

## 『보헤미아의 빛』에 있어서의 빛과 그림자

정동섭

(고려대 강사, 스페인문학)

나는 생각한다. 진실로 예술적인 영혼은 아름다움에 대한 철저한 절망위에 기초한다고. 그가 위대한 것은 그가 아름다움을 창조하였기 때문이 아니라, 그것이 불가능한 줄 알면서도 도전하고 피흘린 정신 때문이라고.

- 이문열 -

진주무덤에 황토를 덮고  
나는 원한다  
꽃들아, 네 맘대로 피어라  
나는 시인이 필요치 않은 시대에  
잠시 왔다가 간다

- 김광균 -

### 1. 들어가는 글

바예 인클란 Valle-Inclán은 소위 <소나타 Sonata 시리즈>로 대표되는 작품들에서 보이듯이, 초기에 자임했던 모데르니스모 Modernismo 최고 의 해설자로서의 역할을 끝내고 문학에 있어서의 새로운 전환점에 이르게 된다. 1913년에 나온 『로살린다 후작부인』 *La marquesa Rosalinda*에서 이러한 변화를 예시하는 몇몇 풍자적 형태가 보이는 것이다. 이때부터 시간이 갈수록 바예의 작품들은 농담과 익살을 더해가며 크로테스크한 면들을 강조하게 된다. 특히 1920년은 작가에 있어서나 우리

의 연구에 있어서 중요한 해(年)가 되는데 최초의 에스페르멘또 esperpento작품이라고 평가받는 『보헤미아의 빛』 *Luces de bohemia*<sup>1)</sup> 을 포함하여, 『신언(神言)』 *Divinas palabras*, 『왕을 사랑한 여인』 *La enamorada del Rey* 등의 작품이 나왔기 때문이다. 이러한 일련의 작품들을 이해하는데 중심이 되는 에스페르멘또에 대해 알론소 사모라 비센떼는 다음과 같이 말한다:

통속어에서 나온 하나의 목소리인데 규범으로부터 탈피하여 그로테스크하거나 괴기적인 것을 지향하여 주목할만한 것, 추한 것, 조롱거리를 겨냥한다. [...] 이 목소리는 새로운 예술을 추구하는데, 그러한 새 예술에서는 비록 일종의 내적인 기하학에 포함되어 있다고 할지라도 그러한 목소리를 추구하는 면들을 인식하는 것이 어렵지 않을 것이다. 에스페르멘또는 문학으로부터 주변을 바라보는 새로운 양식이다.<sup>2)</sup>

우리는 문학작품에서 작품에 있어서의 가능한 의미들과 그 아름다움이 작품을 짜고 있는 내적인 구조에 아주 밀착되어 있다고 믿는다. 즉, 시학적이고 문체적인 방법들, 기본적인 수사학의 방법들, 그리고 창작된 문학의 범위내에서 이러한 것들을 적절하게 배치하는 형식들에 작품의 미학이 안주하고 있는 것이다. 그리고 그 결과, 작품의 내부 구조가 에스페르멘또 작품에 있어서의 결정적인 양상이 되기에 에스페르멘또 연구에 있어서 가장 매력적인 분야가 될 수 있는 언어의 사용과도 깊은 유대관계를 맺고 있다는 것은 당연한 사실이다. 사모라 비센떼의 또 다른 글에 의하면, “에스페르멘또의 언어는 언어의 일상적 배치에서의 탈피를 처음으로, 그리고 아주 잘 느끼게 하는 것”<sup>3)</sup>인데 여기서 사모라 비센떼는 에스페르

1) 『보헤미아의 빛』 *Luces de bohemia*은 *España*지(誌)에 처음 모습을 드러내었고 -7월 31일부터 10월 23일까지- 책으로 간행된 것은 1924년의 일이다. 이 작품의 텍스트로서 우리는 다음을 사용할 것이다: Ramón del Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989(ed. de Alonso Zamora Vicente)

2) Alonso Zamora Vicente, “Introducción”, en Valle-Inclán, *op. cit.*, p. 14.

3) Alonso Zamora Vicente, “Releyendo *Luces de bohemia*”, *Ínsula*,

변포를 특징짓는 이러한 계획된 탈피에 대해 말하고 있는 것이다. 이것은 즉 문학적 창작의 원칙으로서의 뒤틀림이라고도 말할 수 있을 것이다.

제목이 시사하는 바와 같이 『보헤미아의 빛』에서 빛과 그림자는 아주 중요한 역할을 수행한다. 따라서 우리는 이 연구에서 빛과 그림자의 상징적 연속에 대해 고찰할 것이다. 이러한 알레고리적인 그물은 『보헤미아의 빛』의 시각적인 평면도를 이루면서 작품을 구성하는 하나의 세계 -겉보기에는 무질서하고 혼동된- 를 구성하는데, 이는 분석에 있어 독자화되며 객관적으로 연구될 것이다. 이러한 문체분석을 행함에 있어서 다른 연구 분야와 문체분석이 연결되어야 할 것이다. 한 작품의 요소들을 고립적이며 그 맥락에 대한 고려 없이 열거하는 것은 의미가 없을 것이기 때문이다. 전체내에서 작품을 이해하기 위해 좋은 문체분석은 각 인물의 기능, 각 상징의 기능을 연구하고, 그 출현을 설명하는 내부의 모티브들을 구축하며, 또 많은 객관적인 자료들을 제시하는 것일 것이다.

## 2. 빛과 그림자의 상징적 연속

바에-인글란의 전 작품에서 이러한 빛과 그림자의 현상이 지배적이라는 것을 설명한 이는 안드레스 아모로스 Andrés Amorós였다.<sup>4)</sup> 그는 작품의 제목과 주인공의 이름(Max Estrella-Mala Estrella), 그리고 빛과 그림자의 효과가 행위에 있어서 필수불가결한 장면들을 연결시켰던 것이다.

우리는 본 연구에 있어서 다음과 같은 요소들에 초점을 맞추면서 빛의 상징을 다룰 것이다.

- 1) ‘막스 에스프레야-빛(Max Estrella-Luz)’ 은유의 전개.
- 2) 인물들의 윤곽과 빛.

n.176-177, julio-agosto de 1961.

4) Amorós Andrés, “Leyendo Luces de bohemia”, *CHA*, n.199-200, 1966, pp. 271-282.

3) 무대에 나타난 빛의 묘사에 대한 상상들.

### 1. ‘막스 에스뜨레야 빛(Max Estrella-Luz)’ 은유의 전개

『보헤미아의 빛』을 잠깐 보면, 이러한 알레고리적 그물이 절대적이고 견고하며 그 전개가 명확함을 알 수 있다. 축자적으로 빛은 주인공 막스의 방을 묘사하는 작품의 처음부터 등장한다:

*황혼무렵 빛으로 가득찬 좁은 창문이 있는 한 지붕 밑 방5) (45쪽)*

그리고 막스 에스뜨레야의 삶이 마지막을 고할 때 밤이 끝나고 새로운 빛이 기대된다:

*시인처럼 마지막 별의 푸르름을 향해 눈썹긴 눈을 든다. (장면 12: 173쪽)*

또한 막스의 삶이 끝나는 장면 12의 첫번째 지문에도 다음과 같은 표현이 나타난다:

*새벽녘의 먼 여명. (165쪽)*

『보헤미아의 빛』은 고전적인 아리스토텔레스의 시간의 일치를 준수한다. 그리고 그것은 어느날 밤, 어느 ‘별’의 밤에 일어나는 이야기이다. 따라서 이 작품은 마드리드를 배회하면서 일어나는 어두운 보헤미아에 나타난 몇몇 빛들의 이야기라고 할 수도 있다. 이 빛과 어두움이 작품에 있어서의 첫번째 커다란 대조를 이룬다. 그리고 주인공의 이름인 고유명사 “막스 에스뜨레야 Max Estrella” 또는 “말라 에스뜨레야 Mala Estrella”는 안내자의 역할<sup>6)</sup>을 하는 <별-막스 에스뜨레야>라는 은유적 관계를 여

5) 이하, 강조는 필자의 것임.

6) 여기서 안내자의 역할이라 함은 적어도 동방박사들을 베들레헴으로 이끌었던

는 것이다. 이러한 알레고리는 차후 언급할 것이다.

장면 3에서 나타난 것처럼 막스 에스프레야와 빛의 구체적인 최초 관계는 복권을 통해 이루어지는 듯하다:

라 빠사-비엔: 돈 막스, 당신에게 우리 엄마의 소식을 전하러 왔어요: 우리 엄마는 편찮으셔서 내가 당신에게 받을 그 복권의 빛이 필요해요. (67쪽)

이러한 말을 들은 막스가 지갑에서 그 복권을 꺼내 탁자위에 던지고 그것이 그 위에 남아있을 때에도 그러한 은유는 계속된다:

아세틸렌의 푸른 깜빡임아래 번호를 보이면서.. (68쪽)

또한 막스 자신이 복권에 대해 말하는 것도 잊어서는 안될 것인데 그가 말하는 꿈은 빛의 의미를 지니고 있다:

막스: 내 행운의 꿈을 가져가는군! (77쪽)

작품의 많은 부분이 마드리드의 거리를 헤메면서 복권을 찾는 것으로 구성되어 있다는 것은 의미심장한 일인데, 그 새로운 빛인 복권을 찾는 것은 아직도 주인공 막스의 운명을 바꿀 수 있는 것이기 때문이다.

‘달’이 핵심요소가 되는 장면 4에서 『보헤미아의 빛』의 주인공들(막스와 돈 라피노)은 ‘행성-빛’의 의미와 ‘주정꾼’의 의미를 이용하면서 작가에 의해 다음과 같이 불리운다:

---

그 별들의 전통적이고 성경적인 역할을 염두에 두고 하는 말이다. 루카치도 자신의 저서인 『소설의 이론』의 그 아름다운 처음부분에서 이러한 별의 역할을 언급하고 있다. 『소설의 이론』, 서울, 심설당, 1985 29쪽

가로 등의 불빛아래, 정신나간 주정꾼들(*borrachos lunáticos*)이자 소요학  
과 철학자들인 막스와 돈 라띠노가 비틀거리며 걸어간다. (79쪽)

이후에 라 루나레스 LA LUNARES는 막스와 돈 라띠노를 “천문학자들”(151쪽)이라고 부른다. 빛과 함께 천체적인 육체의 은유는 계속되는 것이다.

장면 6에서 막스는 모데르니스타들 *modernistas*과 함께 있었다는 이유로 감옥에 갇히게 되는데 감옥에서 처음으로 막스는 죄수에 의해 텍스트상으로 빛과 연결된다:

죄수: 당신은 모든 사람들이 가지고 있지는 않은 빛들을 가지고 있군요.  
(104쪽)

그리고는 잠시 후에 그 죄수는 또다시 다음과 같이 말한다:

죄수: 당신은 빛의 인물 같아요. 당신이 말하는 것은 다른 시대의 것 같아요.  
(105쪽)

이에 대해 막스는 대답한다:

막스: 난 눈 먼 시인이요. (105쪽)

막스가 언급한 이러한 두 가지 평가가 죄수가 이전에 말한 것과 어떻게 대조되고 어떻게 설명되는지를 다음과 같은 간단한 방식으로 보도록 하자:

죄수 PRESO	막스 MAX
“빛의 사나이 <i>Hombre de luces</i> ”	“장님 <i>Ciego</i> ”
“다른 시대의 말하는 방법 <i>hablar de otros tiempos</i> ”	“시인(詩人) <i>Poeta</i> ”

여기서 우리는 죄수의 아침하는 말 같아 보이는 것에 대한 막스 자신의 스스로에 대한 현실적인 평가를 볼 수 있는데, 이러한 현실은 막스에게는 비참하고 고달픈 것이었다.<sup>7)</sup>

장면 5에서 막스는 처음으로 자기 자신의 이름에 대해 규정하면서 자신의 불행한 현실에 대해 다음과 같이 암시한다:

막스: 내 이름은 막시모 에스뜨레야요. 가명은 말라 에스뜨레야지. 그리고 난 영광스럽게도 한림원 회원이 아니오. (97쪽)

돈 필리베르토 Don Filiberto 역시 그를 막스라고 부르나(112쪽), 이윽고 말라 에스뜨레야 Mala Estrella라고 세 번이나 부른다.(119쪽) 디에귀토 Dieguito는 장면 9에서(126, 136쪽) 막스를 말라 에스뜨레야라고 부른다. 반면, 막스의 옛 친구였던 장관은 그를 막스 또는 막시모 Máximo라고 부르기도 한다.(129, 137쪽) 그러나 작가인 바에 인플란 자신도 장면 10에 나오는 지문(151-2쪽)에서 그를 말라 에스뜨레야라고 부르는데 이는 아주 의미심장한 것이다. 결론적으로 이러한 주인공의 격하는 아주 명백하여 그 자신의 이름에 대한 격하에까지 이르는 것이다.

---

7) 이러한 죄수의 장면에서, 빛과 그림자의 은유라는 전제하에 성경에 나오는 소경 바디매오 Bartimeo에 대한 암시가 작용한다고 볼 수 있다. 소경 바디매오는 '빛되신' 예수님의 목소리로 인해 볼 수 있게 됨으로써 그 삶이 변화되고 삶의 방향을 바꿀 수 있게 되었던 것이다. (마가복음 10:46-52) 또한 사울도 다메섹 도상에서 "홀연히 하늘로서 빛이 저를 둘러 비추"게 되어 일시적으로 소경이 되고 이후 사도 바울로서 변화된다. (사도행전 9:3) 또한 죄수의 장면(장면6)이 작품의 마지막에 이르기까지의 막스 에스뜨레야의 통찰력에 대한 점진적인 전개를 표현한다는 것을 부각시켜야 한다. 그 장면에서 죄수는 막스를 가리켜 "그토록 많은 것을 예측하는 시인님"(109쪽)이라고 부르는 것이다. 장면 8에서 막스 자신은 "장님은 세상일들을 더 잘 알아차리지. 눈을 속임수에 걸린 허풍장이니까 말이야"(131쪽)라고 언급함으로써 시각장애를 넘어선 통찰력을 암시하고 장면 10에 있는 라 루나레스와의 대화(157-158쪽)에서는 실제로 그녀의 머리와 눈색깔을 맞추기도 한다. 죄수의 장면 이후, 막스는 자신의 운명, 자신의 종말을 분명히 보게 된다. 그래서 나머지 인물들은 그에게 예언을 요구하는 것이다.

장면 7에서 막스 에스프레야-빛의 은유는 계속된다:

돈 필리베르토: [...] 말라 에스프레야는 언제나처럼 그 모습일까?  
돈 라띠노: 반짝이지. (119쪽)

우리는 계속해서 ‘정신나간 lunático’이라는 의미와 유사한 두 개의 의미인 ‘달 luna’와 ‘술주정 borracho’의 유희내에 있는 것이다.

위에서 언급한 대로 성서에 나오는 베들레헴의 별과 연결하면서, 라 루나레스는 막스가 시인임을 지적하고 있음을 알 수 있다:

라 루나레스: 내 가슴을 뛰게 해 줘요. 재지 말아요 ... 당신은 시인이예요!  
막스: 어떻게 그걸 알았소?  
라 루나레스: 예수님같은 장발로요. 아닌가요?  
막스: 틀리지 않았소. (152-3쪽)

또한 ‘막스 에스프레야-나사렛 예수 그리스도’라는 직접적인 은유도 가능한데, 바예는 『보헤미아의 빛』의 마지막 장에서 섬세한 유희로서 다음과 같이 말하고 있기 때문이다:

돈 라띠노: 난 당신의 성막과 함께 당신을 살만한 돈이 있소. (203쪽)

우리는 이에 대한 이해를 위해 카톨릭의 전통에 의하면 ‘성막 tabernáculo’, 또는 ‘최후의 만찬실’이 예수 그리스도가 죽은 후 사도들이 유대인을 두려워하여 숨어서 지낸 곳을 잊지 말아야 할 것이다. 그렇다면 돈 라띠노는 『보헤미아의 빛』에서의 유다로서도 드러날 수 있다. 더욱이 그는 다음과 같이 말하기도 하는 것이다:

돈 라띠노: 난 자유연애의 사도요. (206쪽)



우리는 이러한 알레고리적 유희에 더 적합한 자료들을 가지고 있다. 죽기전에 막스는 또 다른 환각에 시달리는데 돈 라띠노는 두 번이나 다음과 같이 말하는 것이다:

돈 라띠노: 일어나요. 갑시다.

막스: 힘이 없소. (167쪽)

돈 라띠노: 일어나요, 막스. 갑시다.

막스: 난 죽소. (173쪽)

밀줄로 강조한 부분은 1924년에 첨가한 부분인데, 이러한 표현은 성경에서 예수 그리스도께서 기적을 행하실 때 말씀하시던 “자, 일어나 걸어라”같은 식의 표현임을 알 수 있다. 이것 역시도 ‘막스-나사렛 예수 그리스도’의 은유의 근거가 될 수 있다. 비록 돈 라띠노에 의한 기적은 이루어지지 않지만 말이다. 이 알레고리적 유희가 사실이건 아니건 어떤 경우에도, 그것이 가지고 있는 기능은 독자로 하여금 기독교적인 내용을 회상하도록 암시한다.

『보헤미아의 빛』은 전체가 15개의 장면으로 구성되어 있으나 막스가 살아있는 마지막 장면은 장면 12인데 여기서 막스는 돈 라띠노를 베들레헴 구유의 소라고 칭함으로써 자신에 대한 성경적 해석을 더욱 신빙성있게 만들고 있다. 또 이후에는 돈 라띠노를 매우 잘 알려진 고대 이집트의 성우(聖牛)와 혼동하고 있기도 하다:

막스: 당신이 황소로 변화된 것처럼 당신을 알아볼 수 없었소. 베들레헴 구유의 저명한 소녀, 숨을 쉬어 보시오. 음메하고 울어보시오, 라띠노! 당신은 잘 길들여진 소라서 만일 음메하고 운다면 아피스<sup>8)</sup>가 올 것이요. (168쪽)

다시 은유적 연속의 중심이 되는 ‘막스-빛’의 은유로 돌아가도록 하자. 작품의 가장 비극적인 장면인 장면 11에서 막스는 아이의 주검을 본 후

---

8) 아피스 Apis: 이집트 태양신의 이름으로 멍피스에서 황소의 형태로 숭배되었다.

이 마부의 대사 이후에 나오는 지문은 다음과 같다:

장의차 마부는 채찍을 벽쪽에 놓고 성냥을 굽는다. 관앞에서 그는 시체의 손을 풀고 손쉬나를 노란 손바닥이 보이도록 뒤집는다. 그리고 그 엄지 손가락에 타는 성냥을 놓자 그 성냥은 계속 타들어가다가 소멸된다. 끌라우디니따는 찢어지는 듯한 비명을 지르며 눈을 찡그리고 머리를 바닥에 박기 시작한다. (188쪽)

위의 지문에서 중요한 표현은 “그 빛나는 성냥은 계속해서 타들어가다 소멸된다”라는 것인데 일종의 의인화를 이루고 있기 때문이다: 꺼져가는 성냥은, 손위에 놓여 있는 작은 빛의 어두운 이미지와 함께 작품에 있어서 가장 강한 인물같이 보이는 끌라우디니따의 강함을 파괴하면서, 보헤미아의 빛인 막스 에스뜨레야라는 죽어 있는 ‘행성’이 된 것이다. 그것은 ‘막스-빛’이라는 은유의 절정이기도 하다. 그 이상이 있을 수 없다. 알레고리적인 그물을 더 강화시키는 것은 없는 것이다.

마지막 장면에도 큰 빛에 대한 반향(反響)이 있다:

돈 라피노: 천재가 스스로의 빛을 발하는군! 안그래, 뵈요? (201쪽)

이는 마치 죽은 이의 손에서 빛나는 성냥의 “스스로의 빛”에 대한 아러나 같다. 이후의 지문은 다음과 같이 말한다:

문에서 별들만 바라보며 빠꼬나는 다시 부음을 전하기 시작한다. (209쪽)

빠꼬나는 막스의 아내인 마담 콜레 Madame Collet와 딸인 끌라우디니따가 죽었다는 소식을 외치는 것인데, 이들은 장면 1에서 막스 에스뜨레야가 제시한 방법으로 죽었음에 틀림없는 것이다.<sup>11)</sup>

11) 장면 1에서 막스는 다음과 같이 말한다:

막스: 4세때어치의 석탄으로도 우리는 영원한 여행을 갈 수가 있었지.

MAX: [...] Con cuatro perras de carbón, podíamos hacer el viaje eterno. (46쪽)

마지막으로, 이들의 죽음을 설명하려는 시도가 있다:

돈 라피노: 그녀들은 익숙했었어. 한마디로 설명할 수 있지. 그 행성을 잃은  
아픔 때문이었어! (210쪽)

막스 에스프레야라는 행성은 “찬란히 빛나는 별 Estrella Resplandeciente”(141쪽)로 시작하여 “천문학자 astrónomo”, “정신나간 이 lunático”, “착각에 빠진 이 alucinado”, “빛나는 이 iluminado”가 되었다가 자신의 방향을 제어하지 못하는 “불꽃” 또는 “섬광”처럼 희미한 빛, 즉 바람이 꺼버리는 촛불과 성냥이 되는 것이다. 한 개의 성냥에 자신의 삶의 빛 전부를 요약하는 주인공의 유사(類似) 구세주적 이미지는 감상적이다. 이 작품의 가장 고양된 극적 흥미가 여기에 있으며 작품의 처음부터 연속되어온 은유도 여기에 있는 것이다. 따라서 극적인 절정과 표현적이고 형식적인 절정이 여기서 하나로 일치한다. 그리고 숭고함의 비밀은 작품의 심오한 중심에 구조되어 있는 언어의 힘이다.

## 2. 인물들의 윤곽과 빛

『보헤미아의 빛』에서 빛은 또한 계획적으로 인물들의 육체적인 정체성을 결정하기도 한다. 동물화와 병행되는 방법으로서 바에는 자신의 “괴물들 monstruos”의 얼굴과 외모를 판정하지 않기 위해, 또는 표현주의적인 방법으로 그것들을 부각시키기 위해 빛의 효과를 이용하는데, 그러한 모습들은 희미한 불빛에 나타난 것들이다.

『보헤미아의 빛』에서 많은 인물들은 “형체들 bultos” 또는 “그림자들 sombras”의 형태로 나타난다. 이러한 익명성(匿名性), 어둡고 불분명한 것에 대한 언급은 잠재적으로 마드리드의 밤에 대한 천박한 이미지를 독자의 내면에 짜넣기 위해 작용한다. 이것은 또 다른 내적 알레고리로서 작품의 기저에서 전개되는 것이다.

장면 1에서 막스의 집 창문을 닫은 후 “슬픈 그림자 sombra triste”(49쪽의 지문)로 특징지워지는 것은 그의 부인인 마담 폴레이다.

유사한 방법으로, 그리고 반복되는 강조의 방법으로 장면 3의 처음 지문에 돈 라띠노와 막스의 성격화가 등장한다: “한 모퉁이의 그늘에 있는 그림자들 *sombras en las sombras de un rincón*”. (66쪽) 이러한 표현은 그 장면에 나타난 표현들과 연계되는데 돈 라띠노는 라 빠사 비엔을 다음과 같이 호명하는 것이다:

돈 라띠노: 사악한 그림자! (67쪽)

[...]

돈 라띠노: 닥쳐요, 사악한 그림자같이니라구. (69쪽)

또한 장면 4의 처음 지문에서는 다음과 같이 언급된다: “경찰의 그림자들 *Sombras de Guardias*”(79쪽). 이러한 예는 작품전체에 걸쳐 매우 풍부하게 사용되고 있는데 여기서는 이쯤해 두기로 하자.

전 작품에 스며들어 있는 이러한 인간적인 윤곽상실은 라 빠사 비엔이 “가로등 아래 물질화 되어 있는 *se materializa bajo un farol*” (81쪽) 것을 가능케 해준다. 그곳에 등장하기 전에 라 빠사 비엔은 하나의 형체도, 실체도 아닌, 일종의 형체를 알 수 없는 밤의 유령같은 익명의 존재였던 것이다. 그녀는 어두움에 속한 물체였다.

그러나 장면 6에서 인물들에 대한 미정(未定)의 과정은 중요하게 된다. 장면 6의 처음 지문에서 우리는 다음과 같은 구절을 발견하게 된다:

어둠 속에서 수감자의 형체가 나온다 불빛아래에 있는 그는 얼굴이 퍼투성이가 된 채로 수갑을 차고 있다 (103쪽)

기이하게도 이 장면의 마지막까지 감옥의 빛에 대한 더 이상의 언급은 없다. 그러나 다음과 같은 변화를 보게 된다:

그 장님 시인의 형체가 침묵하는 엄청난 고통을 표현한다 (110쪽)

이런 잔인하고 거의 초현실주의에 가까운 공감각(共感覺)으로써 바에는

이제 그 미지의 인물은 죄수가 아니라 -장면의 처음에는 죄수였다- 감옥의 새로운 수감자인 막스 에스프레야임을 말해 준다. 죄수는 죽을 한 사람으로 변화되고 그것이 그를 결정시켜 정체화시킨다. 그리고 막스 에스프레야는 어둠속의 형체라는 범주를 물려받는 것이다. 게다가, 이 마지막 지문에서 이것은 “떠들썩한 목소리들 tumulto de voces”과 “말들이 달리는 소리 galopar de caballos”같은 표현이 가지는 익명의 집단성에 의해 두드러진다. 여기서 우리는 바에 인گل란의 에스페르뵤의 전형적인 “떠들썩함 tumulto”와 “형체 bulto”가 가지고 있는 운에 유의할 필요가 있다.

장면 10에서 인물들의 미결정성은 중요한 역할을 하는데, 그 첫 지문에서 우리는 다음과 같은 표현을 발견한다:

*나뭇가지의 비밀스러운 그늘아래에서 누더기를 걸친 여자아이들과 가면처럼 분장을 한 여자노인네들이 도둑질을 하러 돌아다닌다. 산책로의 뺨뿔을 나누어 몇몇 형체들이 잠들어 누워있다. (149쪽)*

여기서 우리는 “가면 caretas”이라는 말과 그림자의 사용이 어떻게 강렬하게 표현적이고 미스터리적인 분위기를 창출해 내는가를 주시해야 한다. 이후의 지문에선 다음과 같이 표현하고 있다:

*산책로의 그늘아래에서 두 미지의 여인들이 부드럽고 비밀스럽게 나타났다. (발전했다). (151쪽)*

즉 그녀들은 그녀들을 정체화시키는 빛을 향해 “발전했다 han evolucionado”는 의미이다. 이전에 그들은 어스름한 존재이거나 그 상(像)이거나 “가면”이었다. 윤곽 없는 물체에서 개인적인 육체를 가진 모습으로 ‘발전한’ 것이다. (게다가 ‘발전하다 evolucionar’라는 동사의 사용을 통해 유전적으로 은유화되었다)

장면 10의 마지막에 다시금 그 거리를 채우는 질은 어두움이 명백해진다.

*내밀한 하나의 그림자. 소요학파의 또 다른 노인네의 분칠한 얼굴 서로 다*

큰 그림자들. (158쪽)<sup>12)</sup>

상가(喪家)의 장면에서 브라도민 후작 Marqués de Bradomín과 루벤 다리오 Rubén Darío는 “묘지기들의 검은 그림자 *las sombras negras de LOS SEPULTUREROS*”(194쪽)와 같은 “소매를 걷어올린 두 그림자들 *dos sombras rezagadas*”(191쪽)로서 성격화된다. 전자의 예에서는 환유를 사용하고 있는데 이는 “어깨에는 빛나는 곡괭이를 멘 *al hombro azadas lucientes*”(194쪽)이라는 표현과 대조를 이루는 것이다. 이 장면에서 “비문(碑文)들의 벽위에 있는 오후의 빛이 도전적인 황량함을 지니고 있다”(189쪽)는 것을 잊지 말아야 한다. 즉, 이 경우에 인물들이 그림자라는 것은 그 장면의 배경이 되는 빛에 의한 것이 아니고, 그 밝은 빛에도 불구하고 작품의 그러한 인물들 자신이 그 내면적으로 그림자적인 속성을 가지고 있다는 것이다.

『보헤미아의 빛』에 있는 이러한 예들은 작품의 핵심인물들이 경험하는 이러한 ‘그림자로의 환원’의 과정에 대한 계획적인 사용을 명확하게 해준다. 이는 작품을 결정하는 빛에 대한 또 다른 사용인 것이다. 보는 바와 같이 에스페르멘토의 모든 구성들은 상징의 연속에서 시작하여 은유, 묘사, 수식 등에 이르기까지 이러한 이중성에 대한 섬세함으로 가득 차 있다. 이것은 제목에서부터 작품의 기저에 이르기까지 빛이 『보헤미아의 빛』의 의미해석의 열쇠라는 증거이기도 하다.

### 3. 무대에 나타난 빛의 묘사의 면모들.

대부분의 장면들은 처음에 있는 지문에서 ‘밝음’에 대한 여러 자료들을 제공한다.<sup>13)</sup> 그리고 좀 드문 경우이지만 직접적으로 명확한 자료를 제공하지 않기도 한다. 장면 2가 그러한 예가 될 수 있다. 바에는 매우 기이하

12) 비록 같은 지문에서 “그림자 *sombra*”라는 말이 또 다시 출현했다고 해도 이러한 첨가는 어두움을 부르고 그 어두움의 의미를 강도높게 해주는 것이다.

13) 예를 들어, 이에 대해서는 장면 1(45, 49쪽), 장면 3(66쪽) 등의 지문들을 보면 된다.

게 독자들의 상상력을 조종한다. 왜 우리는 이 장면의 분위기로써 거의 총체적인 어두움을 상정하는가? 지문의 처음 자료는 다음과 같다:

*쁘레멜 데 로스 끈세호스에 있는 짜라투스트라외의 동굴 (55쪽)*

그리고 또 같은 지문에 “머리털이 곤두서는 듯한 네 개의 크롬”이란 표현도 있다. 이는 일종의 잠재의식적인 표현인 듯하다. 네번째 지문에서 작가는 “어두운 *lóbrega*”(57쪽)이라는 표현을 첨가하는데 이는 우리의 가정을 확실하게 해 주고, 나아가서는 장면의 빛 환경과 병행되는 짜라투스트라외의 묘사를 실현한다. 아몽든 밑줄로 강조된 말을 통해서 우리가 거의 의식하지 못할 정도로 우리에게 장면이 어둡다는 정보를 제공하는 것이다.

이미 이야기한대로 가끔씩 묘사된 빛의 효과는 한 인물에 대한 묘사를 동반한다. 예를 들면, 여기서 어두운 빛의 효과는 짜라투스트라외를 특징짓는 “속임수에 능하다 *tramposo*”라는 성격에 동행한다.

*지저분한 촛대가 그 괴짜의 손에서 떨고 있다. 그는 먼지를 묻히면서 소리 없이 걷는다. 검은 장갑을 낀 손이 책장으로 빛을 산책시킨다. (59쪽)*

이밖에도 바예 인물관이 인물들에 대한 묘사를 함에 있어서 균형있게 분배했음도 두드러진다. 그는 짜라투스트라외의 외모에 대해서는 이미 다음과 같이 언급하였었다:

*짜라투스트라외는 피부가 짓무르고 등이 굽었는데 얼굴은 상한 돼지고기같이 푸른 뺨같은 목도리를 들렀으며 ... (55쪽)*

그리고 바예가 “검은 장갑 *mitón negro*”의 이미지를 통해서 그리고 특히 희미한 불빛을 이용해서 책들을 훑는 것을 통해 짜라투스트라외의 ‘속임수’를 묘사하려 할 때는 이미 그가 돈 라띠노와의 신호 -막스 에스뜨레

야를 속이는- 를 끝낸 뒤이다. 바예 인클란은 묘사를 정확하게 분배할 줄 알았고 자기가 원하는 곳에 그것들을 배치할 줄 알았던 것이다. 바예는 도리오 데 가덱스 Dorio de Gadex에 대한 묘사도 83쪽(그가 말하는 방식에 대한 묘사)과 87쪽(외모 묘사)의 지문을 통해 정확하게 분배하였다.

도리오 데 가덱스는 개구장이처럼 쾌활하고, 아테네인처럼 풍자적이며 짐시처럼 말을 하는데 베르사이유식의 그로테스크한 인사를 한다. (83쪽)

못생겼고 의심스러우며 곱사등인 도리오 데 가덱스는 빛이 들어오는 자리에서 양팔을 벌리는데 그 팔은 깃털없는 날개같다. (87쪽)

그러나 장의차 운전수를 묘사하기 위해 그의 코를 주시하며 다음과 같이 기술하는 것은 좀 특이하다:

주정뱅이의 코를 가졌으며 싸움도 불사하는 늙은 재담꾼이며 [...] (187쪽)

바예의 묘사기법은 눈부시기로 정평이 나 있는데 특히 인물의 묘사에 있어 더욱 그렇다.

빛에 대한 자료들은 “지워지는 대화 *Borrosos diálogos*”(66쪽: 여기서는 공감각적 효과까지 사용), “빛나는 여인들 *mujeronas encendidas*”(76쪽), “마담 콜레와 플라우디니따는 머리가 헝클어지고 창백한데 *MADAMA COLLET y CLAUDINITA, desgreñadas y macilentas*”(177쪽) 등의 예에서 보이듯, 형용사의 영역을 점령한다. 이는 빛과 조명에 대한 작은 형용사적 은유들인 것이다.

또한 ‘달’은 마드리드 거리의 묘사에 있어서 핵심으로서의 중요성을 가지고 있다. 다음과 같은 지문을 보도록 하자:

집들의 추녀위에 있는 달은 거리를 양분하며 [...]

[...] 한 빛이 인도를 분할한다. [...]

[...] 가로등 불빛아래 [...] (79쪽)



상기한 지문이 나오는 장면 4는 달이 중심배경인 듯하다. 그리고 여기에 『보헤미아의 빛』의 가장 매혹적인 은유중의 하나가 나타난다<sup>14)</sup>:

(순찰대는) 헬멧과 칼에 달을 가지고 온다 (88쪽)

위의 예(79쪽의 지문)에서는 ‘분할하다 partir’라는 동사를 사용함으로써 위의 지문들은 우리로 하여금 밝음의 입체적 묘사의 형태를 생각하도록 해준다. 마치 바예가 무대에 대해 입체주의적인 스케치를 묘사하는 듯하다. 이것은 강렬하고 공감각적인 동사를 사용함으로써 독자인 우리앞에서 무대의 빛을 유지하려는 형식일 것이다. 무대는 빛이나 달 또는 튀김가게로 이루어진 작은 그림들로 조직된다.

우리는 이러한 유사(類似) 입체주의적인 묘사의 기법자체가 다음과 같은 지문을 결정하는 것이라고 생각한다:

얼굴의 반은 빛나고 반은 그늘져 있다. 코가 귀 한쪽 위에 접혀진 것 같다 (59쪽)

이러한 묘사는 바예의 작품과 동시대의 사람들이었던 입체파 화가들이 반쪽만 얼굴을 그렸던 것을 상기시켜준다. 그리고 또 용모의 변화와도 관

---

14) 카르멘 브라보 비야산테 Carmen Bravo Villasante는 다음과 같이 말했다: “왜곡되고 이지러진 이미지들, 에스페르멘또의 광대같은 재주에 이러한 피기적 언어가 상응하는데, 이는 그 창조자의 품위있는 아들이고 굴절된 언어로서 독자를 조롱하고 질책하기 위한 소묘와 실루엣, 난폭함으로 가득차 있다”. Carmen Bravo Villasante, “El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán”, *CHA*, n.199-200 (1966) 451-454쪽. 이러한 그녀의 말은 그토록 거친 운으로써 은유를 파괴할 때 바예가 모색하는 것을 완벽하게 표현한다. 또 시리아코 루이스 페르난데스 Ciríaco Ruiz Fernández는 다음과 같이 말하였다: “그 결과 사물과 사람을 정통적인 상식에서 벗어나 부조리의 영역으로 이동하여 위치시키는 전이가 발생한다”. 참고: Ciríaco Ruiz Fernández, *El léxico del teatro de Valle-Inclán (Ensayo interpretativo)*, Salamanca, Univ. de Salamanca. 1981

계되는데 다음과 같은 경우에는 이중화되었다:

그 종달새는 날개아래로 부리를 놓았다. (59쪽)

이는 짜라투스트라에의 코에 있는 빛의 효과에 대한 동물화된 반복인 듯하다.

장면 7에서도 빛에 대한 유사 입체주의적 은유로서의 한 공감각의 예를 발견할 수 있다:

[...] 그 초록색 칸막이가 쓰러졌는데 그것은 노름판과 카드의 추억을 사출시켰다. (111-2쪽)

또한 장면 9에서도 ‘사출하다 proyectar(de la luz)’란 동사는 기억에 대해 사용된다:

그들은 성스러운 죽음의 파티의 빛을 기억하고 사출한다. 빠리예 카바레예 환영(幻影)이예 (148쪽)

그리고 ‘기억하다 recordar’란 동사를 사용하지 않고 명사형으로써 이러한 공감각을 사용하기도 한다:

그 방은 사무실과 노름방으로 각각 나뉘어진 기억을 가지고 있었다. (124쪽)

이는 우리가 생각하기에는 명백하게 입체주의적인 ‘나누다 partir’ 동사의 과거분사의 사용을 새롭게 부각시키는 것이다.<sup>15)</sup>

15) 장면 13에 나타나는 다음과 같은 묘사도 이러한 성질일 것이다: “모퉁이에서 울던 그 두 여인들은 겹쳐놓은 손에 촛불의 반사광을 가지고 있었다. [...] y las dos mujeres que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas”. (177쪽)

빛에 대한 이미지나 은유를 구축할 때 다음과 같은 여분은 우리가 잘 느끼지 못하고 지나가는 것이다. 그런데 이것 역시도 왜 바예가 특별히 빛의 작가인지를 증명해 준다:

*일종의 반짝이는 밝음을 양탄자위로 통풍시키는 난로 앞에서 ... (137쪽)*

이외에도 이런 식의 예들은 많이 있다.

### 3. 마치는 글

송하춘은 문학 작품의 구조에 대해 다음과 같이 말한다:

좋은 작품의 구조는 간단하지 않다. 작품 내부를 구성하고 있는 요소들이 다양하기 때문이다. 다양하다는 것은 작가에 의해 선택된 재료가 많다는 것이며 이와 함께 함축된 의미의 양적 풍성함을 말하는 것이다.<sup>16)</sup>

우리는 그의 주장이 시사하고 있는 바를 부인하지 않는다. 따라서 이 연구의 시작에서 말했던 것처럼, 『보헤미아의 빛』을 이해하기 위해서는 많은 핵심요소들이 있음을 부인하지도 않는다. 다만 우리는 그러한 핵심요소들의 하나 또는 가장 중요한 요소가 “빛과 그림자”라고 생각하며 이러한 연쇄적 상징의 전개를 통해서 작품을 해석하거나 작품에 대한 전반적인 해석을 도울 수 있다고 믿는 것이다. 그리하여 이제까지 우리는 『보헤미아의 빛』에 나타난 빛과 그림자의 은유에 대해 고찰해 보았다. 그리고 이러한 우리의 소고(小考)는 『보헤미아의 빛』에 나타난 전통적 시학요소들의 대부분이 여러 가지 이유에 의해서 기형 또는 변형에 대한 정열에 의해서도 영향받았음을 보여주었다. 즉 진기한 형용사의 사용, 계획된 비

16) 송하춘, “문학이란 무엇인가”, 김성곤외, 『문학에 이르는 길』, 부산, 열음사, 1992 34-35쪽

문법성, 영터리 은유, 계속적인 묘사, 강렬한 의인법 등이 그것이다. 이러한 빛과 그림자의 상징은 문학창작의 초기부터 바예 인플란에 뿌리내리고 있다. 이 논문에서 우리는 단지 이러한 주제에 대한 몇가지 흥미로운 부분만을 제시하였으나 이후에는 더욱 광범위한 연구가 이루어져야 할 것이다.

### 참고 문헌

- Abad, Francisco, "Sobre la lengua y el estilo" *El Crotalón, Anuario de Filología Española*, n.1, 1984, Madrid.
- Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- Álvarez Sánchez, Carlos, *Sondeo en Luces de bohemia, primer esperpento de Valle-Inclán*, Sevilla, Univ. de Sevilla, 1976.
- Amorós, Andrés, "Leyendo *Luces de bohemia*", *CHA*, n.199-200, 1966,
- Benítez, Rafael, "Metricismo en las Comedias Bárbaras" *Revista de Literatura*, III, 1953.
- Bravo Villasante, Carmen, "El lenguaje esperpéntico de Valle-Inclán", *CHA*, n.199-200, 1966.
- Brooks, J. L., "Valle-Inclán and the esperpento, *Bulletin of Hispanic Studies*, n.33, July, 1956.
- Cardona, Rodolfo y Zaháreas, Anthony, *Visión del esperpento*, Madrid, Castalia, 1982.
- Díaz Plaja, Guillermo, *Las estéticas de Valle-Inclán*, Madrid, Gredos, 1972.
- García de la Torre, J. M., "Tres aspectos del lenguaje de Valle-Inclán", *BRAE*, LXIII, CCXXX, Sep. -Dic. 1983.

- \_\_\_\_\_, “La evolución lingüística de Valle-Inclán. Constantes e innovaciones”, *CHA*, n.438, Dic. 1986.
- \_\_\_\_\_, “El lenguaje del hijo pródigo”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, n.7, 1988.
- March, M. E., *Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1969.
- Muñoz Cortés, M., “Algunos indicios estilísticos del último Valle-Inclán”, *CHA*, n.199-200, 1966.
- Speratti-Piñero, Emma Susana, *De la <Sonata de Otoño> al esperpento*, London, Tamesis Books, 1968.
- Soto, Rafael, “El lenguaje de Valle-Inclán”, *CHA*, n.199-200 (1966)
- Ruiz Fernández, Ciríaco, *El léxico del teatro de Valle-Inclán*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1981.
- Zamora Vicente, Alonso, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969.
- \_\_\_\_\_, “Releyendo *Luces de bohemia*”, *Ínsula*, n.176-177, julio-agosto, 1961.
- 김성곤 외, 『문학에 이르는 길』, 부산, 열음사, 1992.
- 게오르그 루카치, 『소설의 이론』, 서울, 심설당, 1985.
- 『오픈성경』, 서울, 아가페, 1988.

**【Resumen】**

**La luz y la sombra en LUCES DE BOHEMIA**

Dong-Sup Jung(KOREA Univ.)

Los significados posibles de la obra literaria y su belleza a través del tiempo dependen estrechamente de la arquitectura interna con que la obra está entretejida; es decir, de sus recursos estilísticos, poéticos, de sus figuras retóricas básicas y de la forma de articularlas en el ámbito literario creado. Como es lógico, esto tiene mucho que ver con la utilización de la lengua, aspecto que va a ser determinante en el esperpento, y que posiblemente sea el más fascinante para estudiarlo.

Según Alonso Zamora Vicente, “la lengua del esperpento es la primera en acatar, y con verdadero virtuosismo, esta desarticulación”; se refiere aquí el crítico a la desarticulación premeditada que caracteriza, lo estudiemos desde donde lo estudiemos, el esperpento: la distorsión como principio de creación literaria, podríamos decir.

En este nivel de análisis estilístico queremos movernos; por supuesto, conectando con otras parcelas de estudio. Lo que no es lícito es enumerar los recursos de *Luces de Bohemia* aisladamente, sin atender al contexto de la obra. Un buen estudio estilístico investiga la función de cada figura, de cada símbolo, establece los motivos internos que explican su aparición, y añade numerosos datos objetivos para entender la obra en su globalidad.

Nuestro estudio consta de dos partes: en la primera se trata de la cadena simbólica de la luz y de la sombra; en la segunda parte estudiamos la técnica de los espejos multiplicadores. En aquella hemos tratado el símbolo de la luz en lo que se refiere a los aspectos siguientes:

1. Evolución de la metáfora MAX ESTRELLA - LUZ.
2. La luz y los contornos de los personajes.
3. Algunos aspectos de la descripción de la luz en las escenas.

Por supuesto, hay muchas otras claves para leer *Luces de Bohemia*. Sin embargo, hemos creído que la central o una de ellas es la Luz y la Sombra. Y estas son nuestras pequeñas hipótesis de trabajo. Por la evolución de esta cadena simbólica podemos interpretar la obra o ayudar a la interpretación global de la misma: la historia de unas luces que desde el comienzo del esperpento van decreciendo hasta apagarse.