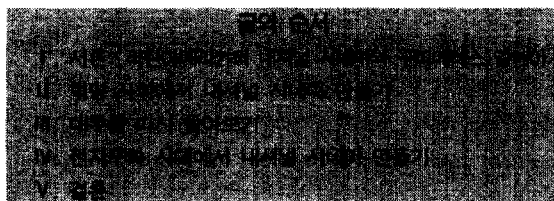


탈식민 사회에서 민족을 서술하기: 구띠에레스 알레아와 쿠바의 내셔널 시네마

임호준(서울대학교 서어서문학과 강사)



I. 서론: 라틴아메리카의 내셔널 시네마와 구띠에레스 알레아

민족 국가의 테두리 내에서 생산된 영화라고 정의될 수 있는 내셔널 시네마는¹⁾ 영화가 현대 사회에서 가장 강력한 대중 매체라는 점에서 지역 통합을 비롯한 세계화의 조류가 밀려들기 전까지 민족 공동체의 실재를 구성하고 재현하는 도구로서 민족을 '상상의 공동체'로 구성함으로써 민족 국가의 원활한 작동을 담보해 왔다. 즉 앤더

* 꼼꼼히 읽어 주시고 매우 유용한 지적을 해 주신 세 분의 심사자에게 진심으로 감사 드린다.

1) 본 고에서 사용하는 '내셔널 시네마' (National Cinema) 라고 하는 개념은 미국 헐리우드 영화에 대한 대당적인 용어로서 '미국을 제외한 각국의 영화'라는 의미이다. 굳이 번역하자면 '민족영화' 또는 '국가영화' 정도가 되겠는데, '민족영화'라는 용어는 특별히 민족주의적인 내용을 담고 있는 듯 들리고 '국가영화'라는 용어는 우파적인 국가선진영화 비슷하게 들려서 영어이긴 하지만 그냥 '내셔널 시네마'라고 쓰기로 한다.

슨이 인쇄 자본주의의 발달로 인한 출판물의 대량생산이 민족을 상상하는 데 결정적인 공헌을 했다고 지적한 것처럼 20세기에는 영화가 이러한 역할을 수행해 온 것이다. 그러나 전지구적 세계 시스템이 작동하기 시작한 이후 다른 어느 매체보다도 상업성에 민감한 속성을 가진 영화는 제작, 유통, 소비 등에서 초국적인 작업 방식을 빈번하게 채택하게 되는데 따라서 이렇게 변화된 환경에서 내셔널 시네마 역시도 민족 정체성과 세계화와 관련한 문제에서 새로운 질문을 던지고 있는 듯 하다. 결국 내셔널 시네마는 20세기 이래 변화하는 전지구적 환경 속에서 세계와 민족국가, 또는 민족 국가 구성원 사이의 관계를 보여주는 알레고리로서 작용할 수 있다.

이런 점에서 비록 남의 나라 경우이긴 하지만 쿠바의 '내셔널 시네마' 담론과 그 변화를 논의하는 것은 우리의 입장에서조차 매우 현실적인 문제일 수 있다고 본다. 사실 라틴아메리카만큼 내셔널 시네마의 전통이 확고한 지역도 드물다. 민족주의의 기치아래 19세기까지 형식적인 독립을 이루었음에도 불구하고 미국의 '신 식민지'로서 종속적인 정치, 경제 상황에 놓이게 된 라틴 아메리카 국가들은 20세기 중반에 접어들어, 볼리비아의 노동자 농민 혁명(1952), 아르헨티나의 페론 정부 전복 (1955), 쿠바 혁명 (1959) 등의 사건들과 함께 다시 한 번 거센 민족주의의 열풍에 휩싸이게 되었는데, 이 때부터 영화는 그 대중적 친화성과 함께 사회 개혁의 중요한 수단으로 등장하게 된다. 이른바 '새로운 라틴아메리카 영화 (Nuevo cine latinoamericano)'라 불리우는 이 영화들은 서구와의 얽힘에서 여하한의 종속적 관계를 청산하고 민족의 독자적인 정체성을 구성하기 위한 정치적 투쟁에 결정적인 역할을 수행하였다.²⁾ 따라서 '새로운 라틴아메리카 영화'라는 조류도 각 민족 국가가 처한 특수한 상황에 따라 내용적으로 상이하게 전개되면서 국가마다 다른 내셔널 시네마를 포함하게

2) 탈식민성을 강조하는 '새로운 라틴아메리카 영화'라는 범주가 내부적으로 생성되기 이전, 서구 비평가들에 의해 처음으로 발견되고 인정되었다는 점(Pick, 1996: 16-17)은 매우 아이러니컬한데, 주변부 문화연구에 근원처럼 녹아있는 서구 중심주의의 패권을 보여줄 뿐만 아니라 앞으로 서술될 본고의 논의를 상징적으로 보여주는 상황이라고 생각된다.

되었고 이 영화들은 라틴아메리카 각 국가들에서 헐리우드 상업 영화와 경쟁하며 나름대로 확고한 전통을 이어가고 있다.

토마스 구띠에레스 알레아 (Tomás Gutiérrez Alea)는 '새로운 쿠바 영화', 즉 쿠바의 내셔널 시네마를 정립하는데 중추적인 역할을 담당한 인물이며 나아가 라틴 아메리카 영화의 정체성을 구성함으로써 '새로운 라틴아메리카 영화'의 대표적인 감독으로 자리매김 되고 있다. 이태리에서 영화를 공부하고 돌아온 알레아는 1955년 '불완전 영화' 이론의 주창자로 널리 알려진 홀리오 가르시아 에스피노사 (Julio García Espinosa) 와 함께 영화를 통한 '쿠바 혁명의 완성'에 앞장섰다. 그는 혁명이 성공한 1959년, 모든 외국 프로덕션과 배급사를 망라하여 쿠바 국영 영화소인 ICAIC (Instituto cubano del arte e industria cinematográficas)을 세워 그 후 10년간 쿠바 영화가 황금기를 맞는데 주도적인 역할을 수행하였으며 영화를 통해 쿠바 혁명의 이상을 실현하고자 했다. 그의 영화들은 초기 영화들을 제외하면 직접적으로 혁명성을 거론하기 보다는 사회 내부의 '사소한' 문제들에 천착하는 모습을 보여주는데 이것은 실제로 카메라를 혁명의 직접적인 무기로서가 아니라 민족 공간의 내부를 세심하게 관찰하며 성, 젠더, 인종 등 '사적'인 영역들을 주로 조명해 온 8,90년대 제3세계 영화의 조류에 합치하는 것이기도 하다 (Shohat, 1997: 208).

본고는 알레아의 작품들을 살펴봄에 그의 내셔널 시네마 작업의 궤적을 추적해 보고자 한다. 그의 영화작업이 걸쳐있는 1950년대부터 1990년대까지 쿠바 사회도 엄청나게 변모하였고, 또 혁명 주체들에 의해 쿠바 혁명의 이상 또한 수정이 거듭된 만큼 그의 '내셔널 시네마'도 많은 변화를 보여주리라 하는 것이 본고의 가설이다. 더 확장하자면 알레아의 작업에서 보여지는 이러한 변모는 라틴 아메리카 더 나아가 이른바 주변부 국가에서 내셔널 시네마가 이동하는 보편적인 궤적일 수도 있다. 또한 내셔널 시네마에 대한 논의는 세계화 시대에서 민족개념, 민족국가 서사의 문제, 민족주의 문제와 관련해서도 유용한 시사점을 주리라 생각된다.

II. 혁명 사회에서 내셔널 시네마 만들기: <어느 관료의 죽음>, <저 개발의 기억>

구피에레스 알레아는 쿠바 혁명이 일어나기 전인 1956년, 에스피노사와 함께 석탄 화부들의 삶을 담은 <모래 언덕 El mécano> 이라는 네오 리얼리즘 계열의 영화를 만들면서 감독 활동을 시작한다. 이 영화의 원본은 아바나 대학에서 상영 후 곧바로 경찰에 압수되었고 제작자들도 취조를 당해야 했다. 그러다 1959년, 마침내 혁명이 성공하자 혁명 세력들은 ICAIC을 세웠는데 이 기관의 첫 작품으로서 알레아는 쿠바 혁명을 다큐멘터리 형식으로 담은 <혁명의 역사 Historias de la Revolución> (1961)라는 작품을 만들어 라틴아메리카의 영화제를 휩쓸면서 일약 국제적인 명성을 얻게 된다. 이러한 영화들은 혁명성을 고취시키는 이데올로기적 영화들이었는데 이것은 혁명 초기 ICAIC이 맡았던 임무와 무관하지 않다.

일련의 정치 영화를 만드는 시기를 거친 후 알레아는 혁명 후 쿠바 사회의 근대화를 제기하는 작품들을 만들기 시작한다. 이러한 영화들은 관객들을 지적인 논의 속으로 끌어들여 쿠바 사회의 전근대성을 인식하게 만들고 혁명 세력들의 근대화 기획에 동참하게 만드는 혁명 영화의 이상에 충실하고 있는데 이러한 작업에 대해 알레아 자신도 상당히 낙관적인 전망을 갖고 있던 것으로 보인다. 알레아의 1966년 작품 <어느 관료주의자의 죽음, La muerte de un burócrata>은 혁명 후 쿠바 사회에서 관료주의의 문제점을 신랄하게 비판하고 있는데 이 영화는 감독의 의도대로 당시 쿠바 사회에서 전근대적인 관료주의에 대한 논의를 촉발시켰으며 이런 점에서 알레아는 매우 긍정적이었다고 이 영화를 평가한다 (Burton, 1986: 121).

영화는 가벼운 코메디 풍으로 조각가 페레스의 사체를 둘러싼 한 바탕의 소동을 재미있게 그려내고 있다. 이야기는 노동자들의 모범이며 프롤레타리아의 전범이라고 추켜세워진 페레스라는 사람의 장례식에서부터 시작된다. 유족들은 근로카드가 고인이 아끼던 물건이라고 생각되어 사체와 함께 묻어버리는데 나중에 연금 신청을 위해

서는 근로카드가 반드시 필요하다는 말을 듣게 된다. 그는 근로카드를 구하기 위해 정식으로 사체발굴 신청을 하지만 그것은 법적으로 금지되어 있다는 말을 듣고 인부들을 고용하여 밤중에 카드를 꺼내러 가지만 중간에 들통나는 바람에 사체를 집으로 가져오게 된다. 다음날 사체를 매장하기 위해 다시 묘지로 갔으나 묘지 관리소 관리들이 매장한 지 3일 되는 사체를 왜 다시 묻느냐고 매장을 거절해서 한바탕 싸움을 벌이고 쫓겨난다. 할 수 없이 후안친은 정식으로 발굴 허가서를 받기 위해 관청으로 가는데 서로 책임을 떠 넘기는 통에 고생 고생하다 결국 허가서를 발급받는다. 그래서 다시 묘지 관리소가 같으나 이번엔 스탬프가 빠져 있다며 퇴짜를 놓는다. 후안친은 다시 관청으로 가 갖은 고생 끝에 겨우 스탬프를 받고 그 동안 집에 모셔져 있던 관을 끌고서 묘지 관리소에 온다. 발굴 허가서를 확인한 관리는 자초지종을 들으려 하지도 않고 앞장서서 무덤으로 가더니만 그 곳에 관이 없는 것을 발견하더니 기겁을 하며 후안친을 정신병자로 몰아 붙인다. 화가 머리 끝까지 치민 후안친은 그 관리를 죽여버리고 만다.

상당히 과장된 서사임에도 불구하고 이 영화는 혁명 후 쿠바 사회의 권위적인 관료주의의 문제점에 대해 관객의 공감을 불러일으켜 이를 사회적으로 공론화 하는 역할을 수행하고 있다. 다분히 계몽주의적 근대화 기획의 성격을 갖는 이러한 영화 작업은 ICAIC 설립 후 만들어진 혁명 영화의 큰 줄기 중 하나라고 할 수 있을 것이다. 전근대적인 성 역할의 수정을 제기하는 페미니즘 영화들 역시 같은 맥락 속에 위치해 있다고 할 수 있는데 이런 영화들이야 말로 ‘일차적인’ 혁명 영화들이라 할 수 있을 것이다. 예를 들어, 움베르토 솔라스 감독의 <루시아 Lucía> (1968), 파스토르 베가의 <테레사의 초상 Retrato de Teresa>(1979) 등의 페미니즘 영화에서 감독들은 모두 대중의 교육자로 나서고 있다. 이러한 영화들 속에는 혁명이 성공한 직후 혁명의 주체들, 근대화 기획자들의 의욕과 희망이 투영되어 있다. 그들은 군사적인 혁명이 성공한 이상, 종속적인 경제를 벗어나 새롭게 경제구조를 재편하는 일이나 대중을 교화시켜 전근대적 관념

들을 깨고 새로운 문화를 정립하는 일이 그렇게 어렵지 않다고 생각했다. 쿠바 혁명이 라틴아메리카 전역의 혁명을 위한 서곡이라고 간주하며 5년 이내에 라틴아메리카 전역이 혁명의 열기에 휩싸일 것이라고 장담한 체 게바라의 1965년 발언에는 쿠바 혁명가들의 낙관적인 시각이 반영되어 있다 (Kagarlitsky, 2000: 187). 그리고 또한 혁명 초기의 근대화 기획은 보건, 교육, 고용 분야에서 어느 정도 가시적인 성과를 거둔 것도 사실이다.

혁명과 탈식민적 계몽 등의 주제와 관련하여 <어느 관료주의자의 죽음>이 남기는 논란은 차라리 영화 형식에 관한 것인데, 이 작품은 서구 연극의 소극전통을 잇고 있는 헐리우드의 무성 코메디 영화들과 너무나 닮아 있는 것이다. 예를 들어, 페레스가 호세 마르티의 흉상을 기계로 찍어내는 장면은 누가 보더라도 채플린의 <모던 타임즈>를 연상시킨다. 따라서 많은 평자들이 이 영화의 형식과 관련하여 채플린, 키튼(Buster Keaton), 해롤드 요이드(Harold Lloyd), 제리 루이스(Jerry Lewis) 등의 이름을 거론하는 것은 당연한 일이다. 또한 알레아 뿐만 아니라 에스피노사 역시도 다음 해 헐리우드 형식을 차용한 <후안 킨킨의 모험 Las aventuras de Juan Quin Quin>을 만드는 등이 시기 쿠바 영화에는 이러한 코메디류가 유행하게 된다. 이러한 현상에 대해 헐리우드 영화 작업의 관습과 전통에 대한 패러디라고 볼 수도 있겠지만 킹(John King)이 지적하듯 전복과 동시에 오히려 강화하는 측면이 있다는 것을(1990: 154) 부정하기는 어려워 보인다.

알레아의 대표작 <저개발의 기억 Memorias del subdesarrollo>(1968)은 혁명에 대한 초기의 환희와 환상이 가라 앉은 후 좀 더 복잡한 시각으로 쿠바 사회와 혁명에 대해 발언하고 있다. 이 영화는 자유주의적인 부르주아 지식인의 눈으로 혁명 직후 쿠바 사회의 희망과 긴장, 갈등을 섬세하게 포착하고 있다. 바티스타 정권이 무너지고 혁명이 성공하자 기득권에 대해 불안을 느낀 많은 부르주아들이 미국으로의 망명길에 오른다. 주인공 세르히오의 가족과 친구도 모두 미국으로 떠난다. 세르히오는 부친이 물려준 가구점과 아파트를 소유하며 임대 수입으로 생활하는 ‘혁명의 적’이지만 아바나에 남아 혁명

의 추이를 지켜보고자 한다. 그는 자신 역시 부르주아임에도 불구하고 쿠바 부르조아지에 대한 반감을 갖고 있다. 혁명 후 망명을 떠난 그의 전처 라우라는 세르히오의 아파트에 많은 물건을 남기고 떠났는데 그녀의 비싼 화장품, 옷가지들은 태생을 속이고 서구 여성들의 서투른 복사본이 되려는 제 3세계 부르주아 여성의 가없는 노력으로 밖에 보이지 않는다. 따라서 “비록 혁명이 나 마저도 파괴할지라도 혁명은 벌써진 쿠바 부르주아에 대한 나의 복수이다” 라고 세르히오는 말한다.

그러면서도 주인공은 향락적이고 소비적인 생활을 청산하지 못한 다. 집을 청소하러 온 파출부의 벗은 몸을 상상하기도 하던 그는 길거리에서 엘레나라는 프롤레타리아 계급의 소녀를 유혹하여 애인으로 삼는다. 그녀의 지적인 소양이 형편없음을 알아 채 주인공은 박물관 전람회에 데리고 다니며 교육시킴으로써 그 문제를 해결하려 한다. 그러나 세르히오는 엘레나에게서 도저히 개선될 수 없는 저개발성을 발견한다. 그녀는 예술을 이해하지 못하는 것은 물론이거니와 자신의 행동과 의식에서조차 일관성을 보여주지 못한다. 결국 그는 엘레나를 버리게 되는데, 딸의 처녀성을 빼앗아갔다는 대드는 그녀의 부모들에 의해 봉면을 당하고 법정에게까지 서게되는 수모를 당한다. 세르히오 개인의 이야기가 진행되는 동안 간간히 다큐멘터리 형식으로 혁명 직후 쿠바가 직면한 정치적, 군사적 위기 상황들이 비추어지고 있는데 이것은 세르히오의 개인사를 국가적이고 역사적인 층위에 위치시키는 역할을 한다. 혁명의 현실이 점점 주인공을 압도해 오면서 세르히오는 공포와 무기력으로 자신이 바퀴벌레 같은 인간이 되어버렸다고 진술한다.

<저개발의 기억>은 쿠바의 부르조아 층, 프롤레타리아 층 모두에게 공통적으로 적용되는 의식의 저개발성을 지적하고 있다. 이러한 저개발 속에서 과연 혁명의 이상이 실현될 수 있을 것인가에 대해 회의하는 알레아의 시각은 <어느 관료주의자의 죽음>에 나타난 계몽주의적 근대화 기획자로서의 시각에 비해 다분히 비관적이다. 사실 쿠바 혁명의 주체들은 군사적인 혁명에 몰두해 있던 무렵 사회

문화적인 혁명이 성공할 수 있는 여건에 대해 별로 고려하지 않았다. 카스트로나 체 게바라는 다분히 이상주의자들로서 정치적 종속성의 극복이 경제적 자립은 물론 모든 사회적 문제를 해결해 줄 것으로 쉽게 믿었던 것이다. 그들에게는 집권 후 국가 개혁에 대한 치밀한 플랜이 부족했기 때문에 많은 시행착오와 미숙함을 드러내었고 혁명의 이상은 암운을 드리울 수 밖에 없었다. 이러한 맥락에서 <저개발의 기억>은 당시의 비판주의를 반영하며 저개발 상태에서의 사회주의적 혁명 기획이 어려움에 봉착할 수 밖에 없음을 말하는 것으로 풀이될 수 있다.

<저개발의 기억>은 알레아에게 세계적인 명성을 가져다 준 영화로서 흔히 제3세계 영화의 전범으로 일컬어진다. 서구 중심주의적 세계관과 제3세계 혁명세력의 이분법적 전투성을 동시에 넘어서서 주변부 역사에 관해 변증법적 시각을 보여준다는 점에서 이 영화는 일반적인 제3세계의 혁명 영화들에 비해 확실히 진보적이라 할 수 있다. 하지만 이 영화에 쏟아진 찬사는 영화의 세련된 모더니즘적 형식미에도 기인하고 있는데, 영화라는 매체도 그렇거니와 모더니즘 영화미학도 서구에서 유입된 것인 바, 이렇게 서구적인 도구로써 서구에 대한 이데올로기적인 비판과 저항을 의도한다는 것은 모순적인 상황이 아닐 수 없다. 여기에 대해서는 보다 복잡한 검토와 논의가 있어야겠지만 성급하게 정리해 보자면, 이 경우 서구 문화의 산물인 모더니즘 영화가 비서구에서 긍정적이고 생산적인 방식으로 전유되었다고 볼 수 있을 것이고 바로 이러한 지점에서 이 영화 형식의 탈식민성이 논의될 수 있을 것이다.³⁾

<저개발의 기억>이 전달하는 메시지는 쿠바 최초의 여성 감독 사라 고메스의 1974년 작품 <어떤 방법으로든 De cierta manera>에 그대로 반복되고 있다. 이 영화는 알레아의 조언을 받아 제작하고 있었는데, 감독인 고메스가 갑자기 죽게 되어 알레아의 손에 의해 완

3) 이 영화에 대한 찬사가 모더니즘적 형식미에 집중되는 것은 서구적 기준으로 이 영화를 평가한 결과이고 따라서 이러한 태도는 무의식적으로 인식의 식민성을 드러내는 것이라 보여진다.

성되게 된다. <어떤 방법으로든>에서 혁명 정부는 아바나 빈민가의 판자촌을 헐고 거주자들을 새 아파트로 옮겨 주었으며 교사를 파견하여 그들을 가르치게 한다. 교사로 파견된 올란다는 처음엔 의욕에 넘쳐 자신의 임무를 수행하였으나 그들의 의식 속에 깊이 뿌리 박힌 전통적인 사고방식으로 인해 난관에 봉착하며 점차 의욕을 잃어간다. 한편, 그녀는 한 이주민 남자와 사랑에 빠지는데, 그들의 사랑 역시 처음엔 잘 풀려가는 듯 했으나 이내 계층, 가치관, 사고방식의 차이로 인해 어려움에 직면한다. 이러한 올란다 개인의 이야기는 의식의 저개발성으로 인해 사회주의적 근대화 기획이 점차 힘을 잃어가는 혁명 후 쿠바 사회에 대한 알레고리로 읽힌다.

이 영화나 앞서 언급한 <저개발의 기억>이 혁명이 상정하는 근대성과 실제적 근대화 수준의 불일치에서 빚어지는 갈등을 민족문제와 관련하여 접근하고 있지만 이 영화는 <저개발의 기억>에 비해 훨씬 더 하층민적인 시각과 고민을 통해 민족적인 문제에 다가가고 있으며 이러한 민중성이 정치적인 의식과 연결되어 있다는 점에서 그람시적인 용어로 민족적이자 대중적인 (National-popular) 상상을 보여준다고 할 수 있다. 혁명이라는 화두를 통해 민족 정체성을 새롭게 구성하고자 하는 영화들이 대개 이해되기 쉬운 평면적 서사와 함께 미래 지향적인 낙관성을 투영하고 있다고 한다면 <어떤 방법으로든>이나 <저개발의 기억>은 혁명과 민족을 변증법적으로 조망하는 복합적이고 진보된 시각과 고민을 담고 있다.

Ⅲ. 내부를 다시 돌아보기: <최후의 만찬>, <어느 정도까지>

혁명의 이상을 실현하기 위한 쿠바 사회의 제 조건들을 돌아보던 알레아의 영화 작업은 1970년대에 들어 좀 더 본질적인 문제에 천착하기 시작한다. 근대성의 패러다임 속에서 발전과 개발을 지향하며 쿠바 사회의 '저개발'을 비판하고 개선하려던 계몽주의자의 자세에서 인종문제, 여성문제 등을 통해 내부를 세심하게 돌아보고 그 균열점

을 드러내는 방향으로 나아가기 시작한다. 사실 <어느 관료주의자의 죽음> 이나 <저개발의 기억>에서 알레아는 다분히 모더니스트적인 목적론의 시각을 보여준다. 예컨대 <저개발의 기억>에서 근대적 주체의 모델로서 헤밍웨이 그리고 유대계 독일인 한나가 언급되고 이에 대한 대비로서 쿠바인들의 비합리성, 피상성, 저개발성이 비판되는 것은 쿠바의 최상류층 출신으로 유럽유학까지 다녀온 3세계 영화 감독이 가질 수 있는 다분히 유럽 중심적인 시각임을 부인하기 어렵다.⁴⁾ 사실 알레아의 이러한 한계는 라틴 아메리카 나아가 일반적인 제3세계 민족주의 지도자들이 흔히 노출하는 신분 상의 한계이기도 하다. 교육 수준이 높지 않은 식민지에서 민족주의를 주도할 정도의 의식이 있는 사람이면 대개 그 사회에서 지배적 계급에 속해 있었고 또 이러한 사회적 위치는 독립 후 탈식민 시대에서도 여전히 유지되기 때문이다.

이러한 비판을 의식이라도 하듯, 70년대의 그의 영화작업은 토착적이고 지역적인 본질에 더욱 다가가는 모습을 보여준다. 따라서 이때부터의 영화는 쿠바 사회의 하층민들의 저개발을 비판하는 대신 그들이 처한 삶의 조건들을 애정 어린 눈으로 바라보며 그들에게 가해지는 억압을 고발하고 오히려 지식인의 위선을 공격하는 방향으로 나아간다. 수사나 픽에 의하면 1960년대 말에서 1970년대 중반까지 쿠바 영화는 아프리카-쿠바 문화에 천착하는 경향을 보여주는데 쿠바 감독들이 쿠바 문화의 원류로서 흑인 문화의 중요성을 인식하기 시작했다는 것이다(Pick, 1996: 131).⁵⁾ 따라서 아프리카 기원의 흑인 대중 문화, 음악, 음악가 등에 대한 다큐멘터리나 흑인 역사를 탐구

4) 물론 이렇게 무조건적으로 서구 지식인 모델을 추앙하는 주인공의 태도 역시도 회화화 되기도 하고 헤밍웨이의 경우 새로운 시대 패러다임에 적응하지 못한 기시착 오적 인물로서 주인공의 처지가 투사되는 역할을 하고 있다. 그러나 한나나 헤밍웨이가 쿠바여성 엘레나의 저개발성과 대비되는 것은 분명하다. 서구 지식인에 대한 알레아의 우호적인 시각은 이후 <딸기와 초콜렛>에서도 명확히 드러난다.

5) 1970년대에는 쿠바 영화에서 뿐만 아니라 브라질의 '새로운 영화'(cinema novo)에서도 아프리카 기원의 흑인 문화에 대한 조명이 대대적으로 일어나는데 이것은 뿌리 찾기에 대한 쿠바나 브라질 지식인들의 열망을 반영하는 것이기도 하지만 70년대 미국 전역에서 일어난 흑인 인권운동, 아프리카의 독립운동의 열풍에서 힘입은 바도 크다(Stam, 1997: 257).

하는 많은 극영화들이 만들어졌는데 알레아가 1974년에 제작한 <최후의 만찬> (La última cena, 1974) 은 이러한 조류의 중심에 위치하고 있다. 사라 고메스의 <어떤 방법으로든>에서도 이미 보여지고 있지만 이때부터 알레아의 영화에 흑인들이 중심적인 인물로 등장하는 것은 의미심장한 변화이다.

사라 고메스에 대한 헌사가 붙은 <최후의 만찬> 은 18세기 노예제 시대의 실화를 배경으로 하고 있는데 여기에서 알레아는 지주 계층의 위선을 폭로하고 있다. 신앙심이 돈독한 까사 바요나 (Casa Bayona) 백작은 부활절 주간을 맞아 자신의 사탕 수수 농장에서 일하는 흑인 노예들의 발을 씻기고 목요일 밤 열 두 명의 노예를 골라 만찬을 베푼다. 그리고 마치 자신이 예수인 양 만찬 테이블 가운데 앉아 성경의 말씀을 전한다. 그러나 그의 시각은 별로 성경적이지 못하다. “흑인들은 머리가 나쁘기 때문에 잘 이해하지 못해. 심장이 명령하면 흑인들은 복종해야돼. 흑인들은 무식하기 때문에 어쩔 수 없다” 라든가 “흑인들은 원래 들판에서 일하도록 창조되었다”라는 백작의 말에는 식민지시대 스페인인들의 모순적인 신앙관이 드러난다. 백작은 탈출하다 감독에 의해 귀가 잘린 노예 세바스티앙을 옆 자리에 불러 그를 위로하려 하지만 오히려 그에게서 침세례를 받는다. 그러나 백작은 자신이 예수인 척 “예수도 제자들 앞에서 모욕을 참았다” 며 인내심을 발휘한다. 술에 만취한 백작은 다음 날이 성스러운 금요일이라 노동이 없을 것을 노예들에게 약속한다.

그러나 금요일 아침, 백작이 농장을 떠나자 심장 돈 마누엘은 노예들을 가혹하게 다그치며 다시 일터로 몰아내려 하는데 노예들은 백작의 약속을 상기시키며 항의한다. 그러나 돈 마누엘은 백작이 술 취해서 한 약속은 효력이 없다며 노예들을 다그친다. 화가 난 노예들은 폭동을 일으키고 돈 마누엘을 포로로 잡아 놓고서 백작에게 대표를 보내는데 이미 폭동 소식을 들은 백작은 무장한 병력을 데리고 농장으로 달려간다. 대표단이 총에 맞아 죽었다는 소식을 전해들은 노예들은 돈 마누엘을 처형하고 농장을 불태우고는 산 속으로 도망가는데 이들은 백작의 병사들에게 잡혀 잔혹하게 처형되고 그들의

머리는 모두 길다란 장대에 꽂힌다. 처음부터 자유를 갈망했던 세바스티안만이 도주에 성공하여 농장에서 벗어나다.

현실의 문제에 집착하던 현실 개혁가 알레아가 갑자기 18세기 흑인 노예의 문제로 관심을 옮겨간 것은 다소 의아스러울 수도 있지만 사실상 아프리카에서 잡혀온 흑인들이야말로 이중혼합의 쿠바사회에서 가장 보편적인 인종임을 생각한다면 <최후의 만찬>은 쿠바 민족의 기원으로 거슬러 올라가 그 원류에 자리잡고 있는 억압의 시초를 거론하는 것으로 해석될 수 있다. 앤더슨(Anderson)이 기록하듯 라틴아메리카에서 하부계층의 정치적 동원력을 보여준 사건들, 즉 인디오들이나 흑인 봉기가 결국 민족 독립운동으로 이어졌다는 사실을 간과해서는 안 된다 (1991: 72-74).⁶⁾ <최후의 만찬>에서와 같은 혹독한 억압 속에서 흑인 노예들이 반란을 일으키는 사건들로부터 쿠바 민족에 대한 상상이 시작되었다고 본다면 이것들은 단순히 역사적인 흥미거리로 그치는 것이 아니라 민족적 상상 (National Imaginary)을 구성함으로써 민족을 ‘상상의 공동체’로 묶어주는 중요한 역할을 수행하고 있는 것이다. 피스(Peace)의 말대로 이러한 ‘민족적 서사’는 민족이라고 불리우는 상상의 공동체로 하여금 실제적인 사회 정치적 조건에 상응하는 상상적인 관계를 구성하도록 하는 것이다 (Walsh, 1996: 7 에서 재인용). 결국 이 영화는 민족을 원형적, 자연적 본질로 개념화 하고자 하는 다분히 본질론적 의도를 내포하고 있다고 볼 수 있다. 쿠바 문화의 아프리카적 기원을 강조하면서 기본적으로 이민자들로 구성된 쿠바 민족의 근원을 비약적으로 끌어올리고 있는데 이로써 스페인과의 반식민 투쟁에서부터 본격적으로 생성되기 시작한 쿠바의 민족주의의 기원을 상기시킬 뿐만 아니라 ‘민족의 뿌리’를 강조하는 본질론적인 민족 감수성을 덧입히고 있다고 볼 수 있다.

알레아의 1984년 작품 <어느 정도까지 Hasta cierto punto> 역시도

6) 린치(Lynch)에 의하면 시몬 볼리바르는 한 때 흑인 반란을 “스페인의 침공보다 천배나 나쁘다”라는 견해를 가졌었다. 그러나 그는 곧 노예에 대한 이러한 자신의 생각을 바꾸었고, 흑인 노예의 반란이 민족 독립운동들이었음을 인정하게 되었다 (Anderson, 1991: 74에서 재인용).

<최후의 만찬>에서와 마찬가지로 하층민의 삶을 돌아보고 그들에게 가해지는 억압을 고발하고 있다. <최후의 만찬>에서는 역사를 거슬러 올라가 18세기 흑인 노예들이 처했던 폭력적인 상황을 다루었지만 <어느 정도까지>에서는 동시대 여성 노동자가 처한 현실에 천착하고 있다. 이와 맞물려 역시 상류층의 위선이 고발되고 있다. 이 영화에서 대중을 가르치겠다고 나선 지식인은 오스카라는 시나리오 작가이다. 그는 성 차별을 혁명 후 쿠바 사회의 가장 큰 문제라고 생각하여 이에 관해 계몽적인 영화를 만들 요량인데, 시나리오 작성의 전초 작업으로서 마치스모가 가장 강하다고 여겨지는 부두에서 노동자들을 대상으로 간단한 인터뷰 비디오를 만들고 있다. 여기에 등장하는 한 부두 노동자는 다음과 같이 말한다.

(혁명 이후) 난 변했어요. 한 80% 정도 변했죠. 그러나 100%는 힘들어요. 당신은 젊으니까 할 수 있을지 모르죠. 하지만 난 힘들어요. 어쩌면 약간 더 변할 수 있을지 몰라요. 한 87% 정도, 하지만 100%는 안 돼요. 그건 안되죠. 남자와 여자가 평등하다는 것은 옳은 얘기예요. 하지만 어느 정도까지이죠.

늙은 흑인 노동자의 솔직한 대답에는 그간 혁명이 진력해온 근대화 기획이 거둔 '어느 정도'의 성과와 그럼에도 불구하고 그것은 아직 미완의 프로젝트라는 의미가 함께 담겨있다. 부두에서 오스카는 리나라는 여성 노동자를 발견하는데 노동자 총회에서 노동자들의 작업 환경 개선과 권익을 주장하는 그녀의 당당한 모습에 오스카는 반하게 된다. 그리하여 혁명 후 쿠바 영화의 상투적인 구도로서 다시 한 번 지식인-노동자 커플이 탄생하게 된다. 그러나 노동자의 전근대적 의식이 지식인과의 관계를 위협하던 <저개발의 기억>에서와는 달리 <어느 정도까지>에서는 <최후의 만찬>에서와 마찬가지로 지식인의 위선과 '저개발성'이 고발되고 있다. 이 영화의 주인공인 노동자 리나는 미혼모로서 혼자 아들을 키우며 살고 있는데, 가정에서나 작업장에서나 자신의 감정과 판단에 충실한 모습을 보여주고 있다. <저개발의 기억>에서 주체적 의식이나 행동의 일관성이 결여되어

지식인 주인공을 실망시켰던 쿠바 여성들에 비해 리나는 확실히 ‘근대화된 여성’이다. 비판의 화살은 오히려 지식인 오스카에게로 향하는데 유부남인 오스카는 리나의 집에서 외박을 일삼으며 부인에게는 작업 때문에 늦는다고 둘러댄다. 리나는 오스카가 자신을 사랑하기 때문에 곧 가정을 정리하고 자신에게 올 것으로 믿는다. 그러나 부르조아 계층인 오스카는 노동자 계층인 리나 때문에 자신의 가정을 포기할 의사가 처음부터 없었고 마침내 리나는 다시 한 번 남자로부터 뼈아픈 실망을 맛 본다. 그녀는 오스카의 진정한 의사를 알았을 때 그에게 연연하지 않고 한 마리 새처럼 훌연히 떠나간다. 따라서 노동자 계급의 마치스모를 고발하겠다는 으스스대며 나섰던 오스카는 리나에 의해 스스로의 마치스모와 위선을 고발당하고 만다.

알레아의 이전 영화들은 혁명이라는 거대 담론을 통해 쿠바 사회에서 새롭게 민족 정체성을 구성하는 작업에 참여하고 있었다. 또한 <최후의 만찬>같은 작품에서는 민족 역사의 시초로 거슬러 올라가 본질론적 민족관을 구성하려는 의도를 보여주기도 한다. 그러나 민족이나 인종의 기원을 근거로 한 테두리 안에는 항상 다양하고 이질적인 집단들이 존재하는 법이고 따라서 균질적으로 인식되는 민족 정체성은 계급과 젠더 등 내부의 중요한 범주와 불평등을 무화시키게 마련이다. <어느 정도까지>는 노동자와 지식인을 대립시키고 여성과 남성을 대립시킴으로써 민족 공간 내부의 균열적인 부분을 드러내고 있다. 혁명을 통해 탈식민적 민족 정체성을 세우는 작업이 어느 정도 완성되자 이 과정에서 배제된 집단의 가치를 고려하게 된 것이라고 볼 수 있다. 분리된 집단들이 민족이라는 이름으로 하나의 공동체를 이룬 상황에서 다시 분리된 집단을 상기시키는 것은 민족 공동체의 단일성 유지를 위해 이롭지 않은 일이다. 그러나 본질론적 민족주의가 민족의 문화적 형상을 단순화시키는 동질화 기획으로서 여러 범주들의 내부 및 사이에서 작동하는 젠더, 계급 등과 다른 모든 지배 관계들을 은폐시키는 문제점을 노출하고 있다면 <어느 정도까지>는 이러한 문제점을 제기함으로써 다원적이고 불균등한 권력 관계가 내재된 복합적인 탈식민 민족주의의 방향을 제시하고 있다고

볼 수 있다.⁷⁾

IV. 전지구화 시대에서 민족 영화 만들기: <말기와 초컬릿>, <관따나메라>

주지하다시피 사회주의 국가 쿠바는 90년대에 접어들면서 중대한 변화를 겪게 된다. 현실 사회주의의 붕괴로 인한 경제 위기는 쿠바 사회에 사회주의 노선에 대한 새로운 논의를 촉발시켰고 이로 인한 자본주의적 경제정책의 도입은 필연적으로 쿠바 사회의 질적인 변화를 가져오게 되었다. 90년대의 쿠바는 급속히 밀려들어온 서방문화의 영향으로 사회 도처에서 범 세계적인 포스트모더니즘적 문화 양상이 발견되고 있는데,⁸⁾ 게다가 미국에 거주하며 자유롭게 고향 땅을 넘나드는 이주민들까지 고려한다면 90년대 쿠바의 민족 문화는 확실히 '탈영토화'된 복합 문화의 양상을 보여준다고 할 수 있다.

이러한 90년대 쿠바 사회의 변화와 함께 '민족 영화 제작자' 알레아의 영화 작업도 변천을 겪게 된다. 즉 80년대 까지만 해도 철저하게 쿠바라는 민족 국가의 경계 안에 안주하던 그의 영화 작업은 90년대 쿠바 사회에 불어닥친 변화와 더불어 상당한 변화를 겪게 되는데 1994년에 제작된 <말기와 초컬릿>부터 전지구적 환경에서 쿠바의 민족 문화가 외부 문화와의 충돌하면서 빚어내는 문화적 긴장에 주목하면서 외국의 관객까지도 가상의 관객으로 상정하게 된 것이

7) 이것을 폴 윌먼(Paul Willemen)은 '민족적 특정성' (National specificity) 이라고 부르는데 이것은 민족주의의 동질화 기획을 거부하고 복잡하고 다차원적이며 다방향적인 사회 구성의 문화적 형상을 특질화하고 형상화하는 긴장관계를 포함하는 개념이다 (Willemen, 1994: 212).

8) 물론 90년대 쿠바 사회에서 보여지는 탈근대적 양상을 외부의 영향으로만 볼 수는 없다. 거기에는 분명히 근대적 패러다임에 대한 내부적 반성등 자생적인 면도 존재하기 때문이다. 그러나 59년 혁명 이후 카스트로가 추진해온 쿠바식 사회주의는 분명 하나의 전체주의 체제로서 근대적인 정치현상임에 틀림없고 쿠바 사회의 탈근대적 양상 역시 자본주의적 정책의 도입으로 전체주의적 사회구성이 다소 느슨해진 시점에서 발현되고 있다는 점에서 외부의 영향이 지배적이라고 결론지을 수 있다.

다.⁹⁾ 이러한 현상은 다른 라틴아메리카 감독들의 작업에서는 이미 1980년대부터 목격되는 변화인데 영화 제작과 상영에 드는 비싼 비용은 열악한 경제 상황 속에 놓여있던 라틴 아메리카의 감독들로 하여금 세계로 눈을 돌리게 만들었다. 즉 국제적 자본의 도움을 받고 그들의 배급망을 빌어 국제적 관객을 지향하는 영화를 만들게 된 것이다. 문제는 이러한 작업 환경의 변화가 영화의 콘텐츠에도 영향을 미친다는 점인데 따라서 뉴맨(Newman)이 지적하듯, 민족국가를 근간으로 하던 새로운 라틴아메리카 영화들이 더 이상 지역에 얽매이지 않아 자국의 국민들을 일차적인 관객으로 상정하지도 않게 되었다(1993: 70). 감독의 국적을 근거로 라틴아메리카 영화라고 일컬어지는 최근의 많은 작품들이 유럽 회사들과 공동 제작되었으며 외국의 관객에게 먼저 상영되었다.

알레아의 영화 <딸기와 초콜릿> (Fresa y chocolate, 1994) 역시도 ICAIC이 멕시코의 영화사와 스페인의 방송국과 합작하는 형태로 만들어졌다. 또한 제작 후에는 미국의 Miramax 영화사에 판권이 팔려 미국 관객에게 배급되었으며 그 결과 쿠바 영화로서는 최초로 아카데미상 외국어 영화상 후보에 오르기도 했다. 민족 영화를 초국화된 제작 양식에 의해 만든다는 제작 면에서의 모순적인 상황과 마찬가지로 영화의 이야기도 전지구화된 세계 속에서 모순적으로 존재할 수 밖에 없는 사회주의 국가 쿠바의 민족 정체성을 거론하고 있다.

이 영화는 고지식한 애국청년이자 정치학도인 다비드가 그의 애인 비비안과 싸구려 여관에 드는 것으로부터 시작한다. 그들은 혼전 관계를 갖는 것에 대해 이미 많은 토론을 거쳤으나 막상 비비안이 미온적이 태도를 보이며 다비드가 원하는 것은 섹스 밖에 없다고 말하자 다비드는 그렇지 않다는 것을 보여주겠다며 다시 옷을 입는다. 그러나 시간이 흘러 비비안은 다비드가 아닌 돈 많은 늙은이와 결혼하게 되고 다비드는 실의에 빠진다. 이렇게 이성과의 사랑에서 상처

9) 물론 이 시기 전까지 ICAIC의 작업이 언제나 쿠바라는 테두리 안에 갇혀 있었던 것은 아니다. 필자가 아는 한, 혁명 초기 쿠바의 영화계는 소련으로부터 제작 기술을 배워왔으며 양국 합작으로 영화가 만들어지기도 했다. 이를테면 사회주의 국가 그룹 내에서 영화의 초국적 생산이 진행되기도 했던 것이다.

를 입은 다비드에게 어느 날 디에고가 접근한다. 디에고는 이미 학교에서 동성애자로 소문이 나 있던 터라 초콜렛을 먹고 있던 다비드는 딸기 아이스크림을 들고 동석을 요청하는 그에게 불쾌감을 표시한다. 그러나 디에고가 쿠바에서 구하기 어려운 다른 나라 문인들의 책과 사진을 주겠다고 하자 다비드는 그를 따라 나선다. 디에고의 집에 가서도 다비드는 현관 문을 열어 두는 등 경계심을 늦추지 않는다. 디에고는 다비드의 옷에 일부러 커피를 쏟아가며 그를 유혹하기 위해 갖은 수를 쓰지만 다비드의 견고한 동성애 혐오증에 의해 디에고의 작전은 실패한다. 기숙사로 돌아간 다비드는 그날 벌어진 일을 방 친구인 미겔에게 이야기한다. 미겔은 다비드와 마찬가지로 공산당 학생 조직에 속해 있는 애국 청년인데 디에고의 반체제적 행동에 대한 증거를 잡기 위해 다비드에게 그를 다시 만나 보라고 권한다. 이렇게 해서 디에고와 다비드의 만남은 지속되는데 이런 만남을 통해 고지식한 공산주의자 다비드는 디에고의 넓은 시야와 문화적 소양에 압도 당한다. 그리하여 결국 다비드는 디에고를 이해하여 동성애가 부르주아적 타락이라는 선입견을 수정하게 되고 그 역시 쿠바 사회의 한 시민임을 인정하게 된다.

이 영화에서 두 축을 이루는 다비드와 디에고는 딸기와 초콜렛처럼 많은 면에서 대비를 이루고 있다. 이성애자 다비드는 프롤레타리아 계급의 물라또이고 무신론자이다. 그는 공산주의 학생운동 조직에 속해 있으며 국가에 해악을 끼치는 인물을 고발하기 위해 쫓아다닐 만큼 애국심이 투철하다. 어쩌면 쿠바 혁명이 지향하는 애국 시민의 가장 모범적인 예인지도 모른다. 이에 비해 동성애자 디에고는 백인종의 부르조아이고 카톨릭 신자이며 코스모폴리탄한 시각을 가지고 있다. 따라서 이들은 구조적으로 서로 조화되기 힘든 위치에 있다고 할 수 있는데 영화는 이들이 만남을 지속하며 조화되는 과정을 보여주고 있다. 개방적이고 진보적인 시각을 갖고 있는 디에고는 혁명의 이념적 틀 속에서 벗어나지 못하고 도그마적인 사고를 가지고 있는 다비드의 세계를 영화의 처음부터 이미 내려다보는 위치에 있었다. 따라서 다비드는 디에고를 통해 동성애에 대해서 뿐만 아니

라 사회주의 혁명관 나아가 쿠바 사회 전체에 대한 새로운 세계관을 갖게 된다. 다비드가 디에고 아파트의 관리인인 난시와 사랑에 빠지고 또 비비안을 사귄 때와는 달리 그녀와 스스럼없이 육체적인 관계를 갖게 되는 것도 디에고에게서 습득한 새로운 세계관 덕분이다. 영화의 끝은 다소 비관적인데 외국 대사관과 연계해 조각품의 전시회를 준비하던 디에고가 당국으로부터 추방 명령을 받아 쿠바에서 쫓겨날 위기에 처하게 된 것이다. 결국 쿠바 사회는 디에고의 동성애를 받아들일 단계에 이르지 못했다는 것이 입증된 셈이다.

디에고를 만나기 전 혁명적인 애국청년 다비드로 상징되는 것은 쿠바의 폐쇄적인 민족 정체성이다. 다시 말해 ‘바람직한 것’, ‘혁명적인 것’을 ‘쿠바적인 것’과 동의어로 놓으며 이것들을 ‘세계적인 것’과 배타적인 것으로 구성하는 것이다. 따라서 다비드는 선과 악, 자기와 타자 사이의 경계선이 분명한 이분법적인 시각에서 벗어나지 못하고 있다. 이러한 시각에서의 민족 정체성은 일관성과 단일성으로 구성되며 특정한 정체성과 안정된 의미체계를 전제한다. 모든 쿠바인들을 혁명분자와 반혁명 분자로 간단히 분류하는 그의 생각 속에는 사회 속에 존재하는 다양성, 차이, 타자에 대한 관념은 존재하지 않는다. 이런 점에서 그가 다비드의 집에 체 게바라의 사진을 걸어 놓는 장면은 의미가 있다. 이 전설적인 인물은 다양한 지점에 속한 사람들을 민족의 이름으로 호명하여 국민국가(Nation-state) 쿠바가 모범적으로 수행될 수 있도록 교육하기 때문이다.

이에 비해 동성애자 예술가 디에고는 다비드가 상상하는 본질적 민족의 공간에서 문지방적 경계에 속한(liminal) 인물이다. 호미 바바는 이러한 내부의 문지방적 영역이 소수자, 이민자, 주변부, 부상하는 것들의 발화지점이라고 말한다 (Bahbha, 1990: 300). 이 영역은 본질적이고 균일한 존재로서 민족이 ‘수행’(perform)되고 ‘교육’되고 있음을 여실히 보여주는 공간이다. 그는 카톨릭 신자이고 동성애자이며 예술가이다. 그는 밀수된 외제 위스키를 마시고 금지된 책을 읽고 성적 기호를 스스럼없이 표방한다. 그러나 그 역시도 혁명의 가치를 믿으며 국가를 생각한다. 쿠바의 모든 대학생 방에 체 게바라

의 사진이 걸려 있다면 그의 방에는 동성애자이자 쿠바의 민족 시인 레사마 리마의 사진이 걸려 있다.

그렇다면 다비드와 디에고 사이에서 벌어지는 긴장과 갈등은 호미 바바가 말하는 민족을 서사하는 데 있어 나타나는 '이중 시간성'의 문제를 매우 은유적으로 보여주는 것일 수 있다.

사람들은 민족주의적 교육의 역사적 대상물이다. 사람들은 가르쳐지는 내용이 역사적 기원, 역사적 사건을 담고 있는 것이라 여기고 여기에 권위를 부여한다. 한편 사람들은 민족의 기원이나 현존을 지워버려야 하는 의미화의 과정에서 주체의 역할을 수행하기도 한다. 이것은 반복적이고 재생산적인 과정으로서 '민족의 삶'이 수행될 수 있도록 만드는 강력하고 살아있는 원칙이다(Bhabha, 1990: 297).

바바는 이러한 두 가지 양태의 시간성 사이의 긴장과 불안을 감지하고 있는데 이것을 민족적 주체의 분열이라고 부른다. 즉 민족적 시간의 '교육적' 조건은 사람들을 역사적 현존으로 만들고 공동체의 근원이 되는 시대를 기념한다. 한편, '수행적' 조건은 현재의 불균질한 역사와 문화적 차이는 민족적 주체들로 하여금 과거를 잊게 만든다. 따라서 이러한 이중 시간성에서 야기된 긴장성은 확정적이고 안정적으로 여겨지는 민족적 서사에 제동을 건다.

디에고를 만나기 전 다비드는 민족주의의 교육적 시간성에 충실한 사고를 보여준다. 그에게 민족은 선형적이고 본질적이고 균일한 것으로 상상된다. 이에 비해 게이 예술가 디에고가 처한 상황은 민족주의의 수행적 시간성을 나타내는데 그의 소수자로서의 위치는 통합적인 것으로 여겨지는 민족 내의 문화적 차이와 이질적인 역사를 표상한다. 따라서 이들 사이의 갈등은 성적인 것에서 비롯되었지만 근본적인 세계관과 이데올로기적인 것이기도 하며 영화의 중심서사는 성적인 갈등이 해소되는 과정이 아니라 세계관과 이데올로기의 갈등이 해소되는 과정을 보여주는 것이다. 그리고 갈등의 해소에 이르게 되는 것은 상호이해와 양보를 통해 얻어지는 것이 아니라 다비드가 디에고의 생각을 이해하고 수용하는 일방적인 방식으로 진행된다.

결국 다비드로 대표되는 민족주의의 지배적 담론, 민족의 교육학적 시간성이 디에고로 대표되는 문지방적 공간이 드러내는 이질적 역사와 차이, 수행적 시간성을 받아들이게 되는 것이다. 알레아 감독은 다비드와 같이 경직된 쿠바의 혁명 세력에게 동성애자 디에고를 포용할 것을 권고한다. 그는 쿠바 사회 역시도 전지구화된 질서의 영향을 받고 있는 상황에서 배타적인 혁명성, 민족 정체성을 유지하는 것이 명백한 기시착오의 오류임을 지적하고 있는 것이다.

<딸기와 초컬릿>에서 무너지기 시작한 고전적인 내셔널 시네마의 테두리는 알레아의 마지막 영화 <관따나메라> (Guantanamera, 1998)에서 완전히 허물어진다. 냉엄한 현실 앞에서 자본주의를 받아들이고 달러를 벌기 위해 ‘적’들을 맞이하기 시작한 쿠바의 현실 사회와 마찬가지로 알레아의 마지막 영화에서는 이제 어떠한 이분법도 보이지 않는다. “관따나메라”라는 세계적으로 잘 알려진 민속 가요에 집착하는 알레아의 모습에는 민족적인 것을 지키고 고양하려는 의도보다는 민속적인 것을 통해 세계 관객에게 어필하려는 의도가 더 짙게 깔려있는 듯 하다. 이제 그의 영화에서 정치성과 상업성은 서로 적대적이지 않게 잘 어우러져 있다. 쿠바의 ICAIC과 스페인의 방송사가 합작하는 형식으로 만들어진 이 영화는 요이따(Yoyita)라는 쿠바 출신의 유명한 여가수가 미국에서 50년 만에 자신의 고향 구안따나모로 돌아오는 것으로부터 시작한다. <딸기와 초컬릿>에서 디에고에 의해 조심스럽게 개진된 초민족성은¹⁰⁾ <관따나메라>에서 초국적 삶을 살아온 인물을 등장시킴으로써 더욱 확장된다. “관따나메라”라는 노래의 고향인 쿠바의 작은 마을 관따나모는 이렇게 해서 미국이라는 코스모폴리탄한 제국과 대비된다. 요이따는 50년 만에 만난 옛 애인 칸디도(Cándido)와 옛날을 회상하다 잠들 듯이 숨을 거두고 만다. 그리하여 그녀의 조카 히나(Gina) 부부와 칸디도는 운구차와 함께 아바나로 향하게 된다. 대학에서 경제학을 가르치다 반체제 인물

10) 이를테면 디에고의 집에 있는 다양한 국적의 책과 물건들, 외국 대사관에 의해 지원 받는 전시회 계획 그리고 동성애에 대한 진보적 사상들이 그의 초민족성을 대변해 준다고 할 수 있다.

로 물려서 교수직을 그만두고 고향 관파나모에 내려와 있던 히나는 운구차와 함께 아바나로 가던 중 길가의 바에서 우연히 한때 제자였던 마리아노를 만난다. 대학시절 선생님이었던 히나를 흠모했던 마리아노는 대학을 중퇴하고 대형트럭의 운전수가 되어 있었는데 그 역시 아바나로 가는 길이었다. 영화는 히나와 마리아노가 아바나로 가는 길에서 우연한 만남을 거듭하며 결국 사랑을 확인하는 과정을 보여준다.

쿠바의 정치적 상황이나 알레아의 영화 역정에 대해 잘 알지 못하는 세계 관객 입장에서 보자면 이 영화는 쿠바의 이국적 풍경과 민속음악이 어우러진 한편의 멜로드라마이다. 그러나 쿠바 관객의 입장에서 보자면 이 영화는 단순한 멜로드라마로 그치지 않는다. 이 영화에 표현된 초국성이야말로 <딸기와 초콜릿>에서와 마찬가지로 쿠바 사회의 폐쇄성과 교조성을 비판하는 요소로 작용하고 있기 때문이다. <저개발의 기억>에서 조국을 떠나는 쿠바인들에 대해 적개심을 보여주었던 알레아는 이제 다시 돌아온 망명객에게 아무런 반감을 보여주지 않는다.¹¹⁾ 오히려 그녀는 고향에서 환대를 받고 지역을 빛낸 인물로 감사패를 받기도 한다. <관파나메라>에서 가장 두드러진 정치성을 부여받는 인물은 해직교수 히나이다. 그녀는 대학에서 '과학적 사회주의'를 가르치다 해직되는데 이것은 '과학적이지 못한' 사회주의를 신봉하고 있는 카스트로 정권에 대한 명징한 비판이다. 게다가 공무원인 그녀의 남편 아돌포는 시종일관 융통성 없고 자비심 없는 부정적인 관리의 모습으로 그려지는데 히나는 결국 남편을 버리고 마리아노를 택한다.

이렇게 시각적으로 쿠바적인 것을 보여주며 또한 쿠바 내의 사회문제를 거론하는 <관파나메라>는 일견, 모든 제3세계 텍스트는 집단 의식이 재현됨으로 인해 민족적 알레고리로 읽힌다는 제임슨의 명제를 충실하게 반영하고 있는 것 처럼 보인다. 그러나 문제는 <관파나

11) 영화에서 요이따가 쿠바를 떠난 것이 40년 전이 아닌 50년 전으로 설정된 것은 의미가 있다. 적어도 그녀가 쿠바 혁명(1959) 직후 대거 망명을 떠난 '반혁명 세력'이 아님을 말하는 것이다.

메라>, 혹은 <딸기와 초콜릿> 과 같은 초국적 (transnational) 영화에서 다른 나라의 관객에게 ‘쿠바적인 것’이라고 보여지는 것들이 아무런 가감 없이 실제의 쿠바를 반영하고 있는가 하는 점이다. 세계 관객에게 전인미답의 지역으로 남아 있는 쿠바 사회에 대한 호기심을 유도하거나 또는 ‘쿠바 영화’라는 용어가 가진 일종의 페티쉬를 촉발 시킴으로써 이것을 상업적으로 이용하고 있는 이 영화들은 기실 잘 살펴보면 별로 쿠바적이지 않다. 예컨대 <딸기와 초콜릿>의 디에고와 같은 인물은 서구 사회에서나 존재하는 게이 모델로서 쿠바 동성애자의 경험적 현실을 보여준다고 할 수 없다. <관타나메라>의 서사는 전형적인 서구 ‘로드 무비’(road movie)의 멜로드라마 코드를 답습하고 있을 뿐 쿠바적 특정성과는 아무 관계가 없다. 오히려 서구인들의 감수성에 잘 부합할 수 있도록 서사와 미장센을 구성해 놓았다고 할 수 있다.

사실, 할리우드 영화의 전세계적 패권 하에서 초민족적 시선에 대한 의식은 내셔널 시네마가 존립할 수 있는 중요한 전략이 될 수 있다. 프레드릭 제임슨은 세계화된 포스트모더니티의 문화에서 주변부 지역 예술가들이 흔히 취하게 되는 전략이 민족적 알레고리가 초민족적인 지정학적 알레고리로 나아가게 하는 것이라고 말한다. “그들은 민족적 알레고리 패러다임에 대한 외부적 충격을 예민하게 알아채는데, 그들은 이 패러다임을 가지고 작업했으며 세계적 시스템 형태의 알레고리 구조에 잘 적응했던 것이다... 이로써 제1세계의 인정과 국제적인 인지도에 대한 열망이라고 할 수 있는 타자에 대한 새로운 종류의 갈망의 출현을 나타낸다(Jameson, 1992: 110)”. 중국 5세대 감독인 장이모나 첸 카이거, 한국의 임권택 등이 모두 이러한 전략을 바탕으로 ‘영화제용 영화’를 만들어 국제적인 인지도를 획득함으로써 내셔널 시네마를 통한 저항의 전략을 가능하게 할 수 있었다. 그러나 이러한 토착적 지역주의를 통한 외부지향적 전략이 빠질 수 있는 함정은 롬 윌슨(Rob Wilson)이 정확하게 지적하듯 “스스로 동양적이 되면서 국내에서 보다는 해외에서 더 감동을 주는 이국적 공간에 퇴행적 시선을 준다는 것”이다(2002: 261). 즉 서구 관광객을

위해 '토속문화'라고 하는 것이 흔히 왜곡되고 과장되듯이 서구 관객을 의식함으로써 내셔널 시네마가 재현하는 '지역적 정체성'이 왜곡되고 스스로 상품화되는 것이다. 지역의 문제에 깊이 천착하고 있는 듯 하면서도 실제로 쿠바적인 것과의 거리를 보여주는 알레아의 후기 영화들은 바로 이러한 유혹에 일부 넘어가고 있는 것으로 보인다. 국제적인 인정을 통해 거장의 자리에 오른 장이모나 임권택도 비슷한 비판을 받기도 하는데 알레아 역시도 이러한 혐의에서 벗어나기 힘들어 보인다.

결국, <딸기와 초콜릿>이나 <관따나메라>가 보여주는 것은 전지구적 자본주의 확장의 결과와 맞닿아 있는 현 단계 쿠바 내셔널 시네마의 가감 없는 양상이다. 이 영화들의 경우에서 보듯, 더 이상 민족은 폐쇄적이고 한정적인 집단이 아니라 삶든 죽음든 민족 국가의 경계를 벗어나 외국과 관계를 맺고 거기서 파생되는 수 많은 문제들과 직면해야 하는 복잡하고 다층적인 상태에 놓여있는 존재이다. 내셔널 시네마 역시도 내부의 것들을 내부의 관객들에게 보여주어 민족적인 것을 각인시키는 지역적인 메커니즘에서 벗어나 민족 공간의 내부가 외부의 세계와 만나게 될 때의 갈등과 모순을 담아내고 있다. 한편, 내셔널 시네마의 이러한 초민족적 메커니즘은 상업적인 동기를 유발시키며 지역적인 것의 재현에 또 다른 변수를 제공하고 있는데 따라서 궁정적으로는 외부의 관객에게 내부의 것에 대한 문화 횡단적인 독해의 기회를 마련하여 지역적 주제를 통해 세계적인 문제점을 드러내기도 하고 세계를 향한 주변부의 반식민적 저항을 담아내기도 하지만, 대개의 경우 스스로를 상품화함으로써 오히려 전지구적 자본에 순종하는 결과를 낳는 것이 현실이다.

V. 결론

쿠바의 내셔널 시네마를 대표하는 거장 구띠에레스 알레아 감독의 영화를 영화 내적인 것과 외적인 것의 상호텍스트성으로 읽어내는

일은 흥미롭다. ICAIC이라는 영토적 경계가 확실한 내셔널 시네마 작업장을 만든 그는 초기 영화에서 적과 동지의 이분법에 투철한 본질론적 민족주의를 상정하고 있다. 제국주의의 식민지로 남아있던 전근대의 시기와 별반 다르지 않게, 형식적인 독립을 달성한 후에도 신식민지적인 상황 속에 놓여있던 쿠바의 경우 혁명의 국면, 즉 반외세 반독재의 투쟁 국면에서 민족은 단순하게 정리되기 때문이다. 민족의 존망이 걸린 중대한 의제 앞에서 민족 내부의 차이들은 민족해방이라는 초월적인 논리에 의해 발언권을 양보한다. 이 시기에는 비교적 안정적이고 통일적인 민족 정체성이 통용되는데 초기의 알레아 역시도 민족 내부의 복잡한 차이들을 간과한 채 단순히 혁명세력과 반혁명 세력의 이분법으로 민족을 보고 있는 것처럼 보인다. <최후의 만찬>같은 작품에서는 민족의 역사적 근원으로 거슬러 올라가는데 정치적 권력으로서만 작용했던 추상적인 민족 개념에 실질적인 내용을 채우는 작업이었다. 이 영화에서 말해지는 것은 세계의 각 나라는 물론 라틴 아메리카의 다른 민족들과 구별되는 쿠바 민족의 본질적인 정체성인데 18세기 흑인 노예의 문제로 관심을 옮겨가는 것은 바로 이러한 맥락에서이다. 즉 흑인 혼혈, 프롤레타리아, 억압에의 투쟁 등을 쿠바 민족을 구성하는 가장 중요한 정체성으로 설정하며 이러한 정체성을 신화화하는 국면이기도 한데 이것을 통해 외부 세계와 구별되는 배타적인 민족 개념을 이데올로기화하고 있다.

그러나 84년 작품 <어느 정도까지>에서는 페미니즘을 이슈화하며 민족 공간 내부의 균열점을 드러내는데 이것은 80년대 쿠바 사회 내부의 변화와도 관계가 있다고 보여진다. 한편, 현실 사회주의의 붕괴 이후 90년대 알레아의 영화작업은 생산과 소비의 면에서 지역의 경계를 넘어섬으로써 확실히 초국화 되었음을 보여준다. 즉 그는 작업 방식 뿐만 아니라 영화의 서사에 있어서도 차이를 통한 의미와 정체성의 생산이라는 고전적인 내셔널 시네마의 작동 원리를 해체하고 있다. 90년대 그의 영화는 더 이상 순수하게 민족적인 것에 집착하거나 민족적인 것의 가치를 고양하는데 주력하지 않고 오히려 초국적이고 외부적인 시각에서 쿠바 사회 내부의 정체(停滯)를 비판한다.

게다가 외국의 자본을 끌어들이고 민속적인 것의 상품성을 부각시키는 그의 태도에서는 초국화 시대 내셔널 시네마의 모순된 목표, 즉 상업적 성공과 문화적 동기화가 드러난다.

사실 거장 감독으로서 알레아가 누리는 지위는 국제적인 인정으로부터 지지받고 비호받은 바 크다. 국제적 안목을 갖추고 있었던 그의 영화작업의 궤적이 순수하게 민족적인 것으로부터 점차 외부로 지향하고 있는 것은 어쩌면 당연한 일이다. 이런 면에서 보자면 그의 초기 영화작업도 국제적인 시선을 초월한 것이었다고 단정할 수는 없다. 세계 영화사적으로 볼 때 60, 70년대는 헐리웃 영화의 세계 지배에 대항하여 유럽을 비롯한 각국의 내셔널 시네마가 본격적으로 성장하여 산업적인 기반을 다지던 시기였는데 중남미에서는 이른바 '새로운 라틴아메리카 영화'라고 불리우는 탈식민적 각성에서 비롯된 영화조류가 각국의 내셔널 시네마 혁신운동에서부터 본격적으로 형성되고 있었다. 따라서 이 시기 쿠바의 내셔널 시네마에 담긴 민족적 이슈들은 쿠바 관객에게는 물론 라틴아메리카 관객의 반향을 가져올 수 있었고 더 나아가서는 서구의 엘리트 관객들의 관심을 모을 수도 있었다. 그리고 '새로운 라틴아메리카 영화'의 대표자로서의 명성은 알레아가 서구 세계의 인정을 받는 데도 큰 역할을 했으리라 보여진다.

쿠바 내셔널 시네마를 관통하고 있는 민족주의와 초민족주의라는 두 가지 모순된 힘 사이를 횡보하는 알레아의 궤적은 많은 논란거리를 불러 일으킨다. 그의 작품들은 쿠바 내셔널 시네마의 고전들로 자리매김 되며 국내적, 국제적 권위와 명성을 즐기지만, 이 작품들이 보여주는 국제 시장, 국제적 인정에 대한 민감성은 쿠바 내셔널 시네마의 대표자로서 알레아의 지위에 대한 정당성을 의심하게 만든다. 앞서 언급되었듯 몇몇 영화에서 보여지는 과도한 서구관객 지향성은 지역적인 다양성, 다원성의 발현이라기 보다는, 전지구적인 자본주의 포스트모던 문화가 의도하는 고차원적인 획일화, 균질화 전술에 대한 무의식적 공모라고 할 수 있다. 그러나 또 한편, 초국적 활동에 의해 민족의 경계가 점차 사라지고 있는 현재의 탈근대적 전

지구화 시대에서 편협한 민족주의를 넘어 보다 바람직한 반민족적, 반근대적, 반서구적, 반엘리트적 포스트모던 문화를 건설하는 전지구적 프로젝트를 지향하는 것은 예술가의 마땅한 자세이다. 문제는 후자를 지향하면서 전자의 위험에 빠지지 않는 것인데 영화는 순수 문학과 달리 예술적인 논리 외에 생산과 소비에 있어 산업적인 논리가 깊숙히 개입하고 있는 분야이기 때문에 자본주의의 불균형적인 발전에서 기인한 지배와 종속의 파괴적 메커니즘에 지배될 위험성이 농후하다. 바로 여기에 전지구적 자본주의 시스템이 작동하는 시대에 내셔널 시네마 작업을 둘러싼 고민의 핵심이 놓여있다. 많은 민족국가의 영화인들이 무역분쟁을 우려하는 정부의 반대에도 불구하고 스크린 쿼터, 외화 수입 규제 등 보호주의 전략을 주장하는 것을 단순히 '제 밥그릇 챙기기'라고 넘겨버릴 수 없는 이유가 바로 여기에 있는 것이다. 우리 시대의 이상적인 내셔널 시네마는 민족적 특정성을 담아내는 것과 동시에 이것이 초민족인 것과 조우하는 순간 발생하는 모순과 갈등의 문제를 담아내야 하고 이를 통해 근대의 극복이라는 세계적 프로젝트에 기여해야 하는데 그러기 위해서는 전지구적으로 작동하는 자본의 논리에 유혹되지 않는 산업적인 탈식민성의 확보가 선행되어야 하는 매우 다층적이고 복잡한 고난도의 과제를 요구받고 있는 것이다.

참고 문헌

- Anderson, Benedict(1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 『민족주의의 기원과 전파』, 윤형숙 역. 나남.
- Bhabha, Homi K.(1990), "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation", *Nation and Narration* ed. by Homi Bhabha, New York, Routledge. pp.291-322.
- Burton, Julianne, ed.(1986), *Cinema and Social Change in Latin America: Conversation with Filmmakers*, Austin, Univ. of Texas Press.
- Gabriel H., Teshome(1989), "'Towards a Critique of Third World Films". *Questions of Third World Cinema*, Jim Pines and Paul Willemen eds. BFI, London. pp.30-52.
- García Canclini, Néstor(1989), *Culturas híbridas: Estrategias para entender y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- Jameson, Fredric(1982), *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*, Bloomington, Indiana UP.
- _____ (1986), "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, No. 15, Fall, pp.65-88.
- Kagarlitsky, Boris(2000), 『근대화의 신기루』, 유희석, 전신화 역, 창작과 비평사.
- King, John(1990), *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, London, Verso.
- Newman, Kathleen(1993), "National Cinema after Globalization: Fernando E. Solanas' *Sur* and the Exiled Nation", *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14, No. 3. pp.69-83.
- Pick, Zuzana(1996), *The New Latin American Cinema*, Austin, University of Texas Press.
- Shohat, Ella(1997), "Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the

- Cinema," *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*, ed. M. Jacqui Alexander and Chandra Talpade Mohanty, New York, Routledge. pp.183-212.
- Stam, Robert(1997), *Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture*, Durham, Duke UP.
- Toledo, Teresa(1991), "De cierta manera", *Antología del cine latinoamericano*, Valladolid: 36 semanas de cine, pp.153-59.
- Wallerstein, Immanuel(1998), 『자유주의 이후』, 강문구 역, 당대.
- Walsh, Michael(1996), "National cinema, national imaginary", *Film History*, Vol. 8, No. 1, pp.5-17.
- Willemsen, Paul(1994), *Looks and Friction: Essays in Cultural Studies and Film Theory*, Bloomington, Indiana UP.
- Wilson, Rob(2002), "세계화를 위한 길 위의 한국영화. 세계/지역적 역학을 추적하기, 혹은 왜 임권택은 이안이 아닌가" 『한국형 블록버스터, 아틀란티스 혹은 아메리카』 김소영 외, 현실문화연구, pp.249-271.

Abstract

Narrar la nación en la sociedad postcolonial: Gutiérrez Alea y el cine nacional cubano

Ho-Joon Yim
(Seoul National University)

Sin duda alguna, Tomás Gutiérrez Alea es una de las figuras más representativas del cine nacional cubano. Este estudio repasa toda su carrera cinematográfica en la relación con el cambio social cubano. A través de sus primeras obras filmicas, Alea procura producir la identidad nacional cubana basándose en la noción del nacionalismo esencialista. En este período, sus obras cinematográficas como *El mégano*, *Historias de la revolución*, *La muerte de un burócrata*, se han utilizado como un medio efectivo para convertir el pueblo cubano en una 'comunidad imaginada'. Sin embargo, sus últimas obras -*Fresa y Chocolate* y *Guantamera*- parecen ser cedidas a la lógica de la era transnacional. En estas obras las realidades representadas y creídas como cubanas por el público extranjero ya no son puramente cubanas, más bien una modificación de lo cubano. Así pues, su trayectoria cinematográfica que ha oscilado entre dos fuerzas incongruentes -lo nacional y lo transnacional- provoca una polémica en cuanto al problema del cine nacional en la era posmoderna. Sus obras disfrutaban de la fama y el reconocimiento tanto nacionales como internacionales, pero las preocupaciones atisbadas en sus obras por el mercado internacional nos hacen dudar de la dignidad de su puesto como el representante del cine nacional cubano. En realidad, la actitud orientada hacia el público del

primer mundo, que puede encontrarse frecuentemente en el cine nacional del tercer mundo debe ser vista como el resultado de la complicidad inconsciente de la invisible política posmoderna del capitalismo global que trama la homogeneidad y uniformidad de todas las partes del mundo, más que la exposición del multiculturalismo.

En nuestra era posmoderna en que las fronteras nacionales van a desaparecer, la orientación hacia el verdadero proyecto posmoderno global, más allá del nacionalismo xenofóbico, que proyecta una cultura posmoderna anti-nacional, anti-eurocentralista, anti-jerárquica, sería la actitud merecida de los artistas. Sin embargo, dado que el cine, mucho más que la literatura, es el área en que la lógica industrial predomina, los artistas cinematográficos suelen caer en la trampa puesta por el mecanismo del siniestro capitalismo global. Aquí se encuentra el foco de la angustia del cine nacional en la era llamada 'neoliberalista'. En este aspecto, no podemos fácilmente juzgar egoista al argumento de los artistas cinematográficos por defender las políticas proteccionistas -cuota de pantalla, limitación de la importación de las películas extranjeras, etc.- a pesar de la preocupación del gobierno por la disputa comercial internacional. Un ideal cine nacional de nuestra era, pues, debe contener la especificidad nacional, captar los conflictos y las incongruencias entre lo nacional y lo transnacional, y por último contribuir el proyecto global de superar la modernidad. Para esto, se necesita consolidar la independencia industrial para no ser tentado por la fuerza capitalista que funciona globalmente. Bajo el predominio absoluto de las películas de *Hollywood*, el cine nacional de hoy, pues, se encuentra en tales condiciones de multi-complicación.

Key Word: Latinamerican Cinema(중남미 영화), Cuban Cinema(쿠바 영화), National Cinema(내셔널 시네마), Gutierrez Alea(구띠에레스 알레아)