시이다.

「화재 El incendio」에서도 정상적으로 살아가지 못하게 만드는 환경에 대해 적극적으로 저항하는 아이의 모습이 그려진다. 소년은 주말마다 벽에 회반죽을 덧칠하는 집에 찾아가 하얀 벽에 색연필로 불 모양 낙서를 하기로 결심한다. "너무나도 하얀 벽 색깔과, 흰 벽에 칼날처럼 번지며 시야를 방해하는 햇빛으로 인해 눈이 성가셨다(*NT*, 25)"고 낙

서를 하게 된 이유가 설명되어 있지만, 이는 사회적 계급과 경제적 차이에서 비롯된 불만으로 읽을 수 있다. 벽을 깨끗하게 유지하기 위해 매주 회반죽을 바르는 하얀 집은 경제적으로 여유가 있는 계층을 대표할 가능성이 높다. 소년은 자신을 성가시게 하는 하얀 집 벽에, 아이로서 할 수 있는 저항의 방식인 낙서를 하기로 결심한다. 주황, 빨강, 노랑, 파랑 색연필을 가지고 하얀 집 구석구석에 불을 질렀다. 작품의 마지막, "그의 머리 위로, 소년을 불태웠던 아름다운 잿더미 비가 부서져 내렸다(*NT*, 25)"는 표현으로 말미암아 아이가 낙서를 한 것이 아니라 실제 방화를 저지르고 죽음을 맞이했을 가능성도 배제할 수 없다. 바르다비오 에스테반은 『바보 아이들』의 아이들이 보이는 이와 같은 "망상, 집착, 종국에 맞이하게 되는 죽음을 프랑코 생체정치의 실패"로 분석한다(2018, 1000). 국가 주도 복지 정책의 정상적 작동은 유아 사망률을 낮추고, 가난이나 배고픔을 벗어난 아이들이 삶을 보장받는 결과로 나타나야 할텐데 이 단편집 속 아이들은 정반대의 모습으로 그려지며, 오히려 아이들이 국가 시스템의 허점을 드러내고 있는 것으로 보인다. 그리고 이러한 생체정치의 실패는 아이들의 환상과 적극적인 죽음의 선택을 통해 더욱 강조된다.

먼저 「석탄 가루 Polvo de carbón」에서는, 석탄 가게 아이의 온몸에 까만 석탄 가루가 묻어 있는 상태에 대한 묘사로 시작된다. 수도가 잠겨있음에도 물방울이 맺혀 새는 수도꼭지 등으로 미루어 볼 때, 아이는 청결한 상태를 유지할 만한 설비가 제대로 갖춰지지 않은 곳에 살거나, 보호자로부터 적절한 관리를 받지 못하고 있는 것으로 짐작된다. "어느 날 밤, 소녀는 달이 창문에 스치는 소리를 듣고 깨어났다. 이불을 박차고 일어나, 석탄 장수들이 검은 얼굴을 자주 비추어 보곤 하는 우물가로 갔다(*NT*, 15-16)." 자신의 까만 얼굴과 하얀 달의 얼굴을 대조하며, 소녀는 "만약 내가 얼굴과 이와 눈을 달로 씻을 수만 있다면(*NT*, 16)"하고 생각한다. 수도꼭지의 물을 틀자, 항아리에 물이 차오를 때마다 달이 점점 아래로 내려가는 것 같은 환영을 보고, 달로 자신을 씻고 싶었던 소녀는 자신의 열망을 실천으로 옮겨버린다. 달을 잡으

면 자신도 하얗게 될 수 있다는 환상에 빠져, 달처럼 물 항아리 아래로 몸을 던졌고, 결국 아이는 죽음을 맞이한다. “새벽은 항아리 맨 밑바닥, 단단히 달을 껴안은 소녀를 발견하였다(*NT*, 16).”

「회전목마 El tiovivo」에는 축제에서 회전목마를 타고 싶지만, 가난하기 때문에 “아무데도 데려가지 않는 저런 놀이기구는 쓸모없어. 계속 돌기만 하고 아무데도 데려가질 않잖아(*NT*, 53).”라며 스스로를 위안하는 아이가 등장한다. 어느 날 바닥에서 반짝이는 금속판을 주운 아이는 회전목마를 타기 위해 달려갔고, 비가 내려 천막으로 덮여 있는 회전목마를 타고 끝없이 계속해서 돌았다. 회전목마를 타며 아이는 “아무데도 가지 않는 것이 이렇게 아름다운 일이었구나(*NT*, 54)”라며 그 어느 때보다 행복감을 느낀다. 그러나 비가 멈추고 회전목마 관리인이 천막을 거뒀을 때 모두가 소리치며 도망쳤으며 누구도 다시는 회전목마를 타려하지 않았다. 아이가 회전목마를 쉼 없이 탄 것은 그의 환상일 뿐이었고, 천막이 덮인 회전목마에 하염없이 앉아 있다가 질식하여 사망한 것이다.

「사냥꾼 집의 아이 El niño del cazador」에 등장하는 아이는 매일 아버지를 따라서 산에 갔다가 밤이 되어서나 집에 돌아오곤 했다. “다리에 피가 맺혀(*NT*, 65)”라는 구절을 통해 아이가 육체적으로 감당하기 힘든 노동을 매일매일 하고 있는 상황이라는 것을 짐작해볼 수 있다. 산에서 돌아오는 밤이면, 아이는 돌에 무릎을 부딪혀 고통스러워하는데, “마치 비둘기, 자구, 메추라기, 찌르레기가 부리로 쪼며 무릎을 괴롭히는 것처럼 느꼈다(*NT*, 65).” 어느 날, 사냥꾼과 개들 틈에서 잠을 자던 아이가 엽총을 훔쳐 산으로 올라간다.

> 아이는 밤의 모든 별들과, 하얀 종달새, 파란 토끼들, 초록의 비둘기들, 금빛 잎사귀와 날카로운 바람을 사냥했다. 공포와, 추위와, 어둠을 사냥했다. 사람들이 새벽에 그를 산에서 데리고 내려왔을 때, 엄마는 새벽 이슬이 와인처럼 빨갛게 변해서 사냥꾼 집의 바보 같은 아이의 하얀 무릎을 더럽힌 것을 보았다. (*NT*, 65-66)

앞선 묘사에서 아이는 무릎이 돌에 부딪힐 때마다 새들이 부리로 쪼아대는 것 같음을 느꼈다고 했다. 이후 달빛 아래 여러 동물들과 자연을 사냥했다는 말과 피로 범벅이 된 무릎 묘사를 통해 아이가 실제로 사냥하러 산에 올라갔다기보다는 자신을 괴롭히는 고통과 공포의 현실을 끝내기 위하여 사냥길에 나섰음을 알 수 있다. 아이가 사냥한 것은 무릎을 괴롭히던 여러 새들의 환영이고, 그러한 환상 속에서 고통과 공포를 끝내고 싶은 열망에 엽총을 자신의 무릎에 겨눈 것 같다. 결국 아이는 죽음을 통해 현실의 고통을 마감한 것이다.

마지막으로 「바다 Mar」는 환상에 사로잡혀 죽음을 선택하는 아픈 아이의 이야기이다. "불쌍한 아이. 그는 매우 큰 귀를 가졌고, 창가에 등을 지고 서있을 때면, 빨갛게 변했다. 불쌍한 아이는 몸이 휘었고 피부가 노랬다(*NT*, 81)."라는 묘사를 통해 아이가 병에 걸려 뒤틀린 신체를 가지고 있음을 짐작할 수 있다. 그의 부모는 병을 치료하기 위해서는 아이를 바다로 데려가라는 의사의 말에 따라 여행길에 오른다. 바다에 가기 전 "소년은 바다를 마치 웅성거리는 소리, 노래, 긴 메아리와 함께 멀리서부터 들려오는 목소리로 가득 찬 거대한 달팽이 안에 있는 것과 같이 상상했다. 바다는 높고 초록색일 거라고 생각했다(*NT*, 81)." 해변에 도착했을 때, 소년은 자신이 상상해 왔던 바다의 이미지를 좇으며 바닷속으로 걸어 들어가기 시작한다. 그는 걸을수록 바다 색깔이 맥주 거품의 하얀색에서 점차 푸른 보랏빛으로 변해가는 것을 느꼈고, 무릎, 허리, 가슴, 입술, 눈까지 바닷물이 차오르고 나서야 원하던 바다를 느끼며 행복감을 느낀다. "그때, 소년의 귀에 멀리서부터 부르는 것 같은 긴 메아리가 들려 왔다. 그리고 모든 색깔이 눈에 들어왔다. 그래, 마침내 바다는 초록빛이었어! 바다는 크고 한없는 달팽이였다. 바다는 진정으로 높고 초록빛이었다(*NT*, 82)." 비로소 자신이 상상했던 바다를 느끼며 아이는 바다에 몸 전체가 잠겨 마치 달팽이 속에 있는 것 같은 환상을 보며 죽음을 맞이한다.

네 편의 단편 속 아이들은, 각각 달로 얼굴을 하얗게 씻고자 하는

욕망에서 비롯된 환상, 타 보고 싶었던 회전목마를 쉬지 않고 타고 있다는 환상, 고통을 끝내고자 하는 열망으로 무릎을 괴롭히던 새들을 모조리 사냥하는 환상, 자신이 상상했던 바다의 모습에 가까이 다가가고 싶은 욕망에 바다 깊이 들어가 거대한 달팽이 속에 있는 것 같은 환상을 느끼며 결국 죽음을 맞이한다. 아이들이 보여준 환상은 공통적으로 엔트로피적 충동으로 해석할 수 있다. 잭슨은 프로이트식의 엔트로피 개념과 환상을 다음과 같이 정리한다.

> 환상적인 것은 프로이트의 진화 모델에서 첫 번째 단계, 즉 원시인이나 유아기의 어린이가 자신과 타인, 주체와 대상 세계간의 차이를 인지하지 못하는 마술적이고 애니미즘적인 사고방식의 단계와 일치하는 것으로 볼 수 있다. 환상적인 것은 구조를 해체하려는 경향과 더불어 미분화의 이상적 상태를 향해 나아가는 경향을 보이는데, 이것이야 말로 환상적인 것의 결정적인 특성들 중 하나가 된다. (잭슨 2001, 97)

덧붙여 그는 이러한 미분화 상태에 대한 열망을 "단순히 존재하기를 그만두고자 하는 욕망이 아니라 모든 긴장이 소멸되는 열반에 대한 갈망으로 이해하고 미분화 상태에 대한 욕망을 엔트로피적 인력(引力)이라 명명(잭슨 2001, 97-98)"하였다. 그렇다면 『바보 아이들』에서 아이들의 환상과 자발적인 죽음의 선택은, 현실 세계에서의 존재의 공격에 엔트로피적으로 맞서는 행위이자, 자신을 둘러싼 현실이 부과하는 일종의 규제나 억압으로부터의 탈주일 것이다. 이 과정에서 우리가 주목해야 하는 것은, 개인의 충동이나 환상 그 자체라기보다 그러한 욕망과 환상의 이면을 통해 드러나는 사회의 모습이다.

달을 껴안고 자신 역시 하얘지고 싶은 욕망을 품은 소녀가 본 환상의 이면에는 궁핍하고 열악한 삶의 환경이 드러나고("하늘과 땅은 온통, 문틈 아래로, 창문 틈으로 새어 들어오는 까만 가루로 가득했고 이 가루는 새들을 죽이고, 마치 그을린 작은 예배당 같은 입 안으로 들어왔다." *NT*, 16), 돈이 될 리 없는 반짝이는 금속판을 들고 가 회전목마를 쉬지 않고 타는 환상에 빠진 「회전목마」 속 아이의 욕망의 세계

이면에는 가난과 슬픔의 현실이 존재한다. 마찬가지로 「사냥꾼 집의 아이」와 「바다」의 아이 주인공들 역시 자신이 처한 비참한 현실의 고통을 소멸시키고, 현실과 충돌하는 낯선 환상 세계의 추구를 통해 현실을 비판하고 있는 것이다. "환상이란 문화적 속박으로부터 야기된 결핍을 보상하려는 특징을 지녔고, 부재와 상실로 경험되는 것들을 추구하는 것(잭슨 2001, 12)"이라는 잭슨의 설명을 덧붙이면, 결국 아이들의 환상 추구는 자신이 처한 현실의 부조리함을 폭로하고, 현실 세계에는 부재하는 세계를 향한 갈망의 표현이자, 궁극적으로 프랑코 체계의 허구성을 드러내는 능동적 정치성을 내포하고 있다.

3. 억압적 사회로의 통합에 실패하는 영웅들

가혹한 현실에서 벗어나기 위해, 환상과 결부된 욕망을 끝까지 추구했던 아이들과 유사하게, 『바보 아이들』에서는 억압적인 사회로부터 도피함으로써, 사회로의 통합에 실패하는 아이들을 찾아볼 수 있다. 이번 절에서는 이처럼 사회로의 통합에 자발적으로 실패하는 아이들을 통과 의례의 단계 중 입사식에 실패하는 영웅들로 보고 논의를 전개해 보도록 하겠다.

다소 낯선 용어일 수 있는 '입사(initiation)', '입문'은 한 개인이 자신이 소속되어 있는 사회를 벗어나 더 큰 사회로 진입하기 위해서 거쳐야 하는 필수적인 통과의례 중 하나이다.[46] 아널드 반 제넵(Arnold Van-Gennep)은 혼인, 출산 등 인생의 여러 통과 의례들을 정리하면서 공통적으로 이 의례들은 분리, 중간 단계, 재통합의 구조를 취한다고 말한다(2008, 26). 통과 제의를 신화의 관점에서 문학적 구조로 해

46) 본고에서는 사회로의 진입이라는 의미의 '입사'가 동음이의어로서 가지는 다른 뜻과의 혼란을 피하면서, 본래의 의미를 잘 전달하기 위해 필요에 따라 입사 외에도 '입문', '입사 제의', '입사식 구조'라는 용어를 혼용하여 사용하겠다.

석한 조지프 캠벨(Joseph Campbel)은 영웅의 신화적 모험 서사 구조가 입사식 구조의 형식을 논한 바 있다. 캠벨에 따르면, “영웅이 치르는 신화적 모험의 표준 궤도는 통과 제의에 나타난 양식, 즉 ‘분리’, ‘입문’, ‘회귀’의 확대판이다(캠벨 2021, 42).” 이러한 입사식 구조를 고려할 때, 앞서 분석한 『바보 아이들』의 아이들은 ‘무시당하거나 경멸을 당하는 동화 속의 영웅과 같은 인물의 특성’을 보이며(캠벨 2021, 51), 재통합 이전 입사 단계에서 경험하는 각종 고난과 역경, 입사 제의에서 행해지는 의식 중 물에서의 정화, 환복 등의 요소를 가지고 있는 것으로 보아(Van Gennep 2008, 151) 입사식 구조 취하고 있다고 할 수 있다. 그런데 『바보 아이들』의 경우, 아이에서 어른으로의 입문을 제대로 완수하지 못하고 사회로의 통합에 실패하는 영웅 서사 구조를 보여준다.

앞선 2절에서 아이들이 적극적으로 죽음을 선택함으로써 프랑코 생체정치의 실패를 보여주었던 것과 같은 맥락에서, 사회로의 입문에 실패하는 아이들 역시 프랑코 독재 치하 스페인 사회의 문제점을 드러낸다고 볼 수 있다. 통과 의례인 입문을 잘 마치고 돌아와 재통합된다는 것은, 아이 단계의 순수함이나 무지함을 극복하고, 사회가 만들어 놓은 규칙을 따라 살아갈 어른으로의 준비가 완료되었음을 의미한다. 그러나 단편 속 아이들은 적극적으로 죽음을 선택하거나 자연에 귀의함으로써 어른이 되는 과정 자체를 포기한다. 이는 자신이 재통합되어야 할 사회에 대한 저항이자 비판이다. 이와 같은 비판은 역설적으로, 사회로의 입사를 끝마친 주인공의 비극적 전망이나 아이와 어른의 경계에서 방황하는 주인공이 등장하는 「친구를 잃은 아이 El niño que se le murió el amigo」와 「어디에도 없었던 소녀 La niña que estaba en ninguna parte」를 통해 유추해볼 수 있다.

「친구를 잃은 아이」에서는 개인의 감정을 추스를 여유조차 없이 어른으로의 입문을 강요받는 아이의 모습이 그려진다. 친구의 죽음을 믿을 수 없었던 아이가 슬퍼하자 그의 엄마는 “그 친구는 죽었단다. 얘야, 더는 그 친구 생각은 하지 말고 같이 놀 만한 다른 친구를 찾아보렴

(*NT*, 73)."이라 말할 뿐이다. 엄마의 당부에도 불구하고, 아이는 친구와 가지고 놀던 장난감들을 들고 밤새 그를 찾아다닌다.[47] 아이는 졸음과 허기에 지쳐, 친구와 가지고 놀던 장난감들이 바보 같고 유치하다며 우물가에 모두 버린 채 집으로 돌아온다. 그러자 아이의 엄마는 "우리 아기 많이 컸구나, 세상에, 정말 많이 자랐구나(*NT*, 74)."라며 그가 입고 있던 짧은 옷 대신 성장(盛裝)할 새 옷을 한 벌 사 준다. 친구와 가지고 놀던 장난감을 버리고, 집으로 돌아와 새 옷으로 환복하는 행위는 아이의 유년 시절이 끝나고 성년이 되었음을 의미한다. 입사의 과정을 성공적으로 마쳤으나 아이에게는 친구의 죽음을 충분히 애도할 수 있는 시간도, 친구의 죽음으로 인해 슬퍼하는 자신의 심정을 이해해 주는 사람도 없다. 결국 아이는 어른들의 세계에 성공적으로 입사하기 위해 자신의 유년 시절을 모두 버릴 수밖에 없는 선택을 강요하는 강압적인 사회에서 살고 있음이 드러난다.

「어디에도 없었던 소녀」는 어른과 아이의 경계에서 그 어느 쪽에도 소속되지 못하는 소녀의 이야기이다.[48] '어디에도 없었던'이라는 제목이 시사하듯, 아이였을 때는 어른이 되기를 강요받고 어른이 되어서는 유년 시절에 고착되어 몸만 훌쩍 커 버린 아이 같은 어른의 모습이 그려

---

47) "통과 의례적인 동화에서 주인공은 '밤과 낮이 만나는 곳'을 지나가야 하거나, 아무 문도 없는 벽에서 문을 찾아내야 하거나, 한순간만 잠깐 열리는 통로를 통해서 하늘로 올라가야 하거나, 혹은 계속 움직여대는 맷돌 위아래의 틈새를, 계속 부닥치는 두 바위 틈을, 괴물의 위아래 턱 사이를 통과해야만 한다(엘리아데 2013, 98)." 이러한 관점에서 아이가 저녁부터 아침까지 친구를 찾아 헤매다 돌아온 것 역시 입사식의 구조로, 이 밤과 낮이라는 시간을 통과함으로써, 아이에서 어른으로의 이행이 완료되었음을 알 수 있다.

48) 어디에도 없었던 소녀에 대한 개념은 유년기 시절에는 아이일 수 없었고 어른이 되어서도 아이와 어른 그 어디에도 속하지 않는 주인공들의 모습을 가진 마투테가 만든 인물 유형 중 하나이다. 이 인물 유형의 응축된 예가 바로 『바보 아이들』에서 시작되었고, 이후 『반딧불이』의 솔, 『최초의 기억』과 『덫』의 마티아와 같은 인물 유형으로 점차 확장되어 등장한다. 예를 들어 "Miró turbadamente en derredor y reconoció la Vía Layetana. "Allá abajo está el mar", y un deseo de ir hacia él la llenó, vivificándola, como si la vista del mar de su infancia, de un tiempo lejano., fuese a devolverle aquella **niña que no murió ni estaba en ninguna parte.**" (*Luc*, 361-362).

진다. 성인이 된 주인공이 어린 시절을 버리지 못했음은 그녀가 옷장에 간직하고 있는 사물들을 통해 알 수 있다.

> 장롱 안에 그녀는 어릴 적 신었던 술 장식이 있는 빨간색 작은 구두를 보관하고 있었다. 그 옆으로, 비단 종이와 나프탈렌 사이에는 커다란 인형이 있었다. 〔…〕 인형과 구두는 어린아이의 것이었다. 그러나 그 방에 아이는 보이지 않았다. 거울에도, 옷장에도 없었다. 머리에 집게핀을 꽂고, 자신의 혓바닥을 거울로 보고 있는 저 누렇고 주름이 자글자글한 얼굴에도 아이는 없었다. 그 방의 여자아이는 죽지 않았는데, 어디에도 소녀는 없었다. (*NT*, 51-52)

위 인용문을 통해, 장롱 안에 보관하고 있는 인형과 구두는 주름이 가득한 한 여성이 어린 시절부터 간직해 온 물건임을 알 수 있다. 나이가 들어 어른의 세계로 자연스럽게 편입된 아이들일지라도, 온전히 어른이 되어 살아가지 못하기 때문에 결국은 아이와 어른이라는 경계적인 위치에서 방황하는 기형적인 모습을 보여준다. 통과 의례의 핵심은 개인과 사회를 어떻게 바라보는가로 볼 수 있다. 개인과 사회를 분리할 수 없기 때문에, 갑작스럽게 아이에서 어른으로의 입사를 강요하는 사회, 주체로서 소속감을 가지고 살아가지 못하게 하는 사회는 비정상적인 것으로 판명된다.

한편, 억압적인 사회로부터 자신을 지켜내기 위해 역설적으로 죽음을 선택하고 자연이나 동물들과의 연대를 추구하는 아이들의 양상은 지하 세계로의 회귀, 즉 자궁으로의 회귀와도 관련이 있어 보인다. 아이들의 죽음 단계에 관여하는, '자연', '동물'과의 합일이나 조력을 통해 기원으로 회귀하는 아이들의 양상은 「못생긴 소녀 La niña fea」, 「파란 눈을 가진 깜둥이」, 「갈증과 아이 La sed y el niño」에서 확인할 수 있다.

먼저 「못생긴 소녀」에서는 '대지'로 돌아가는 아이의 이야기가 그려진다. 까만 피부로 인해 또래 친구들로부터 따돌림을 당하던 소녀는 유일하게 그녀를 배척하지 않는 자연을 바라보며 혼자만의 시간을 가진

다. “그곳에서는 아무도 그녀에게 «저리 가»라고 말하지 않았다. 어느 날 대지가 소녀에게 말했다. «너는 내 색깔과 똑같구나.»(*NT*, 7)” 소녀 역시 자연 속에서 오히려 동질감을 느끼며, 자신과 똑같은 피부색을 가진 땅의 일부가 되기로 결심한다. 죽음에 대한 직접적인 언급은 없지만 마치 장례식장의 고인을 치장하듯 머리와 입에 헝겊으로 된 꽃과 리본 장식을 한 소녀의 이미지는 아이가 죽음을 맞이했음을 보여 준다. 그제야 소녀를 배척하던 친구들은 소녀가 아름다웠음을 깨닫는다. “하지만 그녀는 뜨거운 색깔로, 숨겨진 향기로, 나무와 아직 피지 않은 꽃과 해바라기 씨의 긴 그림자가 조화를 이루며 숨바꼭질하는 곳으로 가버렸다(*NT*, 8).” 소외당하던 소녀는 자연으로 돌아가 죽음으로써, 현실 세계에서는 소유한 적 없었던 미(美)를 얻게 되고, 남겨진 사람들에게 늦은 후회를 불러온다.

「파란 눈을 가진 깜둥이」에서는 자연을 통해 자신의 공간을 벗어나 재탄생하는 아이의 이야기가 등장한다. 태어날 때부터 까만 피부와 장애로 인해 보호자로부터 버려져 제대로 관리 받지 못한 아이는 두 눈마저 잃게 된다. “어느 날 매우 달콤한 바람이 그에게 찾아왔다(*NT*, 19).” 바람의 도움을 받아 창문 밖으로 나온 소년은 자연의 냄새와 촉감을 느끼는데, 그럴수록 자신에게 두 눈이 없다는 것을 절실히 느끼게 된다. 자신의 눈이 어디에 있는지, 누가 다시 되돌려 줄 것인지 물으며 자리에 앉아 기다리는 아이 곁으로 집시가 곰 한 마리를 데리고 지나간다. 피부에 구멍이 뚫린 곰이라는 표현은 곰 역시 인간들에 의해 가혹한 폭력을 경험했음을 암시한다. 마치 죽어 있는 듯한 아이 곁을 곰은 그냥 지나치지 못하고 신음하며 눈물을 흘린다. 이로 인해 곰은 집시들에게 구타를 당하고 결국 질질 끌려가는 신세가 되고 만다. 마찬가지로 주인 없는 강아지 한 마리가 지나갈 때 소년이 자신의 파란 눈이 어디 있는지 아느냐고 물어보자, 강아지는 아이의 얼굴을 핥아준다. “날이 밝았을 때, 아이는 숨을 쉬지 않았다. 강아지는 밤새 아이의 발밑을 지키다가 눈물 두 방울을 흘렸다. 작은 종처럼 눈물이 달랑달랑 거렸다(*NT*, 22).” 강아지는 땅에 구덩이를 파서 아이를 깊숙이 묻어주었고,

“소나기를 지나 온화한 향기가 불어 온 뒤, 쌍둥이 물망초 두 송이가 까만 바보 소년의 붉은 땅 위에서 꽃을 피웠다(*NT*, 22).” 아이가 묻힌 땅에서 피어난 물망초는 강아지의 눈물 두 방울, 소년의 파란 두 눈을 연상시키며, 아이가 현실 세계에서 잃어버린 눈을 죽음 이후 자연 속에서 되찾은 것처럼 그려진다.

흥미로운 것은 소년의 슬픔에 함께 공감해 주는 것은 사람들이 아니라 곰, 강아지와 같은 동물들이며, 소년에게 다른 사람들이 그러했듯 동물들 역시 인간 사회에서 폭력을 당하거나, 버려진 채 가혹한 현실을 살아간다는 점이다. 이처럼 사회로부터 자유나 권리를 억압받는 사람의 관점을 취한 이야기에서 동물들이 말을 걸거나 도움을 주는 등 “마법의 모티프와 동화의 모티프를 사용하는 목적은 지배와 현실적인 사회 모순의 근본 원인을 … 드러내기 위해서이다(자이프스 2016, 283).” 마투테의 다른 단편들에서도 소외되고 위험에 처한 아이와 연대하고 그를 구원하는 것은 주로 가족이나 이웃, 친구들이 아니라 동물인 경우는 빈번하다. 예를 들어, 『아르타밀라 이야기』의 「길 잃은 강아지 El perro perdido」에는, 병에 걸린 아이 다미안과 모두가 악한 기운을 뿜어낸다는 이유로 꺼려하는 강아지 추초와의 연대의 이야기가 등장한다. 형제들의 손에 죽을 위기에 처했던 추초를 구한 다미안에게 보답이라도 하듯이, 추초는 아이가 오랫동안 앓고 있던 열병을 낫게 해주고, 대신해서 죽음을 맞이한다. 이 단편에서 동물은 연대를 넘어 소외된 아이를 가혹한 환경에서 구원하기까지 한다.

한편, 「갈증과 아이」에서는, 죽음을 통해 물로 환생하는 아이의 모습이 그려진다. 거리를 떠돌아다니는 아이는 언제나 물을 마시곤 했던 분수의 배관이 사라져 더 이상 물을 마실 수 없게 되었음에도 매일 분수대를 찾아간다. 목이 마르지만 물을 마시지 않는 아이를 보고 사람들은 저러다가 목말라 죽을 거라며 아이를 바보 취급 하지만 그는 아랑곳하지 않는다. 오직 새들만이 무언가를 아는 듯이 소년의 주변을 맴돌 뿐이다. 아이는 갈증으로 인해 죽음을 맞이한 후 한 줌의 재가 되어 뿌려졌고, 이후 사람들은 분수대 물받이를 뽑아가 버렸다. 다음날, 땅에

서부터 분수대로 격노한 물이 높이 샘솟았다. 그 주변에서는 아이의 목소리가 끊이지 않고 들려오기 시작한다. “누가 분수대를, 내 분수대의 목마르고 텅 빈 입을 가져갔지?(*NT*, 69)” 아이의 목소리는 오후마다 울려 퍼지며 점차 아래로 내려가 “나무들, 빵과 초콜릿을 먹는 아이들 사이로 길을 열고, 마치 거대한 입천장과 같은 건조한 땅을 통해 바다까지 흘러갔다(*NT*, 69).” 언제나 목이 말랐던 아이는 실제로 목이 말랐다기 보다는, 자신을 둘러싼 가혹한 환경과 척박한 땅에서 비롯된 삶의 갈증을 겪은 것으로 보인다. 죽음을 통해, 자신과 비슷한 처지에 있는 거리의 아이들과, 대지 사이를 자유롭게 흐르며 건조한 땅을 촉촉하게 적시고 강과 바다로 환생한 아이의 모습은 오후마다 들리는 아이의 목소리를 통해 잘 형상화되어 있다.

죽음을 통해 자연으로 돌아간 아이들의 이야기는 기원으로의 회귀로서, 프랑코 독재시기, 체제를 전복하기 위한 적극적인 시도가 아니라 체제에 대한 순응과 현실 도피로 보일 수도 있을 것이다. 라바니는 에리히 프롬의 파시즘 분석을 근거로, “자궁으로의 회귀는 역사를 해체하고자 하는 신화적 충동으로, 결과적으로 재탄생이 아닌 거세를 초래한다”고 말한다(Labanyi 1989, 67). 또한 프랑코주의 이데올로기에서 역사의 정수, 메세타로의 귀환과 같이 신화적 형태의 기원으로의 회귀가 명백하게 드러나며, 『침묵의 시간』의 페드로와 같은 인물이 사창가, 하숙집 방, 경찰서를 전전하는 것을 대표적으로 자궁으로의 회귀로 거세 상태에 놓이게 되는 예로 분석한다(1989, 67-68).

『바보 아이들』의 각각의 에피소드가 입사식(入社式)의 여러 방식을 ‘물’, ‘불’ 등의 상징적 요소들과 결합시켜 형상화한 것으로 분석한(Báder 2011, 1) 페트라 바데르는 “재탄생과 새로운 생동의 상태로의 이행이 대부분의 단편에서 일어나지 않는다.”며 주인공들은 재탄생을 통한 사회로의 입문에 실패했다고 본다(2011, 4). 바데르의 분석은 거시적 관점에서, 죽음이라는 입사의 통과 의례 이후, 자신이 본래 속해 있던 세계로의 재통합에 아이들이 실패한다는 측면에서는 맞지만, 죽음을 통해 새로운 세계인 자연 속에서 생명체로 부활한다는 사실은 간과

하고 있다.

『바보 아이들』에서 죽음을 매개로 땅으로 돌아간 아이들은 어머니 대지로의 귀환, 즉 억압적인 현실에서 벗어나고자 하는 유아적 열망을 실현한 인물들로 자궁으로의 회귀인 것처럼 보이지만, 이 회귀를 통해 거세당하는 인물들은 아니다. 오히려 죽음을 통해 미를 획득하거나, 물망초, 물과 같이 생명력을 지닌 자연으로 탄생한다. 여기에서 재통합되는 사회는 아이들에게 가혹했던 현실 세계가 아닌, 자연으로 대표되는 새로운 세계이다. 그리고 이 새로운 세계로의 편입은 생명력을 가진 자연의 형태로 귀환하는 방식을 취한다. 요컨대, 현실 세계를 떠나, 한 차원 높은 영역에서의 재탄생을 실현하는 것이다. 칼라펠 살라 또한 "이 이야기들의 인물들은 반(半)야생적 자연의 연장이라는 특징을 가지는데, 이때 자연은 신체의 반환과 변환을 통해 기원으로의 회귀를 약속한다(Calafell Sala 2010, 166)"고 분석한다. 여기서 '신체의 반환과 변환'은 재탄생의 증거로서 세 단편에서 각각 '땅과의 합일', '물망초 꽃', '물'로 표상되어 있다.

내전과 독재 시기 아이들에게 주어진 상황은, 유년 시절을 아이로서 제대로 누리기도 전에 생의 위협과 고난을 잘 이겨내야 하고, 어른들의 세계에 입문하여 살아남아야 하는 것이었다. 그러나 입사식을 치러야 할 공간인 가정, 사회는 무관심, 방관, 가혹함으로 가득 찬 세계이다. 아이는 사회로의 입문을 잘 마무리하기를 거부[49]하고, 현실의 고통에서 도피할 새로운 공간에 거주하기로 결정한다. 자연과 환상의 세계로 도피하는 아이들은 표면적으로 내전 시기의 무력함을 보여주는 자궁 회귀의 경향을 띠기도 한다. 그러나 프랑코 생체정치의 맥락에서 적극적 죽음을 선택한 아이들의 경우, 상황에 순응하며 어른의 세계로 입

49) 아감벤은 유령과 아기는 산 자와 죽은 자의 세계 사이에서 가교 역할을 수행하는 경계적 기표이자, 의미론적 전복의 가능성을 가진 불안정한 기표로 이 두 기표들을 역사의 안정된 기표인 죽은 자와 어른으로 만들기 위해 행해지는 제의가 각각 추모제의와 입사제의로 본다(아감벤 2010, 157-159 참조). 이러한 관점에서 해석해보면, 죽음을 선택하는 아이들은 프랑코 이데올로기에 복종하기를 거부하고 스스로 계속해서 불안정한 기표로 남기로 선택함으로써 전복의 가능성을 가지게 된다.

문하는 방식 대신 자연이라는 새로운 사회로의 입문을 선택하여 재탄생하기에 거세당한 체제의 피해자라고 보기 어렵다. 아이들은 사회로의 입사에 실패하여 프랑코 사회에서 체제의 영웅이 되지 못하였지만, 역설적으로 프랑코 사회로의 입사 실패를 스스로 선택하고 자연의 일부로 재탄생하는 체제 비판적 영웅으로 격상된다.

이처럼 개인의 신체마저 국가가 통제하는 프랑코의 생체정치 하에, 자신의 욕망과 결부된 환상을 보며 죽음을 선택하고 자연으로 재탄생하여 현실 세계의 결핍을 벌충하는 아이 존재들은 마투테 작품에서 적극적 저항의 기표가 된다. 정권이 주입하는 이데올로기에 동화되지 않고, 오히려 국가의 통제로부터 탈주하는 아이들을 통해 공식 역사에서는 은폐될 프랑코 억압 정치의 실패가 드러난다.

이어지는 장에서는 내전을 겪은 성인 화자들의 유년기 회상 구조를 가진 마투테의 삼부작 『상인들 *Los mercaderes*』을 내전 이후 스페인 사회의 문제점과 역사 기억의 관점에서 분석할 것이다. 전환기를 지나 2000년대에 들어서야 내전의 기억이 본격적인 논의의 대상이 되었던 스페인의 정치적 상황을 고려할 때, 다음 두 장에서 다루게 될 삼부작은 시대를 앞서 스페인의 문제와 나아갈 방향을 제시한 선구적 작품들이다.

VI. 침묵과 애도:
『최초의 기억』, 『병사들은 밤에 운다』

『최초의 기억 *Primera memoria*』(1960)과 『병사들은 밤에 운다 *Los soldados lloran de noche*』(1964)는 『덫 *La trampa*』(1969)과 함께 마투테의 『상인들 *Los mercaderes*』 삼부작을 구성한다. 앞서 분석한 『반딧불이』, 『바보 아이들』에서는 내전으로 대표되는 가혹한 현실에 대항하여 자구책을 모색하거나 프랑코의 생체정치에 죽음으로써 저항하는 아이 주인공들의 벌거벗은 삶이 부각되었다면, 삼부작의 세 소설은 공통적으로 유년 시절 내전을 경험했던 아이들이 성인이 되어 과거를 회상하는 구조를 매개로 종전 이후 스페인 사람들이 겪고 있는 트라우마, 세대 간의 소통, 분열된 스페인 사회의 통합과 관련한 문제를 제기한다. 삼부작인 만큼, 세 작품에 중첩되는 인물들이 등장하지만 핵심이 되는 한 사건만을 중심으로 내용이 전개되는 것은 아니어서, 비평가들의 제안처럼 개별 작품으로 구분하여 읽을 수도 있다. 그러나 『최초의 기억』의 마티아와 마누엘의 서사를 모르는 독자들이 이후 두 작품을 읽는다면 작품의 내용을 유기적으로 이해하기 어려운 지점들이 분명히 존재한다. 특히 필자가 주장하고자 하는 세 작품을 아우르는 공통 주제인 '침묵'의 맥락에서 세 작품을 독해할 때, 전후 스페인 사회의 문제점에 대한 성찰을 넘어 역사 기록에 대한 새로운 방식의 접근과 나아갈 방향이 후기 작품으로 갈수록 더 명확하게 드러나는 것을 확인할 수 있다.

내전, 독재, 식민 지배 등의 사건을 경험한 국가의 역사에서 '기억'의 문제는 과거 청산, 역사 왜곡, 사회 통합과 같은 이슈와 필연적으로 결부된다. 질곡의 역사를 겪은 한 개인에게도 기억의 문제는 생애를 다 바쳐 풀어야 할 실존적 과제일 것이다.[50] 역사의 특성상, 사건 발생 시

50) 유엔 인권위원회의 「인권침해자의 불 처벌에 대한 투쟁을 통해 인권을 보호하고

점보다 이후에 개별 역사에 대한 평가나 고증이 이루어진다는 점에서, 양차 세계대전, 홀로코스트를 비롯한 각국 내부에서 일어난 일련의 참혹한 역사를 겪으며 기억 담론은 전 세계적으로 정치사회적, 실존적, 윤리적 과제들이 교차하는 격전지가 되었다.

스페인의 경우는, 내전 직후 프랑코 정권에 의해 공적 기억이 강요되었고, 프랑코 사후 민주화 시기에도 스페인 사회의 다수가 과거에 대해 기억이 아닌 망각을 선택하면서, 과거의 기억을 자유롭게 말할 수 있는 사회적 분위기가 일찍이 형성되지 못하였다. 이러한 기억의 움직임이 본격화된 것은 비교적 오래지 않은 최근의 일로, 90년대 후반 조성된 기억의 시대의 토대 위에 프랑코이즘에 억눌렸던 사적 기억들이 조금씩 공식적 논의의 장에서 다뤄질 수 있었고, 2007년에는 '역사기억법(Ley de la Memoria Histórica)'이 선포된다.

이번 장에서는 마투테의 『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』 두 작품을 기억 담론이라는 틀 안에서 속죄와 애도, 역사 다시 쓰기와 같은 주제어를 중심으로 한데 묶어 분석해 보고자 한다. 삼부작을 구성하는 『덫』을 제외하고 특별히 두 작품만 따로 분석하는 이유는, 마티아의 침묵으로 인해 소년원에 들어갔던 마누엘의 서사가 두 소설에서 이어지기 때문이기도 하지만, 두 작품이 망각협정(Pacto del olvido)이나 역사기억법의 선포 시점과 시기적으로 차이가 있음에도 이를 예견한 듯이 스페인 사회에 만연한 침묵을 비판하고 있기 때문이다.

신장하기 위한 원칙들 Set of Principles for the Protection and Promotion of Human Rights through Action to Combat Impunity」은 억압의 역사에 대하여 피해를 입은 개인과 가족들이 사건에 대해 단순히 알 권리를 넘어, 집단적, 국가적 차원에서 다시는 비극적 인권 침해가 반복되지 않도록 사건을 모두가 '기억해야 할 의무'가 있음을 명시한다. 이는 전쟁이나 여타 반인도적 국가 범죄에 대해서 국가가 적극적으로 진실을 알리고, 또 다른 피해가 발생하지 않도록 노력해야 함을 말해줄 뿐만 아니라, 기억의 사각지대에 놓인 수많은 소외된 주체들을 공식적 담론의 장에 불러와야 할 필요성을 환기시킨다. 다시는 역사적 과오를 반복하지 않도록 하기 위한 윤리적 실천을 천명하고 있는 조항인 것이다. OHCHR. *Human Rights Handbook for Parliamentarians nº 26*, Inter-Parliamentary Union, 2016, 230-231. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/HandbookParliamentarians.pdf〔검색: 2023.02.22.〕.

마투테의 가장 유명한 작품이라고 해도 과언이 아닌『최초의 기억』은 성인이 된 여성 화자 마티아가 내전의 발발과 함께 외할머니가 있던 섬으로 보내졌던 어린 시절을 회상하는 이야기이다. 이 작품에서 내전은 마을 사람들의 분열과 동네 아이들의 편 가르기를 통해 비유적으로 말해진다. 공화파에 가담한 것으로 추정되는 아버지를 둔 마티아는 일거수일투족을 감시하는 외할머니 집에서 답답함을 느낀다. 우연히 친구들과 강가에서 시체 한 구를 발견하게 되고, 그가 반란파에 의해 살해된 호세 타롱히라는 것을 알게 된다. 이후 마티아는 호세 타롱히의 아들인 마누엘과 동질감을 느끼며 친구가 된다. 그러나 그녀는 결정적인 순간 억울한 누명을 쓴 마누엘의 무죄를 증언해 줄 수 있었음에도 '다른 편'이 되는 것이 두려워 침묵하게 되고, 이 일을 계기로 마누엘은 소년원에 가게 된다.

『병사들은 밤에 운다』는 내전이 끝나 갈 무렵 소년원에 갔던 마누엘이 출소하면서 이야기가 시작된다. 아버지 호세 타롱히의 죽음, 사람들의 거짓말과 침묵으로 인해 빼앗겨 버린 어린 시절의 기억은 마누엘을 끊임없이 괴롭힌다. 마을의 유지였던 호르헤의 사망과 함께, 그의 친아들이 놀랍게도 마누엘이었다는 사실이 밝혀지고, 그는 모든 유산을 상속받을 상황에 놓이게 된다. 그러나 마누엘은 호르헤의 아들임을 거부하고 계속해서 호세 타롱히의 아들로 남기를 선택한 뒤, 공화파 첩보원으로 활동했던 헤사라는 인물을 추적하는 위험을 무릅쓰기로 결정한다. 그는 헤사의 부인 마르타와 함께 헤사가 살아생전 부탁했던 임무를 완수하고 둘은 군인들에 의해 사살된다.

마투테는 위 두 작품에서 전쟁 시기를 살았던 인물들에서 보이는 이기주의와 연약한 감정들을 세밀하게 묘사하고 들추어낸다. 기실 전쟁은 사람들로 하여금 전에는 알지 못했던 내면의 여러 감정들과 마주하게 만든다. 사적 영역 깊숙이 이데올로기가 개입하면서 사람들 사이에 보이지 않는 역학 관계가 설정되고, 생의 위협 앞에서 원치 않는 결정으로 증오, 원한, 후회, 수치심, 복수, 이기심 등을 경험해야 할 수도 있다. 삼부작의 제목 속 '상인'은 이러한 감정을 재화를 사고팔 듯이 교

환하는 인간성의 상실을 표현한 것이다.

본 논의의 1절에서는 전쟁으로 말미암아 어린아이와 같이 무방비 상태에서 스페인의 보통 사람들이 겪어야 했던 상처를 두 작품의 인물인 마티아와 마누엘에게 발현되는 트라우마 양상을 통해 분석하고자 한다. 2절에서는 두 화자가 과거 회상을 통해 침묵에 대한 속죄와 거부라는 각각의 방식을 선택하여 과거와 현재를 연결시키고자 하는 것으로 상정한다. 이러한 과거와 현재의 상호 작용이 트라우마를 극복하기 위한 하나의 방식이자, 내전시기 공공연하게 강요된 스페인 사회의 침묵에 대한 비판 지점과도 맞닿아 있음을 살펴볼 것이다. 3절에서는 두 작품이 과거를 기억하는 방식에 있어서 보이는 차이점을 분석하여, 이것이 역사를 다시 쓰는 작업의 일환임을 확인해 볼 것이다. 두 작품은 스페인의 역사기억법 선포 시점 및 기억 소설이 본격적으로 붐을 일으킨 시기와는 대략 40년 이상의 시간 차이가 있지만, 침묵 협정으로 구체화될 사회의 만연한 침묵에 균열을 가하고, 잊힐 수도 있었던 사건과 인물들의 이야기를 기록하는 것의 중요성을 상기시킨다. 마지막으로 『병사들은 밤에 운다』의 마르타라는 인물의 서술도 어린 시절의 트라우마 및 내러티브 진행에 있어 상당 부분 중요성을 차지하지만 본 논의에서는 『최초의 기억』과 함께 다루는 만큼, 마누엘이라는 인물을 중심으로 분석하였음을 밝힌다.

1. 유년기 트라우마의 발현 양상

『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』에는 공통적으로 과거의 기억을 회상하는 화자들이 등장한다. 현재 시점에서 이들은 성인이 되어 있지만, 어린 시절 경험한 고립, 죽음의 목격과 같은 사건을 짐처럼 간직한 채 살아가고 있다. 아이였던 주인공들은 사건으로 인한 충격뿐만 아니라 발화의 기회가 주어지지 않았기 때문에 성장기간 내내 간직해야

만 했던 슬픔, 분노와 같은 감정들로 인해 이중적인 고통을 겪게 된다.[51]

전쟁에 참여했던 군인들로 대표되는 가시적 폭력의 피해자들과 달리 전쟁을 목격한 아이들의 심리적 충격에 대해서는 그동안 공식 역사에서 진지하게 다뤄진 적이 없기 때문에, 두 작품은 주변부 인물들에 대한 기록으로서 그 의미가 있다. 마티아와 마누엘 모두 어린 시절의 기억이란 "부재하는 유년 시절이라 불리는 그 부서진 조각을 줍고, 나중에 만지기 위해 그 조각들을 다시 꿰어 맞춰 일정한 장소에 놓는다는 것은 마치 이상한 물체와도 같았다(*Soldados*, 101)[52]"고 묘사하면서도, 파편적으로나마 과거를 회상하기 위해 반복적으로 유년 시절로 돌아간다.

트라우마의 양상과 치료에 관해 연구한 주디스 허먼에 따르면, 전쟁에 직접 참여하지 않았더라도 "목격자 또한 피해자와 마찬가지로 외상 변증법의 지배를 받는다(2015, 17)." 그리고 "어떤 사례에서든지, 외상 사건은 무력감과 공포를 불러일으키는 힘"이 있다(68). 『최초의 기억』에서 마티아는 아버지와의 갑작스러운 분리, 낯선 곳으로의 고립, 전쟁의 감지와 이로 인한 사회의 숨 막히는 분위기, 시체 발견이라는 복합

---

51) 카를로스 사우라 감독의 다음과 같은 고백은 아이로서 전쟁을 목격한 충격을 잘 보여준다. "나는 유년 시절을 잘 기억하고 있다. 어떤 면에서 전쟁은 내가 아는 것보다 나에게 더 큰 영향을 준 것 같다. 인생에서 내가 가장 상세하게 기억하고 있는 시기일 것이다. 그때를 생각해 보면 전쟁은 플래시처럼 기본적으로 시각적 기억과 함께 시작되었다. 마드리드의 우리 집 옆에 버려진 빌딩, 경례를 하려고 손을 들어 올리는 병사들의 행진, 모두가 닫아 버린 창문들. 나는 끝도 없는 것들을 믿을 수 없을 정도로 생생하게 기억한다. 전쟁 노래, 아이들의 놀이, 폭발, 꺼지고 있는 불빛, 굶주림, 죽음. 어린아이에게 그러한 것들은 너무나 특별했기 때문에, 시간이 흐름에 따라 기억은 더욱 강력한 힘을 얻었다. 〔…〕 나에게 기억은 훨씬 잔인한 것들이다. 내가 다니던 학교에 폭탄이 떨어져서 교실에 있던 여자애들 중 한 명의 얼굴이 유리에 잘려 피범벅이 되었다. 그리고 이것은 어떤 문학적인 창조가 아니라 실제이다. 그러한 이유로 전쟁의 분위기는 나를 짓누른다… 그리고 내가 하는 일들을 짓누른다." (Brasó 1974, 23; D'Lugo 1991, 14에서 재인용).

52) Ana María Matute. *Los soldados lloran de noche*, Barcelona: Destino, 2014. 앞으로 이 작품의 본문을 인용할 시 소설 제목의 약자와 페이지를 괄호 안에 (*Soldados*, 쪽수)와 같이 적는다.

적인 사건들로 인해 공포의 증상이 발현된다. 이는 마티아가 섬에 도착한 첫날부터 사소한 것에 대한 두려움과 과민 반응, 수면 장애를 겪고 있음을 통해 다음과 같이 알 수 있다.

> 나는 회벽의 차가움과, 분홍색 전등갓이 또렷이 기억난다. 나는 침대에 가만히 앉아서 주위를 두리번거렸고, 어깨에 드리워진 내 머리카락이 뒤틀려 있는 것에도 놀랐었다. 어둠에 익숙해지면서, 벽에서 부서진 것들, 천장의 커다란 얼룩, 그리고 특히, 감히 쳐다보지 못했던 뱀, 용, 미스터리한 형상들 같았던 침대에서 비롯된 가시 같은 그림자들을 하나씩 하나씩 찾아냈다. 가능한 한 몸을 협탁 쪽으로 기울여 물컵을 집어 들었지만, 그때 벽의 모서리에서 벽을 타고 오르는 한 줄의 개미 떼를 발견했다. 컵을 떨어트렸고, 컵은 깨졌으며, 다시 침대 시트 밑으로 머리를 숨겼다. 손조차도 꺼낼 수가 없어서 오랜 시간 그 상태로 입술을 깨문 채 하찮은 눈물을 참아 보려 애썼다. 무서웠던 것 같다. (*Primera*, 17)[53]

마티아는 자신의 머리카락을 보고도 놀랄 만큼, 일상 속에서 마주하는 사물들에도 과민하게 반응한다. 이러한 증상은 공포의 감정을 구성하는 "과각성, 침투, 억제라는 세 개의 범주(허먼 2015, 70)" 가운데 '과각성'에 해당하는 것으로, 자기 보호를 위해 깨어 있는 중에도 계속해서 경계 상태를 유지하는 것을 말한다. 과각성의 증상을 보이는 환자는 "위험이 언제라도 되돌아올 것처럼 각성되어 쉽게 놀라고 작은 유발에도 과민하게 반응하는 것이다. 수면 장애가 나타나고, 깨어 있을 때에도 안정된 기저수준을 갖고 있지 않다(허먼 2015, 71-73)." "네 엄마도 너처럼 잘 때 소리를 지르곤 했어(*Primera*, 64)"라는 유모 안토니아의 말을 통해, 마티아는 잠이 들었을 때도 반복적인 외침과 함께 자주 깨어나곤 한다는 것을 짐작할 수 있다. 마티아의 이런 증상이 발현된 시발점은, 전쟁, 낯선 곳으로의 고립 등 복합적인 사건들 때문이

53) Ana María Matute. *Primera memoria*, Barcelona: Destino, 1996b. 앞으로 이 작품의 본문을 인용할 시 소설 제목의 약자와 페이지를 괄호 안에 (*Primera*, 쪽수)와 같이 적는다.

었지만 결정적으로 호세 타롱히의 시체를 발견하고 난 뒤, 과각성 증상의 발현이 심해진다. 그는 '죽음'과 관련된 이야기를 듣는 것조차 힘들어하고 죽은 사람의 얼굴을 떠오르게 하는 요인을 두려워하며 성인이 된 지금까지도 여전히 과각성 반응을 보인다. "나는 지금도 정육점 앞을 지날 때면 역겨운 증상과 등골이 오싹해지는 공포를 느끼지 않은 채로 지나칠 수 없다(*Primera*, 141)."

『병사들은 밤에 운다』의 마누엘 역시, 자신의 아버지 호세 타롱히의 시체를 발견하였던 장면을 끊임없이 떠올리며 유년 시절 기억에 사로잡힌다. "그 이미지, 입을 벌리고, 유리처럼 깨질듯한 눈을 뜬, 셔츠에는 마른 피가 묻은 채 모래에 엎드려 마치 정박된 배의 볼록 튀어나온 부분을 통해 비호를 찾고 있는 것 같았던 호세 타롱히에 대한 기억이 나를 따라다닌다. 나는 아직 그를 잊지 않았다(*Soldados*, 12-13)." 마누엘의 이러한 반응은 공포의 반응 중 '침투'의 양상이다. 침투는 외상을 경험한 이후 현재에도 그 위험이 계속해서 일어나고 있는 것처럼 사건을 반복적으로 체험하는 것을 말한다(허먼 2015, 73-83). 호세 타롱히의 죽음 장면에 대한 재경험은 최초의 사건을 경험했던 순간의 정서적 강도를 동반한다. 마누엘은 시간이 지났음에도 아버지의 죽음을 반복적으로 생생하게 다시 겪는 것이다.

한편, 『최초의 기억』에서 마티아는 자신이 호세 타롱히의 시체를 친구들과 함께 목격한 사건에 대해 제대로 기억하지 못하는 서술 태도를 보인다. 파편적으로 사건을 떠올리며, 자신의 기억에 화자 스스로도 자신이 없는 모습을 보이는데, 이는 "트라우마적 사건이 주체화되지 못한 경험이었으며 사건이 발생한 시점에는 오히려 아무런 영향을 받지 않은 것 같다가 뒤늦게 증상이 발현되는 트라우마의 잠재적(latency) 특징"을 잘 보여준다(Caruth 1996, 17).

> 우리가 무서웠었는지 기억이 나지 않는다. 지금에서야, 그가 우리에게 어떻게 말했었는지를 떠올리면서 아마도 바람처럼 그것을 느끼는 것 같다. 나는 여전히 모래 위에 피어 있던 여린 골풀들이, 용설란의 강렬한 푸른색이 보인다. 용설란 하나는 마치 상처처럼 끝부분이 말라 찢어져

있었다. (*Primera*, 41)

트라우마 기억은 그 특성상 전체적 맥락에서 사건을 연결하지 못하기 때문에, 특정한 사건이 일어났다는 것은 알고 있지만 그 맥락은 제대로 기억하지 못하는 경향을 보인다. 이러한 연상의 어려움은 트라우마 기억에 수반되는 공포로 인해 더욱 희미해진다. 물체의 위치, 특별히 기억하지 않아도 되는 부수적인 사실, 객관적인 사건 등에 대해서는 잘 기억하면서도, 사건의 핵심이 되는 기억은 서술을 회피하거나 혼동한다. 또한 마티아는 사건을 신체적인 감각과 이미지를 통해 기억하는 양상을 보이기도 한다.

> 나는 **배에서 이상한 공허함을 느꼈다.**[54] 단지 신체적인 것만은 아닌 어떤 공허함을. 아마도 내 인생에서 처음으로 그 죽은 남자를 봤기 때문이었을 거다. 그리고 섬에 도착했던 날 밤과 철제 침대와 내 등 뒤, 벽에 비친 **침대의 그림자**가 떠올랐다(*Primera*, 47).

> 땅과 하늘에서 동시에 솟아나는 것 같았던 **달짝지근한 열기에도 불구하고, 나는 추위를 느꼈다**. 〔…〕 갈매기가 조용해졌고, 침묵 속에서 나는 마음속으로 혼잣말을 했다. «저 남자는 죽어 있고, 누군가가 그를 죽였다. 저 남자는 죽었다.» (*Primera*, 41)

시체에 대한 직접적인 회상이 아닌, 위와 같이 주변부를 배회하는 기억 또한 외상 기억의 증상이다. "외상 기억은 언어적인 이야기체와 맥락이 결여되어 있고, 생생한 감각과 심상의 형태로만 입력"되어 있다(허먼 2015, 75). 아버지와의 이별, 감시하는 할머니가 있는 낯선 섬으로의 고립, 내전과 죽음의 목격과 같이 자신이 어찌할 수 없었던 사건들 외에, 현 시점의 마티아를 괴롭히는 트라우마적 사건이 또 한 차례 발생한다. 바로 친구 마누엘이 누명을 썼을 때, 마티아가 결백을 증명해 줄 증언자적 입장에 놓여 있었음에도 불구하고 이에 대해 침묵한

54) 앞으로 인용문의 굵은 글자는 필자의 것이다.

사건이다. 마티아는 이 사건에 대한 죄책감으로 인해 트라우마를 갖게 된다.

이 사건에 앞서 먼저 마티아와 보르하를 중심으로 또래 아이들이 구성하는 관계에 주목할 필요가 있다. 마티아와 사촌지간인 보르하는 국민파 전선에서 싸우고 있는 아버지를 그리워하며 아버지가 집에 돌아오지 못하는 이유를 공화파 군인들 같은 사람들 때문이라 판단하며 그들을 증오한다. 보르하는 권위적이고 군림하기 좋아하는 외할머니를 닮아 골목대장으로 마을의 또래 친구 무리를 주도하는 인물이기도 하다. 보르하와 마티아 두 사람은 각각 이데올로기가 다른 아버지를 두었기에 '전쟁'에 대한 태도 역시 서로 대립한다. 하지만 '외로움'이라는 감정적 연결 고리에서 오는 동질감으로 인해 친밀감을 느끼기도 한다. 이 두 인물이 처한 환경은 마투테의 다른 작품들에서도 반복적으로 등장했던 '카인과 아벨' 관계를 암시함과 동시에, 내전의 상황을 직접적으로 지시한다. 특히 보르하를 중심으로 마을의 아이들이 보이는 폭력적인 장난, 흡연과 음주, 두 편으로 나누어 벌이는 전쟁놀이, 따돌림 등은 어른들의 세계에 대한 모방이자 아이들의 세계에서 벌어지는 작은 내전이다. 아버지의 정치적 노선과 여자라는 이유로 또래 집단에서조차 번번이 배제되었던 마티아는 어린 시절 전체를 하나의 거대한 트라우마로 인식하게 된다.

어느 날 아이들은 한 남자의 시체를 발견하게 되는데, 그가 호세 타롱히라는 사실을 알게 된다. 죽은 남자의 아들인 마누엘이 아버지의 시체를 운반할 수 있도록 보르하에게 배를 빌려가게 되고, 보르하는 언젠가 배를 빌려준 대가를 마누엘이 치르게 해주리라 마음먹는다. 마누엘은 오래전부터 마을 사람들에게 유대인이라는 이유로 소외당하던 타롱히 집안의 장남이다. 그의 아버지 호세 타롱히가, 자신이 속해 있던 파시스트 집단을 배신하고 도망치려 했고 그 이유로 동료들 손에 죽임을 당했다는 것을 알게 되면서 마티아와 마누엘은 점차 가깝게 지내게 된다. 마티아는 마을 사람들의 관점에서는 '다른 편'에 속하지만 아버지 존재를 매개로 마누엘에게 동질감을 느낀다. 한편, 보르하는 가까워진

둘 사이를 보며 질투심을 느낀다.

보르하는 마누엘과도 '카인과 아벨' 관계를 형성한다. 보르하의 엄마인 에밀리아가 항상 쓰고 있던 편지는 전선에 있는 보르하의 아버지가 아니라, 호르헤를 수신인으로 하고 있었고, 보르하는 마을의 유지이자 닮고 싶어 하던 호르헤를 감정적인 아버지로 생각하고 있었다. 그러나 자신이 아니라 마누엘이 호르헤의 친아들이라는 사실을 알게 된 후, 보르하는 화를 주체하지 못하고 계략을 꾸민다. 그동안 마누엘이 자신에게 돈을 요구해 왔고, 그 돈을 마련해 주기 위해 할머니와 어머니의 돈을 훔쳤다고 거짓 진술한 것이다. 그 순간 마티아는 마누엘의 결백을 말해 줄 수 있었음에도 "두려움이 날 옭아매지 않는 어디로든 내달려 도망치고 싶었다(*Primera*, 206)", "엄청난 비겁함이 나를 바닥에서 꼼짝 못하게 만들었다. 〔…〕 몸이 떨렸지만, 마음속에서 느껴지는 추위는 그보다 더 컸다(*Primera*, 209)"고 말하며 자신이 침묵했던 당시의 순간을 공포와 무기력의 감정으로 회상한다. 그러나 그녀는 이 사건에서 자신이 어떤 행동을 했는지에 대한 맥락은 제대로 기억하지도 서술하지도 못한다. "어떻게 하루가 끝났는지 모르겠다. 저녁 식사 시간이 어떻게 흘렀는지도 보르하가 뭐라고 말했는지, 난 또 뭐라고 말했는지조차 기억이 나지 않는다(*Primera*, 210)."

프로이트에 따르면 악몽의 트라우마는 단순히 경험 그 자체 안에서 구성되는 것이 아니라, 그것에서부터 자각하게 되는 경험이다. 이것은 의식의 깨어남의 경험이고, 트라우마를 다시 경험하는 것과 동일하다(Caruth 1996, 64-65). 어찌할 수 없는 상황에서 아무런 행동도 취할 수 없었던 마티아는 마누엘이 소년원으로 끌려간 뒤, 죄책감에 시달리며 번민하게 된다. "그리고 이내, 끔찍하고 혐오스러운 현실처럼 아침이 찾아왔다. 난 마치 형벌처럼 눈을 뜨고 있었다(*Primera*, 211)." 마누엘의 비극에서 그녀는 보르하처럼 직접적 가해자는 아니지만, 적극적으로 그의 편이 되어 주지 않고 침묵했다는 사실을 자각하며 고통스러워한다. 그러나 이 사건이 있기 전, 마티아는 보르하로부터 마누엘과 호르헤를 동시에 좋아하는 음탕한 소녀라는 놀림을 받고, 자기편이 되

어 주지 않고 착하게 굴지 않으면 감옥에 가게 될 것이라고 협박 받은 적이 있다.

> 너 감화원이 뭔지는 알아? 내가 말해주지. 너는 언제나 나무나 꽃 따위가 좋다고 말하고 다니곤 하잖아… 좋아, 그렇지만 이제는 그 나무들도 꽃들도 심지어 햇빛조차도 앞으로 절대 보지 못하게 될 거야. 왜냐하면 넌 심지어 너희 아버지라는 안 좋은 전례도 있으니까 말야. 〔…〕 너는 내 손안에 있어. 감화원과 관련한 많은 것들을 읽었는데, 처벌방도 있더라. (*Primera*, 202-203)

보르하가 마누엘에게 누명을 씌우려는 계략을 펼치고 있다는 사실을 모두 알았을 때, 마티아는 갑작스럽게 자신이 어른의 세계에 속한 것 같은 기분을 느끼며 침묵할 수밖에 없음을 예견하고 무력감을 느낀다. 내전으로 분열된 스페인의 모습처럼, 보르하가 만들어 놓은 편 가르기에 굴복하게 된 마티아는 내전 시기 이데올로기 앞에 침묵할 수밖에 없었던 피해자이자 대다수 스페인 국민들에 대한 메타포이기도 하다. 이렇게 이중적인 입장에 놓인 마티아의 트라우마적 기억의 회상과 서술은 작품에서 끊임없이 공명한다.

『병사들은 밤에 운다』에서 소년원 수감 생활을 마치고 나온 마누엘은 친아버지로 밝혀진 호르헤의 유산을 받으라고 종용하는 가족과 지인들을 만날 때마다 분노한다. 자신이 하지도 않은 일 때문에 억울하게 누명을 쓰고 소년원에 가게 되었던 어린 시절의 사건과 그들의 침묵으로 인한 트라우마가 떠오르기 때문이다. 마누엘의 경우, 마음을 나누었던 친구 마티아, 배를 빌려주는 선의를 베풀었던 보르하와 같은 또래친구들뿐 아니라 자신을 도와주는 어른 하나 없는 상황에 놓였던 상황이 트라우마적 기억이 되었다. 이러한 기억은 "개인과 공동체 사이의 연결을 부수고, 신뢰를 위태롭게 하는" 트라우마이다(허먼 2015, 103).

출소 후 찾아온 수도원장은 마누엘에게 "너는 언제나 착한 아이였다 마누엘, 난 한 번도 너에 대한 신뢰를 잃은 적이 없다는 거 너도 잘 알잖니(*Soldados*, 13)."라고 말하며 지난 일을 이 땅 위의 죄지은 사람

들을 대신해 벌을 받은 것으로 아름답게 생각할 수 없겠냐고 타이른다. 과거 아이들의 편 가르기와 분열된 스페인 사회의 희생양이 되어버린 자신의 처지 앞에, 마누엘은 앞서 목격한 호세 타롱히의 죽음, 헤사의 죽음을 회상하며 왜 자신은 죽지 않고 살아남았는지 자문한다.

> (인생이란 이러한 이미지이다. 오직 죽음만이, 마치 헤사처럼, 위대한 침착함과 위엄 있는 침묵을 가진다. 죽음, 죽음, 죽음. 나는 지금, 내 외로운 인생에서 한 번도 느껴보지 못했을 만큼 완전히 고립되었다. 〔…〕 죽음의 고립무원이다. 나는 이러한 생각으로 놀랐다. 죽음이 나만을 남겨두었다. 오직 죽음만이 나의 동맹자이고 죽음은 내 것이었을 수도 있는데, 나만 남겨두었다. 헤사가 살아 있었을 때, 이미 나는 희미하게 이런 생각을 했었다. 그리고 지금 헤사는 나에게서 모든 것을 빼앗아 가버렸다. 죽음 없는 삶만 남겨둔 채로. 매분 매초 속박하는, 이유도 목적도 없는 이러한 비루한 삶만 남겨둔 채로.) (*Soldados*, 76)

마누엘은 단순히 억울한 누명을 쓰고 소년원에 가게 되었던 사건으로 인한 트라우마로 고통스러워한다기보다는, 유년 시절 '다른 편'이기 때문에 마을 사람들로부터 배척당했던 기억 속 자신을, '다른 편'이기 때문에 죽을 수밖에 없었던 두 인물 호세 타롱히, 헤사와 동일시하며 괴로워하는 것으로 보인다. 캐시 카루스는 프로이트의 『모세와 유일신』 분석을 통해 트라우마의 특징과 양상을 분석한 바 있는데, 그에 따르면 마누엘의 이러한 태도는 '살아남았다는 것에 대한 트라우마'와 관련이 있다.

> 트라우마란 죽음을 마주했다는 것으로 구성되는 것이 아니라, 정확히 영문도 알지 못한 채 살아남았다는 것이다. 인간이 플래시백을 통해 계속해서 회귀하는 것은 죽을 고비를 경험한 것에 대한 이해 불가능성이 아니라 본인의 생존에 대한 이해 불가능성이다. 반복은 그렇기에, 거의 죽을 뻔했던 순간에 가 닿는 경험이 아니라, 보다 근본적이고 아리송하게도 자신의 생존을 강하게 주장하는 것이다. (Caruth 1996, 64)

친아버지로 밝혀진 호르헤의 유산을 물려받고 다른 인생을 살아가라는 어머니와 수도원장, 지인들의 반응은 호세 타롱히의 죽음을 잊고, 억울하게 소년원에 가야 했던 과거를 부정하라는 종용에 다름 아니다. 아직 호세 타롱히에 대한 애도가 완수되지 않았고, 애도를 끝낼 수도 없는데, 자신의 아픔을 이해하고 지지해 줄 사람이 여전히 없다는 사실은 마누엘의 침투적 징후를 더욱 부추길 뿐이며 계속해서 과거의 사건으로 되돌아가게 만든다. 왜냐하면 "다른 사람들의 지지는 사건의 영향력을 완화하는 반면, 적대적이거나 부정적인 반응은 손상을 심화시키고 외상 증후군을 악화(허먼 2015, 113)"시키기 때문이다.

> 마누엘이 고집스럽게 되풀이해서 말했다. "나의 아버지는 친척인 타롱히 형제들에게 살해당했어요. 〔…〕 내가 그를 프락세데스 부인의 배에 싣고 집으로 모시고 갔어요. 어머니께서 그의 몸과 피를 다 씻겼죠 … 머리도 빗겨줬어요. 똑똑히 기억해요. 어머니께서 장롱으로 가서 깨끗한 셔츠 하나를 꺼냈고, 아버지의 신발을 벗겼어요. 다음날 우리는 우리 손으로 아버지를 묻어 줬어요. 저 멀리, 아무도 더 이상 그 분을 모욕하지 못할 곳에요. (*Soldados*, 14)

마누엘은 출소 이후, 가족과 주변 사람들로부터 정서적 지지를 받고 싶어 했지만 어머니는 경제적 이유를 들어, 그의 의지와는 상관없는 선택을 하도록 강요한다. 홀로 남겨지는 공포를 경험했던 마누엘은 호세 타롱히를 함께 묻었던 일을 잊었냐며 어머니에게 반항하고, 최소한의 정서적 공감과 신뢰 쌓기에 실패하고 만다.

이처럼 두 작품에서 주인공 마티아와 마누엘의 유년기는 내전의 편 가르기로 인한 암묵적 강요 앞에 피해자가 된 두 인물의 트라우마를 보여준다. 다음 절에서는 성인이 된 두 인물이 과거에 경험한 침묵에 대해 각기 어떠한 태도를 취함으로써 과거의 고통을 극복하는지 살펴보겠다.

2. 침묵에 대한 속죄와 거부

앞서 언급했듯이 두 작품을 관통하는 키워드는 '침묵'이다. 『최초의 기억』에서 침묵은 누구도 전쟁에 대해 드러내 놓고 말하지 못하기에 아이들이 유령처럼 전쟁을 감지하는 양상과, 만연한 고요 속에서 자신의 감정을 제대로 표현하지 못한 채 속삭이는 양상으로 묘사된다.

> 갑자기 모두를 잠식했던 **고요함, 침묵, 길고도 짜증나는 기다림**은 우리에게도 작용했다. 우리는 심심했었고, 느리게 잠식하는 불안에 가득 찬 것처럼 계속해서 지루했었기에, 언제라도 뛰어내릴 준비가 되어 있었다. 그리고 나는 황토색 벽과 점토 지붕, 그리고 돌기둥과 나무 천장으로 만들어진 기다란 야외 회랑이 있었던 그 크고 이상한 집을 알아가기 시작했다. 그 회랑 바닥에서 별안간 보르하와 나는 **속삭거리며 대화**를 나누곤 했었다. (*Primera*, 20-21)

전쟁기의 아이들은 무언가 심각한 상황이 진행 중임을 인지하고는 있다. "어른들에게 영향을 미치는 어떤 자극제가 … 공기 중에 떠다녔고, 이것은 그들의 단조로운 일상에 변화의 공기를 불어 넣었다. 시간이 뒤엉켰고, 오랜 시간 유지되어 오던 관습이 깨져 버렸다(*Primera*, 20)." 라디오와 같은 일상적 물건이 밤마다 뉴스를 접하는 중요한 물건이 되고, 마을 외곽에서 사람이 죽었다는 소식을 간접적으로 접하면서 마티아와 보르하는 "우리의 방학은 유령처럼, 멀지만 동시에 가까이 나타난 전쟁으로 인해 놀란 듯이 보였다(*Primera*, 15)."고 증언한다. 전쟁으로 인해 가족과 이별하면서 아이들은 상실감과 외로움을 느꼈지만 누구에게도 "감히 슬픔을 고백할 수 없었다(*Primera*, 36)."고 기억한다.

일상을 지배하는 침묵은 어른들의 초점 없는 눈빛을 통해서도 형상화되는데, 마티아의 이모이자 보르하의 엄마인 에밀리아는 마치 빅토르 에리세의 영화 〈벌집의 정령 El espíritu de la comlena〉에 등장하는

아나의 엄마 테레사와도 비슷하다. 수신인을 알 수 없는 인물에게 매일 편지를 쓰는 테레사처럼, 에밀리아 또한 뚜렷한 삶의 목적도 방향도 없이 부유하는 모습을 보인다. “에밀리아 이모는 항상 그렇게 무언가를 기다리고 있었다(*Primera*. 58)”, “그녀는 언제나 몽유병에 걸린 것처럼 방을 들락거리며 얼굴을 쳐다보지 않은 채 말하곤 했다(*Primera*. 65).” 마치 벌집 속을 드나드는 벌처럼 무의미한 삶을 반복하는 두 인물은 내전의 트라우마를 안고 살아가는 어른들의 모습을 대변한다. 두 작품은 각각 카스티야의 평원과 마요르카 섬이라는 고립된 공간에서 외부 세계와 단절된 채 전쟁의 상처를 안고 살아가는 인물들을 어린아이의 시각에서 그린다는 점에서 상당 부분 유사하기도 하다. 『최초의 기억』이 트라우마를 ‘침묵’을 통해 그려내고 있다면, 비슷한 맥락에서 〈벌집의 정령〉은 가족들 간의 소통의 부재나 적막함 등을 통해 트라우마를 그린다.[55]

내전 직후 스페인 사회를 잠식한 침묵은 아이들에게도 고스란히 전달되어 어른들처럼 침묵을 반복하는 무기력한 인물로 전락하게 만든다. 앞서 분석한 『반딧불이』의 솔과 같이 ‘말할 수 없는 상태’가 된 아감벤의 유아기와 일치한다. 마티아의 경우에는, 침묵을 깨고 진실을 끊임없이 말하려 시도하지만 어른들에 의해 또다시 침묵해야 하는 이중의 억압 상태에 놓인다. 마누엘이 소년원에 끌려간 뒤, 마티아는 그의 무죄를 가족들에게 털어놓지만 시간이 지나고 나면 아무렇지 않은 일이 될 것이라며 에밀리아로부터 침묵을 강요받는다. “괜찮아, 괜찮다, 괴로워하지 말렴. 신 덕분에 너희들은 학교에 갈 수 있을 거야, 그리고 모든 것이 정상화될 거야. 〔…〕 너에게도 언젠가는 이 일이 사소하게 느껴지는 때가 올 거야. 어린 시절의 일들 말이야.” (*Primera*, 211)

나이, 성별, 공화파 아버지를 둔 가족사, 침묵의 분위기 등으로 인해 어린 시절 목소리를 박탈당했던 마티아가 현재 시점에서 과거를 되돌아보며 서사를 주도하는 화자로 자신의 목소리를 내고 있다는 점은

55) 임호준은 〈벌집의 정령〉에서 트라우마는 부재(absence)를 통해 드러나며 “전쟁 직후의 황폐한 시골 마을에서 가족 모두가 자신의 세계 속에 매몰된 이 가정의 모습은 내전의 트라우마 자체를 형상화(임호준 2014, 137)”한다고 분석한다.

중요하다. 마티아는 대부분의 사건들을 과거 시점에서 비교적 구체적으로 서술하지만, 마티아가 정말로 하고 싶었던 말과 당시의 기억, 현재의 감정, 현재 시점에서의 가치 판단 등은 괄호 안에 내적독백의 형태로 기록된다. 에밀리 이튼은 이렇게 괄호를 사용한 작품의 서사 구조가 단순히 비유나 묘사적인 요소를 넘어 '메아리'를 닮아 있다고 분석한다(Eaton 2014, 183).

> 괄호의 서사적 기능은 추가적인 정보를 제공하면서도, 디에게시스의 두 층위 사이의 구분을 불명확하게 하기도 한다. 마티아가 서술의 현재 층위에서 자신의 생각과 감정을 표출한 것인지, 아니면 어린 시절 실제로 경험한 것인지 구분하기가 어렵다. (Eaton 2014, 184)

과거와 현재를 넘나드는 마티아의 서술은 앞선 논의에서 살펴보았듯 트라우마적 기억이다 보니, 독자들의 입장에서 화자에 대해 어디까지 신뢰할 수 있을지 의문을 품게 만들기도 한다. 그러나 캐시 카루스가 보기에 트라우마는 문학적인 형태로, 우리의 단순한 이해(understanding)를 부정하는 언어로 쓰여야 한다(1996, 5). 마찬가지로 아감벤은 "체험들로 이루어진 근원적인 흐름의 실재를 포착하길 원한다면, 이는 오직 우리가 그것을 내적 '독백' 형태의 말로 옮길 때에만 가능(아감벤 2010, 93)"하다고 주장한다. 즉, 트라우마의 언어로 쓰인 마티아의 목소리는 어린 시절부터 현재까지 반복되어 온 침묵의 고통을 어떻게 말하고, 읽고, 들어야 하는지를 보여주는 하나의 방식인 것이다. 그렇기에 "마티아가 지속적으로 메아리의 형태로 말하는 것은 어린 시절 자신의 목소리를 낼 수 없었던 상황, 아이이자 여자라는 이유로 이중으로 소외당하고 배제 되었던 경험에 대한 좌절과 불편함의 표현"이 된다(Eaton 2014, 187-188).

친구 마누엘을 변호해 주지 못했다는 죄책감을 내재화한 마티아가 『최초의 기억』에서 무슨 이유로 자신의 이야기를 시작하게 되었는지 그 정황은 서술되어 있지 않지만, 이제라도 과거에 자신이 친구를 배신한 일을 입 밖으로 꺼내 놓을 수 있게 된 것은 속죄의 시작점이 된다. 이

는 트라우마 극복의 단초이자, 초기 단계의 자기표현인 것이다. 덧붙여 에밀리 이튼은 "청소년기에 마티아의 원래 목소리는 권위 있는 인물들과 자기 검열로 인해 억압되었지만, 현재 서술에서 그 목소리들의 메아리는 마티아가 마침내 말하는 주체가 되었음(2014, 197)"을 보여준다고 말한다.

물론, 속죄의 관점에서 보았을 때, 마티아의 이중적인 태도는 미완의 속죄가 아니냐는 비판과 수정주의적 시각을 가졌다는 비판을 동시에 받을 수도 있다. 마티아의 경우 앞서 언급했듯이 피해자이면서 동시에 가해자라는 이중적 위치에 놓여 있었기 때문에 "(오직 나에게 향하는 하나의 목소리만이 들렸다. «겁쟁이, 배신자, 겁쟁이»)(*Primera*, 209)"와 같이 죄책감을 느끼기도 하지만, 한편으로는 보르하에 대한 동정심을 보이기도 한다. "(이제와 생각해 보니, 네 모든 허세와 거만하고 난폭한 마음에도 불구하고, 나의 불쌍한 형제야, 넌 어쩌면 나처럼 외로운, 마치 이 세상 모든 아이들처럼 외로운 동물이지 않았었니?)(*Primera*, 34-35)." 그렇기 때문에 페레스 베르나르도의 지적처럼 "마투테의 소설은 사회적 헌신이 없는 것은 아니지만, 어떤 정치적 이념에도 명시적으로 종속되지 않는다."고 느껴질 수 있다(Pérez Bernardo 2010, 48).

그럼에도 불구하고 개인적인 층위에서 보았을 때, 마티아의 뒤늦은 후회와 과거의 진실에 대해서 말할 수 있게 된 것은 비겁했던 자신에 대한 용서의 시작점이자, 속죄를 통해 화해의 길로 나아가는 출발점이 된다. 아이들의 세계가 결국에는 어른들의 세계의 축소판이라는 점을 상기해보았을 때, 이 작품의 내러티브는 침묵을 통해 내전 이후 프랑코 정권과 모종의 공모를 이루었던 스페인 사람들에 대한 폭로와 회한의 서사로서 역사성을 획득한다.

『병사들은 밤에 운다』는 스페인 사람들의 프랑코 정권에 대한 암묵적인 공조와 침묵을 보다 노골적으로 비판하는 작품이다. 앞선 절에서 확인해 보았듯이, 마누엘은 소년원 출소 직후 주변 인물들에게 과거는 모두 잊고 새로운 상황을 받아들이라는 이야기를 듣게 된다. 파시스트

지지자들에게 살해된 헤사의 흔적을 찾아 에스 마리네를 만나러 간 마누엘에게 그는 책상을 치며 죽은 사람들에 대해, 당시의 사건들에 대해 모두 잊으라고 말한다.

> 아직도 그들을 기억하는 거니, 마누엘? 그만두고 내말 들어. 그 모든 것들은 이미 다 지난 일이야. 이제 와서 뭘 할 수 있겠어. 내가 듣기로는 이제 너에게는 지금까지와는 다른 삶이 기다리고 있다고 하더라. 〔…〕 호르헤에게 네가 할 수 있는 모든 존경과 애정을 보여. 내 말을 믿고, 그 늙은 영감을 믿어 봐, 인생에 대해 뭘 좀 아는 사람이야 〔…〕 ”(*Soldados*, 50)

마찬가지로 마누엘이 소년원에서 나왔을 때, 그의 어머니는 가족들의 경제적인 상황을 생각해서 호르헤의 유산을 상속받고 과거는 모두 잊었으면 좋겠다고 말한다. 그러자 마누엘은 호세 타롱히의 시체를 가족들이 옮겨 직접 묻었던 일을 다 잊어버렸냐고 반문한다. 그러나 마누엘의 어머니는 “아들아, 조용히 해라. 〔…〕 네 이야기는 잊으렴(*Soldados*, 26)”하고 말할 뿐이다. 주변인들의 침묵으로 인한 피해자였던 그가 이번에는 본인이 침묵하고 망각해야만 하는 입장에 놓이자, 강한 거부감을 드러낸다.

마누엘에게 호르헤를 받아들이는 문제는 그리 간단하지 않다. 이 작품을 주변인들의 침묵으로 인해 정신적 황폐화를 경험하는 인물의 서사로 분석한 프란시스 루프는 마누엘이 호르헤의 유산 상속 제안을 받아들이는 것은 사회적 계층 사이에 분열되어 있던 그들과 우리라는 전투에서 진영을 바꾸는 것을 의미할 뿐만 아니라, 프랑코 진영에 의해 살해된 아버지 호세 타롱히를 잊는 것을 의미하기 때문에, 그 진영의 언어로 개인의 과거를 다시 쓰는 것이며, 기존에 마누엘이 보유하고 있던 역사적 내러티브는 잊힐 위기에 놓이게 된다고 말한다(Lough, 2014, 58).

주변인들의 이러한 태도에 마누엘은 자신의 인생임에도 다른 이들의 결정과 방관, 침묵으로 삶의 방향이 바뀌고 결정되는 것에 무력감을

느낀다. 그리고 자신에게는 이야기가, 역사가 존재하지 않는다고 다음과 같이 언급한다.

> 내 이야기는 없어요. (나는 이야기가 없다. 어린아이에게 이렇게들 말했다. 이 남자가 네 아빠란다. 그러고는 그들이 그를 죽였다. 그리고 다른 남자는 하인을 보내서는, **내가 너에게 만들어 주었던 가족과, 부모와 형제들을 모두 잊고 너를 무척 좋아하는 늙은이 곁에 함께하라고** 말한다. 〔…〕 이게 이야기일까? 착한 아이였다. 다들 그렇게 말했다. **너는 지나치게 착했다고**. 그래놓고는 내가 하지도 않은 일로, 보기 안 좋다는 이유로, 그들 편이 아니라는 이유로 날 감옥에 보냈다. 그런데 이제 와서 나를 다시 불러들인다. 왜냐하면 내 아버지가 페스트환자가 **아니었기** 때문에, 왜냐하면 내 형제들이 페스트환자가 **아니었기** 때문에, 왜냐하면 내 가족이 선량한 남자가 나를 선택했던 것처럼 지명한 가족이 *아니기* 때문에. 〔…〕 나는 이야기가 없다. 그리고 이것은 이야기가 아니라 추악하고 장황하고 어두운 무언가다. 다리가 100개나 있는 모충처럼. (*Soldados*, 26)[56]

마누엘의 주변 인물들이 망각을 강요하는 태도는, 시대에 따른 이데올로기적 선택이었겠지만 실제로 프랑코 정권의 왜곡된 역사 기술을 가능케 한 사회적 배경이 되기도 하였다. 집단적 기억 상실증에 걸린 것 같은 사회 분위기에 환멸을 느낀 마누엘은 "잊으려는 집단적 의지에 대항(Lough 2014, 60)"한다. 호르헤와 같이 살던 하인인 사나모에게 자신은 그의 집에 가서 살지 않겠다고 단호히 말하며 호르헤를 거부하기로 결정한 것이다. 호르헤에 대한 마누엘의 거부는 한 개인이 자신의 트라우마적 역사를 어떻게 극복하고 앞으로의 삶을 꾸려나갈 수 있을지에 대한 정체성의 문제와 결부되어 있다. 나아가 이는 3절에서 다룰 프랑코 통치 기간 동안의 역사 기술과 편찬 담론의 맥락에서 해석할 수 있는 부분이기도 하다.

라카프라에 따르면, 과거의 상흔을 긍정적으로 소환하는 방법에는

56) 인용문의 굵은 글씨는 원문에서 이탤릭체로 강조된 부분.

두 가지가 있는데, 하나는 반사적 행동화(acting out)로 “트라우마를 경험한 개인이 그 어두운 기억의 무게에 질식되어 희생자 상태를 벗어나지 못한 미성숙한 단계”에 머무르는 것이고(2008, 393), 다른 하나는 ‘성찰적 극복하기(working through)’로 “희생자가 과거와 정면으로 대면하여 트라우마적 기억을 객관화함으로써 자신을 그 굴레에서 해방시키는 진일보한 상태”를 의미한다(2008, 393). 이 두 가지 양상은 반사적 행동화에서 점차 성찰적 극복하기로 나아가는 점진적인 과정의 두 단계로 이해해볼 수도 있지만 성찰적 극복하기가 트라우마의 치유가 완료되었음을 의미하는 것은 아니다. 성찰적 극복하기에 도달하기 위해서는 과거를 망각하거나 트라우마를 부정하는 성급한 방식이 아닌, 용서가 가능하도록 과거를 특정한 방법으로 기억하려는 시도가 중요하다(라카프라 2008, 396-397). 그는 “한 개인은 트라우마의 생존자라는 부채감과 피해 의식에서 벗어나 역사적 증언자와 역사 변혁의 주도자라는 긍정적인 정체성을 획득함으로써 미래 지향적인 역사의 집을 건축하는데 중요한 하나의 벽돌을 보탠다”고 설명한다(라카프라 2008, 396). 이러한 성찰적 극복하기의 한 방식으로서 마누엘은 공화파 첩보원으로 활동하다가 살해당한 헤사라는 인물을 자신의 어린 시절 기억을 동원하여 추적하기로 결심한다. 이는 호세 타롱히와, 헤사, 그리고 잃어버린 자신의 유년 시절에 대한 불가능한 애도의 여정을 시작함을 의미하기도 한다. 이 과정에서 그는 헤사의 아내였던 마르타를 찾아가게 되고 둘은 서로의 기억에 의지하여 역사에서 잊힌 헤사라는 인물을 기억의 장으로 소환한다.

한편, 『병사들은 밤에 운다』의 마르타는 『최초의 기억』에는 등장하지 않았던 인물이지만, 마티아, 마누엘과 마찬가지로 어린 시절 자신의 목소리를 낼 수 없었던 또 한 명의 전쟁의 아이이다. 억압적인 어머니와 함께 살면서, 마르타는 마약, 매춘, 폭력으로 점철된 이해할 수 없는 어른들의 세계를 목격하고, 여성성을 억압당하며 유령처럼 살아간다. 엄마로부터 도망치듯 떠나온 뒤, 삶의 이유를 생각하게 만드는 젊은 이상주의자 헤사를 만나, 그의 아이를 낳고 자유와 여성성을 되찾게

된다. 헤사가 죽고 난 뒤, 누구에게도 말한 적 없었던 자신의 어린 시절과 헤사와의 만남의 과정을 마누엘에게 털어놓으며 억압되어 있던 자신의 과거 기억으로부터 조금씩 해방된다.

> 나는 생각하고 말하는 게 필요해. 너무나도 오랜 시간 난 침묵해 왔기에, 내 목소리조차 분간할 수 없어. 마누엘, 네가 보기에 아마도 내가 바보 같고 쓸모없을 테지만 말할 수 있게 해줘. 너에게 말하면 점차 삶의 이유가 싹트지 않을까, 내가 말할 줄 모르는 걸까, 마누엘? (*Soldados*, 88)

이처럼 마르타의 과거에 대한 말하기는 일면식도 없던 마누엘이라는 청자의 연대와 공감으로 가능했다. 그녀가 연인이었던 헤사의 죽음을 애도하기 위해서는, 마누엘처럼 고통스러운 자신의 어린 시절부터 기억을 떠올리는 것이 불가피하다. 그간 간직했던 고통스러운 과거에 대하여 침묵하기를 거부하고 마르타가 말하기를 시작했다는 것은 『최초의 기억』의 마티아처럼 트라우마의 치유와 그 다음 단계의 전진을 위한 기초가 된다. 마누엘과 마르타는 다른 주변인들의 종용처럼 과거를 잊기를 거부하고 적극적으로 헤사를 기억하기로 결심한다. 다음 절에서는 마티아의 과거 고백과 헤사의 흔적을 찾아 떠나는 마누엘과 마르타의 여정이 역사 다시 쓰기의 관점에서 어떠한 의미를 갖는지 확인해 보겠다.

3. 기억의 시대 예견과 애도하기

홀로코스트와 같은 비극을 목도한 인류는 공식적인 역사의 왜곡가능성을 인지하게 되고, 타인이 겪은 고통의 기억을 마주하고 기록해야 할 필요성을 느끼게 되었다. 기억의 중요성이 대두된 세계사적 흐름 속에서, 피에르 노라의 『기억의 장소 *Les lieux de Memoire*』(1983)는 역사학의 새로운 지평을 열었다고 해도 과언이 아니다. 노라는 기억과

역사를 상반된 개념으로 상정하지만, 결국에는 두 개념의 끊임없는 탈경계화 작업을 통해 프랑스인이라는 민족의 정체성을 구성하는 방식을 고민한다. 기억의 중요성을 강조한 이 '새로운 역사 쓰기' 방식은, 민족 정체성 구성이라는 비슷한 문제를 안고 있던 다른 국가들에도 영향을 미친다.

스페인의 경우, 1990년대부터 과거사 청산에 대한 움직임이 시작되고, 2000년대에 들어서는 역사기억법 제정을 화두로 '기억'의 중요성이 대두되었다. 호세피나 쿠에스타(Josefina Cuesta)는 피에르 노라의 세미나에 참석했다가 『기억의 장소』를 스페인에 소개하는 데 앞장섰다. 그는 2008년 『기억의 오디세이: 20세기, 스페인의 기억의 역사 *La Odisea de la memoria: historia de la memoria en España, siglo XX*』를 완성하며 "현재의 기억을 매개로 에스파냐 민족사를 다시 쓰고자 했다(이용재 2011, 208)." 이러한 배경 속에서 스페인 내전과 독재를 다룬 기억 소설의 붐은 당연한 흐름으로 보인다.

『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』는 유년기를 회상하는 주인공들의 서사를 통해 묻어 두었던 과거의 감정이나 과거에 일어난 사건의 진실을 고백하고, 잊힐 위기에 처한 인물의 삶을 재조명한다. 기억 소설과는 대략 40년의 시간적 간극이 있음에도, 두 소설은 내전 시기를 회상하는 화자들을 통해 기억과 역사의 관계에 대해 생각해보게 한다는 점에서 기억 소설과 궤를 같이한다. 루프의 지적처럼 "프랑코 정권 시기에도 기억 소설과 유사한 문제의식을 가진 이러한 작품이 있었지만, 제대로 평가받지 못한 경향(Lough 2014, 55-57)"이 있었음을 보여주는 작품들인 것이다. 이 두 작품을 기억 소설로 규정하고, 역사 다시 쓰기 문제를 다룬 작품들로 상정했을 때, "기억이란 투쟁과 저항의 지점으로서 중요한 기능을 가진다"는 호세 콜메이로의 다음과 같은 주장은 주목할 만하다.

> 기억의 정치학은 … (애도, 향수, 반기억, 망각과 같은 다양한 표명 안에서) 스페인의 독재 시기부터 민주화 시기까지 오랜 기간 문화적 정의를 위한 투쟁의 공간이 되었고, 기억의 구성은 프랑코 사후 스페인의

잇따른 정치적, 문화적 탈중심주의 과정에서 중요한 역할을 수행해왔다. (Colmeiro 2011, 23)

기억의 구성이 중요하다는 말은 역사와 기억의 불일치에서 오는 간극을 줄여 나가기 위한 노력의 중요성을 가리킨다. 역사 기록이라는 행위에 작용하는 권력과 이데올로기적 불균형, 소수의 목소리의 부재 등을 인정하는 것이며, 대항 역사로서 기억의 기능에 주목하는 것을 의미한다. 편향된 공감과 이분법적 적대감을 경계하면서, 공식 역사에 포함되지 않은 개인의 기억을 추적하는 작업은 보다 객관적인 진실의 기록에 한 걸음 다가가게 해줄 것이다. 이러한 관점에서 『최초의 기억』은 마티아라는 인물의 사적 기억이 공동체 안에서 상처받고 희생당한 사람들을 기억하고 성찰적 극복하기의 과정으로 나아갈 수 있는 시작점이 된다. 어른이 된 마티아가 어떤 맥락에서 회상을 시작하게 되었는지, 어떤 환경에서 청자에게 이야기하고 있는지 독자들은 알 수 없다. 증언 소설도 기억 소설도 아니지만 독자들이 마티아의 과거의 기억에 대한 기록을 함께 읽어 나가는 과정은 출판 당시 스페인 독재 시기가 끝나지 않은 시대적 상황을 고려할 때 큰 의미를 갖는다. 이러한 설정은 독자를 고백과 증언의 청자로 위치시키며, 개인의 기억이 공식역사에서 어떤 기능을 수행할 수 있는지를 생각하게 만들기 때문이다.

그러나 마티아의 서술은 분명히 한계점을 지닌다. 마티아는 어렸을 때의 대화를 다음과 같이 속삭임과 메아리로 기억하고 있는데, 아이러니하게도 말을 하고 있는 지금 그녀의 발화 중 핵심이 되는 사건들과 감정의 일부는 앞 절에서 언급했듯 여전히 메아리 안에 갇혀 있다. “(우리의 속삭거림은 … 마치 우리의 목소리를 빼앗겨 작은 생물들이 대들보에서 대들보로, 은닉처에서 다른 은닉처로 운반하는, 위에서부터 들리는 소름끼치는 **메아리**였음이 틀림없다.)(*Primera*, 21).” 김응종은 기억과 역사의 관계와 상호 작용에 대해 아래와 같이 설명한다.

기억은 원래 증인의 감각경험으로서 원초적인 형태로 증인의 감각 기관에 머물러 있거나 개념 작용을 거쳐 뇌에 저장된다. 이 단계에서의 ‘기

억'은 증인 내부에 머물러 있는 것으로서 역사적인 가치는 없다. 〔…〕 이 같은 원초적인 기억이 역사적인 증언으로서의 가치를 획득하기 위해서는 증인의 몸 밖으로 나와야 된다. 구술되거나 글로 기록될 때 비로소 그것은 역사와 관계를 맺게 된다. (김응종 2011, 115-116).

산발적으로 떠오르는 기억과 반복적인 회상, 온전히 언어로 풀어내지 못한 채 마음속으로만 간직하는 괄호 안의 기억들은 아직 마티아가 반사적 행동화의 과정에 있음을 보여준다. 그러나 그러한 방식으로라도 마티아가 말하기를 시작했음은 트라우마로부터 벗어나 진일보한 상태로 나아가고 있음을 의미할 것이다. 소설 제목인 '최초의 기억'이 점차 메아리를 벗어나 표현되고 기록되어 누군가가 읽는 과정의 초기 단계를 작품은 보여주고 있다. 이러한 맥락에서 라카프라는 과거, 현재, 미래의 연결 작업에서 한계를 가진 기억이더라도 역사적 가치를 지닌다고 다음과 같이 말한다.

기억은 그 자체로 소중한 사료의 한 형태이며 문서 사료와 복잡한 관계를 형성한다. 기억이라는 것은 설사 반증되고 억압되어 있으며 배제되고 부인된 경우에서조차 풍부한 정보의 원천이 될 수 있는데, 이는 기억이 대상을 정확하게 재현해서가 아니라 사건이 당사자와 후세 사람들에 의해 어떻게 감정적으로 받아들여지고 수용되었는지를 보여주기 때문이다. (라카프라 2008, 82)

트라우마가 된 과거의 기억은 필연적으로 한계점을 가질 수밖에 없는데, 그러한 원초적 형태의 기억이더라도 구술되고 기록될 때, 역사 안에 통합되고 상호 작용하여 미래로 나아갈 수 있는 것이다.[57]

『최초의 기억』이 역사 기록에서 사적 기억의 중요성을 보여주는 초기 단계의 작품이라면, 『병사들은 밤에 운다』는 다양한 사료를 바탕으로 전체적인 역사 기록의 과정이 어떻게 수행되어야 하는지를 소설의

57) "외상은 절대로 완전하게 재구성되지 않는다. 〔…〕 그러나 환자는 자신의 역사를 재생하고, 인생을 살아가는 데 새로운 희망과 힘을 느끼게 되었다." (허먼 2015, 325).

전개와 텍스트 배치, 구성을 통해 보여준다. 소설의 시작에 앞서 헌사 부분에 이탈리아 시인 살바토레 콰지모도의 동명의 시 〈병사들은 밤에 운다〉가 등장한다. 그리고 이 시는 소설에서 말하고자 하는 역사 기록의 방향성을 명시적으로 밝힌다.

십자가도 어린 시절도
골고타의 망치도 영적인 기억도
전쟁을 파괴하기에 충분하지 않다.
죽기 전에 병사들은 밤에 운다
그들은 강하지만, 삶의 무기 아래
배웠던 단어들 발 아래로 쓰러진다.
사랑하는 숫자들, 군인들,
익명의 눈물 소리.[58]

스칼리아는 "살바토레 콰지모도의 유명한 시 구절에서 제목을 따온 이 작품에는 상인처럼 이해관계를 따지는 사람들에 의해 필연적으로 발생한 분쟁에서 병사들이 느끼는 본질적 외로움을 인식하기 위해 시도한다(2004, 397)"고 해석하였는데, 여기서 병사는 실제 무장한 군인들을 지칭할 뿐만 아니라, 이데올로기의 대립 속에서 이름도 없이, 하나의 숫자로서 기록된 채 사라져간 사람들이라고 보는 것이 적절하다. 전쟁에 관한 역사 기술에서 자주 등장하는 희생자 수, 병사의 수, 사망자 수와 같은 통계학적 수치에는 개인의 이야기가 삭제되어 있다. "헤사는 살아 있는 사실이다, 숫자가 아니라 사실, 단어들의 숲에서 자신의 형

58) "Ni la cruz ni la infancia bastan,
ni el martillo del Gólgota, ni la angélica
memoria, para destruir la guerra.
Los soldados lloran de noche
antes de morir. Son fuertes, caen
a los pies de las palabras aprendidas
bajo las armas de la vida.
Cifras amantes, soldados,
anónimos ruidos de lágrimas." (*Soldados*, 5).

제를 찾아야만 하는 사람들의 단어가 아니다(*Soldados*, 79)."라는 마르타의 말을 종합해 볼 때, 『병사들은 밤에 운다』는 호세 타롱히, 헤사, 마누엘, 마르타의 죽음에 관한 사적인 이야기를 탐색한다.

소설은 크게 세 개의 장(chapter)으로 나뉘는데, 각각의 장에는 모래, 비, 안개라는 이름이 붙어 있다. 그리고 각 장은 누구의 기억도 아닌, 객관적인 사실이 나열된 일종의 보고서 형식의 정보가 선행한다. '헤사라고 불렸던 남자'라는 제목으로 시작되는 보고서 형식의 이 글들을 통해 소설 속에서 명쾌하게 드러나지 않는 헤사라는 인물에 대한 정보를 비교적 정확한 날짜들과 함께 유추할 수 있다.

먼저 '모래' 장에서는 헤사의 본명과 그의 활동 내역을 알 수 있다. 헤사의 본명은 알레한드로 사르코로, 1934년 첩보 활동을 하기 위해서 마요르카 섬에 도착한다. 수집한 정보를 분석하여 정부에 넘기는 일을 하였고 전쟁이 발발한 후 1937년 2월 5일 첩보 활동을 한 것이 알려지면서 체포되었다고 기록되어 있다. 이후 이어지는 내용은 마누엘의 소년원 출소부터 에스 마리네를 만나는 과정까지를 3인칭 전지적 작가 시점으로 서술한다. 『최초의 기억』에서와 마찬가지로 괄호의 사용이 두드러지는데, 마누엘의 내면 독백과 생각은 괄호 안에 다음과 같이 기록된다. "마누엘은 똑바로 섰다.(왜 유년 시절을 떠올리는 것은 나를 조금도 감동 시키지 않는 걸까? 유년시절이라는 건 어떤 식으로든 항상 행복한가? 눈앞의 건조한 사막. 모래 위 발자국, 첫 바람에 쉽게 사라질 족적의 유령들.)(*Soldados*, 18)"

'비' 파트에서는 마누엘이 헤사의 죽음을 알리기 위해 아내인 마르타를 찾아나서는 장면부터 마르타가 마누엘에게 자신의 유년 시절부터 어머니를 떠나기까지의 과정을 이야기하는 내용까지가 전개된다. 대부분 헤사의 아내인 마르타를 중심으로 서술이 진행되는데, 첫 번째 파트와 마찬가지로 3인칭 전지적 작가 시점의 화자가 서술을 이끌어 가고, 마르타의 회상, 부가 설명, 독백 등은 괄호 안에 놓인다. 이 파트의 '헤사라고 불렸던 남자'에는 헤사가 마지막으로 한 부탁과 죽음에 대한 정보가 다음과 같이 제공된다.

알레한드로 사르코는 부인에게 말했다. "언젠가 나에게 무슨 일이 일어나면, 이 문서들을 에스테반 마르틴이라 불리는 남자에게 전달하기 위해 수단과 방법을 가리지 말고 노력해 줘." 얼마 지나지 않아 그가 수감되었고 부인과 아들은 섬에 정착하였다. 그녀는 문서들을 보관하고 있었고 그것들을 숨겨두었다. 알레한드로 사르코는 교환 가능성이 있는 동안에는 살아 있었다. 1938년 10월 중순에 사형이 집행되었다. (*Soldados*, 59)

마누엘과 마르타가 만나게 된 이유가 헤사의 죽음 때문이라는 점을 감안할 때, 헤사에 대한 정보가 그들의 회상이나 대화를 통해 명시적으로 밝혀질만 한데도, 두 번째 장의 주요 내용은 마르타의 어린 시절의 회상이지 헤사를 만난 과정은 나오지 않는다. 세 번째 '안개' 장에서는 섬을 떠나 바르셀로나의 포트 지역으로 가서 헤사의 마지막 임무를 대신 완수하는 마누엘과 마르타의 여정이 그려진다. 이 또한 마누엘과 마르타의 대화가 아니라 '헤사라고 불렸던 남자'에 제시된 다음 정보를 통해 알 수 있다.

1939년 1월 12일 오후 다섯 시 반, 완전한 밤. 헤사의 부인과 한 청년이 모터보트를 타고 섬을 빠져나왔다. 안개와 궂은 날씨가 그들을 도왔다. 새벽녘에 가라프 지역의 산줄기가 보였다. 경비선이 카스텔데펠스 근처에 그들을 멈춰 세우더니 해군 경비대로 데려갔다. 30분 뒤에 SIM(Servicio de Información Militar) 요원들이 왔다. 그녀는 자신의 신원을 밝힌 뒤, 지역 정당 위원회 소속인 에스테반 마르틴을 만나게 해 달라고 요청했다. 서류를 전달했고, 그들은 풀려났다. (*Soldados*, 157)

헤사는 마누엘과 마르타 모두의 삶에서 중요한 역할을 수행하였으나 그에 대한 독자들의 지식은 제한적이다. 오히려 마르타가 과거 헤사를 만나게 된 순간의 회상은 일상적이고 간단하게 서술되어 헤사라는 인물에 대한 상상과 그를 중심으로 벌어지는 사건들을 재구성해 나가야

하는 것은 독자의 몫이 된다.

> 더 나은 세계에 대한 희망을 삶의 이상적 순결로 구현한 헤사에 대한 기억은 그것을 불러일으키는 주인공들의 생각과 말 속에 끊임없이 존재하며, 그들의 삶과 죽음은 그들 자신보다 더 큰 대의에 대한 헌신에 의해 다른 의미를 갖는다(Scalia 2004, 398)

이렇게 "이 소설의 구조는 사실과 기억, 객관적 현실과 주관적 감정, 짧고 정확한 정보와 어떠한 정보도 없는 길고 미스터리한 장면들, 사실을 회상하는 말들과 그에 상응하는 사실들 사이의 끊임없는 해석(Bosch 1964, 309)"을 요구한다. 복잡한 서사 구조와 출판 시기로 인해 『병사들은 밤에 운다』를 실험 소설로 분류하는 연구자들도 있다. '실험 소설은 내적 독백, 프랑스 신소설적 특징, 내러티브 담론의 혼합, 원근주의의 사용이 주된 특징인데, 이 작품이 1963년 편집되었다는 것을 감안할 때 『병사들은 밤에 운다』가 『침묵의 시간』(1962)과 함께 60년대 실험 소설'이라는 것이다(Morejón Sardiñas, Domínguez Ávila 2014, 18). 주인공의 내면과 심리에 대한 서술 및 다양한 시점의 화자의 교차는 실험 소설적인 특징을 분명히 가지고 있다. 도입부에서 언급하였듯, 이 소설은 역사를 구성하는 방식에 대한 고민을 의도적 텍스트 배치와 화자 설정을 통해 해소한다. 1인칭 서술만 있을 경우의 객관성 부족을, 3인칭 서술자의 부가적 정보 제공을 통해 보완하고, 리포트 형식의 사실 정보가 더해져, 한 인물과 사건에 다각도로 접근해 가는 방식을 보여준다.

단 세 개의 리포트만으로 후대에 알려질 수 있었던 헤사에 대한 정보는 마르타와 마누엘이 그를 망각하지 않고 기억하려는 노력 속에서 살아 숨 쉬었던 한 인간으로서의 존재를 부각시킨다. 피에르 노라 식으로 접근하면 헤사에 관한 리포트는 스페인 내전에 대한 공식적이고 차가운 '기억의 장소'로 역사에 해당하는데, 이 역사의 표층을 부수고 개인의 기억들이 침투하여 이전까지는 알지 못했던 미시적 관점의 새로운 역사가 만들어지는 것이다.

하지만, 모든 것은 예전 그대로였다. 심지어 그를 알기 전과 같이. 헤사는 죽었다. 죽었고, 그 이상은 없다. 앞으로 우리는 그에 대해서 거의 말하지 않겠지. 마치 그가 태어난 적도 없는 것처럼. 그는 죽었고, 그게 전부다. 그는 죽었고 현재 살아가는 이들, 매일매일 숨을 쉬는 우리로부터 추월당했다. 우리는 웃고, 울고, 분노하고, 즐거워하며, 침묵하며. 살아서 이 땅을, 헤사와 같은 얼굴, 눈, 손으로 다져진 이 땅을 밟는다." (*Soldados*, 65)

그렇기에 나는 내 안에 있는 헤사를 돌보고, 길러야만 한다. 〔…〕 결국, 이 땅 위에서 잊어야 하는 것은 잊고, 앞으로 나아가는 것 말고는 내게 다른 의무는 없다. 어딘가에 우리는 도착하겠지. 우리들, 우리의 자녀나 손자들. 그가 했던 말을 잊고, 그가 했던 일들을 잊어야만 한다는 것을 생각했을 때, 헤사를 잊는다는 것은 나에게 매우 어려울 것이다. 왜냐하면 헤사는 앞으로 내가 하는 모든 행동 안에서 현재로서 살아 숨 쉴 테니까. 마누엘에게도 마찬가지이다. (*Soldados*, 80-81)

헤사처럼 죽은 사람들로 다져진 땅 위에서 이전과 같은 모습으로 살아가는 우리에 대해 생각하는 마누엘의 고민과, 내전의 패자인 헤사를 잊어야만 하는 상황에서 이를 거부하고 기억하려는 마르타의 윤리적 태도는 어쩌면 실제의 현실을 왜곡하거나 변형하지 않고 보다 정확하게 포착하여 간직하고자 하는 작가의 의지의 표현일 것이다. 그리고 이러한 지점은 언어가 현실을 더 이상 정확하게 반영하지 못한다는 고민 안에서 태동한 실험 소설의 문제의식과도 맞닿아 있다. 『병사들은 밤에 운다』는 소설 속 리포트로 제시된 기존의 역사 기록을 해체하고, 다양한 인물의 기억을 덧붙여 역사적 진실을 재구성 한다는 점에서 실험소설의 혁신적 구조를 뛰어넘어 포스트모던하기까지 하다.

이처럼 『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』는 침묵할 수밖에 없었던 내전 시기 스페인 사람들에 대한 조망을 통해, 그 침묵의 이면에 있었던 역사적 진실을 기록한 작품들이다. 마르타와 마누엘의 유년기는 트라우마가 된 고통스러운 기억이지만, 이러한 사적 기억들이 만들

어내는 공통의 기억은 프랑코 정권이 구축한 '공적 역사'에 균열을 가한다. 나아가 스페인의 집단적 트라우마 극복을 위해 새로운 역사는 어떠한 방식으로 기술되어야 하는지를 제안하고, 내전의 소외된 유령들을 어떻게 기억할 수 있는지 고민한다는 점에서 이 두 작품은 기억 소설의 선구적 작품으로 거듭난다. 다음 장에서는 이러한 역사적 과제의 연장선상에서 『상인들』 삼부작의 마지막 작품인 『덫』을 분석해 볼 것이다.

VII. 성장을 멈춘 아이들의 소통: 『덫』

『상인들 *Los mercaderes*』 삼부작을 마무리 짓는 작품인 『덫』(1969)은 앞선 두 작품과 마찬가지로 유년기에 내전을 경험한 아이 주인공들이 성인이 되어 과거를 회상하는 구조를 통해 스페인 역사의 패자에 대한 애도와 역사 재구성 문제를 고찰하도록 유도한다. 『최초의 기억』이 성인이 된 마티아가 유년 시절 친구 마누엘의 무죄를 알면서도 침묵한 사건에 대한 속죄의 서사였다면, 『병사들은 밤에 운다』는 억울한 누명을 쓰고 소년원에 들어갔던 마누엘이 자신의 신념과는 관계없이 경제적으로 더 나은 상황을 맞이하기 위해 침묵하라는 주변인들의 종용을 거부하는 서사를 보여준다. 두 작품은 침묵에 대한 속죄와 거부라는 각기 다른 방식을 보여주지만, 공적 역사에서 삭제된 사적 기억의 중요성과 간단한 역사 기록만으로는 설명할 수 없는 전쟁 시기 소외된 주체들의 역사를 조망한다는 점에서 역사 재구성 문제에 천착한다. 『덫』 또한 이러한 역사 재구성 문제의 연장선상에서, 인물과 작품 전체를 지배하는 침묵 속에서 출몰하는 과거의 기억을 통해 스페인 역사에서 잊힌 소외된 주체들을 소환하고 있다.

『덫』은 앞선 두 작품 중 『최초의 기억』과 등장인물이 상당부분 겹친다. 특히 작품 서사에서 핵심이 되는 마티아의 회상과 고백을 이해함에 있어 『최초의 기억들』, 『병사들은 밤에 운다』를 읽지 않았다면 개연성이 떨어지는 인물과 상황 때문에 삼부작 중 가장 덜 독립적인 작품이라 할 수 있다.

마티아의 할머니는 100번째 생일을 맞아 가족들 모두를 본인의 생일 파티에 초대하고, 십대 소녀였던 마티아는 사십대 중년 여성이 되어 아들과 함께 마요르카 섬으로 돌아온다. 그곳에서 할머니, 에밀리아 이모, 보르하와 재회한 마티아는 과거의 회상과 현재의 사건들을 일기로 남기게 된다. 내전이 종료된 후, 망명한 아버지를 따라 미국에서 생활한 마티아는 본인처럼 망명 2세대인 다비드와 결혼했지만, 곧이어 다비

드가 2차 세계대전에 참전하게 되면서 다시 한 번 전쟁을 경험한다. 그러나 다비드가 전쟁 후유증으로 심한 알코올 중독에 빠지게 되자, 이를 계기로 시어머니 베벌리의 권유로 이혼하게 된다. 마티아는 어린 베어(실제 이름은 로저)를 시어머니에게 맡기고 한동안 미국을 떠나 여행하다가, 아들이 성인이 되어서야 둘은 재회한다. 치료소에 수감된 아버지, 자신을 버리고 떠난 어머니의 부재, 갈 수도 없는 조국을 그리워하는 외할아버지, 합리주의와 물질주의를 대변하는 할머니 베벌리까지 베어에게 가족들은 모두 삶과 존재에 대한 혐오와 의심을 부추긴다. 한 번도 가 본 적이 없지만 자신의 조국이 된 스페인에 오게 되고, 이곳에서 마리오를 만나면서 처음으로 삶의 활력을 얻는다.

마리오는 내전 당시 아버지를 죽음에 이르게 한 '그'에게 복수하기 위해 베어의 도움을 받아 마티아의 할머니 집에 숨어들게 된다. 사흘 동안 숨어 지내면서 마티아에게 알 수 없는 끌림을 느끼고 사랑에 빠지게 되면서 그는 종국에 복수를 포기한다. 마리오의 애인인 이사는 내전으로 아버지를 잃고, 첫 남자 친구였던 하신토에게 버림받은 뒤 시골을 떠나와 바르셀로나에서 살아간다. 가난을 피해 도시로 왔지만 형편은 쉽사리 나아지지 않고, 오히려 남자들은 그녀의 순수한 마음을 이용하기만 한다.

소설은 〈식물과 야생초에 둘러싸여(Rodeada de plantas y de yerba salvaje)〉, 〈감금되고 공허한 기나긴 체류(Largas estancias cerradas y vacías)〉, 〈과오의 이야기는 단순하다(La historia del error es simple)〉라는 제목과 함께 크게 세 파트로 나뉘어 있고, 각각의 파트 안에서 4인의 주요 인물의 이야기가 또 다른 제목이 붙은 소챕터 안에서 다루어진다. '뒤죽박죽인 일기(Diario en desorden)'에서는 마티아의 이야기가, '시간 낭비(Perder el tiempo)'에서는 베어의 이야기가, '사흘 동안의 사랑(Tres días de amor)'은 마리오의 서사가, '이 도시에서(En esta ciudad)'는 이사의 이야기가 1인칭 주인공 시점, 3인칭 전지적 작가 시점, 내적 독백으로 서술되어 있다. 다양한 서술 방식과 여러 화자들의 현재 시점과 과거 회상, 플래시백 등이 혼

합되어 있어 비평가들에게조차 소설의 구조가 복잡하다고 평가받지만 (Winecoff Díaz 1972, 72; W. Duncan 1969, 277), 이는 『반딧불이』, 『최초의 기억』, 『병사들은 밤에 운다』에서도 반복되었던 서술 방식으로 마투테 작품의 특징적 요소이다.

중심이 되는 사건은 마요르카 섬 마티아의 할머니 대저택에서 열린 파티에서 일어난 살인 사건이지만, 주인공들의 내면 세계나 과거 기억에 대한 회상이 주를 이루고 있다. 회고와 개인적 고백이 너무 많아 던칸은 『덫』이 장르적으로 소설이라 정의하기가 어렵다고 주장한다 (Dunkan 1969, 276). 마찬가지로 오르도녜스는 『덫』에서 강조점은 외부에서 벌어지는 사건이라기보다 소외된 인물들의 내면에 숨겨진 과거의 기억에 있다고 하며 다음과 같이 평한다.

> 이 소설의 주제인 소외는 각각의 인물의 현재 행동뿐만 아니라 기억의 저장고를 샅샅이 파헤치는 과정에서 드러난다. 그러나 그들의 외부행동은 과소평가되고, 오히려 소설은 단편적이고 소외된 인물들을 묘사하는 방법으로서 정적인 내적 행위에 집중한다. (Ordóñez 1976, 181)

4세대에 걸친 마티아 가족의 소통이 부재한 삶의 모습, 복수를 위해 평생을 살아온 마리오의 고백, 진정한 사랑과 부를 꿈꾸며 도시로 이주한 이사의 고난은 내전 이후 30년의 세월이 흘렀지만 홀연히 출몰하는 과거의 기억으로부터 자유롭지 못하고 물질주의에 젖은 인간 군상의 적나라한 삶을 보여준다. 여전히 존재하는 이데올로기의 대립으로 분열된 스페인 사회와, 사회 시스템의 변두리에 존재하는 소외된 인물들에 대한 조망은 역사적 과오를 반복하지 않으면서 인물들이 앞으로 나아갈 방향을 제시해 준다.

1. 출몰하는 과거의 기억에 감금된 아이들

마투테 작품을 관통하는 키워드의 하나인 빼앗긴 유년시절은 개인의 일생에 어떠한 방식으로든 영향을 미치고, 정상적인 어른으로 성장하지 못하게 만든다는 점을 앞서 『북서쪽에서의 축제』를 비롯한 다른 작품들을 통해 확인한 바 있다. 이처럼 작품에서 유년 시절을 강박적으로 재현하는 마투테의 다음과 같은 고백은 어린 시절의 경험이 인생 전반에 영향을 준다는 작가의 확고한 믿음을 잘 보여준다.

> 아이는 어른의 반영이 아니라 어른이 아이로부터 남은 것이다: 비록 그렇게 보이지 않을지라도 한 번도 아이였던 적이 없는 사람들이 있다. 그리고 이것은 나중에서야 눈치채게 된다. 유년기는 인생보다 더 길다. 그러한 방식으로 지속되고, 그러한 방식으로 우리를 규정하기 때문에 우리는 절대로 유년기로부터 벗어날 수 없다(Matute 2011, 7).

전쟁을 체험하는 방식에서는 차이가 있겠으나, 『덫』에 새롭게 등장한, 성인이 된 인물들 또한 전쟁으로 인해 아이다운 유년기를 보내지 못하고 과거의 트라우마적 사건과 기억으로 고통받는다. 즉 외부적인 이유로 유년기를 정상적으로 마감하지 못하여 몸은 성장했지만 내면은 여전히 유년기에 고착되어 있는 인물들인 것이다. 주인공 마티아의 경우에는 유년기에 겪었던 죽음의 목격, 가장 친한 친구였던 마누엘에 대한 배신이 트라우마로 자리 잡고 있다. 유년 시절의 갑작스러운 단절과 종료는 성인이 된 마티아가 유년기를 침묵의 시기로 기억하게 하고 남은 삶 역시 침묵 속에서 살아가도록 만든다.

> 내 인생의 초기에 나는 순종적이지 않고 반항적이었으나 두 번째 학교에서(내가 입학했을 때 막 전쟁이 끝났었다) 난 완전히 변했다. 나쁜 소녀에서 공손하고 소심하며 그럭저럭 봐줄 만한 학생으로 바뀐 것이다. 오래 전 수다스럽고 철면피에 교육도 제대로 못 받은 티를 내던 소녀는 서서히 변하였고, 마침내 내 삶에는 침묵이, 엄청난 침묵이 찾아

왔다. (Matute 1996a, 28)[59]

내전 종료 이후 이어진 프랑코의 억압적 독재 정치는 어린아이로서 정상적인 유년기를 보내는 것은 기이한 소녀(chica rara)로 보이게 만들 뿐이었다. 순종적이고 다른 사람들의 눈에 띄지 않게 조용히 사는 것이 미덕인 사회적 분위기에서 등장인물들이 거주하고 있는 공간과 삶을 지배하는 정서는 자연스레 '침묵'과 '고독'일 수밖에 없다.

삼부작을 이루는 앞선 두 작품에서 침묵이 주된 테마였듯이 삼부작을 마무리 짓는 『덫』에서도 침묵은 주인공들의 대화 가능성을 차단하고 존재의 고독을 심화시킨다. 내전으로 인해 승자와 패자로 분열된 스페인 사회를 비유하듯, 『최초의 기억』에서는 패자의 진실을 외면하는 것 외에는 선택의 여지가 없는 폭력적인 상황 앞에 놓인 마티아의 침묵이 그려진다면, 『병사들은 밤에 운다』에는 내전 이후 만연한 스페인의 침묵과 개인의 실리를 위해 침묵을 강요하는 사회적 분위기의 의식적 재현이 담겨 있다. 그리고 『덫』에서 침묵은 인물들의 내적 독백과 과거 회상이 공명할 수 있는 배경으로 기능함과 동시에, 내전이 끝난 지 30년가량 지났지만 여전히 개인과 사회를 짓누르는 역사적 트라우마의 보이지 않는 재현이다. 마티아의 다음 독백은 이를 잘 보여준다.

> 마지막 고독이자 현재의 고독은 비통하고 억누를 수 없는 이 세상으로의 침잠이다. 전형적인 악덕과 미덕들 사이에 눈에 띄는 차이점은 없다. 우둔함, 부당함, 또는 추악함 앞에서 납득할 만하고 조용한 행동. 주된 경향성은 침묵이다. (*LT*, 20)

스페인 전환기 문학과 영화에서의 유령성에 주목한 라바니는 '스페인 문화가 여러 면에서 과거의 거부에 기초하고 있지만 많은 감독과 작가들이 과거 역사를 다루고 있고, 포스트모던에 대한 집착은 유령의 형식으로 소환하게 한다'고 주장한다(Labanyi 2000, 65). 물론 『덫』은

59) Ana María Matute. *La trampa*, Barcelona: Destino, 1996a. 앞으로 본문을 인용할 시에는 소설 제목의 약자와 페이지를 괄호 안에 (*LT*, 쪽수)와 같이 적는다.

1969년 작으로 본격적인 전환기 작품으로 분류되는 다른 소설들에 비해 십년 정도 앞서 있고, 포스트모던한 작품으로 분류되지도 않지만, 소설 속 장소에 대한 감각이나 기억 속 트라우마의 구현 방식은 유령학의 관점에서 분석 가능하다.

유령학이란 데리다가 만든 개념으로, 그는 역사의 지위를 묘사하기 위한 새로운 철학적 분류로서 '혼톨로지'라는 용어를 제안한다. "역사의 한 종언의 무대를 마련하기. 이것을 유령론이라고 부르자.(데리다 2021, 34)"고 말이다. 사회주의 국가들이 몰락하고 자유주의, 민주주의 진영 국가들이 세계의 주요 무대에서 승리를 거둔 시점, 마르크스의 유령들이 곳곳에서 출몰한다는 데리다의 분석은 흥미롭다. 자유주의와 민주주의가 세계를 장악한 시기에, 이미 한물간 과거의 역사인 사회주의는 몰아내야 하는 과거의 잔재이지만, 대립항인 새로운 체제 안에서 끊임없이 유령처럼 출몰한다. 결국 유령이란 '거기에 없지만 여전히 남아있는 과거'를 의미한다.

내전에 관한 기억을 다룰 때 스페인의 문화 예술인들은 잇따른 독재와 극심한 검열로 인해 패자의 기억을 자유로이 소환할 수 없었다. 프랑코 사후에는 침묵 협정으로 과거를 묻어두기로 타협하는 바람에, 과거에 대한 차분한 성찰이 아닌 갑작스러운 망각을 강요받았다. 이러한 관점에서, 현대 스페인 문화를 분석할 때 '유령성'은 비단 전환기 작품들에서만 관찰할 수 있는 특징이 아니라 내전 이후 현재에 이르기까지 끊임없이 예술 작품에 출몰하는 과거에 대한 유효한 분석적 틀로 기능할 수 있을 것이다.

『덫』에서는 마티아의 입을 통해 '과거는 유령'이라는 대응 관계가 직접적으로 표현된다. "만약 망각의 한복판에서 쓸쓸하고 놀라운 기억이 솟아난다면 그것은 마치 이 땅에서 이미 사라진 존재의 유령이 떠오르는 것을 보는 것과 같다(*LT*, 193)." 마티아에게 유년기는 다시는 되돌릴 수 없는 것이자 동시에 트라우마적 기억으로 인해 잊어야만 하는 것이지만 많은 시간이 흘렀음에도 유년기의 기억은 끊임없이 상기되며 현재의 삶에 영향을 미친다. 부지불식간에 과거의 기억에 침잠하다 보

면 마티아는 갑작스러운 위장 통증으로 괴로워하고, 지속적으로 자살 충동을 느끼기도 한다. 과거를 정확한 날짜나 연대기순으로 기억해 보려는 시도는 번번이 실패로 끝나지만, 방심한 순간 예기치 못하게 과거의 기억이 단편적으로 떠오른다.

> 오늘 밤에는 여러 사건들을 다루지는 않을 거야. 나를 고통스럽게 했고, 웃게, 생각하게 그리고 성장하게 만들었던 일들. 이제 우리는 컸잖아, 보르하. 그리고 우리는 잊어버렸지. 어릴 적 우리가 정처 없이 거닐던 것, 심술궂고 달콤쌉싸름했던 우리의 마음을. 비록 한 번씩, 어제, 십년 전에, 어쩌면 내일, 어딘가에 그것을 보관하고 있다고 믿을지라도 (마치 우연히 발견한 상자를 열 때처럼, 뚜껑 안쪽이나 작고 얼룩진 거울 속 돌아오지 않을 눈을 가진 유령이 우리를 놀라게 해). 우리의 모든 행동엔 멀고도 지속적인 잠복과 비슷한 무언가가 있어. (*LT*, 19)

기억의 저장고 어딘가에 잠복되어 있다가 유령처럼 떠오르는 기억의 단편들을 기록하다 보니 마티아의 일기는 언제나 '뒤죽박죽인 일기'가 되기 일쑤이다. 한편, 등장인물들을 둘러싼 침묵과 고독은 과거가 출몰할 수 있는 배경적 기능을 수행함과 동시에 유령적 재현의 효과를 나타낸다. 이 유령적 재현은 장소에 대한 감각과 연결되는데, 『덫』의 장소들을 지배하는 침묵과 고독은 빅토르 에리세의 영화 〈벌집의 정령〉과 〈남쪽〉에서 억압하는 침묵으로 표현된 "대화의 가능성이 부정되거나 축소된 장소들(Labanyi 2000, 67)"과 유사하다. 한밤중에 정령을 부르는 아나처럼, 보이지는 않지만 감지할 수 있는 발자국 소리와 진자의 움직임을 통해 남쪽과 부재하는 아버지의 기억을 결부시키는 에스트레야처럼, 마티아는 침묵과 고독 속에서 일기를 쓴다. 어둠이 내려앉은 깊은 밤에 유령이 나타나듯, 침묵과 고독을 시각화한 듯한 어두운 밤에 일기를 쓰는 마티아에게 유년기의 환영은 출몰하는 동시에 그녀 자신에 의해 소환되는 것처럼 보인다.

한편, 장소와 결부된 트라우마는 아이러니하게도 그 장소를 이탈했음에도 예기치 못한 장소에서 귀환한다. 라바니의 분석에 따르면 '장소

의 이탈은 기억 속 트라우마의 절정'을 이루는데(Labanyi 2000, 67-68), 스페인을 떠난 중년의 마티아에게 시공간적으로 먼 유년기와 스페인은 그 자체로 유령적 존재가 된다. 뿐만 아니라 망명한 아버지와 함께 살던 미국에서도, 스페인을 제외한 유럽을 여행하는 도중에도 유년기의 기억은 끊임없이 마티아를 찾아온다.

> 이웃집 창가에 아이들은 촛불이 들어 있는 호박을 놓아두었다. 〔…〕 마녀들, 해골들, 웃고 있거나 위협하는 호박들이 마치 창가에서 나에게 윙크하는 것 같았다. 나는 핼러윈에 대해 몰랐고, 누구도 나에게 그것을 경고해 주지 않았다. 유년기의 편린이 떠다녔고, 막연한 질투심이 들었다. (*LT*, 81)

> (바다 위, 유대인들의 작은 광장에서 오래 전, 아주 오래 전에 나는 죽은 사람들을 쌓아 올린 것이 섬이라고, 그들이 목이 잘려 나가 다른 이의 발걸음과 다른 이의 목소리를 위한 기초가 될 때까지 우리가 그들 위에 살았던 것이라고 속으로 말했다.) 모르는 형제의 비석에 기대어 나는 너무나 가깝고도 먼 다른 형제를 생각했다. 그곳에 마누엘이 있다고, 내가 밟고 서 있는 저 땅이 마누엘이고 모든 것이 형체를 가지게 되었다고 생각했다. 나는 몸을 숙여 검은 바탕에 하얀 글씨가 써진 유대인 박물관의 팸플릿을 집어 들고 그것을 펼쳐 내가 있었던 묘지의 사진을 찾았다. (*LT*, 122-123)

마티아가 마누엘을 떠올리는 장면은 개인적 층위에서, "언제나, 수년 동안 배신은 내 모든 행동에 영향을 미쳤다(*LT*, 195)."고 언급할 만큼 그녀를 괴롭혀 온 유년 시절 트라우마의 소환임과 동시에 이제는 존재하지 않는[60] 마누엘의 유령적 출몰이다. 이 지점에서, 앞선 두 작품의 내용을 연결시켜 마누엘이라는 인물이 편 가르기의 피해자이자 공화파 인물인 헤사의 마지막 임무를 대신 수행하고 군인들에게 총살당했다는 점을 상기할 필요가 있다. 그러면 마누엘에 대한 기억은 마티아의

60) 삼부작 중 두 번째 작품인 『병사들은 밤에 운다』에서 마누엘이 사망한 것이 그려졌고, 『덫』에서 마티아 역시 그가 죽었음을 인지하고 있다.

개인적 층위에서 다뤄지는 유년기의 일화가 아닌 사회적 층위에서 과거의 역사, 그 중에서도 피해자의 역사에 대해 말하는 것이 된다. 마티아가 유대인 박물관에서 죽은 마누엘을 떠올리는 것은 차별로 인해 사회로부터 배제된 유대인과 같은 역사 속 피해자와 내전의 편 가르기로 인해 힘없이 짓밟힌 과거의 스페인 사람들을 회상하는 것이 된다.

한편, 『덫』에서 처음 등장한 마리오라는 인물을 통해 '과거의 유령' 개념이 보다 구체화된다. 마리오는 유년 시절 내전의 소용돌이 속에서 아버지를 잃게 되는데, 그것이 본인 탓이라는 죄책감에 시달린다. 종국에 아버지를 죽음에 이르게 한 '그'에게 복수하기 위해 평생을 바쳐 계획적으로 준비를 한다. 마리오의 인생에서 유년기는 그의 트라우마를 촉발시키는 처음 지점임과 동시에, 아버지의 죽음으로 급작스럽게 종결되면서 빼앗겨버린 어린 시절에 해당한다.

> 나는 증오도 우둔함도 배고픔도 정확하게 구별하지 못하는 저 소년들 사이에서 내 고유의 진실을 팔고 있다. 저들은 어린 젊은이들이고, 나는 나의 소년 시절을 잃어버렸다. 아니 어쩌면 난 한 번도 소년이었던 적이 없는 것 같다, 절대로 그런 적이 없는 것 같다. (*LT*, 175)

출몰하는 유년기의 기억 속에는 언제나 아버지와, 복수해야만 하는 '그'가 있고, 이들 존재는 눈앞에 실재하지 않지만 언제나 마리오와 함께 살아가고 있다. 즉 '아버지'와 '그'는 마리오의 인생을 지배하며 시간과 장소를 가리지 않고 찾아오는 유령 같은 존재인 것이다. 실제로 '그'는 이름도, 생김새도 알 수 없이 마리오의 기억을 통해서만 존재한다. 그리고 마리오 역시 '그'의 존재를 유령으로 인식한다. "나는 그 남자를 죽이지 않을 것이다, 유령을 살해할 수는 없을 테니까(*LT*, 224)."

마리오의 아버지는 죽었지만, 마리오의 기억 속에 남은 마지막 그 눈빛 그대로의 얼굴을 한 채 찾아와 마리오의 삶을 잠식하고, 아버지에 대한 사랑과 그리움의 크기만큼 '그'를 향한 복수심도 깊어진다. "복수라는 단어는 길고도 짙은 현실에서 이행할 의무의 반영과도 같았다. 〔…〕 사랑은 복수를 요구한다. 언제나 복수. 그 사랑은 우리의 무덤을 바라

보면서 삶의 모든 순간을 멈춰 있게 만든다(*LT*, 95).” 과거의 유령으로부터 자유롭지 못한 마리오의 현재와 미래에는 결국 복수만이 남게 된다.

마티아와 마리오는 과거의 유령으로부터 자유롭지 못해 유년기에 고착되어 있는, 몸만 커 버린 어른이라는 점에서 공통적이지만, 유령을 대하는 방식에 있어서는 차이를 보인다. 라바니에 따르면 문학이나 영화에서 유령을 다루는 방식은 다음과 같이 크게 세 가지로 구분할 수 있다.

> 누군가는 〔…〕 유령을 거부하고 몰아낼 수 있다. 또 누군가는 프로이트가 명명한 멜랑콜리라는 병리학적 과정을 통해, 과거가 현재를 집어삼키고 현재를 ‘살아 있는 죽음’으로 만들도록 허용하며 집요하게 유령을 고수하기도 한다. 아니면, 누군가는 애도의 과정을 통해, 현재를 받아들이기 위해 유령에게 방을 제공하기도 한다. 여기서 애도는 프로이트가 멜랑콜리와는 구분하는 것으로 과거의 유령이 편히 쉴 수 있도록 허용해 준다. 즉 과거를 받아들이는 것이다. (Labanyi 2000, 65)

마리오는 과거의 기억이 현재를 집어삼켜 오직 ‘복수’만을 계획하며 살아 있는 죽음(living dead)의 상태를 집요하게 고수하는 인물에 해당한다. 그러나 마티아의 경우에는 비록 순서가 뒤죽박죽일지언정 출몰하는 과거의 환영과 기억들을 일기에 기록함으로써 일기장 안에 유령들이 거주할 공간을 내주고 있다. 자신의 단편적 기억들을 기록함으로써 삶과 죽음의 경계를 넘나드는 유령처럼 과거와 현재의 기억 사이를 가로지르고 언젠가 기회가 찾아올 것이라 믿으며 “시간을 초월한 대화(*LT*, 22)”를 이어 가고 있는 것이다.[61]

---

61) “나는 내 또래의 많은 여성들에게 흔히 그렇듯이 내 노년의 유령에 대한 증오나 불안을 느끼지 않는다. 단연코, 나는 내 외모가 젊다는 것을 말하고 싶지 않지만(결국, 나는 그것을 가져본 적이 없다고 생각한다) 눈을 감고 내가 응시하는 이 여자는 시간을 초월한 여자이다. 아니면 그냥 오래되고 아득한. 아마도 모든 것이 유아적 오만함의 뒷맛으로 축소될 것이다: 우리는 우리 존재의 깊은 곳에 매우 중요한 무언가가, 아직까지 큰 기회가 없었던 무언가가 기다리고 있다고 확신하고 싶어 한다.” (*LT*, 70).

2. 가족서사로 재현된 스페인

내전이라는 동족상잔의 비극과 오랜 독재를 경험한 스페인의 경우, 문학 작품과 영화에서 '가족' 서사는 사적 층위의 재현을 넘어 사회적 무의식을 반영한다. 그래서인지 가족은 국가 이데올로기의 작은 장으로서 존재하고, "스페인 문학 작품에서 과거의 기억 또한 가족을 통해서 기억되는 경향"이 있다(Labanyi 2000, 67). 『덫』에서 마티아의 가족은 다양한 방식으로 전쟁을 경험하고 과거의 트라우마를 내재화한 인물들로 구성되어 있는데 누구도 진정한 소통에 이르지 못하며 총체적 난국을 맞는다. 그리고 이는 세대 간의 소통이 불가능한 분열된 스페인 사회의 단면을 잘 보여준다.

먼저 중년이 된 마티아와 보르하를 비롯한 가족들에게 여전히 지배력을 행사하는 할머니는 과거를 지시하는 인물을 넘어, 여전히 가모장적 존재로서 군림하는 스페인 군국주의의 상징이자 프랑코이즘을 대표하는 인물이다. 할머니의 공포스럽고 그로테스크한 이미지는 마치 아이를 잡아먹는 듯한 이미지로 형상화된다. "그녀는 살구를 다 먹었고, 접시 위에 놓인 축축한 살구 씨는 소녀의 까만 눈동자 같았다(*LT*, 15)." 세월의 흐름이 비껴간 것 같아 보이는 할머니가 행사하는 우월감은 유년 시절부터 지속적으로 가족들을 공포에 떨거나 침묵하게 만드는 힘으로 묘사된다.

> 그녀는 침묵을 생산해 내고, 마치 샘처럼 그것을 솟아 나오게 하는 재주가 있었다. 혼란과 의심, 공포, 감탄과 증오를 부추겼다. 뭐가 중요하지? 특히 애통함과 침묵을 자극했다. 그녀의 말끝에 질문 한 문장조차 꺼내기가 버거웠다. 그녀는 무소불위의 권력자다. (*LT*, 13)

할머니의 자식 세대에는 마티아의 아버지와 어머니, 보르하의 부모인 알바로 이모부와 에밀리아 이모가 속하는데, 이들은 전쟁통에 사망

하였거나 억압적인 국가 권력과 통제하는 어머니 아래 부유하는 인물들로 그려진다. 이들 전쟁 1세대는 직접 전쟁에 참여한 세대이기도 한데, 마티아는 알바로 이모부의 사진을 보며 다음과 같이 회상한다.

> 알바로 이모부와 같은 남자들은 잔인하게 죽기 위해 태어난 것 같다. 그의 긴 상처, 야윈 얼굴, 세상에 대한 경직되고 간결한 생각으로 완고한 눈. 어릴 적엔 이모부가 멀고, 난폭하고 미스터리하게만 느껴졌다. 지금은 언제나 협탁이 놓여 있던 그 자리에서 저 오래된 초상화가 따분하도록 명확한 얼굴을 내게 제공한다. 가장 큰 증거는 사진이 보여주는 것이 사실이 아니라는 점이고, 그가 돈이 거의 없다는 것이다. (군인으로서나 시민으로서) 항상 맹렬한 미덕이 가득하다고 불리던 이 남자는 반쯤 망가져 있었다. (*LT*, 16)

위 인용문은 그 시절 전쟁에서 사망한 남자들이 얼마나 많은지를 추측하게 할 뿐만 아니라, 전쟁이 끝난 뒤 승자의 삶 또한, 패자들의 역사와 같지는 않더라도 크게 영광스럽지 않았음을 짐작케 한다. 마티아의 할머니와 보르하, 에밀리아 이모는 국민파 진영에서 싸우고 있는 알바로 이모부를 기다리고 있었기에, 내전이 프랑코 군대의 승리로 끝나자 행복감에 도취되어 있었다. 전쟁을 승리로 이끈 영웅인 알바로 이모부는 전쟁 직후, 용맹하고 자랑스러운 국가의 아들의 상징이었겠으나, 세월이 흘러 중년의 마티아의 눈에 비친 알바로 이모부의 사진은 전쟁으로 황폐해져 재산을 잃은 한 남자의 실상을 보여줄 뿐이다.

한편, 공화파 진영에 가담했던 마티아의 아버지는 전쟁 중에도 전쟁이 종료된 후에도 가족들에게 부재하는 유령적 인물이다. “승리자가 아닌 패배자 진영에 가담했기 때문에, 나의 아버지는 전쟁의 마지막 거품과 함께 내 인생에서 사라져 버렸다(*LT*, 26).” 할머니로부터 들어야 했던 아버지에 대한 욕설과 비난은 어린 마티아에게 고스란히 멍에가 되어 그녀의 삶을 짓누른다.

> 아버지에 대해 언급할 때, 마치 내 위를 짓누르는 어떤 잘못에 대해 취

급하는 것 같은, 그 되돌릴 수 없는 불행의 어조가 마치 비싼 값을 치러서라도 지워야만 하는 지워지지 않는 얼룩과도 같이 나에게 영향을 미쳤다. (*LT*, 27).

승자의 관점에서 패자를 향한 조롱과 비난이 이루어지고 자의적인 선악 구분을 통해 내전 이후에도 여전히 편 가르기를 하는 분열된 스페인 사회의 양상은 마티아의 가족들 안에서 축소되어 재현된다. 마티아의 아버지는 할머니의 입을 통해 "잘못된 진영에 줄을 선 군인들이자 악마의 추종자들(*LT*, 27)"로 낙인찍힌다. 할머니는 아무런 잘못이 없는 마티아에게 단지 공화파 군인 아버지가 있다는 이유로 수치심을 느끼게 하고, 이로 인해 마티아는 할머니에 대한 증오가 커지게 된다. 억압적인 할머니의 일방적인 폭력 앞에 마티아는 어떤 말도 할 수 없는 무기력함을 경험하고, 그녀의 유년기는 오랜 침묵기로 대체되고 만다.

마티아처럼 전쟁 2세대에 속하는 보르하, 마리오, 이사는 어린아이로서 내전을 경험하고, '아버지의 부재'라는 상황을 공유한다. 이들은 전쟁으로 인해 아버지 세대와 소통 가능성이 차단되어 있고, 나머지 어른들의 세계를 이해하기에는 아직 버거운 상태에서 사랑하는 사람들의 상실을 경험한다. 와인코프 디아즈는 마티아와 보르하 세대의 인물들에 대하여 "젊은 시절을 사실상 묻어 두고, 책임감을 배우지 못한 채 가장 기본적인 삶의 방향조차 조절하지 못하는 성장하지 않은 어른들"이라고 지적한다(Winecoff Díaz 1972, 72). "너의 말은 주로 알 수 없는 기호 같아서, 이제 나는 해석해 보려고 시도하지 않아. 난 베어와 싸우고 싶지가 않아, 그의 친구이자 적이 되고 싶지 않아(*LT*, 73)"라는 마티아의 고백은 자식 세대와도 거리를 유지하며 제대로 소통하지 못하고 있음을 보여준다. 흥미로운 사실은, 『덫』에 등장하는 전쟁 2세대 인물들의 이야기를 전하는 화자의 서술 방식이 타인과 소통하지 못하고 있음을 보여준다는 점이다. 마티아는 1인칭 주인공 시점에서 일기를 쓰고, 마리오 역시 1인칭 주인공 시점에서 자신의 이야기를 서술하거나 내적 독백을 통해 묻어 둔 과거의 이야기를 말할 뿐이다. 이사의 이야기는 3인칭 전지적 작가 시점에서 서술되지만, 진정한 사랑을 찾으려고 시도

할 때마다 번번이 실패하고 오히려 주변인들에게 이용만 당하는 모습으로 그려져, 진정한 소통에 이르지 못하고 있음을 보여준다. 이들 사이의 대화 역시 극도로 제한되어 있다.

베어로 대표되는 전쟁 3세대는 할아버지 세대와 부모 세대 덕분에 경제적으로 비교적 안락한 환경에서 유년기를 보낸다. 그들은 내전과 직접적인 관련은 없지만 윗세대로부터 이야기를 들어 내전을 간접적으로 체험하거나, 가족의 망명 등으로 인해 새로운 환경에서 성장하며 보이지 않는 내전의 잔재를 느끼게 된다. 이 작품에서 베어가 바라보는 가족들에 대한 베어의 생각은 내전에 대한 후세대의 생각을 대변한다는 점에서 중요하다. 망명한 할아버지, 트라우마적 과거에서 헤어 나오지 못하고 삶이 침묵과 고독 자체인 엄마로부터 베어는 경험하지도 못한 과거의 트라우마를 간접적으로 체화하게 된다. "베어에게는 조국이 없고, 베어에게는 친구도 없고, 베어에게는 (아주 오래 전부터) 천국도 없다(*LT*, 39)." 그는 한 번도 직접 경험해 보지 못한 스페인에 '귀환'하지만, 엄마를 비롯한 조상들의 땅인 스페인에서 존재의 어떠한 이유도 찾지 못하고 시간을 허비할 뿐이다.

> 시간을 낭비하는 사람들, 조상들이 선물해 준 것에 감사하지 않는 사람들(선물 받은 것이지, 번 것이 아니다, 번 것이 아니야), 이마에 땀을 흘리며 돈을 벌지 않는 사람들(비록 보르하 삼촌의 경우 사우나에서를 제외하고는 그의 이마에 맺힌 땀을 상상할 수 없지만)인 우리는 일반적인 편안함보다 훨씬 더 많은 것을 받을지라도 감사해 하지 않는다. 〔…〕 그러한 배은망덕함은 우리가 가장 귀중한 유산인 시스템과 기어(조화로운 언어로 말하려다 보니)나 단어들(인종, 세속적 가치, 영웅주의, 고귀한 이상과 같은 단어들)에 감사하지 않기 때문에 특히 더 성나게 만든다. 우리는 아름답고, 화려한, 개인적 이상을 가지고 있지 않다. 우리는 끊임없이 경쟁, 투쟁, 분열에서 당신들의 이상적인 상업 사회 앞에서 시간을 낭비하고 있다. (*LT*, 63-64)

베어는 방황하며 마드리드 거리를 유령처럼 거닐고, 자신을 제외한

나머지 사람들이 베어의 조국이라고 부르는 스페인을 낯설게 느낀다. 미국에 주로 거주하며 때때로 유럽 여행을 다니는 베어는 『폴란드 기수 *El jinete polaco*』(1991)의 통역사 마누엘처럼 초국적인 삶을 살고 있음에도 불구하고, 윗세대로부터 물려받은 트라우마적 과거의 간접적 체화로 인해 삶의 의미를 찾지 못한다. 본인이 직접 경험한 것은 아니지만, 가족들을 통해 어렴풋이 알게 된 스페인과 관련한 과거의 트라우마와 그로 인해 유령처럼 살아가는 어른들의 현재 사이에서 베어는 실존적 위기를 느끼고 시간을 허비할 뿐이다. 한편, 스페인 내전을 목격하지 않았지만, 망명 세대의 손자로 미국에서 살 때, 할머니 베벌리는 그가 눈에 띄지 않고 평범하게 살아가도록 단속하는데 이때부터 베어는 유령적인 삶을 살아가고 있었는지도 모른다.

> 베벌리는 다른 사람들로부터 좋은 쪽으로든 나쁜 쪽으로든 튀지 않도록 돌보았다. *다른 모든 이들처럼* 되는 것은 생각이나 소망의 골치 아픈 증거를 제공하지 않는 것이었고, 이는 일반적으로 가장 추천하는 방법이었다. 〔…〕 뿌연 과거와 투쟁하는 것은 바람직하지 않다. (*LT*, 35)

무리에서 튀지 않는 것, 과거는 묻어 두고 침묵 속에 평범하게 살도록 교육 받은 베어의 삶은 스페인 내전, 독재 시기를 스페인 본토에서 보낸 어머니 마티아와 그 시대 사람들의 삶의 방식과 크게 다르지 않아 보인다.

새로운 세대를 대표하는 베어는 "유령들에는 흥미가 없다(*LT*, 73)." 마티아의 이러한 언급은 모자간의 원만하지 않은 대화와 거리감을 단적으로 보여준다. 마티아는 과거의 유령들을 말하지 않고서는 이야기를 이어 나가기가 어려운 인물인데, 베어는 그런 유령들에는 관심이 없으니 둘 사이의 소통은 부재하는 것이나 마찬가지다. 마티아의 가족들에게 세대를 거듭하며 상속되는 것은 오직 침묵뿐이다.

> 우리 가문의 막내. 어느 민족의? 어떤 조국의? 어느 세상의? 그 누구도 베어에 대해 아무것도 모른다. 베어는 거의 말을 하지 않는다(마치

그 나이 때의 내가 그랬듯이). 하지만 베어와 나는 아무런 공통점도 없다(침묵을 제외하고는). (*LT*, 73)

스스로를 "역겨운 타피오카 덩어리(*LT*, 34)"로 인식하는 베어에게 미래는 없다. 누군가가 꿈에 대해 묻는다면 "일요일 아침 무작위로 고른 어떤 것(*LT*, 38)을 말할 뿐이다. 자신은 한 번도 가본 적이 없는 스페인을 '조국'이라고 말하며 함께 돌아갈 날을 그리는 할아버지의 소망은 이해할 수가 없고, 그의 눈에 엄마와 보르하 삼촌은 "유년 시절이 지나갔다는 것을 잊을 준비가 되어 있지 않아 보인다(*LT*, 41)." 베어는 본인과 가족들에게 천국이란 없음을 너무 일찍 깨달아 버리고, 아이로서 유년기를 제대로 보내지 못한 채 어른이 된 또 한 명의 몸만 자란 어른인 것이다. 그런 그가 마리오를 만나 사회 정의를 실현하기 위한 모종의 살인 계획을 준비하게 되는데, 이것은 그의 의지로 선택한 첫 번째 행동이고 그동안 느껴보지 못한 삶의 활력을 느끼게 된다.

«그리고 그 비겁함에 대해 난 고마움을 느낀다. 엄마, 보르하 삼촌, 아빠, 심지어 할아버지 프랑에게까지(할아버지 또한 비겁하다는 것을 거의 아무도 알지 못한다). 내 첫 번째 행동을 허용한 그들의 비겁함에 감사의 말을 전한다. (*LT*, 33)

이로써 베어의 방황, 삶에 대한 무관심을 낳은 책임은 과거의 상처를 치유하지 못한 윗세대에게 있고, 살인 계획으로 미루어 베어 세대에서도 고통의 역사는 반복적으로 일어날 것임을 예측할 수 있다. 윗세대가 간직한 트라우마의 역사에 다가가기 위해, 분열된 스페인 사회의 모습에 한 발 더 다가서기 위해 이 작품 속에서 부재하는 아버지 존재들을 살펴볼 필요가 있다.

앞서 언급한 바와 같이 『덫』에 등장하는 인물들의 아버지들은 모두 사망하였거나, 살아 있더라도 죽음과 유사한 삶의 궤적을 좇는 인물들로 그려진다. 전후 소설의 서사에서 아버지의 부재는 현실의 반영으로서 자주 사용되는 모티프 중 하나이지만, 이 작품에서 아버지 인물들의

부재는 남겨진 가족들의 고독을 심화시킴과 동시에, '벌거벗은 생명'으로서의 아버지 인물을 부각시키고 국가 주권의 작동 원리를 드러내는 장치로 기능한다.

벌거벗은 생명, 즉 호모 사케르(homo sacer)는 "살해는 가능하되 희생물로 바칠 수 없는 생명(아감벤 2008, 45)"이다. 아감벤에 따르면, 고대 그리스 사회에서는 정치적 삶을 사는 존재인 비오스만이 폴리스에 거주할 수 있었고, 단순한 자연 생명인 조에는 폴리스에 포함되지 않았다. 그런데 이 벌거벗은 생명인 조에를 폴리스에 정치화시키는 것은 근대성의 결정적 사건에 해당한다(아감벤 2008, 35-52). 이들은 "포함적 배제 상태(아감벤 2008, 45)"를 통해 폴리스에 거주할 수 있었다. 조에와 마찬가지로 마리오와 마티아의 아버지들은 주권적 예외 상태를 고수함으로써 살아갈 수 있는 상태에 놓인 호모 사케르이다.

먼저 마리오의 아버지는 내전 시기 다른 이들에게 존재가 발각되어서는 안 되는 위급한 처지에 놓여, 다락방 옷장 속에 숨어 지낸다. 부부는 어린 마리오에게조차 아버지가 집안에 숨어있다는 것을 말할 수 없어, 쇠사슬로 현관문을 잠그고 창문을 다 내린 밤이 되어서야 주방에서 몰래 대화를 나눌 뿐이다.

> 다음날, 엄마가 일하러 가신 후에 나는 천천히 다락방 계단을 올라갔다. 왜냐하면 «어딘가에 계실 거야, 어딘가에 있을 거야. 아빠가 유령처럼 사라지실 순 없을 거야.»라고 속으로 생각했기 때문이다. 그 문을 열었고, 다른 문을 열었고, 그 옷장을 열었다. 기적적으로 옷장 끝을 밀쳤더니 아빠가 나타났다. (*LT*, 149)

유령처럼 밤에만 옷장을 벗어나 몰래 살아가는 마리오의 아버지는 아감벤이 말한 '포함적 배제' 상태를 선택한 조에와 다름없다. 긴장감 속에 간신히 생명을 유지하던 마리오의 아버지는 종국에 적으로 보이는 '그'에게 위치가 탄로 나면서 살해당하고 만다. 마리오의 아버지가 직접적으로 어떤 이데올로기를 가졌는지, 무슨 잘못을 저질렀는지는 언급되지 않지만, 그가 죽은 후 마리오의 가족들을 위로하는 이웃의 입을 통

해 당시 따라야만 하는 국가 이데올로기와 상반된 사상을 품었음을 짐작할 수 있다.

> 엄마는 울지 않았다. 경직되어 있었고 꼿꼿했다. 하지만 로시타 아줌마는 우리에게 그가 나쁜 사람이 아니라고, 세월이 흐르면 이러한 나쁜 일들은 잊힌다는 것을 이해시키고 싶어 했다. «뭘 할 수가 있겠어, 신께서 이미 당신 곁에 그를 품으셨는 걸. 가엾은 사람, 이 모든 게 잘못된 생각 탓이지 뭐.»라고 엄마에게 그녀가 말했다. 그러자 고분고분하고 다정하고 온순한 그녀가 몸을 돌려 로시타 아줌마의 얼굴에 침을 뱉었다. 그렇게 나는 물리적으로 복수의 얼굴을 보았다. (*LT*, 94)

마리오의 아버지는 국가에 의해 존재가 드러나지 않아야만 국가에서 살아갈 수 있고, 공식적으로 자신의 존재를 알리면 국가로부터 보호는커녕 생명조차 유지할 수 없는 상황에 처한 존재이다. 그가 살해당했음에도 이웃은 그를 죽인 살인자를 비난하기보다 '잘못된 생각'이 불러온 당연한 결과라고 말할 뿐이다. 이웃의 말을 통해 마리오 아버지의 죽음은 정당화되고, 불온한 존재의 당연한 죽음이기에 사람들은 그를 애도할 수도 없으며, 그를 살해한 남자는 처벌받지 않을 것임을 미루어 짐작할 수 있다. 이처럼 마리오의 유년시절 회상을 통해, 마리오의 아버지는 "살인죄를 저지르지 않고도 또 희생 제의를 성대히 치르지 않고도 살해가 가능한 영역(아감벤 2008, 177)"에 속한 벌거벗은 생명이었음이 드러난다.

한편, 마티아의 아버지 프랑은 망명을 통해서만 스페인 사람으로 살아갈 수 있는 상태에 놓인 또 다른 호모 사케르이다. 그는 과거 공화파 군인이었기에, 전쟁터라는 이데올로기의 격전지에서 가장 적극적인 방식으로 전쟁에 참여했던 인물로 볼 수 있다. 그러나 내전이 종료되고 정치적으로 패자의 진영에 속하기 때문에, 그간의 '비오스'로서의 지위를 양보하고 망명자로서 '조에'가 되기를 선택한다. "아빠는 운동으로 피부는 그을렸지만, 늙어 보였다. 마치 재회한 유령 같았다(*LT*, 69)"는 마티아의 묘사는 그가 미국 망명이라는 예외적인 상태를 통해 목숨을

부지하고 스페인 사람으로서 살아갈 수 있게 되었지만, 평생 조국을 그리워하며 죽음을 선고받은 것이나 다름없는 삶을 살아가고 있음을 보여준다. 결국 마티아와 마리오의 아버지들은 국가 권력과 제도에서 벗어난 인간을 표상한다. 이들은 마투테 작품에서 꾸준히 다뤄진 소외된 사람들, 유령 같은 사람들, 배척당한 사람들의 또 다른 전형을 이룬다.

3. 소통의 부재와 연대의 가능성

작가는 인물들 간의 소통 부재와 대를 거듭하면서 반복되는 비극적인 사건의 원인을 삼부작의 제목을 통해 제시하고 있다. '장사꾼', '상인들'의 뜻을 가진 스페인어 'Los mercaderes'는 삼부작을 통틀어 비겁하고, 배신과 타협을 일삼고 자신의 이득을 위해서라면 거짓말도 서슴지 않는 비겁한 인물들을 지칭한 표현이다. 물론『상인들』삼부작이 모두 출간되는데 걸린 십 년 동안의 스페인 경제 정책이나 상황을 고려해 볼 때, 스페인에 불어닥친 소비문화와 후기자본주의의 흐름 속에 살아가는 인물들을 지칭하는 것이 아니냐고 생각할 수도 있을 것이다.[62]

실제로『덫』에서는 베어를 중심으로 그 당시 소비문화를 엿볼 수 있는 재화들[63]이 언급된다. "일 년 전, 베벌리가 그에게 닷지 자동차를 사주었다(*LT*, 89)"와 같이 가난을 딛고 부를 축적한 윗세대로부터 부를 물려받아 풍족한 삶을 누리는 젊은 세대의 모습도 찾아볼 수 있다. 한편으로는 이사처럼 자신을 틀에 박힌 여성으로 전락시키는 가난한 시골 마을을 떠나 도시로 이주하는 젊은 세대의 이야기도 등장하는데, 이 역시 당시 스페인 시대상의 반영이다. "체제가 전원생활을 고양시킨 것과는 반대로 농촌의 주민들은 그곳을 떠나버렸다(밸푸어 2015, 333)."

---

62) "이 시기 스페인은 공공지출을 줄이고 외국 투자에 문호를 개방하겠다는 내용을 골자로 한 1959년의 안정화 계획 이후, 서유럽 어느 국가보다도 높은 경제 성장률을 구가한다. 70년대 초 스페인은 농업 경제에 기반을 둔 국가에서 산업화되고 도시화된 서유럽 소비사회의 일원이 되었다."(밸푸어 2015, 332-333).
63) "텔레비전, 프리지데어, 방학 여행, 세아트 600, 〔…〕."(*LT*, 63).

소비주의, 물질주의의 팽배는 자신과 타인에 대한 감정 역시 물질화하여 조절하는 것을 더욱 편리하게 생각하는 인물들의 모습을 통해 드러나기도 한다. “나는 물질적 부와 마찬가지로, 우리의 감정을 보다 균등하고 공정하게 분배하는 것을 계획해야만 한다고 생각한다(*LT*, 171).” 이러한 물질주의적 감정 분배의 필요성은 가족 간의 사랑에서도 예외가 아니며, 인물들 사이에 거리를 유지시켜 주는 하나의 방식이 된다.

> 이 낡고 냉혹한 땅 위에서 그 누구도 독점적이고 파괴적인 사랑을 가지고, 지속적인 갈망을 가지고 자녀들을 사랑할 수는 없을 것이다. 사랑은 복잡하다. 섬세하고 사나우며 위험하다. 슬프고도 만족스럽다. 우리는 마치 위중한 환자에게 모르핀을 제한하여 투여하듯이 사랑을 제한해야만 할 것이다. 고통은 자연스러운 무엇이지만 사랑은 실망처럼 획득된다. 베어, 내 아들아, 우리는 우리의 이 거리를 존중하자, 그러면 삶이 더 견딜 만할 테니까. (*LT*, 72)

그러나 ‘상인들’의 진짜 의미는 마리오의 삶을 통해 가장 명확하게 구체화된다. 시작점은 그의 유년 시절 트라우마적인 사건으로 거슬러 올라간다. 그는 내전 당시 아버지가 옷장 속에 숨어 지내는 것을 알게 되었을 때, 일종의 숨바꼭질 놀이라고 생각할 만큼 순수한, 동심을 가진 어린아이였다. 그의 아버지는 마리오를 ‘밤비’라는 별명으로 부르곤 했는데, 어느 날 동네 군밤 장수에게 군밤 한 봉지를 사서 집으로 가고 있을 때 누군가 ‘밤비’하고 마리오를 부른다. 아빠를 제외하고는 그 누구도 자신을 밤비라고 부르지 않았기 때문에 어린 마리오는 그 상황에서 자신을 부른 아저씨가 언젠가 아빠와 함께 만났던 아는 사람이라고 착각하게 된다. 남자는 아빠에게 나쁜 일이 생기지 않도록 서둘러 그에게 가야 한다고 마리오가 걸려들 수 밖에 없는 ‘덫’을 놓아 말하고, 그 말을 믿은 마리오 역시 얼른 군밤이 식기 전에 아빠에게 군밤을 가져다 주어 손을 따뜻하게 해주고 싶다는 생각에 사로잡힌다. 결국 남자와 함께 집으로 가서 아빠가 숨어 지내던 옷장 속 위장된 문을 스스로 열고

만다. 마리오의 동심을 이용하여 그의 아버지를 찾아내 살해한 남자가 바로 상인들의 전형이다. '상인들'이란 결국 자신의 이익을 위해 가까운 사람들의 감정마저도 물건을 사고 팔 듯 이용하는 사람들을 지칭한다.

> 나와 그의 위로 방랑자들, 눈먼 자들, 다른 많은 크고 작은 배신들, 끊임없는 미세한 비겁함이 떠다닌다. 매일 아이가 자신의 가장 친한 친구를 판다. 매일매일 한 남자가 형제를 팔거나, 아니면 한 아들이 아버지를 팔고, 그것도 아니면 아버지가 아들의 존엄성, 순수함 또는 가치를 조롱한다. 우리 모두는 살아남고 싶으므로. (*LT*, 195)

『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』에서도 삼부작의 제목인 '상인들'의 개념은 지속적으로 등장한다. 할머니로부터 물려받을 재산을 위해 비위를 맞추고 거짓말을 일삼는 보르하, 마누엘이 억울한 누명을 썼다는 것을 알지만 내전의 분위기 속에서 그의 편이 되어줄 수 없어 침묵으로 배신한 마티아, 소년원 출소 이후 가난에서 벗어날 수 있도록 호르헤의 유산을 물려받으라고 종용하는 마누엘의 가족과 지인들은 모두 마투테가 그리는 상인들이다. 스칼리아 역시 삼부작의 상인들은 "직업으로 물건을 사고파는 사람이 아니라, 다른 사람들의 감정, 열망, 의도를 거래하고, 그가 취급하는 것을 오염시키고 타락시켜 결국엔 본인 역시도 거짓의 나락으로 떨어져 부패하고 마는 사람"을 의미한다고 주장한다(2004, 392). 작가는 세 소설을 통해 개인의 안위를 위해 우정, 사랑, 신념 등의 감정을 저버리고 사람들을 재화처럼 팔아넘기거나, 환심을 사려는 행위를 '상인들'에 비유한 것이다. 그러나 마투테는 이들의 '상인됨'을 단순히 개인의 이기주의나 욕망에만 한정시키는 것이 아니라 '생존'의 문제로 바라보며, 그들 역시 시대와 상황에 떠밀려 어쩔 수 없는 선택을 한 사람들일 수 있다는 여지를 남긴다.[64]

---

64) 『최초의 기억』의 마티아와 보르하, 『병사들은 밤에 운다』에서 마누엘에게 침묵을 강요하는 인물들, 『덫』의 베벌리, 마리오 등은 자신이 처한 시절을 무사히 지나가기 위한 선택을 하는 인물들로 그려진다.

다시 마리오의 현재로 돌아오자면, 그는 자신의 동심을 이용해 사랑하는 아버지를 죽음에 이르게 한 유년 시절의 '그'에게 복수하기로 결심한다. 그는 베어와 같은 젊은 친구들에게 정의, 더 나은 세상, 이상 등을 주입하며 개인적 복수의 대상인 '그'를 공공의 적으로 탈바꿈시켜 그들의 환심을 산다. 이러한 사실을 알지 못하는 베어는 뚜렷한 목적의식과 가치관을 가지고 세상을 바꿔보려 노력하는(것처럼 가장한) 마리오를 만난 후, 난생 처음 삶의 생동감을 느끼고 그의 계획에 동참하기로 결정한다. 그러나 마지막 순간, 마리오는 복수 계획을 철회하여 '그'를 죽이지 않기로 생각을 바꾼다.

> 더 이상 나의 정직하지 못하고 불순한 개인적인 복수를 공공의 정의 같은 거창한 개념과 혼동하지 않을 것이다. 나는 더 이상 내가 소유하고 있지도 않은 정의와 진실과 인권의 땅덩이를 팔지 않을 것이다. 베어, 네 계획을 정비해야만 할 거야. 나로 인해 오염되지 않은 새로운 프로젝트를 구상하렴, 베어. (*LT*, 224)

그리고 마리오는 본인 스스로가 상인이었음을 깨닫고 다음과 같이 후회와 죄책감을 느낀다. "나는 저속한 상인이다. 나 자신을 조각내어, 내 고유한 진실을 이용해 점진적으로 이득을 얻기 위해 조금씩 나 스스로를 팔았다(*LT*, 174)." 어린 마리오의 순수한 마음을 이용해 아버지를 죽인 과거의 '그'처럼 시간이 흘러 젊은이들의 열정과 믿음을 이용해 개인적인 복수를 계획하는 자신의 모습이 별반 다르지 않다는 점을 깨닫게 된 것이다. "나는 베어를 팔았고, 나의 대의를 믿어준 나머지 많은 사람들을 팔았다. 왜냐하면 그들은 내가 우상과 제단의 전복자, 신화의 파괴자라고 생각했기 때문이다(*LT*, 219-220)."

마리오가 이러한 생각에 미치게 된 결정적인 사건은 '그'를 살해하기 위해 베어의 도움을 받아, 마티아의 할머니 저택에 숨어 있던 사흘 동안 발생한다. "나는 이 상호적이고 이미 억누를 수 없는 탐색의 미스터리한 이유와 우리에게 다가온 이 피할 수 없는 만남의 이유에 대해서 생각한다. 그렇다, 사실상 우리는 의심 말고는 공통점이 전혀 없다(*LT*,

176).” 동년배인 마티아와 마리오는 처음 만났음에도 서로에게 강하게 이끌리고, 같은 방에 머무는 동안 서로의 침묵과, 고단함과, 슬픔을 감지한다.

유년 시절의 사건들을 가슴에 묻어둔 채 살아온 마티아와 마리오는 어두운 방, 침묵 속에서 서로를 끌어안고 누구에게도 터놓지 않았던 이야기들을 공유한다. 기억의 회로를 따라 과거의 사건들을 하나씩 꺼내놓는 것은 현재를 죽어 있는 상태로 만들던 과거로서의 유령을 현재로 데려와 그에게 방을 내주는 작업을 시작한 것으로 이해할 수 있다.

> 아무도 이야기를 가지고 있지 않다고 생각했다. 우리에게 가까워지는 이 침묵 속에서 우리는 점점 더 견딜 수 없는 방식으로 서로를 부둥켜안았다. 누구도 자신의 인생 이야기를 말 할 수 없다. 말 할 수 있는 유일한 것은 이것이다. 아이에 대해서, 풍경에 대해서, 나무에 대해서, 큰 두려움에 대해서 말하는 것. 내가 할 수 있는 유일한 이야기는 짓눌리고 조롱당한 어린 시절의 믿음에 관한 것이다. 우리는 우리의 매듭지어지고 잘못 짜인 이야기의 불확실한 뿌리들을, 이해 불가능을, 커다란 놀라움을 함께 이야기할 수 있었고 함께 재구성하고 또 재구성 할 수 있었다.(*LT*, 175)

마리오는 마티아와의 사흘간의 사랑을 통해 어린 시절 숨겨져 있던 아버지에 대한 비극적 기억의 방문을 잘 닫을 수 있게 되었다. “그녀를 보면서, 나는 마치 큰 불확실성, 끝나지 않은 어린 시절의 질문, 즉 애처로운 몰이해를 구체화하는 것 같았다(*LT*, 174).” 과거를 받아들이고 더 이상 ‘그’를 향한 복수만을 계획하며 현재를 죽은 채로 살아가지 않기로 결심한 것이다. 이는 일차적으로 자신의 유년기를 유년기의 자리에 재위치시키고, ‘그’에게 발각되어 열린 상태로 현재까지 내버려 두었던 아버지의 옷장의 문을 잘 닫아 애도하는 것을 의미한다. 본디 “애도는 남은 것들을 존재론화하고, 남은 것들을 현존화하려고 시도하는 것, 일차로 유품들의 신원을 확인하고 죽은 이들을 어떤 장소에 배치하려고 시도하는 것(데리다 2021, 31)”이기 때문이다.

마티아와 마리아를 통해 말하고 싶었던 것은 과거의 상처를 간직한 사람들 사이의 연대와 그 시작점으로서 소외된 자들의 이야기를 들어주는 것의 중요성이 강조된다. 그리고 작가는 마티아의 입을 통해 "우리는 영웅을 원하지 않는다, 우리는 희생자를 선호한다(*LT*, 123)"고 노골적으로 표현하며, 연대의 가능성과 필요성의 외연을 스페인 역사 속 감춰진 피해자들로 확장시킨다.

> 어느 마을이든, 어느 지역이든, 다소 마른 강의 산줄기 사이에, 저 멀리 또는 버드나무와 포플러 나무 종대 뒤에 언제나 좁고 비어 있는 방이 존재한다. 유령 같은 제국의 귀환을 헛되이 기다리며, 퇴색한, 어쩌면 절대로 개최되지 않을 어떤 카니발을 기다리며. 텅 비고 닫힌 방들, 감금된 공허한 사람들. 〔…〕 여전히 —그리고 나는 우리나라가 어느 정도 진보한 하나, 둘, 세 도시 정도의 국가라고 생각하지 않는다— **우리에게는 언제나 도망자를 숨길 수 있는 좁고 높고 폐쇄된 방이 넘쳐난다. 더 이상 빛이 들지 않는 방들, 영원한 벌을 받고 있는 문들이 있는 방들로 가득하며, 빗장에는 곰팡이가 낀다**. 준비된 커다란 방들. 엄청난 비축. 내 나라는 두세 개의 예쁜 도시가 아니고, 내 동포들은 오직 내 친구들만이 아니다. **나의 동포들은 문을 닫고, 창에 못을 박으며, 열심히 먼지와 썩은 종이를 보관한다.** 쥐들이 아름답고, 장중하며, 외로운 글자를 갉아먹을 수 있도록. (*LT*, 166-167)

마리오의 독백을 통해 그의 트라우마가 단순히 한 개인에만 국한된 특별한 사건이 아니라 동시대 스페인 사람들이라면 누구나 공유하고 있는 역사적 트라우마임을 확인할 수 있다. 동시에 여전히 스페인 사회에 존재하는 빈방들, 그곳에 숨어 사는 호모 사케르적 존재들을 담론의 장에 끌어들인다. 그러나 아이러니하게도 '그'의 살인 계획 철회를 눈치챈 베어가 마리오에게 배신감을 느끼고 혼자서 '그'를 처단하면서 또 한 번의 비극이 발생한다. 이후 베어는 어디에 있는지 행방이 묘연한 것으로 그려지는데[65], 살아 있다면 숨어 있어야만 생명을 유지할 수 있는

65) "베어, 어디 있니?(*LT*, 126)", "(베어, 베어, 내 곰돌이, 어디 있니?)(*LT*, 137)."

처지에 놓이게 된다.

“다른 실제(미래, 과거, 잊힌 것, 인접한 것)를 말하지 않고서는 진짜 일기, 현재의 현실과 진정한 관계에 있는 일기는 불가능할 것이다. 아마도, 그 누구보다 나는 진짜 일기를 쓸 수 없을 것이다(*LT*, 25).” 마티아의 이같은 고백은 아들 베어와 같이 유령처럼 살아가는 사람들, 실제로 과거의 유령으로 사라진 사람들에 대해 말하지 않고서는 진실한 이야기를 완성할 수 없음을, 진짜 역사를 구성할 수 없음을 시사한다. 마티아는 일기를 쓰며 과거의 유령들이 말을 걸어올 수 있도록 “말 걸기 가능성의 빗장을 풀어 놓기(데리다 2021, 39)”를 하고 있는 것이다. 『덫』에서 출몰하는 과거의 기억과, 유령처럼 살아간 역사 속 호모 사케르적 존재들의 소환은 데리다가 언급한 유령성의 효과 측면에서 다음과 같은 의미를 갖는다.

> 유령성과 같은 어떤 것이 존재한다면, 현재들 사이의 이러한 확고한 질서에 대해, 특히 현재나, 현재의 현행적이거나 현존적인 실재성과, 사람들이 이것에 대립시키는 모든 것, 곧 부재·비현존·비현실성·비현재성·가상성이나 심지어 허상 등과 같은 것 사이의 경계에 대해 의심해 볼 만한 이유들이 존재한다. 우선 현재의 자기 동시대성에 대해 의심해 보아야 한다. 우리가 과거의 유령과 미래의 유령, 과거의 현재와 미래의 현재를 구별할 수 있는지 여부를 묻기 이전에, 유령성의 효과는 실제적인 현존과 그 타자 사이의 이러한 대립, 더 나아가 이러한 변증법을 의심하는 데 있는 것이 아닌지 아마도 물어보아야 할 것이다. (데리다 2021, 92).

정리하자면, 『덫』에 지속적으로 출몰하는 유년기의 유령은 당연해 보이는 스페인 사회의 질서와 존재들 사이의 경계를 사유하도록 만든다. 마티아와 마리오가 어린 시절의 기억을 떠올리는 과정에서, 역사에는 기록되지 않을 마누엘이나 그들의 아버지의 실제 삶의 이야기가 서술된다. 역사에 기록될 공간이 부재했던 호모 사케르적 존재들의 소환은 공적 역사가 은폐하고자 했던 역사의 단면을 드러내고, 이와 관련한

과거를 성찰해보게 만든다.

이 작품에서는 전후 3세대인 베어가 부모 세대의 트라우마를 이겨내지 못하고 비극적 선택을 함으로써, 내전 이후 세대들에게도 부모 세대의 트라우마가 전승되고 있음을 잘 보여준다. 집단적 트라우마에서 비롯된 세대 간 소통의 실패는 역설적으로 분열된 스페인이 통합의 길로 나아갈 수 있는 방향을 부각한다. 베어의 극단적인 선택을 야기한 이유가 내전을 겪은 가족들이 과거의 유령에 사로잡혀 죽은 사람처럼 침묵하며 살아가기 때문임을 생각할 때, 마투테는 과거의 유령을 묻어두는 것이 아니라 그들을 위한 공간을 마련하는 것의 중요성을 일깨우고 있다. 침묵 속에서 말을 걸어오는 과거의 유령들과 조우하고 이들 존재를 기억하기 위해 지속적으로 노력하는 것이 스페인 사회가 당면한 역사의 문제를 치유하기 위한 첫걸음이 되어 줄 것이라고 조심스럽게 제안하고 있는 것이다.

VIII. 결론

본고는 아나 마리아 마투테의 50~60년대 소설 여섯 편의 분석을 통해, 그의 작품의 특징인 유년기 서사가 내전 이후 경직된 스페인 사회에서 논의의 대상이 되지 못했던 아이들의 삶을 재현하고, 공식 역사에 기록되지 않았던 사적 기억이나 이면의 역사를 환기시켜 과거를 성찰해보는 작업과 연결된다는 것을 확인하였다.

일반적으로 스페인 전후 문학에서 빈번하게 활용된 유년기 서사는 순진무구한 아이의 시선을 통해 역사적 사건에 관한 객관적·중립적 시각을 담보 받고, 우회적인 방식으로 내전과 독재 시기를 비판하여 탈정치적 효과를 자아낸다. 내전이 끝난 이후 현재까지도 많은 작가들은 스페인 사람들이 겪은 역사적 트라우마를 표현하기 위해 유년기 서사를 채택한다. 그리고 마투테는 스페인 문학에서 이처럼 중요한 역할을 수행하는 내러티브 방식으로서의 유년기 서사를 활용하여, 아이 주인공들에게 주체성을 부여한 대표 작가이다.

마투테 작품의 반복적인 유년기 서사가 함의하는 독창성을 해석하기 위하여, 이론적 당위성은 아감벤의 『유아기와 역사』의 유아기 개념 및 아이 기표의 기능과 데리다의 애도 이론이 반영된 유령학에서 차용하였다. 아감벤이 제안하는 말할 수 없지만 언어가 잠재되어 있는 상태의 '유아기'는 인간 존재의 주체적 가능성과 능력에 대한 신뢰를 바탕으로 한다. 유아기의 언어는 부재할지언정 언어에 선행하는 경험의 존재를 부정할 수 없고, 주체가 끊임없이 그 경험을 언어화하려고 고군분투한다는 아감벤의 사유는 스페인의 억압적 정치 상황으로 인해 목소리를 잃은 소외된 주체들이, 바로 그 잃어버린 언어로 인해 역사 기록에서도 배제되는 지점을 지적하며 발화에 선행하는 언어의 잠재성과 경험의 중요성을 역설한다.

또한, 아감벤이 설명하는 삶과 죽음의 경계에 위치한 불안정한 기

표로서의 아이와 유령 기표는 한 사회의 역사를 지탱하고 영속함에 있어 신화와 역사 중 어느 것이 더 우세해질 때마다 반대급부로서 기능하며 균열을 가하는데, 마투테 작품의 아이들이 바로 이런 기표로서의 기능을 수행한다. 결국 '유아기'도 '아이'도 은폐될 위기에 있는 경험과 사실에 접근하도록 허용하는 개념들로, 보다 객관적인 역사를 기록하고 구성하는 데 중요한 기능을 수행할 수 있는 것이다.

이러한 관점에서 문학에 등장하는 반복적인 유년기 서사는 해원의 기회가 없었던 유령이 지속적으로 출몰하는 양상과 유사하다. 마투테의 작품은 사회적 차원의 논의와 애도가 필요했으나 부재했던 폭력의 역사, 말하는 것이 금지되었거나 잊힐 위기에 처한 기억 등, 소외된 주체들이 말하지 못했던 이야기를 풀어놓을 수 있는 공간이 되어준다. 이러한 전략 중 하나로 마투테는 아이 주인공에게 주체성을 부여하고 목소리를 낼 수 있도록 허락하거나 유년기를 회상하는 주인공들의 내적 독백을 활용한다. 그의 작품에서 아이들은 내전과 프랑코 치하의 억압적인 사회에서 보편적 약자에 해당하는 실제 어린 아이들이기도 하지만, 역사의 패자들을 아우르는 문학적 대리인으로서 미시적 역사를 에둘러 반영하기 위한 장치인 것이다.

이렇게 역사, 신화, 문학의 연결고리 내에서 고찰해볼 때, 마투테 작품의 유년기 서사는 말할 수 없는 '유아기' 상태에 처한 스페인 역사 속 약자들의 삶을 재현하고, 프랑코에 의해 신화화된 역사의 허구성을 드러내는 저항의 기표로 기능하기도 하며, 사회적 애도가 부재한 과거의 사건들을 들추어내기 위하여 반복적으로 등장한다.

유년기를 다룬 전후 50년대 작가들 가운데, 아이 주인공에게 가장 많은 주체성을 부여한 작가 중 한 명이 아나 마리아 마투테였다는 것을 증명하듯, 본 논문에서 다룬 여섯 편에 등장하는 유년기 아이들은 다양한 모습을 보여주고 있었다. 자신이 처한 가혹한 현실 앞에 울부짖는 아이들, 환상을 보며 자신의 욕망을 한계까지 밀어붙이는 아이들, 인간 본성에 내재되어 있는 악함을 보여주는 아이들, 가혹한 현실로 고통스러워하지만 같은 처지의 소외된 인물들과 연대하는 아이들, 신체적으로

는 성장하였지만 내면은 유년기에 고착되어 끊임없이 과거의 유령에 사로잡힌 아이들 등 마투테가 그리는 아이들의 모습은 저마다 내전과 프랑코 독재 시기를 지나온 스페인 사람들의 모습을 그대로 보여준다.

본고의 제목이 '아나 마리아 마투테 작품의 유년기 재현과 역사적 기억'인만큼, 본문에서 분석한 개별 작품에서 재현되는 유년기와 역사적 기억은 무엇인지 간략히 정리해보고자 한다. 먼저 『북서쪽에서의 축제』는 유년기의 범죄를 고해 성사하는 주인공 후안 메디나오의 서사를 통해 프랑코 정권이 신화화하고 싶었던 영웅적인 스페인의 사회가 아닌 비정상성과 폭력성이 난무한 암울한 시대 상황이 폭로된다. 가부장적인 아버지로부터 정신적으로 학대를 받은 후안은 결국 자신 또한 폭력을 반복하게 되고 정상적인 어른으로 성장하지 못하여 존재의 고독만이 남은 병리적 주체로 전락하고 만다.

『반딧불이』는 스페인 내전 당시 거리로 내몰린 아이들의 벌거벗은 삶을 통해 승자와 패자의 구분을 무색하게 만드는 전쟁의 참혹함을 고발한다. 대부분 패자의 관점에서 쓰인 전후 소설에서 공화파는 선, 반란파는 악이라는 또 하나의 신화가 만들어졌다면, 이 작품은 이데올로기의 이분법 구도 속에서 승자 진영에 속하는 주인공 솔의 삶이 급진 공화파 세력의 폭력으로 송두리째 망가지는 것을 보여줌으로써 승자와 패자의 구분을 무위로 돌린다. 동족상잔의 비극 속에서 어린 아이들과 같은 일반 시민들이 겪어야 했던 생존의 현장과, 자구책을 찾아 서로 연대하는 아이들의 이야기는 단순히 피해자만은 아니었던 역사 속 아이들의 새로운 모습도 부각한다.

『바보 아이들』에서는 『반딧불이』의 아이들보다 더욱 적극적인 방식으로 현실에 저항하는 아이들을 보여준다. 개인의 신체마저 국가가 통제하고자 하는 프랑코의 생체정치 하에, 자신의 욕망과 결부된 환상을 보며 죽음을 선택하는 아이들은 역사의 적극적 저항 주체로서의 지위를 획득한다. 정권이 주입하는 이데올로기에 동화되지 않고, 오히려 국가의 통제로부터 탈주하는 아이들을 통해 프랑코 억압 정치의 실패를 드러낸다.

『최초의 기억』과 『병사들은 밤에 운다』는 공통적으로 내전 이후 스페인 사회에 만연한 침묵에 대해 비판하는 작품으로, 두 작품의 주인공들은 유년기를 회상하며, 침묵으로 인해 역사 속에서 잊힐 위기에 처한 피해자들을 담론의 장으로 끌어들이고 애도한다. 『최초의 기억』에서는 유년시절 자신의 침묵으로 인해 피해자가 된 친구에 대한 속죄가 담긴 마티아의 고백의 서사가 전개되는데, 이는 공식 역사 기록에는 수록되지 않았을 무수한 사적 기억들의 존재와 필요성을 환기시킨다. 『병사들은 밤에 운다』는 주변 사람들의 침묵으로 인해 피해자가 되었던 마누엘이 자신 역시 침묵을 종용 받는 상황에 놓였을 때 거부를 선택함으로써 비극적 역사가 반복되는 고리를 끊어낸다. 이후 역사 기록에서는 숫자나, 이름 한 줄 정도로 기록될 수 있는 패자의 흔적을 찾아 나선다. 마누엘이 수집하는 헤사라는 인물에 대한 정보와 여러 사람들의 기억은, 작품 속 헤사에 관한 공식 보고서와 함께 사료로서의 기능을 획득하며, 공식적인 기록과 사적 기억이 어우러진 새로운 역사 기록을 제시한다.

『덫』은 내전 이후 시간이 흘렀지만 끊임없이 출몰하는 과거의 유령으로부터 자유롭지 못한 마티아와 마리오의 연대를 보여준다. 이들은 유년기 회상 과정에서, 역사의 이면에 존재하는 스페인 사회의 호모 사케르적 존재들을 소환한다. 나아가 현재 스페인 사회는 여전히 빈방에 숨어 지내는 소외된 인물들을 포용하고 있지 못하다고 비판하며 스페인 사회가 나아갈 방향을 조심스럽게 제시한다.

이처럼 아나 마리아 마투테는 내전과 독재 시기 스페인 사회를 비판하는 사실적이고 역사적인 소설들을 집필했음에도, 아이 주인공을 작품의 전면에 내세워 서술한다는 점에서 아동문학 작가로 폄하되곤 했다. 유년기의 의미 역시 정치적으로 해석하기보다 '작은 어른'으로서의 아이들, 아이들의 꿈과 환상의 세계와 같이 보편적인 맥락에서 이해되어 왔다. 여기에 일부 작품에서 두드러졌던 환상성이나 서정적 요소에서 비롯된 선입견, 여성 작가들에게 배타적인 스페인 문단의 분위기 등 복합적인 이유로 같은 세대 다른 작가들에 비해 그 중요성이 충분히 인정되어 오지 못한 경향이 있다.

그러나 마투테는 50년대 사회적 리얼리즘 경향의 작가들처럼 언어가 사회를 비판할 수 있는 힘을 가졌다는 신념을 바탕으로, 사실주의적 현실 반영의 토대 위에 환상적 요소, 그로테스크 미학, 서정성 등을 가미하거나 문학의 형식적인 틀에 변화를 주면서 역사 속 소외된 주체들의 목소리를 공식적인 담론 내에서 이야기하려고 시도하였다. 본고의 분석 결과 장식적 요소들이 주를 이루지 않는 작품들까지 포함하여 마투테 작품세계의 특징이 환상적, 서정적이라고 재단된 측면이 있으며, 오히려 이런 요소들이 돋보일수록 작품에 함의된 역사적 메시지를 찾아내야하는 장치임을 확인하였다. 본 논문에서는 미처 다루지 못하였지만 중세 시대를 배경으로 하는 환상 삼부작에서의 유년기 서사 역시 스페인의 역사적 맥락 내에 위치시켜 분석해볼 필요가 있다. 마투테의 환상 삼부작은 『반지의 제왕 *The Lord of the Rings*』(1954~1955)이나 『나니아 연대기 *The Chronicles of Narnia*』(1950~1956)와 같은 판타지 장르의 구조를 취하고 있으면서도, 전쟁을 배경으로 유희적 요소와 비극적 요소가 혼재된 독특한 환상 문학 장르를 만들어낸다. "무엇이든 일어날 수 있는 중세 시대가 유년기와 유사(Montero 1996, 52)"하다는 작가의 언급처럼 '전쟁', '형제간의 다툼', '풍자와 격하', '반인반수', '마법' 등 삼부작을 구성하는 다양한 테마와 요소의 이면에 작가가 숨겨놓은 정치적 메시지가 존재할 것이기 때문이다.

또한, 『상인들』 삼부작에서 돋보였던 내적 독백의 활용, 다양한 서술 시점의 혼합은 60년대 실험 소설의 특징을 반영한다. 『병사들은 밤에 운다』에서 역사 구성의 새로운 방식을 소설의 구조를 통해 제안한 점은 60년대 실험 소설들과 비교해보아도 혁신적이다. 그렇다면 마투테를 독자적인 문학세계를 가진 작가로 따로 분리하고 유년기 서사 또한 보편적 의미로만 해석할 것이 아니라, 스페인 전후 50년대 사회적 리얼리즘이 표방한 사회비판적 메시지를 담아내면서도, 60년대 실험소설이 선보인 글쓰기 방식의 일환으로 새로운 글쓰기를 선보인 작가로 재평가해보아야 할 것이다.

언어의 생략과 함축이 두드러지고 사실과 환상의 경계를 넘나드는

독창적인 마투테의 글쓰기 전략 안에서 '유년기'는 역사의 침묵에 균열을 가하고 사회의 신화에 대항하는 담론을 만들어낸다. 결국 마투테의 작품들은 겉보기에는 가볍고 정치성이 결여된 것 같지만, 그는 누구보다도 자신이 처한 사회 현실에 대한 비판과 윤리적 문제에 천착한 작가였던 것이다.

지금까지 마투테 작품의 '유년기'에 대한 다각도의 접근과 분석을 통해 프랑코 정권이 강요한 '공적 역사'의 이면에 존재하는 다양한 기억과 주체들의 이야기를 확인해보았다. 무엇보다 마투테의 소설은 기억전쟁 속에서 잊힐 수 있는 약자들의 이야기를 아이들의 목소리를 빌려 말한다는 점에서, 기존의 분석과 같이 스페인의 역사적 맥락이 아닌 다른 문화권에 존재하는 보편적 약자들의 이야기를 대입해보아도 이질감이 들지 않는다. 스페인 문학에서 중요한 소재로 다뤄진 '유년기' 테마뿐만 아니라 전쟁과 독재를 경험한, 또 지금 이 순간에도 다양한 폭력 앞에 놓인 소외된 주체들의 이야기가 담긴 다른 국가 문학작품의 유년기 서사 분석에 유의미한 비교적 관점을 제공할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1 차 문 헌

Matute, Ana María. *Fiesta al Noroeste*, Madrid: Catedra, 1991.

_____. *La trampa*, Barcelona: Destino, 1996a.

_____. *Primera memoria*, Barcelona: Destino, 1996b.

_____. *En el bosque*, Madrid: Real Academia Española, 1998.

_____. *Los niños tontos*, Barcelona: Destino, 2002.

_____. "Somos lo que queda de un niño" *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 18, 2011, 4-7.

_____. *Los soldados lloran de noche*, Barcelona: Destino, 2014.

_____. *Luciérnagas*, Barcelona: Destino, 2014.

2 차 문 헌

가라타니 고진. 「아동의 발견」, 『일본근대문학의 기원』, 박유하 역, 서울: 도서출판b, 2010, 161-188.

김상유. 「스페인 '전후 문학'의 범주에 관하여」, 『이베로아메리카연구』, 14, 2003, 1-20.

김선웅. 「신사실주의 도입과정과 스페인 50세대 소설연구-Fernández

Santos, Aldecoa, Sánchez Ferlosio 중심으로」, 『세계문학비교연구』, 27, 2009, 135-163.
김애령. 「다른 목소리 듣기: 말하는 주체와 들리지 않는 이방성」, 『한국여성철학』, 17, 2012, 35-60
김응종. 「피에르 노라의 기억의 장소에 나타난 '기억'의 개념」, 『프랑스사연구』, 24, 2011, 113-128.
김찬기. 「안토니오 무뇨스 몰리나의 『어둠의 왕자』와 역사적 트라우마」, 『비교문화연구』, 26, 2012, 445-464.
김춘진. 「스페인 네오리얼리즘의 미학원리와 이데올로기적 배경」, 『Revista Iberoamericana』, 3, 1992, 101-127.
도미니크 라카프라. 『치유의 역사학으로: 라카프라의 정신분석학적 역사학』, 서울: 푸른역사, 2008.
드니 올리에. 『반건축: 조르주 바타유의 사상과 글쓰기』. 배영달, 강혁 옮김. 파주: 열화당, 2022.
로즈메리 잭슨. 『환상성』, 서강여성문학연구회 역, 서울: 문학동네, 2001.
마리아 니콜라예바. 『아동문학의 미학적 접근』, 조희숙, 지은주, 신세니, 안지성, 이효원 역, 파주: 교문사, 2009.
미르치아 엘리아데. 『이미지와 상징: 주술적-종교적 상징체계에 관한 시론』, 이재실 역, 서울: 까치글방, 2013.
미하일 바흐찐. 『프랑수아 라블레의 작품과 중세 및 르네상스의 민중문화』, 이덕형, 최건형 역, 서울: 아카넷, 2004.
_____. 『장편소설과 민중언어』, 전승희 역, 서울: 창비, 2020.
백상현. 『라캉 미술관의 유령들: 그림으로 읽는 욕망의 윤리학』, 서울: 책세상, 2014.
볼프강 카이저. 『미술과 문학에 나타난 그로테스크』, 이지혜 역, 서울: 아모르문디, 2019.
서은희. 「아나 마리아 마뚜떼와 배려윤리: 「축제날」과 「태만의 죄」 분석을 중심으로」, 『스페인어문학』, 54, 2012, 337-356.
세바스천 밸푸어. 「1931년부터 현재까지의 스페인」, 『스페인사』, 레이

몬드 카 외, 김원중, 황보영조 역, 서울: 까치글방, 2015, 303-347.
알라이다 아스만.『기억의 공간: 문화적 기억의 형식과 변천』, 변학수, 채연숙 역, 서울: 그린비, 2020.
알렉스 머레이.『조르조 아감벤 호모 사케르』, 김상운 역, 서울: 앨피, 2018.
앤터니 비버.『스페인 내전: 20세기 모든 이념들의 격전장』, 김원중 역, 서울: 교양인, 2015.
이미선.「애도와 유령: 유령으로서의 문학」,『비평과이론』, 24(1), 2019, 31-52.
이용재.「'기억의 장소'의 국제적 확산과 변용」,『프랑스사연구』, 25, 2011, 201-228.
임호준.『시네마, 슬픈 대륙을 품다』, 서울: 현실문화연구, 2006.
_____.「실화와 허구의 경계에서: 최근 스페인 내전 소설의 한 경향과 역사성찰의 한계」,『스페인어문학』, 48, 2008, 277-298.
_____.「문학을 통해 예고된 법: 살라미나의 병사들과 역사기억법」,『이베로아메리카연구』, 2012, 23(1), 183-202.
_____.『스페인 영화: 작가주의 전통과 국가 정체성의 재현』, 서울: 문학과 지성사, 2014.
자크 데리다.『마르크스의 유령들』, 진태원 역, 서울: 그린비, 2021.
잭 자이프스.『동화의 정체: 문명화의 도구인가 전복의 상상인가』, 김정아 역, 파주: 문학동네, 2016.
전미연.「기억의 정치학과 정동(情動) -에스테르 투스케츠의『우리는 전쟁에서 승리했었다』」,『스페인어문학』, 105, 153-178.
조민현.「역사에 대한 새로운 글쓰기 - 루이스 고이띠솔로와 까르멘 마르띤 가이떼」,『이베로아메리카연구』, 12, 2001, 165-184.
_____.「고야의 그림을 통해 본『침묵의 시간』-내부로부터의 현대성 논의를 위한 상호텍스트적 비교-」,『스페인어문학』, 36, 2005, 249-266.

_____. 「바예 잉클란의 『보헤미아의 빛』에 나타난 에스페르펜토 미학과 고야의 회화 전통」, 『스페인라틴아메리카연구』, 7(2), 2014, 151-174.
주디스 허먼. 『트라우마: 가정폭력에서 정치적 테러까지』, 최현정 역, 파주: 열린책들, 2015.
줄리아노 세라피니. 『고야, 혼란의 역사를 기록하다』, 정지윤 역, 서울: 마로니에북스, 2009.
조르조 아감벤. 『호모 사케르: 주권 권력과 벌거벗은 생명』, 박진우 역, 서울: 새물결, 2008.
_____. 『유아기와 역사: 경험의 파괴와 역사의 근원』, 조효원 역, 서울: 새물결, 2010.
조지프 캠벨. 『천의 얼굴을 가진 영웅』, 이윤기 역, 서울: 민음사, 2021.
지그문트 프로이트. 「쾌락 원칙을 넘어서」, 『정신분석학의 근본 개념』, 박찬부 역, 파주: 열린책들, 269-343, 2019.
피에르 마슈레. 『문학 생산의 이론을 위하여』, 윤진 역, 서울: 그린비, 2014.
필립 아리에스. 『아동의 탄생』, 문지영 역, 서울: 새물결, 2003.
함순용. 『상처 입은 지성, 그로테스크 고야』, 서울: 함박누리 2017.
황보영조. 「프랑코 정권 초기의 교육 정책」, 『대구사학』, 111, 2013, 245-276.
_____. 「스페인 현대사에 관한 수정주의 해석과 그 등장 배경」, 『역사교육논집』, 58, 2016, 341-374.
Álvarez Osés, José Antonio et al. *La guerra que aprendieron los españoles. República y guerra civil en los textos de bachillerato (1938-1983)*, Madrid: Los libros de la Catarata, 2000.
Báder, Petra. "Ritos de paso, ritos de iniciación: *Los niños tontos* de Ana María Matute", *LEJANA. Revista*

crítica de Narrativa Breve, 3, 2011, 1-7.

Baptista, Gonzalo. "Génesis y censura de *Los niños tontos* de Ana María Matute", *Microtextualidades*, 12, 2022, 1-18.

Bardavío Estevan, Susana. "La infancia imposible: *Los niños tontos* de Ana María Matute o el fracaso de la biopolítica franquista", *Bulletin of Spanish Studies*, 95: 8, 2018, 999-1018.

Benedetti, Mario. *Inventario cuatro: Poesía completa 2002-2006*, Madrid: Visor Libros, 2009.

Bórquez, Néstor. "Memoria, infancia y guerra civil: El mundo narrativo de Ana María Matute", *Olivar*, 12(16), 2011a, 159-177.

_____. "Postales borrosas de la infancia : La guerra en las novelas de Ana María Matute." *Acta de II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata. 2011b, 101-107.

Bosch, Rafael. "*Los soldados lloran de noche* by Ana María Matute", *Revista Hispánica Moderna*, 30(3/4), 1964, 309.

Cabo Aseguinoloza, Fernando. *Infancia y modernidad literaria*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

Calafell Sala, Núria, "La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo", *Lectora*, 16, 2010, 161-176.

Campos, Ricardo. "Autoritarismo y eugenesia punitiva: higiene racial y nacionalcatolicismo en el franquismo, 1936-1945", *História, Ciências, Saúde -Manguinhos*, 23, 2016, p.131-147.

Cánovas Sau, Gemma. "Ana María Matute, su obra y su pasado", *Intercanvis*, 33, 2014, 17-19.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Cayuela, Salvador. "Governing goods, bodies and minds: The biopolitics of Spain during the Francoism (1939-1959)", *Foucault Studies*, 26, 2019, 21-41.

Cenarro, Ángela. "Los niños del Auxilio social: Historia, memoria e identidades", *Historia social*, 76, 2013, 145-163.

_____. "El Auxilio Social de Falange(1936-1940): entre la guerra total y el 'Nuevo Estado' franquista", *Bulletin of Spanish Studies*, 2014, 91(1-2), 43-59.

Chamberlin, Vernon A.. "Horsing around in Spanish literature: women writers and the erotic equine", *Letras Peninsulares*, 99, 1998, 823-839.

Cho, Minhyun. "La fantasía de los niños en el imaginario de Ana María Matute: En torno a «Don Payasito»", *Actas del sexto congreso de Hispanistas de Asia*, 2007, 509-516.

_____. "La infancia como alegoría de la ontología literaria en *Historias de la Artámila*", *Estudios Hispánicos*, 100, 2021, 227-246.

Colmeiro, José. "Nation of Ghosts?: Haunting, Historical

Memory and Forgetting in Post-Franco Spain", *452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 4, 2011, 17-34.

Crespo Buiturón, Marcela. "Cosa de mujeres: Ana María Matute y María Rosa Lojo piensan y poetizan la violencia de las guerras civiles", *Argentina Transatlántica: el Diálogo Continúa*, 2021, 71-86.

Cruz Sayavera, Soraya. "El sistema educativo durante el Franquismo: las leyes de 1945 y 1970", *Aequitas*, 8, 2016, 35-62.

Delibes, Miguel. *España 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*, Barcelona: Destino, 2004.

Dever, Aileen. "Silence and shadows: religious symbolism in Ana María Matute's 〈La niña fea〉", *Romance Notes*, 55:1, 2015, 137-146.

D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

Domínguez, H. Taylor. "Ana María Matute: de la literatura realista de la posguerra a la fantasía épica de *Olvidado rey Gudú*", *Revista de Educación de la Universidad de Granada*, 27, 2020, 11-22.

Eaton, Emily. *Rude awakenings: the child in trauma narratives of the Spanish civil war*, Tesis doctoral, 2013: Cornell University.

_____. "Asserting the female voice through echo in Ana María Matute's *Primera memoria*", *Letras Femeninas*, 40(2), 2014, 183-198.

Estruch Tobella, Joan. "Las tres versiones de Luciérnagas, de Ana María Matute", *Ínsula*, 815, 2014, 1-6.

García López, José. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens-vives, 1981.

Gassió, Xavier. *Los niños de Franco: Así fue como vivimos*, Barcelona: Planeta, 2013.

Giménez Caballero, Ernesto. *Genio de España: exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo*, Jerarquía, Zaragoza, 1938.

Giovanna, Scalia. "Una perspectiva de la guerra civil española: Conflictualidad y amonestación en Los mercaderes de Ana María Matute," in *Escritura y conflicto: Actas del XXI Congreso Aispi*. Catania-Ragusa 16–18 mayo/maggio 2004, ed. Antonella Cancellier, Caterina Ruta, and Laura Silvestri (Italy: Associazione Ispanisti Italiani/Instituto Cervantes, 2006), 391-402.

Gómez L-Quiñones, Antonio. "Fairies, maquis, and children without schools: Romantic childhood and Civil war in Pan's labyrinth", *Representing history, class, and gender in Spain and Latin America children and adolescents in film*, edits. Carolina Rocha, Georgia Seminet, New York: Palgrave macmillan, 2012, 49-62.

Gómez Madrid, Benito. "Ana María Matute: de la autorreflexividad a la subversión", *El español, baluarte del humanismo: literatura, lengua y cultura*, edits. Jorge H. Valdivieso, L. Teresa Valdivieso, Estados Unidos: Editorial Orbis, 2009.

Gutiérrez Trápaga, Daniel. "Olvidado rey Gudú y los olvidos metodológicos de las fuentes de la novela de fantasía

y la magia en la historia de la literatura española", *Storyca*, 10, 2019, 33-46.

Herzberger, David K. "La novela de realismo social de la posguerra: historia hecha de ficción, *AIH. Actas X*, 1989, 1835-1841.

_____. *Narrating the past: Fiction and historiography in postwar Spain*, United States of America: Duke University, 1995.

Huguet, Montserrat. "Memoria del primer franquismo. Mujeres, niños y cuentos de infancia", 2013 〔http://hdl.handle.net/10016/16414〕

Jerez Ferrán, Carlos. "La presencia intertextual de "El grito"de Munch en *Fiesta al noroeste* de Ana María Matute", *Hispánica Moderna*, 43(2), 1990, 218-227.

Kim, Yeon-Soo. *The family album: Histories, subjectivities, and immigration in contemporary Spanish culture*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

Kinder, Marsha. *Blood cinema: The reconstruction of national identity in Spain*, Berkeley: University of California Press. 1993.

_____. "The children of Franco in the new Spanish cinema", *Quarterly Review of Film & Video*, 8:2, 57-76, 1983.

Kronick, Joseph G.. *Derrida and the future of literature*, 1999, Albany: State University of New York.

Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War", *Poetics Today*, 28(1), 2007, 89-116.

_____. *Myth and history in the contemporary Spanish*

novel, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. "History and hauntology; or, What does one do with the ghosts of the past? Reflections on Spanish film and fiction of the post-Franco period", *Disremembering the dictatorship: The politics of memory in the Spanish transition to democracy*, Joan Ramón Resina, ed., Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 2000, 65-82.

Licht, Fred. *Goya, the origins of the modern temper in art*, 1983, New York: Harper & Row.

Lima Grecco, Gabriela de. "Plumas fascistas: los escritores de la Falange Española", *Revista de Historia*, 25(1), 2018, 87-107.

Linuesa Torrijos, Estefanía. "Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria", *Diablotexto digital*, 10, 2021, 193-213.

López Guil, Itzíar. "*Los niños tontos* de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de manipulación discursiva", en *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico*, eds. Irene Anderes-Suárez y Antonio Rivas, Palencia: Menoscuarto, 2008, 331-345.

Lough, Francis. "Memory and History in Ana María Matute's *Los soldados lloran de noche*", in Sarah Leggott and Ross Woods(eds.), *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel: Revisiting the Past*, Maryland: Bucknell University Press, 2014, 55-68.

Maneiro, Rosana. "Un recorrido por el significante Infancia", *Perspectivas en psicología*, 8, 2011, 95-100.

Martín Santos, Luis. *Tiempo de silencio*, Barcelona: Seix Barral, 2001.

Martínez Idarreta, Regina. Ana María Matute: Luciérnagas. *El Imparcial*, 2011.04.23. [consultado el 31 de enero]

Maxwell Dial, Eleanore. "*Fiesta al noroeste* by Ana María Matute, Lluis Alpera", *Hispania*, 54(4), 1971, 988-989.

McMahon, Dorothy. "*Los soldados lloran de noche* by Ana María Matute", *Hispania*, 39(2), 1965, 197.

M. Díaz, Modesto. "*Fiesta al Noroeste* by Ana María Matute and Lluís Alpera", *The modern language journal*, 55(8), 1971, 543.

Mérida Donoso, José Antonio. *Borau. Un escritor de cine y un cineasta escritor. Hacia el guion de su literatura*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2022.

Montero, Rosa. "Ana María Matute, el regreso del cometa", *El País. Suplemento dominical*, 8.9.96, 1996, 52-56.

Morán Rodríguez, Carmen. "Prohibida la entrada a mayores: infancia y adolescencia en la narrativa española actual", *La verdadera patria: Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2019, 7-33.

Morejón Sardiñas, José Ángel y Domínguez Ávila, José. "El individuo en la memoria histórica de *Los soldados lloran de noche*. Una respuesta humanista al belicismo falangista", *ISLAS*, 56(176), 2014, 17-28.

Morgan, J. S.. "The Mystery of Goya's Saturn", *New England Review (1990-)*, 22(3), 2001, 39-43.

Nieto García, María Dolores. "Los microrrelatos de Ana María Matute", *Las fronteras del Microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, coord. por Ana Calvo Revilla, Javier de Navascués y Martín, Iberoamericana Editorial Vervuert, 2012, 153-163.

Orden de 19-8-1936, *Boletín Oficial de la Junta de Defensa Nacional de España*, Burgos 21 agosto 1936, Número 9.

Ordóñez, Elizabeth. "Forms of Alienation in Matute's *La Trampa*", *Journal of Spanish Studies: Twentieth Centtury*, 4(3), 1976, 179-189.

Pérez Bernardo, María Luisa. "Infancias desgraciadas en *Primera memoria* de Ana María Matute", *Verba Hispanica*, 18(1), 2010, 47-57.

Pérez-Castilla, Javier. "Primera y sucesivas memorias de Ana María Matute", *Cálamo FASPE*, 57, 2011, 80.

Pérez, Janet. "Prose in Franco Spain", *The Cambridge History of Spanish Literature*, edits. David T. Gies, Cambridge: Cambridge University Press, 2004, 628-642.

Popovici, Silvia-Corina. "La literatura española de posguerra sobre la infancia", *Meridian Critic*, 1(30), 2018, 289-296.

Potok, Magda. "La fábula medieval como espacio para la reflexión moral: *La torre vigía* de Ana María Matute", *Studia Romanica Posnaniensia*, 45:2, 39-49, 2018.

Rehder, Ernest. "Ecos de Nietzche en la novela española de posguerra: *La colmena*, *Fiesta al noroeste* y *Tiempo de silencio*", *Romance Notes*, 27(2), 1986, 113-119.

Reyva, Franco. "Escribir con voz de niño la guerra civil española: representaciones de la infancia en novelas juveniles actuales sobre la Guerra Civil Española", *Amnis*, 16, 2017.

Rocha, Carolina and Seminet, Georgia. *Representing history, class, and gender in Spain and Latin America children and adolescents in film*, Palgrave macmillan, 2012.

Rossi, Aldo. *The architecture of the city*, MIT Press, 1999.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española: El siglo XX, Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1994.

Scott Doyle, Michael. "Entrevista con Ana Maria Matute: Recuperar otra vez cierta inocencia", *Anales de la literatura espafiolacontemporanea*, 10(1-3), 1985, 237-247.

Seguin, Jean-Claude. "El niño en la Guerra Civil Española: Del documental a la ficcionalización", *Filmhistoria*, 3(1-2), 1993, 149-156.

Stephens, Sharon. *Children and the Politics of culture*, Princeton University, 1995.

Sierra, Verónica. *Palabras huérfanas: los niños y la Guerra Civil*, Madrid: Taurus, 2009.

Souto, Luz C.. *Memorias de la Orfandad : Miradas Literarias Sobre la Expropiación/apropiación de Menores en España y Argentina*, Madrid:

Iberoamericana Editorial Vervuert, 2019.

Stoichita, Victor and Coderch, Anna Maria. *Goya, The Last Carnival*, London: Reaktion Books, 1999.

Tsokou, María. *Los niños tontos de Ana María Matute y su contexto histórico-literario*, Madrid: Ediciones Clásicas, 2000.

Tusquets, Esther. *Habíamos ganado la guerra*, Barcelona: Bruguera

Ugarte, Michael. "The literature of Franco Spain, 1939-1975", *The Cambridge History of Spanish Literature*, (edited by) David T. Gies, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 611-619.

Urioste, Carmen de. "Memoria de la Guerra Civil y modernidad: el caso de *El corazón helado* de Almudena Grandes", *Revista Hispánica Moderna*, 63:1, 2010, 69-84.

Vila-Belda, Reyes. *Gloria Fuertes: Poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert. 2017.

Vilanova, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona: Lumen, 1995.

Viñas, Ángel. "Sobre mitos y falacias de la Guerra Civil que aún persisten", *Bulletin Hispanique*, 118(1), 2016, 49-64.

Winecoff, Janet. "*Los soldados lloran de noche* by Ana María Matute", *Hispania*, 48(4), 1965, 942.

_____. "Style and solitude in the works of Ana María Matute", *Hispania*, 49(1), 1966, 61-69.

Winecoff Díaz, Janet. "*Fiesta al noroeste* by Ana María

Matute", *Hispania*, 57(4), 1974, 1031-1032.
_____. "*La trampa*, de Ana María Matute", *Hispanófila*, 46, 1972, 71-74.
Wright, Sarah. *The child in Spanish cinema*, UK: Manchester University, 2013.
Zapata, Ángel. "El vacío y el centro. Análisis de "El niño al que se le murió el amigo" de Ana María Matute", *El vacio y el centro: tres lecturas en torno al cuento breve*, Ediciones y talleres de Escritura creativa fuentetaja, Madrid, 71-219.
Zipes, Jack. *Fairy tales and the art of subversion: the classical genre for children and the process of civilization*, New York: Routledge, 2006.
Zovko, Maja. "La narrativa femenina de posguerra y el mundo de la infancia", *Prosinca*, 5, 2009, 207-231.

인터넷 자료

Alcalá, César. "Los niños del exilio", *La razón*, 2021. https://www.larazon.es/memoria-e-historia/20210401/yocivcrisfhbfhaevtjfoagjxq.html 〔2021. 10. 21. 검색〕
Ayuso Pérez, Antonio. "Yo entré en la literatura a través de los cuentos: entrevista con Ana María Matute", *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2007. http://www.ucm.es/info/especulo/numero35/matute.html 〔검색: 2023. 01.23〕

Matute, Ana María. “Discurso de recepción del Premio Cervantes”, *RTVE*, 2010. https://www.rtve.es/rtve/20141023/discurso-ana-maria-matute-premio-cervantes-2010/1034560.shtml〔검색: 2023.04.21.〕

OHCHR, *Human Rights Handbook for Parliamentarians nº 26*, Inter-Parliamentary Union, 2016, 230-231. https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Publications/HandbookParliamentarians.pdf 〔검색: 2023.02.22.〕

Fiesta al noroeste 초판 그림

http://www.todocoleccion.net/libros-segunda-mano-literatura/fiesta-noroeste-ana-maria-matute-1-edicion-1953-premio-cafe-gijon-1952~x28143485〔검색: 2023.01.20.〕

Resumen

Representaciones de la infancia y memoria histórica en las obras de Ana María Matute

Eunmi Kwak
Doctorado en Lengua y Literatura Hispánicas
Universidad Nacional de Seúl

En la presente tesis se aborda la narrativa de la infancia, como rasgos comunes en las novelas de Ana María Matute (1925-2014), desde la perspectiva de las representaciones de los niños como marginados y reflexiones sobre la historia. Entre los escritores españoles de la generación de 1950 de la posguerra, también llamada como 'la generación de los niños de la guerra', hubo numerosos escritores que trataron los recuerdos de la infancia a través de los niños protagonistas pero no es exagerado decir que ningún escritor configuró con tanta subjetividad a los niños tanto como Ana María Matute. En la rígida sociedad española que caracterizó a la dictadura tras la guerra civil, los niños creados por Matute muestran diversos aspectos de la vida y están en el centro de la representación de la

historia de la España del momento y de la crítica a la sociedad que lleva a cabo la autora.

Las narraciones que muestran el trauma vivido por los españoles durante el período de la Guerra Civil y la dictadura a través de la infancia son un fenómeno característico que ya se ha convertido en un género en las obras de arte españolas, pero los estudios que analizan académicamente este fenómeno son muy pocos. En cuanto al hecho de que la infancia funcione como núcleo de la narrativa en las novelas de Matute, debe analizarse dentro del discurso literario y filosófico, teniendo también en cuenta desde una interpretación empírica, que la escritora presenció el conflicto en su infancia.

Giorgio Agamben presta atención al período de la 'infancia', cuando el lenguaje está latente aunque no se pueda hablar, bajo la premisa de la confianza en el potencial subjetivo y la capacidad de los seres humanos. Según el filósofo italiano, aunque el ser humano no puede hablar en la infancia, no es posible negar la existencia de experiencias que preceden a la capacidad de hablar, ya que trata constantemente de verbalizar sus experiencias en forma de balbuceos. Este tipo de infancia no se vive solo cuando es un niño, sino que cualquiera puede vivirla si se encuentra en una situación política opresiva o bajo duras condiciones.

Matute, que era niña durante la Guerra Civil, proyecta como un ente alienado en la historia de España a los protagonistas infantiles o a los adultos que aún no pueden escapar de los recuerdos de su infancia, y utiliza las narraciones de la infancia para dar voz a los niños. Interpretada desde el punto de vista de Agamben, la infancia en las novelas de Matute puede ser un esfuerzo de la escritora por

verbalizar la infancia de sujetos en constante alienación y como un tipo de estrategia narrativa.

Aunque los niños de esta época fueron víctimas de la ideología más allá del sujeto enajenado, no han sido objeto de discusión política en la historia de España. La escritura de Matute sobre la infancia evoca la existencia de los niños de aquel tiempo, reproduce la realidad no registrada en la historia oficial del franquismo, y permite reflexionar sobre los problemas que quedaron en la sociedad española.

A partir de esta estrategia narrativa, este estudio analiza las seis obras de Matute, que representan de diversas formas la infancia llena de recuerdos de la Guerra Civil y la dictadura. *Fiesta al noroeste* (1953) muestra un pueblo que recuerda a las pinturas de Francisco Goya, un símbolo de la estética grotesca, y representa el llanto de un sujeto patológico que sufrió una infancia desafortunada debido a la existencia de un padre dominante. En *Luciérnagas* (1993), la vida trágica de los niños que atraviesan la Guerra Civil en el contexto sociohistórico de Barcelona, aparece en conexión con referentes históricos. Cuando se analiza aplicando el concepto de infancia de Agamben sobre la vida de los niños que salieron a las calles en busca de medios de auto-salvación, se pone de manifiesto lo miserable de la vida de los jóvenes frente a una guerra que eclipsa el enfrentamiento ideológico.

Los niños tontos (1956) consiste en veintiún cuentos de niños que resisten duras condiciones o que no pueden vivir una niñez normal. En estos cuentos, la fantasía que ven los niños moribundos puede interpretarse políticamente a través del concepto de fantasía

propuesto por Rosemary Jackson. En *Primera memoria* (1960) y *Los soldados lloran de noche* (1964), los niños de la guerra, que no tuvieron más remedio que guardar silencio en su infancia debido a la división de la sociedad española a causa de la Guerra Civil, tratan de superar los dolorosos recuerdos de su infancia. En este proceso, la novela muestra una reflexión sobre de qué manera se puede recordar/rememorar a los vencidos de la historia española y expresar duelo por ellos.

Por último, *La trampa* (1969) trata el problema de la solidaridad y la comunicación con la siguiente generación de los niños de la Guerra Civil, que solo crecieron físicamente como adultos porque no eran libres de los recuerdos compulsivos de la infancia. La retrospección a la infancia de los personajes convocan a seres del tipo '*homo sacer*' de la historia española y sugieren una posible dirección para unir a la dividida sociedad española.

La fantasía y el lirismo, que muchos han mencionado como características de las obras de Matute, se han considerado elementos lúdicos más que interpretaciones políticas implícitas en sus novelas. Sin embargo, estas características están relacionadas con la mirada, las palabras y las acciones de los niños protagonistas y corresponden a una forma de expresarlas de manera oblicua para evitar comentarios directos o crítica de la política bajo la censura del franquismo. La fantasía, el esperpento y el lirismo son aspectos contrastantes de las novelas de los años 50 que se clasifican claramente como tendencias del realismo social, pero que en última instancia, se vinculan con la crítica a la sociedad.

Los niños que claman ante la dura realidad en la que se

encuentran, los que se solidarizan con otros niños marginados que sufren la misma situación, los que llevan sus deseos al límite mientras ven fantasías y eventualmente se enfrentan a la muerte, los que rompen el silencio para superar una infancia traumática, los que han crecido físicamente como adultos pero que siguen detenidos en la infancia, cada uno de los niños creados por Matute representa al pueblo español que ha pasado por la Guerra Civil y la dictadura franquista. Además, el pensamiento, la palabra y la acción de los niños que resistieron el poder y plantearon la cuestión sobre el ideario español impuesto por Franco, sirven como base decisiva para inferir la realidad de la sociedad española del momento.

Al fin, teniendo en cuenta la especificidad histórica de España, las obras en las que los niños protagonistas se convierten en el núcleo del relato o rememoran la infancia, son los modelos más apropiados para las narrativas traumáticas de los españoles. La narrativa de la infancia de las novelas de Matute va más allá de la reflexión empírica y se ajusta al plan político y ético de rememorar y reproducir las memorias de la historia microscópica de los marginados que no quedan registradas en la historia oficial. Esta estrategia narrativa sitúa a los niños víctimas, que vivieron penosamente a su manera para sobrevivir durante la guerra, en el rango de sujetos con importancia en el centro de discurso oficial.

Los niños creados por Matute no solo son personajes que resisten la ideología patriarcal de la Guerra Civil española y la dictadura, sino que también rompen la ideología literaria española centrada en el hombre adulto. De esta manera, la novela de Matute renace como un espacio alternativo que permite contar la historia de los niños,

uno de los temas que han sido relegados en los registros históricos.

Palabras clave : Ana María Matute, infancia, niños de la guerra, niños como sujetos, Guerra Civil española, memoria histórica
***Registro de estudiante* : 2018-39948**