

“잊지 마시오”: 호르헤 폰스의 <붉은 새벽>

송 병 선
울산대학교

Song, Byeong-Sun. (2002). "No se olvida": *Rojo amanecer* de Jorge Fons. *Revista Iberoamericana*, 13, 149-166.

La matanza de Tlatelolco, ocurrida el 2 de octubre de 1968, fue uno de los acontecimientos trágicos que afectaron al México moderno contra nivel tanto sociopolítico como cultural. Entre los intelectuales que protestaban a este baño de sangre se encuentran Octavio Paz que renunció su cargo diplomático, calificándolo como un atentado a la libertad, y Elena Poniatowska quien en su libro *La noche de Tlatelolco* (1971) nos relata los sentimientos que se vivieron aquella noche. Sin embargo, a pesar de estas notables excepciones, fue un tema prohibido durante muchos años y no hubo un tratamiento abierto de este suceso de 1968 con la capacidad de acceder a un público amplio. La película *Rojo amanecer*, de Jorge Fons (1989), es uno de los filmes que llenan este vacío.

Este trabajo intenta explicar la película de Jorge Fons desde el punto de vista del "cine imperfecto", cuyo promotor es el cineasta cubano Julio García Espinosa. Esta manifestación cinematográfica, como es sabido, constituye una de las teorías principales del nuevo cine latinoamericano. También este trabajo examina cómo recrea Jorge Fons la reacción violenta del gobierno mexicano ante la realidad sociohistórica en crisis, y la conciencia que tuvieron los de clase media y su consecuente frustración a través de los personajes de la película.

Por el uso de la técnica minimalista y el cine imperfecto, Jorge Fons logra describir los momentos más dolorosas de la historia mexicana en *Rojo amanecer*. Esta película, producida por una compañía independiente (Cinematográfica Sol), fue censurada por su contenido problemático y no se estrenó sino hasta finales de los años 80. Según la clasificación de Zuzana Pick, podría incluirse en la categoría de "la memoria popular y la fuerza del lenguaje cinematográfico" porque trata de la matanza de Tlatelolco que nos

permite asomarnos a la historia reciente de México. Es decir, cumple el papel que dice Umberto Solás: la película consigue el carácter revolucionario si se convierte en las armas de batalla, ofreciendo las posibilidades concretas y contribuyendo en el cambio social del mundo.

La película, tanto política como artística, *Rojo amanecer* logra que sus espectadores reflexionen sobre su pasado y les muestra la realidad existente. También a través de las técnicas del cine imperfecto, suministra el placer auditivo y visual, y critica el cine comercial que falla en concientizar a los espectadores, atestiguando el suceso social y la crueldad de los políticos que deseaban callar la voz del pueblo. A partir de esta película, empieza en México la nueva generación de los cineastas y la nueva etapa cinematográfica en México que casi estaba excluido dentro del nuevo cine latinoamericano, lo cual es un fenómeno palpable que muestra el sentido histórico que se lleva este filme.

I. 20세기 후반의 멕시코 영화

무릎 꿇고 사느니 선 채로 죽는 게 낫다
-틀라텔롤코 시위대의 플래카드-

1950년대 말 브라질의 시네마 노보 운동을 비롯하여 1960년대에 이르러 라틴아메리카 전역에 신영화 운동이 휩쓸지만, 멕시코 영화는 라틴아메리카 신영화 속에서 그리 주목을 받지 못했다. 1951년 칸 영화제에서 감독상을 받은 루이스 부뉴엘의 <잊혀진 사람들 Los olvidados>(1950)과 같은 영화를 제작할 수 있는 능력을 가지고 있었지만, 대부분의 멕시코 영화는 미국의 할리우드 영화를 모 델로 삼고 있었기 때문이다. 멕시코하면 우선 떠오르는 것이 소위 '추로', 즉 저예산으로 제작된 영양가 없는 싸구려 영화들이다. 1960년대 이후 멕시코에는 바로 이런 영화들이 주류를 이룬다.

멕시코 영화사에서 황금기는 1940년대이다. 그것은 1942년 중앙정부의 지원을 받아 영화제작자들에게 제작비용을 대부해 주는 '영화은행'이 창설되면서부터 시작된다. 이 은행 덕택에 1945년을 전후하여 멕시코는 연간 80편에서 90편의 영화를 제작한다. 당시 아르헨티나와 스페인이 50편에서 60편 정도를 제작한 것과 비교해 보면 상당히 높은 수치였다. 이 시기에 멕시코 영화는 미

국의 영화노선을 따라 스타 시스템을 추구한다. 이 시기의 유명한 영화인으로는 ‘엘 인디오’라고 불리는 에밀리오 페르난데스(1904-1986)와 가브리엘 피게로아를 들 수 있는데, 그들이 만든 <야생화 Flor silvestre>(1943), <마리아 칸델라리아 María Candelaria>(1946), <보이지 않는 강 Río escondido>(1947)과 같은 작품들은 국제적으로 인정을 받게 된다. 또한 코미디 배우인 칸틴플라스(마리오 모레노)의 작품과 노동자 계층의 멜로드라마를 다룬 알레한드로 갈린도의 <무관(無冠) 챔피언 Campeón sin corona>(1945) 등도 주목을 받는다. 이후 1950년대 60년대 초반에는 멕시코의 농장을 무대로 삼는 ‘관체라 코미디’와 카바레 멜로드라마가 가장 대중적인 장르가 된다. 그러나 국제 영화계의 관심은 루이스 부뉴엘과 극작가 루이스 알코리사에게 집중된다. 그러나 이런 멕시코 영화의 황금기는 60년 초반에 끝이 난다. 영화제작 편수는 1958년 136편에서 1961년에는 70편으로 급감한다.

그러나 1963년 멕시코 최초의 영화학교인 대학영화연구센터(CUEC)가 멕시코국립대학에 설립되고, 1960년대 후반에 젊은 감독들이 배출되기 시작한다. 그들은 처음으로 독립영화를 제작하면서, 구스타보 오르다스 대통령의 탄압체제에 공개적으로 도전한다. 이 세대에 속한 감독들로는 알렉산드로 호도로브스키, 호르헤 폰스, 펠리페 카살스, 마르셀라 페르난데스 비올란테, 아르투로 립스테인, 아리엘 수니가, 하이메 움베르토 에르모시오 등이 있다. 또한 외국에서 영화를 공부한 폴 레둡과 세르히오 올로비치도 이 세대들과 함께 영화를 제작하기 시작한다.

1970년에서 1976년 동안 새로운 영화제작자들은 루이스 에체베리아 알바레스 대통령의 친좌익 정책의 득을 본다. 에체베리아 대통령은 멕시코 영화의 질을 향상시키고 동시에 사회 비판적이며 혁명적인 영화를 제작하도록 장려한다. 정권 말에는 영화산업을 실질적으로 국유화시키고, 영화은행의 관리를 자기 동생인 로돌포에게 맡긴다. 그 결과 1970년대 멕시코 영화는 다시 전성기를 맞는다. 이 시기의 영화로는 우화적 컬트영화인 호도로브스키의 <두더지 El topo>(1970), 올로비치의 <공주인형 La muñeca reina>(1971), 레둡의 <리드: 반란의 멕시코 Reed: México insurgente>(1971)와 <인종학살: 메스키타에 관한 기록 Etnocidio: Notas sobre el Mezquital>(1976), 폰스의 <믿음, 희망 그리고 자비 Fé, esperanza y caridad>(1974), 비올란테의 <어쨌건 네 이름은 환 De todos modos Juan te llamas>(1975), 립스테인의 <순결의 성 El castillo de la pureza>(1972)과 <무한한 장소 El

lugar sin límites>(1977), 에르모시오의 <베레니세에 의한 열정 La pasión según Berenice>(1975), <겉모양은 속임수 Las apariencias engañan>(1977), <사랑하는 마리아 María de mi corazón> (1979) 등이 있다.(Cock 881)

하지만 이런 르네상스는 1976-1982년에 재임한 호세 로페스 포르티요 대통령이 영화산업을 자기의 여동생 마르가리타에게 맡기면서 쇠퇴 국면을 맞는다. 마르가리타는 영화 산업을 민간부문으로 회귀시키려고 노력하면서, 영화은행을 해체함으로써 에체베리아 대통령이 양성한 수많은 독립영화인들의 활동을 가로막는다. 또한 1982년에는 라틴아메리카에서 가장 중요한 시네마테크였던 국립 시네테카에 화재가 발생해 보관된 소중한 영화자료들이 완전히 파괴되는 사건이 발생한다. 이와 더불어 멕시코는 역사상 유래 없는 최악의 금융위기를 겪게 된다.

1983년 미겔 델라 마드리드 대통령은 멕시코 영화연구소(IMCINE)를 설립하지만, 그 기관 역시 재정적인 면에서는 영화 산업에 크게 도움을 줄 수 없었다. 그 기관은 주로 민간부문에 의해 지원된 '추로' 스타일의 영화—주로 소프트웨어 코미디, 잔인한 도시 범죄 영화, 아슬아슬한 스릴러—의 제작으로 선회한다. 이 당시 멕시코는 연간 75편의 영화를 제작한다.

그러나 이런 열악한 상황에서도 멕시코에서는 훌륭한 작품들이 만들어진다. 수니가의 <여럿 중의 하나 Uno entre muchos>(1981)와 <악마와 숙녀 El diablo y la dama>(1983), 비올란테의 <미스터리 Misterio>(1983), 레독의 <프리다, Frida>(1983), 립스테인의 <유혹 La seducción>(1981)과 <순진한 거짓말 Mentiras piadosas>(1988), 에르모시오의 <밤의 마음 El corazón de la noche>(1983)과 <에를린다 부인과 그 아들 Doña Herlinda y su hijo>(1985), 카살스의 <기관총 사격을 받으며 Bajo la metralla>(1982), 올로비치의 <희망 Esperanza>(1987)이 그런 작품들이다. 또한 영화학교 졸업생들의 기록영화도 제작되는데, 이런 장르의 영화로는 카를로스 크루스와 카를로스 멘도사가 제작한 농촌 3부작 <차포포테 Chapopote>(1979), <차위스틀레 El Chahuistle>(1980), <차로티틀란 Charrotitlán>(1982)을 비롯하여, 환 안토니오 델라 리바의 <방황의 삶 Vidas errantes>(1984)과 부시 코르테스의 <로멜리아의 비밀 El secreto de Romelia>(1988) 등이 있다.

카를로스 살리나스가 대통령으로 선출되면서 멕시코 영화는 잠시 부흥기를 맞는다. 1988년 연간 영화제작은 50년대 이후 최고의 수치인 112편에 이른다. 하지만 2십만 달러 미만의 제작비용으로 4주내 촬영된 것이 대부분이

었다. 그러나 1990년대 들어 멕시코 정부는 보조금을 폐지하고 멕시코 영화의 해외 및 국내 시장은 다시 침체 국면을 맞는다. 그래서 연간 제작 편수는 40편(1991년 34편, 1992년 41편 등)을 밑돌게 된다. (Cock 882) 이런 상황은 1994년 선출된 에르네스토 세디요 대통령 정권 아래에서도 나아지지 않는다.

하지만 아이러니컬하게도 해외로부터 자금을 조달해야 한다는 필요성은 비평계의 인정을 받고 있던 독립영화들- 가령 호르헤 폰스의 <붉은 새벽 Rojo amanecer>(1990)과 아르투로 립스테인의 <항구의 여인 La mujer del puerto>(1991), 에르모시오의 <숙제 La tarea>(1991) — 이 외국의 예술영화관에서 좋은 평가를 받게 되는 계기가 되고, 비교적 신인에 속하는 알폰소 아라우의 <달콤 씹싸름한 초콜릿 Como agua para chocolate>(1992)가 미국에서 공전의 히트를 치는 결과를 가져온다. 또한 신인 여성 감독인 다니 로트베르그의 <불의 천사 Angel de fuego>(1992)와 마리아 노바로외의 <단손 Danzón>(1992)도 해외 시장에서 성공하게 된다.

II. 멕시코 신영화와 틀랄텔롤코 사건

“우리 영화에는 모성에 대한 숭배와 남성에 대한 이상화, 광신적이고 미신적 종교성, 일간이 에로티즘, 디아스 독재정권의 이상화, 처녀성과 미혼모의 문제, 명예의 존중, 과도한 애국적 언사가 지배적으로 나타난다. 또한 농촌의 삶에 대한 신비화, 가난과 숙명에 관한 눈물겨운 이야기, 부패 속에서도 순수한 여자, 귀신, 괴물, 깡패와 같은 소재도 주요 주제를 이룬다.” (Muñoz 1에서 재인용)

이것은 1960년대 초에 마누엘 미첼이 멕시코 영화의 ‘추로’적 특성을 비판한 말이다. 당대의 많은 영화제작자들은 이 의견에 공감하면서, 기성 영화들의 의문시하기 시작했고 정형화된 체제 영화를 변화시키고자 노력했다. 대학에서는 신영화 클럽들이 조직되었고, 멕시코의 영화학자 에밀리오 가르시아 리에라와 같은 학자들은 본격적으로 영화에 관한 책을 쓰기 시작했다. 또한 1963년에는 멕시코국립자치대학(UNAM)에 최초의 영화학술 단체인 대학영화연구센터(CUEC)가 창설된다. 한편 멕시코 영화인들이 노쇠해가고 국내외

영화시장에서 경쟁력을 상실하자, 1964년 영화제작노동조합(STPC)는 제1회 장편실험영화제를 열어 젊은 제작자들을 지원한다. 1965년 5월 1일 시작한 이 대회에는 처음으로 영화를 제작한 18명의 감독들이 10편의 장편영화와 2편의 에피소드 영화들을 출품한다.

“멕시코 영화의 혁신을 위한 이 영화제 이전에는 멕시코의 현실을 모색하는 길을 찾기 위해 이처럼 많은 영화인들이 모인 경우가 없었다. 출품된 훌륭한 작품들은 최근 20년 동안의 모든 상업 영화보다 더 많은 현재 멕시코의 삶이 투영되어 있었다”(Muñoz 2에서 재인용)라고 이 대회에 감독으로 참여했던 마누엘 미첼은 회고한다.

이 영화제에 출품된 작품 중에서 특히 루벤 고메스의 <비밀 공식 La fórmula secreta>은 실험 기법을 이용해 멕시코인들의 정체성 상실을 다루었고, 알베르토 이삭은 가브리엘 가르시아 마르케스의 단편소설에 바탕을 둔 <이 마을에 도둑은 없다 En este pueblo no hay ladrones>에서 전통적인 스타일로 농촌의 실제 삶을 다룬다. 한편 살로몬 라이테르, 마누엘 미첼, 세르히어 베하르는 에피소디오 영화 <머나먼 바람 El viento distante>에서 청년들의 문제를 이해하고자 노력한다.

이런 영화들은 멕시코 영화의 새로운 시작을 의미했다. 이 영화제를 통해 7년 동안 40명 이상의 영화제작자들이 데뷔한다. 그들 중 대다수는 기존 체제 안에서 안주하여 영화를 만들지만, 그런 영화인들 중의 예외적인 인물이 바로 가브리엘 가르시아 마르케스의 작품에 바탕을 둔 <죽음의 시간 Tiempo de morir>을 제작했던 아르투로 립스테인이다. 그는 오락영화와 양질의 영화를 동시에 추구하면서 자신의 가야 할 길이 무엇인지를 깨달았다. 그러나 그는 CUEC 출신도 아니었고, STPC가 주최한 대회에 참여한 영화인도 아니었다. 1967년 제2회 대회에서도 아주 눈에 띄는 영화가 출품된다. 그것은 바로 아르치발도 번스의 <거짓말 게임 Juego de mentiras>이었다. 이 영화는 원주민 문화의 실종 문제를 다루면서, 마술적 사실주의를 통해 원주민 문화가 체제에 통합되어서는 안 된다고 주장한다.

1968년은 멕시코 정치발전에 깊은 상처를 입힌 해였다. 올림픽 개최를 열흘 앞둔 10월 2일, 멕시코 정부는 군과 경찰을 동원해 틀라텔룰코 광장에서 평화롭게 시위를 벌이고 있던 학생들을 무자비하게 탄압한다. 이런 식으로 멕시코 정부는 수십 년에 걸쳐 건설해온 경제 발전과 평화의 이미지를 의문시해 오던 학생운동에 종지부를 찍고자 한다. 구스타보 디아스 오르다스 대

통령은 ‘국제 공산당 음모’의 사주를 받았다고 생각하면서 단칼에 잔인하게 진압했던 것이다. 한마디로 그것은 대학살이었다. 당시 얼마나 많은 청년들이 목숨을 잃었는지는 정확하게 아무도 알 수 없다. 몇 년 후 이 사건의 책임자였던 디아스 오르다스 대통령은 군인을 포함하여 대략 40명이 사망했다고 발표한다. 반면에 학생 지도자들은 400여명이 죽었다고 말한다. 틀랄텔롤코 사건 이후, 멕시코는 이전의 상태로 돌아가지 않는다.(Vázquez Mantecón 1) 이 운동의 참가자들은 대부분 중산층이었기에, 정부의 탄압은 멕시코 지도층에게도 깊은 상처를 남긴다. 디아스 오르다스 이후에 들어선 정권들은 틀랄텔롤코의 상처를 아물게 하기 위해 노력하지만, 10월 2일의 사건에 대해서는 공식적으로 침묵을 지킨다. 이 날짜와 이 사건은 오랜 기간 동안 타부가 되었다.

이 사건은 독립영화인들, 특히 CUEC 학생들의 작업에도 큰 흔적을 남긴다. 특히 그들이 제작한 2개의 장편 기록영화가 탄생하는데, 70년대에 들어, 정부의 침묵에 대항하여 틀랄텔롤코 사건을 언급하던 몇몇 작품은 멕시코 정부체제를 비난한다는 이유로 정치적 비난의 대상이 된다. 1968년에 레오나르도 로페스가 감독하고 멕시코 국립대학의 영화학과 학생들이 제작한 기록 영화 <절규 El grito>는 여러 카메라가 담았던 자료들을 몽타주하여 이 사건을 세세하게 기록하는데 성공하지만, 은밀한 방식으로 상영되어야만 했다. 매년 10월 2일 멕시코 국립대학에서는 “잊지 마시오”라는 기치 아래 이 영화가 상영된다. 한편 익명의 그룹이 제작한 <여기가 멕시코 Aquí México>(1969)는 한 단계 더 나아가서 학생운동사에서 이 사건이 갖는 의미를 분석한다. 이 영화의 가장 큰 업적은 학생운동의 대표자들을 인터뷰하면서 그들이 눈치채지 못하게 그들의 대화를 카메라로 담았다는 것이다. 그러나 이 영화 역시 오랫동안 관객들에게 상영될 수 없었다. 한편 멕시코 여성 지식인의 상징인 엘레나 포니아토프스카는 이 사건을 『틀랄텔롤코의 밤』이라는 소설을 통해 증언한다.

이런 노력들이 있긴 했지만, 오랜 기간동안 1968년의 사건을 많은 사람이 접할 수 있도록 공개적으로 다룬 경우는 거의 없었다. 호르헤 폰스의 <붉은 새벽>(1989)은 독립영화사인 ‘술 영화’에 의해 저예산으로 제작되었고, 이런 공백을 메우게 된다. 정부와의 문제를 피하기 위해 영화는 아주 조심스럽게 촬영되었지만, 훌륭한 조연급 배우들과 영화계에서 익히 인정받은 기법을 사용한다. 이 영화는 하비에르 로블레스의 동명 작품에 바탕을 두고 있는데,

그는 80년대 멕시코 영화에서 중요한 작품으로 손꼽히는 <루스의 동기 Los motivos de Luz>(1985)의 시나리오를 쓴 작가였다. 한편 호르헤 폰스는 1970년대부터 <믿음, 희망 그리고 자비 Fe, esperanza y caridad>(1970), <강아지들 Los cachorros>(1971), <미장이들 Los albañiles>(1976)을 비롯하여 기록영화 <이것이 베트남 Así es Vietnam>(1979)과 같은 영화로 멕시코 영화계에서 익히 알려진 감독이었다.

70년대에 들어 에체베리아 대통령(1970-1976)은 사회 비판적이고 혁명적인 혁명영화 제작을 장려하지만, 이런 정책은 오래 지속되지 못한다. 80년대에 들어 멕시코의 영화산업은 저질의 상업영화를 제작하는데 전념한다. 이런 영화들은 주로 극단적인 폭력이나 창녀, 약당, 미국의 국경을 건너는 불법 이민 노동자들, 돈과 폭력에 굶주린 마피아들 같은 주제를 다룬다. 80년대에 들어 영화사들은 많은 작품을 제작했지만, 사회 비판을 주제로 삼고 있는 영화는 몇 편 되지 않는다. 이런 영화의 의도는 사회 현실을 반영하고 관객들에게 정치적 반성을 불러일으키려는 것이다. 이런 영화들로는 펠리페 카살스 감독의 <기관총 아래서Bajo la metralla>(1980)와 <루스의 동기Los motivos de Luz>(1985), 알라한드로 펠라요의 <힘든 나날들Los días difíciles>(1987), 폴 레둡의 <프리다Frida>(1984), 로베르토 리베라의 <잡역 El mil usos>(1981), 호르헤 폰스의 <붉은 새벽>(1989) 등이 있다.

미니멀리즘 기법과 ‘불완전 영화’¹⁾의 기법을 통해 호르헤 폰스는 멕시코 역사의 가슴 아픈 순간을 그의 역사적·사회적 영화인 <붉은 새벽 Rojo amanecer> 속에서 재창조하는데 성공한다. 솔(Sol) 영화사에 의해 제작된 이 영화는 문제적인 내용으로 인해 상영 금지 조치를 받고, 1980년대 말에 서야 비로소 관객에게 공개된다. 주자나 픽의 분류²⁾에 따르면 ‘민중의 기억과 영화언어의 힘’에 속할 이 영화는 멕시코의 최근 역사를 엿볼 수 있는 거대한 창인 틀랄텔콜코 학살 사건을 다룬다. 즉, 쿠바의 감독 움베르토 솔라스가 『라틴아메리카 영화와 사회변혁』에서 “영화는 투쟁의 무기가 됨에 따

-
- 1) ‘불완전 영화’란 쿠바의 영화가 훌리오 가르시아 에스피노사가 1969년에 주장한 영화이론이다. 이 이론은 라틴아메리카 신영화 이론의 바탕을 이룬 글라우베르 호사의 ‘배고픔의 미학’과 옥타비오 헤티노와 페르난도 솔라나스의 ‘제 3의 영화’ 이론과 더불어 라틴아메리카 신영화 운동의 이론적 바탕이 된다.
 - 2) 주자나 픽은 라틴아메리카 신영화를 (1) 창의력과 사회적 참여, (2) 성적 정체성과 여성성, (3) 민중의 기억과 영화언어의 힘, (4) 문화적 차이와 그 표현, (5) 망명과 이동으로 분류하고 있다.

라 혁명적 성격을 가지게 됩니다……. 영화는 매우 구체적인 가능성을 제시 하면서 전 세계의 사회 변혁에 공헌”(Burton 155)한다고 지적하는 대로 혁명적 역할을 수행하게 된다.

이 글은 폰스가 ‘불완전 영화’의 틀 속에서 어떻게 혼란 속의 사회적·역사적 현실과 이런 행동에 대한 정부의 폭력적 대응을 재창조하고 있는지 살펴보는 것이다. 또한 영화의 등장인물들을 통해 멕시코의 중산층이 어떤 좌절감과 문제의식을 가지고 있었는지를 지적하려고 한다. 라틴아메리카에서 흔히 말하는 불안전하고 참여적인 영화는 피상적인 완벽함과 할리우드 영화의 부패를 피하고, 가능한 수단을 이용하여 민중을 침묵시키는 정부에 의해 금지되고 지워진 라틴아메리카의 역사를 재창조하고 다시 쓰는 것이다. 가르시아 에스피노사는 그의 글 「불완전 영화를 위하여」에서 ‘불완전 영화’의 기능을 다음과 같이 지적한다.

우리는 불완전 영화가 무엇보다도 문제를 만들어내는 과정을 보여주어야 하는 것이라고 이해해야 한다. 그러므로 그것은 주로 결과만을 찬양하는 영화와는 반대의 입장에 있다. 또한 관조적인 영화나, 우리가 이미 소유하고 있는 생각이나 발상을 “아름답게 설명하는” 영화와도 반대된다. (García Espinosa 75)

불완전 영화의 유일한 관심은 지금까지 작품 형식과 질을 규정지었던 ‘교양 있는’ 엘리트 관객의 장벽을 극복하기 위해 무엇을 하고 있는가라는 문제이다. 그래서 불완전 영화는 해답을 전개하는 과정 속에서 스스로 해답을 찾는 질문을 던지고, 구체적인 전투를 상정하며, 고급성을 추구하거나 기술을 추구하지도 않고, 상업 영화관에서 상영되기 위해 애를 쓰지도 않는다. 바로 이런 ‘불완전 영화’의 특징들은 호르헤 폰스의 <붉은 새벽>의 특징이기도 하다.

III. <붉은 새벽>은 어떤 영화인가

<붉은 새벽>은 틀랄텔룰코 광장을 둘러싸고 있던 아파트 단지에 살고 있는 어느 중산층 가족의 하루 — 바로 1968년 10월 2일 — 를 다룬다. 아마도

예산 문제로 인해 모든 장면을 아파트 안에서 촬영하기로 마음먹었던 것 같다. 하지만 이런 한계에도 불구하고, 이것은 이 영화의 주요 특징이자 장점이 된다. 카메라는 정부탄압에 가장 많은 영향을 받은 사회 계층인 중산층 가정의 내부에 위치하여 1968년의 사건을 보여준다. <붉은 새벽>은 겉으로는 평화로운 이런 가족의 질서가 외부 세계의 폭력으로 인해 어떻게 영향을 받는지 분명하게 보여준다. 이런 외부의 폭력은 광장에서 군인들이 쏜 총탄 세례나, 아파트로 피신한 학생들 혹은 집을 엉망으로 만든 경찰들의 잔인한 행동을 통해 드러난다.

외부 세계의 사건으로 인한 가족 질서의 실종은 이 영화의 극적인 전개 속에서 가장 핵심적인 내용이 된다. 3세대에 걸친 가족들은 마치 3세대의 가치와 믿음을 종합하고 있는 것처럼 보인다. 즉, 70년대 말 멕시코 중산층의 자화상을 보여준다. 가령 아버지는 복잡한 인물이다. 그는 멕시코시대의 시점에서 일하는 관료이다. 멕시코에서 흔히 말하듯이 그는 영향력 있는 사람이며, “상황을 알 수 있는”³⁾ 권력과 가까이 있다. 그러나 관공서에서 일한다는 것이 그를 국가의 수호자로 만들지는 않는다. 많은 중산층들처럼 그는 청년 시절에 사기 선거를 치러 당선된 알파산에 반대하여 무장했다. 하지만 이런 경험은 멕시코에 민주적 변혁이 일어날 수 있다는 가능성을 회의적으로 바라보게 만든다. 그에게 정부는 움직일 수 없는 절대적인 존재이다. 즉 “장난칠 수 없는” 존재인 것이다. (Vázquez Mantecón 2) 그래서 그는 학생 운동에 참여하는 아들들을 이해와 두려움이 섞인 눈으로 바라본다.

할아버지(호르헤 페간)는 아파트에서 틀어박혀 사는 퇴역 군인이다. 그는 멕시코 혁명에서 싸웠던 경험으로 인해 — 학생 운동이 의문시하던 바로 그 정부 설립을 위해 싸웠던 — 자동적으로 질서의 동조자가 된다. 그는 손자들을 꾸짖으면서 “난 혁명이 무엇인지 알아. 난 다른 혁명을 경험하고 싶지 않아”라고 말한다. 그러나 그의 손자(브루노와 데미안 비치르)는 할아버지가 무조건 주장하는 질서란 아무 의미도 없는 공허한 것임을 알게 되고, 그의 미를 채우기 위해 새로운 것을 찾는다. 그들은 세계의 다른 지역의 젊은이들이 지닌 공통의 상징에서 영감을 받는데, 그 상징이란 바로 비틀즈와 체게바라이다.

3) <붉은 새벽>의 설명 중에서 인용 부호로 표시된 부분은 영화의 대사를 그대로 인용한 것이다.

아들과 아버지 그리고 할아버지의 세대 충돌을 완화시키는 것은 바로 어머니이다. 그녀는 영화 속에서 멕시코 중산층의 보편적인 인물을 대표한다. 주부이며, 정치화가 거의 안 되어 있지만, 중재적 입장으로 인해 정치가 무엇인지 이해한다. 그녀는 식구 각자가 특정한 방식으로 행동하는 동기들을 이해하려고 노력한다. 비록 아들들에게 공부에 전념하고 정치에 휩쓸리지 말라고 충고하지만, 광장에서 있었던 경찰과 군인의 총격에서 도망친 청년들을 집에서 맞아들이고 그들을 숨겨주는데 주저하지 않는다.

가족 내부에 처음에 제시된 갈등은 광장, 즉 바로 아파트 창문 밑에서 벌어진 대학살로 점점 심화되고 확장된다. 호르헤 폰스는 과도한 멜로드라마에 빠지지도 않고 또한 긴장감을 잃지도 않은 채, 이 영화의 가장 강렬한 장면을 향해 효과적으로 관객들을 이끌면서 정부의 잔인한 탄압에 다양한 반응을 보이게 만든다. 작중인물들은 놀라움에서 분노와 공포와 무기력으로 옮겨간다. 영화는 아주 극적인 장면으로 끝을 맺는다. 사복차림의 경찰들이 아파트에 들이닥쳐 그 가족이 틀라텔콜코 광장의 총격에서 도망친 학생들을 숨겨주고 있다는 사실을 발견한다. 긴장의 순간에 격양된 폭력이 폭발하고, 식구들이 경찰의 무자비한 행위에 저항하자, 경찰은 가족 모두를 살해한다.

사실 이 장면은 이 영화에서 실제로 있었던 일인지 확인할 수 없는 몇 개의 장면중의 하나이다. 경찰과 군의 잔인한 탄압에도 틀랄텔콜코 아파트 단지 내에서 경찰의 손에 온 가족이 죽었다는 기록은 전혀 찾아볼 수 없기 때문이다⁴⁾. 그러나 이 학살에 대해 20여년 이상 멕시코 언론과 학계가 침묵하고 있었음을 감안한다면, 과도하고 부당한 억압을 고발할 위해 이런 극적인 사건을 사용했을 것이라고 쉽게 추측할 수 있다.

이 사건이 일어난 지 20년 후에도 침묵을 지키겠다는 정부의 의지는 계속되고 있었다. 이 영화가 끝나자 호르헤 폰스는 멕시코 영화 당국의 검열과 맞서야 했다⁵⁾. 그들은 이 영화에 상영 금지 조치를 내린다. 하지만 마침내 몇몇 언론 매체가 이런 사실을 비판하자, 검열 위원회는 일반 대중에게 상영할 수 있도록 허가를 내리고, 이내 이 작품은 당시 멕시코 영화에서는 생각조차 할 수 없는 대성공을 거둔다. 1991년 영화 공식기구와 몹시 가까운 맥

4) 틀랄텔콜코 사건 당시의 멕시코 신문과 외신의 주요 기사는 Ramón Martínez의 책에 상세하게 수록되어 있다.

5) 이와 관련된 자세한 기록은 이 영화의 원작자이자 각본을 쓴 Xavier Robles의 글을 참고할 것.

시코 영화예술 아카데미는 멕시코 최고 영화상인 <금요정상 Ariel de Oro>을 수여하면서 <붉은 새벽>의 가치를 인정한다. 또한 감독상, 남우주연상, 여우주연상, 조연상, 원작상, 각본상, 배경 음악상도 수여한다. 멕시코에서는 최근의 과거를 영화적으로 말하기 위해 20여 년이 흘러야만 했던 것이다.

IV. <붉은 새벽>과 불완전영화

<붉은 새벽>은 보잘것없는 장비와 저예산으로 촬영되었지만, 강한 긴장감을 야기하고, 서술된 사건에 관객들이 분노를 느끼게 한다. 이 영화는 중산층들이 모여 사는 틀랄텔콜코 아파트 단지의 어느 아파트에서 24시간 동안 벌어지는 일련의 사건을 통해 그 가족의 갈등을 보여준다. 그 시간 동안 영화의 긴장감은 갈수록 커진다. 폰스는 마지막 장면을 제외한 나머지 부분에서는 시각적인 면을 강조하지 않는다. 이 영화에서 중요한 것은 시간과 소리이다. 관객은 시계의 “똑딱똑딱” 소리를 들을 수 있다. 이것은 마치 제한폭탄처럼 불길한 소리로 들리고, 곧 들이닥칠 비극적 사건을 암시하는 것처럼 보인다. 후에 폰스는 하나의 아이러니를 보여준다. 새들의 평화롭게 노래하는 가운데, 그는 비극적 사건이 일어날 아파트 밖의 ‘세 문화 광장’- 이 광장은 틀랄텔콜코 아파트 단지 한 가운데 있으며, 원주민과 스페인 그리고 현대 멕시코 문화에 바탕을 둔 건축적 요소를 띠고 있기 때문에 이렇게 불린다. -의 장면을 보여준다.

이런 방식으로, 즉 시각적인 면이 아니라 청각적인 면(가령 텔레비전에서 뉴스를 전하는 목소리는 들을 수 있지만 그 영상은 제시되지 않는다)을 통해 관객들은 혼란의 시기를 살고 있던 당시 멕시코와 세계의 사회 현실, 그리고 정치적 위기를 느낄 수 있다.

러시아가 체코슬로바키아를 침공한 정치적 반향이 계속됩니다……

네 명의 테러리스트들이 멕시코 시에서 반란 행위를 계획하던 중에 체포되었고……

IMF 총재는 국내 안정이 중요하다고 역설했으며……

미국 양털노동자들의 파업을 끝내라는 명령이……

이렇게 청각적인 면을 강조하는 것은 영화가 시각적 기쁨을 제공하기 위해 존재한다는 할리우드의 생각과 대조를 이루면서, 할리우드 양식을 모방할 수도 없고 모방하기를 원하지 않으면서 이데올로기적인 측면을 부각시키려는 ‘불완전 영화’의 도덕성을 보여준다. 후에 폰스는 전형적인 중산층 가족과 그들의 일상생활을 소개한다. 그 가족은 중견 간부이자 관료주의자인 아버지 움베르토(에토르 보니아), 가사에만 전념하고 정치에 대해 거의 알지 못하는 전형적인 멕시코 중산층인 어머니(마리아 로호), 할아버지와 네 명의 아이들로 구성되어 있다. 네 아이들 중 둘은 행동주의자 대학생들이다. 아침 식사 동안 일어나는 장면을 통해 폰스는 일상생활에서 젊은 세대와 아버지 세대, 할아버지 세대의 충돌 과정을 보여주려고 노력한다. 특히 할아버지가 말을 하는 동안 록 음악이 영화의 배경음악으로 등장하면서 다음과 같은 가사가 나오며 가시화된다.

“전에는 청년들이 이렇게 않았지”
“순전히 빌어먹을 고향소리뿐이니”
“남자들이 입어야 할 옷도 입지 않고...”
“빌어먹은 여편네들 같아”

세대간의 이데올로기 충돌은 첫째 아들과 둘째 아들의 행동을 알게 된 아버지와 할아버지가 그들의 혁명 사상을 단념하게 하려고 노력하는 장면에서 최고조에 이른다.

아버지: “너희들에게 경고하는데, 이제 시위는 그만 해”
“지금 정부안에서는 많은 말들이 떠돌고 있어”
“정부를 상대로 장난하는 게 아냐!”
할아버지: “멕시코 혁명 시절 같았으면, 너희들은 이미 총살당했을 거야”
아버지: “너희들은 국제 공산당의 하수인에 불과해. 올림픽을 모함하려 는...”
아들: “우리들은 우리의 요구를 위해 투쟁하고 있는 거예요. 나머지는 전혀 관심 없어요”

다음 장면에서 폰스는 틀랄텔롤코 사건과 같은 규모와 의미를 지니고 있는 역사적 사건을 언급한다. 그것은 바로 1940년 선거였다. 아버지는 자기도 젊었을 때 혁명을 지지했지만, 결국은 국가의 탄압과 독재로 인해 그런 목적을 이룰 수 없었다면서 자신의 좌절감을 표현한다.

“30년 전에는 나도 가게 점원이었지.”

“난 아이였어. 그래서 투표를 할 수 없었지.”

“나도 너희들처럼 이상주의자였어.”

“심지어는 기관총을 들고 투표권을 지키려고 거리로 나섰다.”

폰스는 멕시코의 역사적·사회적 사건뿐만 아니라 국제적인 사건도 언급한다. 1960년대 학생들의 정치사상은 세계적인 규모로 진행되었다. 프랑스, 스페인, 미국 심지어는 멕시코에서부터 학생 시위가 잇달았다. 그들은 권력을 남용하던 정부를 변혁시키려고 했고, 교육 개혁을 통해 사회 부정과 전쟁과 소외된 사회와 투쟁했다. 특히 1968년을 기점으로 멕시코 대학생들은 정치 투쟁에 적극적으로 참여했다. 그 해는 멕시코 정치체제가 가장 심각한 위기를 맞은 때였다. 이런 위기는 경제의 침체와 멕시코 정치의 공백을 보여주었으며, 제도혁명당(PRI)은 거창한 수사학과 악선전으로 대응했다. 또한 정부의 전횡과 사회적 부정과 부패의 심각성을 드러냈던 것이다.

영화의 행위는 학생들이 시위를 시작하면서부터 시작된다. 폰스의 청각 전략은 우리에게 이 사건을 창문을 보는 두 아들의 순진한 눈을 통해 외부 사건을 표현한다. “천명, 아니 2천명, 아니야! 만 명은 되는 것 같아” 관객은 이 사건을 직접 눈으로 볼 수 없지만, 그것을 상상할 수 있다. 이런 기법을 이용해 관객은 “우리는 올림픽을 원치 않는다!” “우리는 혁명을 원한다”와 같은 무대 뒤의 외침을 들을 수 있다. 무대 뒤의 이런 소리는 정 반대되는 두 세계를 만든다. 즉, 아파트 내의 다정함과 평화는 밖에서 일어나고 있는 사건과 대조를 이룬다. 다시 외부의 소리가 들려온다. “모임은 끝났다!” “파업 위원회는 공산당의 사주에 빠지지 않기 위해 시위를 철회하니, 어서 집으로 돌아가시오.”

후에 카메라는 아들의 얼굴을 클로즈업하는 동시에 헬리콥터 소리와 바깥의 혼란과 총소리와 비명 소리를 들려준다. 이런 시퀀스동안 총알 하나가 아파트 창문을 뚫고서 그리스도의 얼굴에 박힌다. 폰스는 여기서 또 다른

이분법을 사용한다. 그것은 순진한 희생양과 정부의 탄압이다. 다시 평온해지고 시계 소리가 난다. 행위는 되돌아간다. 그때 도망친 젊은이들이 아파트로 찾아와 숨겨달라고 한다. 간헐적으로 들려오는 총소리는 경찰과 군인들의 사냥이 아직도 끝나지 않았으며, 따라서 영화의 긴장이 계속되게 만드는 효과를 자아낸다. 폰스의 전략은 계속되는 시계의 ‘똑딱똑딱’ 소리로 상징되는 아파트 안의 단조로운 삶과 질식할 것 같음, 그리고 총소리가 만들어내는 긴장된 순간이라는 이분법적 대조를 만든다.

다음 장면에서 카메라는 학생 중 한 명의 얼굴을 잡는다. 그는 심하게 상처를 입고 있고 방안에 걸린 체 게바라의 모습을 하고 있다. 폰스는 이상을 성취하기 위해 치르는 학생들의 희생을 언급한다. 마지막으로 아버지가 도착하여 학생들에게 다음날까지 기다렸다가 아파트를 빠져나가라고 설득한다. 그때 끊겼던 전기가 다시 들어온다. 다음 장면들에는, 계속되는 시계와 갈수록 커져가는 시계의 단조로운 소리가 반복된다. 그리고 밖에는 사이렌 소리와 다시 간헐적인 총 소리가 들린다.

이후 폰스는 당시 일어났던 또다른 사회 현실을 보여준다. 그것은 바로 정부가 여론을 조작하기 위해 언론과 방송 매체를 완전히 장악하고 있는 것이다. 이 장면은 아파트로 도망친 학생들이 뉴스를 듣기 위해 텔레비전을 켜는 순간 확인된다.

“신원이 확인되지 않은 사람들이 군대에게 총격을 가했으며…”

“사망자의 숫자는 확인되지 않았지만 20명이 넘을 것으로 추산되며…”

“자유의 국가 멕시코는…”

“올림픽 개최 10일 전”

이런 것은 멕시코의 방송매체가 멕시코 자본주의자와 정치가들이 노동자들의 비판 의식을 저해하기 위해 사용한 지배 도구로 사용되고 있었음을 잘 보여주고 있다.

한편 짧지만 아주 중요한 다른 시퀀스에서 감독은 학생운동에서 여성의 참여를 분명하게 보여주고 있다. 폰스는 가족의 막내딸이 도망친 여학생중의 하나와 짧은 대화를 나누는 것에서 이런 것을 드러낸다. “무엇 때문에 이런 일을 해요, 그런 건 남자들 일인데요”라고 말하자 여학생은 “그건 남자와 여자가 해야 할 일이지요”라고 대답한다. 이런 대화를 통해 폰스는 당시 태

동하고 있던 세계적 차원의 사회적 현상을 언급한다. 그것은 계급투쟁에는 흑인의 권리 찾기 운동과 히피 운동, 그리고 여성 해방 투쟁이 있었음을 보여주는 대목이다.

마지막 장면에서 우리는 더 이상 기관총 소리를 듣질 못한다. 그것은 학생과 경찰의 시위가 끝났음을 알리는 상황이다. 행위는 이제 아파트 안으로 돌아가서 건물 안에서 학생들 사냥이 시작된다. 아버지는 학생들에게 다음 날까지 기다렸다가 그곳을 빠져나가라고 명령한다. 다시 그곳에는 평온이 깃들고 시계가 푹푹뚝뚝 소리를 내기 시작한다.

영화는 아주 극적인 장면으로 끝을 맺는다. 그곳에서 시한폭탄은 드디어 폭발하고 만다. 폰스는 시각적인 면과 더불어 음향 효과를 통해 상당량의 폭력을 보여준다. 군대가 도망친 학생들을 찾아 아파트 단지의 아파트들을 수색하는 순간 그것은 시각화된다. 학생들은 화장실에 숨어 있다. 첫째와 둘째 아이들은 경찰에 의해 침대에서 일어난다. 폰스는 경찰들의 무기를 보여준다. 그들 중 한 명이 방에 걸린 체 게바라의 사진을 보면서 학생들에게 비밀모임에 참석했느냐고 묻고는 “무엇 때문에 체 게바라가 대통령이 되길 원하는 것이냐?”라고 묻는다. 그러자 아들은 “1년 전에 이미 죽었는데요”라고 대답한다.

마지막 장면은 가족 전체와 학생들이 도망치려고 했던 한 학생의 죽음에 대해 경찰에게 반항하는 사건을 다루고 있다. 이 장면은 할아버지가 침대 밑에 숨긴 막내아들을 제외한 가족 모두가 학살당하는 것으로 끝을 맺는다. 폰스는 이렇게 24시간을 마무리한다. 새벽에 일어난 이 마지막 장면에서 청소부는 대학살의 흔적을 지우려고 한다. 동시에 막내아들은 시체들을 지나 그 건물을 빠져나온다. 이 처절한 장면에서 폰스는 혁명 이상의 파괴에 대한 이미지를 충격적으로 전달하는데 성공한다. 제목 <붉은 새벽>은 이 대학살이 야기한 피의 흔적을 보여준다.

<붉은 새벽>처럼 진지한 정치영화이자 예술성을 지닌 영화는 관객들에게 역사를 뒤돌아보게 하고, 현존하는 현실을 보여준다. ‘불완전 영화’를 통해 시각적 기쁨만을 제공할 뿐 관객을 의식화시키지 않는 상업 영화를 의문시하고 비판한다. 폰스는 이런 장르와 미니멀리즘 기법을 통해 잔인한 사건을 보여주고, 틀랄텔콜코 대학살이라는 사회적 현상을 증언한다. 이 영화는 젊은이들의 반항, 당대의 문화와 사회 변혁, 세대간의 충돌을 반영하고 있다. 또한 좌익 성향의 새로운 사회를 창설하고 전통 사회의 틀을 부수려는

청년들의 의도도 엿볼 수 있다. 이런 영화와 더불어 새로운 영화제작자 세대가 탄생하고 멕시코 영화의 새로운 단계가 시작하는 것이다.

** 영화 정보

제작국/제작사: 멕시코, 슐 영화사

제작년도: 1989년

장르: 정치 드라마

상영시간: 96분

감독: 호르헤 폰스

각본: 하비에르 로블레스, 과달루페 오르테가

출연: 움베르토 - 엑토르 보니아

알리시아 - 마리아 로호

로케 씨 - 호르헤 페간

카를리토스 - 호세 알론소

호르헤 - 데미안 비치르

세르히오 - 브루노 비치르

참고문헌

- Burton, Julianne. *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*. (Austin: University of Texas Press, 1986)
- Cock, David A. *A History of Narrative Film*. (New York: W.W. Norton & Company, 1996)
- García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto" in *Hojas de cine*, Vol. III (México: SEP, 1988), pp. 63-77.
- Martin, Michael T. *New Latin American Cinema: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations* (Wayne State University, 1997)
- Muñoz, Jorge. "El cine imperfecto y la reinscripción histórica en el film *Rojo Amanecer* de Jorge Fons." <http://tell.fll.purdue.edu/RLA->

- archive/1995/Spanish-html/Munoz,Jorge.htm
- Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin: University of Texas Press, 1993)
- Ramírez, Ramón. *El movimiento estudiantil de México: Julio-diciembre de 1968*. 2Vols. (México: Era, 1969)
- Robles, Xavier. "Contra la censura" <http://www.jornada.unam.mx/1997/oct97/971005/sem-amanecer.html>
- Vázquez Mantecón, Alvaro. "No se olvida..." http://www.tau.ac.il/eial/IX_1/vaxquez.html