

콜롬비아의 내전과 폭력, 그리고 연극의 역할: 파비오 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>에 나타난 동물적 표현의 의미*

송 병 선
울산대학교

송병선(2018), 「콜롬비아의 내전과 폭력, 그리고 연극의 역할: 파비오 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>에 나타난 동물적 표현의 의미」, 이베로아메리카연구, 29(3), 95-120.

초 록 파비오 루비아노(Fabio Rubiano)는 1990년 이후의 콜롬비아 신연극의 특징을 가장 잘 보여주는 극작가 중의 하나이다. 그의 극 작품 <개들이 짖을 때마다>(1999)는 비극과 정치의 관계를 설정하고, 인간의 가장 어둡고 두려운 충동과 일상의 폭력을 문학적·상징적으로 승화시킨다. 그리고 콜롬비아의 내전이 보여주는 폭력 속에서 동물의 은유를 통해 폭력을 어떻게 공연으로 재현할 수 있는지를 잘 보여주고, 인간과 동물의 경계의 의문을 던지게 만든다. 특히 인간의 고유한 속성으로 여겨진 합리적 사고, 감정적 능력과 자기 결정력이 주로 문제시된다.

이 글은 우익민병대가 콜롬비아의 외딴 지역에서 학살을 일삼던 정치적 상황과 이 작품의 독특한 구성의 관계를 알아보고 개에서 인간으로의 변신의 의미와 '인간성'이라는 용어의 정치적 성격을 분석하며, 인간의 자아확인이 어떻게 '짐승적' 행위를 의미하게 되는지 살펴본다. 즉, 개처럼 보이는 인간들 혹은 인간으로 변신하는 개들을 통해, 루비아노는 비인간화되고 잔혹한 인간은 짐승과 똑같으며, 이런 점에서 인간과 동물의 경계는 의문시된다는 것을 보여준다.

핵심어 파비오 루비아노, 개들이 짖을 때마다, 우익민병대, 연극과 정치, 인간과 짐승

* 이 논문은 2016년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임 (NRF-2016S1A5A2A01927793)

I. 들어가는 말:

콜롬비아 신연극과 파비오 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>

1980년대 이후 콜롬비아에서는 시민에 대한 범죄가 일상화되면서, 폭력은 콜롬비아 사회의 전 영역으로 침투하여 영향을 끼쳤고, 수많은 경우에 콜롬비아 국민의 운명을 결정지었다. 그리고 콜롬비아 연극은 이런 사실에 대한 증거를 남겨놓을 필요가 있음을 실감하면서, 국내 현실에 귀를 닫지 않고 폭력을 기록했다. 특히 공식역사가 침묵을 지켰거나 회피했던 주제와 역사를 드러내는 공간이라는 신연극의 전통을 계승한다. 익히 알려져 있다시피, 콜롬비아 신연극, 아니 더 넓게는 라틴아메리카 신연극은 1960년대에 태동하여 유럽의 아방가르드 연극을 자체적으로 흡수하는 과정으로 시작되어 콜롬비아/라틴아메리카의 정치적·사회적 변화를 반영하는 것으로 발전한다. 즉, 처음에는 서양의 영향을 받지만, 이후 유럽의 문화적 흐름에서 벗어나 발전하고, 최근에는 다문화적·다인종적 유산의 거점이 된다¹⁾(Jaramillo 1992, 347).

그러나 1980년대 말로 들어서면서, 세계적으로 세계화, 베를린 장벽 붕괴, 페레스트로이카 등 좌파 계획의 좌절, 그리고 콜롬비아 국내에서는 ‘4월 19일 운동(Movimiento 19 de abril)’과 같은 좌파 민족주의의 실패로 말미암아 연극 분야에서도 이데올로기가 약화한다. 이런 현상을 보여주는 대표적인 작품으로는 까롤리나 비바스(Carolina Vivas)의 <초들Segundos>(1992), 빅토르 비비에스까스(Víctor Viviescas)의 <러시안 룰렛Ruleta rusa>(2000)이 있다. 이렇게 1990년대 이후의 콜롬비아 연극은 폭력에 찌든 일상생활의 문제를 재창조

1) 콜롬비아 신연극은 베르톨트 브레히트(Bertolt Brecht)의 교훈적이자 서사적인 연극의 사상적 원칙 위에서 전개되었다. 이것은 연극을 변증법적 유물론의 관점에서 정치투쟁의 도구로 사용한다는 것을 의미한다. 더불어 브레히트의 ‘거리두기’ 혹은 ‘소격 효과’는 콜롬비아 신연극의 본질적인 창작기법으로 자리 잡는다. 즉, 유럽의 단절 미학을 이론적 토대로 삼고, 좌파의 정치적 실천을 수용한다. 이것은 칸델라리아 극단(Teatro Candelaria)의 <과달루페, 끝없는 세월Guadalupe años sin cuenta>(1975), 엔리케 부에나벤투라(Enrique Buenaventura)의 <지옥의 역할Los papeles del infierno>(1968), 하이로 아니발 니뇨(Jairo Aníbal Niño)의 <불모고지El monte calvo>(1966) 등에서 절정을 이루면서, 국제적으로 인정받게 된다(Lamus 2010, 323).

하고, 숨겨진 진실을 드러내며, 내전 혹은 더러운 전쟁의 원인과 결과를 조사하고, 실종자들의 거부된 장례식을 치러주며, 콜롬비아를 황폐하게 만든 비극에 울고 웃는다.

파비오 루비아노(Fabio Rubiano)는 1990년 이후 콜롬비아 신연극의 특징을 가장 잘 보여주는 극작가 중의 하나이다. 그의 작품은 아리스토텔레스의 시학에 입각한 시간과 공간과 행동의 통일성을 해체하면서, 부조리함과 헛소리, 그리고 파편화를 통해 포스트 드라마의 경향²⁾을 보여준다. 그렇게 주인공들의 비극적 여정을 재구성한다. 가령 초기 작품들인 <완벽한 흑인 *El negro perfecto*> (1987)과 <마리아는 셋 *María es tres*> (1992)에서 루비아노는 상호텍스트를 이용해 콜롬비아를 상징하는 아이콘의 신성화를 패러디하면서 비극성을 구현한다. <완벽한 흑인>에는 유다 이스카리옷의 이야기가 중요하게 작용하며, <마리아는 셋>은 호르헤 이삭스(Jorge Isaacs)의 『마리아 *María*』(1867)를 자유롭게 각색한 것이다. 여기서 첫 번째 작품은 가톨릭 신앙을 바탕으로, 두 번째 작품은 낭만적이고 서정적인 사랑을 출발점으로 삼는다.

이후 루비아노는 상호텍스트를 명백하게 언급하지 않은 채 도시의 특징들을 재현하면서 비극성을 탐구한다. 즉, 파편화되고 단절된 도시의 상황을 통해 폭력과 질병과 죽음의 무대를 만든다. 그리고 그 축은 부부나 연인의 관계로 설정되는데, 이것은 <다섯 개의 불쾌감 *Cinco malestares*> (1994), <와줘서 고마워 *Gracias por haber venido*> (1996), <동시적 사랑 *Amores simultáneos*>, <구름 속의 마약 *Opio en las nubes*> (1994)에서 잘 나타난다.

다음 단계에서 루비아노는 비극성을 훨씬 더 불확정적인 세계관의 태도에서 보여주며, 핵심장치로서 가족이라는 소재를 사용한다. 여기서 찢긴 가족이나 헤어진 가족들은 다시 합치려고 노력하거나, 아니면 합쳐진 가족이 다시 흩

2) 포스트 드라마 연극에서 통상적으로 나타나는 원칙은 연극에서 사용되는 다양한 수단들과 구조의 탈 위계화이다. 그래서 희곡, 음악, 의상, 무대장치, 조명 등의 수단들도 기존의 위계화에서 벗어나며, 작품 내의 모든 요소가 같이 중요하게 드러나면서, 중심인물과 부수적인 인물, 중심과 주변의 구분이 사라진다(이재민, 2013, 139).

어질 필요성을 실감한다. 이 단계에서 부부나 연인의 문제는 부차적 차원으로 전락하고, 장기 밀매, 소아성애증, 인신매매, 대리모 등의 구체적인 사회문제가 포함된다. 여기에 속하는 작품들은 <하이에나, 재규어와 또 다른 육식동물들> *Hyenas, chacales y otros animales carnívoros*>(1998), <개들이 짖을 때마다> *Cada vez que ladran los perros*>(1999), <고래의 뱃속> *El vientre de la ballena*>(2012), <사라가 말하길> *Sara dice*>(2010) 등이 있다.

루비아노의 창작 단계는 변화하지만, 그의 극 작품이 비극성을 다룬다는 것은 변하지 않는다. 그러면서 콜롬비아 현대연극뿐만 아니라 콜롬비아 사회 일반에서도 비극의 유효성을 깨닫게 해준다. 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>와 <파리> *Mosca*>(2002)는 콜롬비아의 비극과 정치의 관계를 설정하고, 일상의 폭력을 정치적 차원에서뿐만 아니라 인간의 가장 어둡고 두려운 충동을 상징적으로 승화시킨다. 특히 그는 가능한 한 주제를 직접 언급하려고 하지 않으며, 은유와 유추를 통해 그것들을 떠올리게 하면서 상징적이자 간접적인 방식으로 접근한다(Rozo Flórez 2016, 11).

이 글의 분석대상인 <개들이 짖을 때마다>는 동물 혹은 짐승의 은유를 사용하여 1990년대 콜롬비아의 밤 뉴스 시간에 단골손님으로 등장했던 학살의 문제를 다룬다. 이 작품은 도시의 쥐새끼가 되어버린 사람들이 아니라, 개로 변신하는 사람들을 다루는데, 그것은 개들이 사람이 되어야 가장 비인간적인 행위를 할 수 있기 때문이다. 젊은 개는 늙은 개에게 이렇게 말한다. “난 할아버지를 알아보지 못할까, 할아버지를 공격하면서 법을 어길까 두려워요…… 어른 개들이 자기 새끼들을 해치지 않고 자기 암컷과도 싸우지 않는다는 것을 잊어버릴까 두려워요”(Rubiano 1998, 23).³⁾

<개들이 짖을 때마다>는 콜롬비아의 내전이 보여주는 폭력 속에서 동물의 은유를 통해 폭력을 어떻게 공연으로 재현할 수 있는지를 잘 보여주고, 인간과 동물의 경계에 대해 의문을 던지게 만드는 실험적인 작품이다. 여기서 인간의

3) 앞으로 이 작품을 인용할 경우, 괄호 안의 숫자로만 표시한다.

고유한 특성으로 여겨지는 합리적 사고, 감정적 능력과 자기 결정력은 의문시된다. 이 글은 우익민병대가 콜롬비아의 외판 지역에서 학살을 일삼던 정치적 상황과 이 작품의 독특한 구성의 관계, 그리고 그에 따른 변신의 의미를 알아보고, ‘인간성’이라는 용어의 정치적 성격을 분석하며, 인간의 자아확인이 어떻게 ‘침묵적’ 행위를 의미하게 되는지 살펴보고자 한다.

II. 1980년대 이후의 콜롬비아 정치 상황과 극우 군사조직

1948년 호르헤 엘리에세르 가이탄(Jorge Eliécer Gaitán)이 살해된 이후 70년 넘게 콜롬비아를 규정하는 결정적 요인이 폭력이라는 것은 부정할 수 없는 사실이다. 자유당과 보수당의 투쟁으로 시작된 콜롬비아 내전은 50년 넘게 이어지면서 양당의 싸움에 게릴라, 마약밀매조직, 우익무장그룹을 비롯해 에메랄드 채취와 판매와 관련된 사람들이 덧붙여지면서 복잡한 양상을 띠게 된다. 그래서 베를린 장벽이 붕괴하기 직전의 시기에 콜롬비아는 극도의 혼란 상태를 보여준다. 대표적인 사건으로 1987년에 시몬 볼리바르 게릴라 국가조정위원회(Coordinadora Nacional Guerrillera Simón Bolívar)⁴⁾가 조직된다. 또한, 바로 그해 콜롬비아 국무부는 의회에서 147개의 우익민병대 조직이 활동하고 있다고 밝힌다(Palacios y Safford 2002, 664).

한편 1980년대 말로 접어들면서 1948년부터 시작된 ‘폭력 시기(Violencia)’에 태어나고 자란 세대가 사회에서 활동하기 시작한다. 그러면서 ‘폭력 시기’의 폭력과 다른 폭력이 진행된다. 다시 말하면, 불가시적이고 상상도 하지 못했던 폭력이 모습을 드러낸다. 그것은 특정 정당이나 조직, 혹은 정치단체에서 비롯된 폭력이 아니라, 콜롬비아 사회의 모든 영역으로 확장된 전반적인 폭력

4) 여기에는 6개의 주요 게릴라조직이 연합한다. 참가 조직은 콜롬비아 무장혁명군(FARC), 민중 해방군(EPL), 민족해방군(ELN), 4월 19일 운동(M-19), 깐민 라메 원주민운동, 노동자혁명당(PRT)이다. 이들은 좌익과 더러운 전쟁이 종식되고 콜롬비아가 필요로 하는 정치적·사회적 개혁이 시행되면, 무기를 버리고 시민사회에 통합될 것이라고 선언한다.

이다. 이것은 1990년대에 절정에 이르고 21세기에도 지속한다. 그래서 이 기간은 ‘새로운 폭력 시기’(Rizk 2010, 29)라고 불린다.

이 시기에 콜롬비아 사회의 혼란을 조장한 중요한 요소는 극우 계열의 준군사조직인 우익민병대(paramilitarismo)의 출현과 이 조직의 무차별적인 살해이다. 이 군사조직은 1980년대 말부터 콜롬비아에서 범해진 인권유린 대부분을 차지한다. 국제연합은 콜롬비아 내전에서 살해된 사람들의 약 80%가 우익민병대에 의해 자행되었으며, 12%는 좌익 게릴라, 그리고 나머지 8%가 정부군에 의해 저질러졌다고 추산한다(Vieira, 2008). 2005년에 국제사면위원회는 ‘비전투 정치적 살해, 실종과 고문’의 대부분은 군부의 묵인 아래 우익민병대가 자행했다고 밝힌다(Amnesty International, 2005, 3-4). 한편 국제인권감시기구(Human Rights Watch)는 1999년 보고서에서 인권감시단체인 콜롬비아 인권조직 CINEP의 보고서를 인용하면서, 우익민병대가 1998년 상반기에 저지른 확인 가능한 정치적 살해의 73%를 차지하며, 게릴라가 17%, 정부군이 10%라고 밝힌다(Human Rights Watch 1999, 109).

이 우익민병대의 폭력은 특히 농민, 노동운동가, 인권운동가, 언론인과 좌익 정치 활동가를 목표로 삼는다. 콜롬비아에서 이들의 만행은 일반적으로 ‘잔학 행위’로 분류되는데, 이것은 고문, 강간, 신체 절단, 소각과 같이 잔인한 방법을 사용하기 때문이다. 이런 수많은 인권유린은 콜롬비아 정부의 지원 혹은 묵인 혹은 협력 아래 이루어졌다. 1999년에 국제인권감시기구는 이렇게 보고한다. “우익민병대가 확고한 세력을 유지하는 곳에서 정부군은 그들과 맞서 싸우지 않으며, 그들의 행위를 묵인한다. 심지어 국제인권법을 과도하게 위반할 때도 마찬가지다. 그들은 우익민병대에게 필요한 정보를 제공하여 작전을 수행하도록 조종하는데, 이럴 때 흔히 잔혹한 행위가 발생하며……”(Human Rights Watch 1998, 187)

납치와 게릴라 공격, 그리고 마약밀매조직으로 갈수록 시민권은 깃뚫히고 있었는데, 여기에 준군사조직인 우익민병대의 학살이 더해지면서 폭력은 일상화된다. 폭력은 경악스러울 정도로 널리 사용되면서, 통제수단뿐만 아니라 온

갖 종류의 문제 해결 방식이 된다. 우익민병대는 ‘국가청소’라는 이름으로 인권을 짓밟고, 게릴라에게 동조하는 시민을 향해 폭력을 행사한다. 시골 마을이 게릴라와 우익민병대의 손에 번갈아 점령되는 경우는 적지 않으며, 이럴 때 특히 ‘국가청소’가 행해진다. 이런 이유로 강제이주민의 숫자가 늘어난다. 강제이주에 관한 통계는 콜롬비아의 폭력이 얼마나 슬픈 현실인지를 보여준다. 마르코 팔라시오스(Marco Palacios)에 따르면, 1995년에 약 150만 명으로 추산되는데, 65%는 가족이나 개인의 형태로 이주하며, 나머지 35%는 집단 탈출의 성격을 띤다. 이런 난민의 66%는 농민이며, 대부분 가난하다. 이런 비극의 원인은 43%가 우익민병대에게 있으며, 게릴라가 35%로 그 뒤를 잇는다. 정부군은 6%이며, 나머지 16%는 다른 원인 때문이다(Palacios y Safford 2002, 657).

그런데도 콜롬비아의 어지러운 현실을 언급할 때면 극우 무장그룹이 아니라 좌익 게릴라가 주목받는 이유는 무엇일까? 우익민병대는 현상 유지를 추구하는 그룹이지만, 게릴라는 다양한 좌익 성향의 그룹으로 이루어졌으며, 이론적으로 우익과 맞서 싸운다. 게릴라는 납치와 하부구조에 대한 불법적 폭력으로 세간의 이목을 끌지만, 실제로 콜롬비아인들을 가장 많이 살해한 세력은 우익 무장그룹이다. 가장 폭력적이었던 1996년부터 2002년 사이에 우익민병대는 세력을 크게 확장하는데, 이들은 시민들의 신체에 가장 많은 폭력을 가했던 반면에, 게릴라는 개인을 납치하거나 국가의 물질적 자산을 공격했다. 게릴라와 우익민병대는 모두 극단적인 폭력적인 도당들이다. 그런데 우익민병대가 더 많이 죽였는데도 콜롬비아 국민의 분노가 게릴라를 향하는 이유는 무엇일까?

이런 차이를 보여주는 원인 중의 하나는 게릴라는 언론매체를 통해 드러나지만, 우익민병대는 그들처럼 가시적이지 않기 때문이다. 그들의 행위는 대부분 주요 도시에서 멀리 떨어진 곳에서 은밀하게 행해지며, 그들이 원하는 지역에 거주하는 농민이나 정적들을 목표로 삼는다. 게다가 언론매체들이 정치적이해관계를 가진 일가에게 통제되면서 두 그룹의 행위를 균형 있게 보도하지 않는다. 이들 우익무장그룹의 행위는 주로 ‘우리’와 ‘그들’로 구분된다. 물론 이런 구분이 모호한 지역이 많이 있지만, 이것은 폭력 사용과 동족상잔을 합리화

하는 도구이자 개념으로 작용한다(Rodríguez Moreno, 2016, 147).

<개들이 짖을 때마다>는 <오리너구리 *Ornitorrincos*>라는 제목으로 1998년 ‘보고타 연극의 집(Casa Teatro de Bogotá)’에서 처음으로 상연되었으며, 1998년 연극 부문에서 국가문화상을 수상했다(Rodríguez Serrano, 2055).⁵⁾ 루비아노의 이 작품은 실제 사실에 바탕을 두고 써졌다. 루비아노는 어느 신문에서 우익민병대에 관한 기사를 읽었다. 그들은 어느 산골 마을로 들어가 농민들을 깨우고서 마구 욕을 퍼붓고는 때렸다. 그러고서 그들을 침대에 묶고서 그들의 집에 불을 질렀다. 그러자 농민들의 집들이 불타고, 동시에 사람들과 가구가 불타면서, 농민들의 재산과 목숨을 모두 빼앗았다. “단지 개들만 생명을 구했지만, 그들의 목숨도 그리 오래가지 않았다. 단테의 작품이 보여주는 것처럼 나무에 목매달려 죽은 개들은 그 어두운 밤에 가난한 가족들에게 일어난 공포의 증인”(Pulecio y Parra 2012, 61)이 되었다. 이 소식은 콜롬비아 국내 일간지의 많은 지면을 차지하지 않았다. 여섯 명이 살해된 그리 큰 규모의 학살이 아니었고, 따라서 중요한 기사로 취급될 정도는 아니었다. 그러면서 이 일화는 이 작품의 주요 근간이 아니라, 단지 출발점을 이루게 된다.

III. 포스트휴먼 상황과 오리너구리:

<개들이 짖을 때마다>의 구조와 내용

이 작품은 거의 ‘공포 연극’이라고 간주해도 무방할 정도로 전쟁과 그것의 잔혹함을 중심으로 이루어진다. 여기서 포스트휴먼⁶⁾ 현실의 폭력에 직면한 존

5) 파비오 루비아노(Fabio Rubiano)가 연출했으며, 훌리오 세사르 갈레아노(Julio César Galeano), 페르난도 가르시아(Fernando García), 베르나르도 가르시아(Bernardo García), 후안 까를로스 가르시아(Juan Carlos García), 가브리엘레 오우인(Gabrielle Ouin), 알레한드로 로드리게스(Alejandro Rodríguez), 마르셀라 발렌시아(Marcela Valencia), 루이사 바르가스(Luisa Vargas) 등이 출연했다.

6) ‘포스트휴먼’ 개념에 관해 합의된 정의는 찾기 어렵지만, 일반적으로 현재 인류의 생물학적 능력을 뛰어넘는 능력을 갖추어 현재 기준으로는 인간으로 분류될 수 없는 인간 이후의 존재를 일컫는다(천현득, 158).

재들은 세 개의 그룹으로 제시된다. 이들은 각각 인간들, 개들과 오리너구리들이다. 마지막은 개와 인간의 중간 단계이자, 개에서 인간으로 변신하는 과정에 있거나 이미 변신한 존재다. 개들이 인간으로 변한다는 사실은 이 작품에서 가장 충격적이다. 그것은 인간들이 전쟁을 벌이며 잔악한 행동을 한 결과이다. 개들은 인간이 되려고 하지 않는다. 이렇게 파비오 루비아노는 인간 조건의 추한 특징을 보여주고, 알레고리를 통해 우리가 알고 있지만 무시하고자 하는 것을 드러낸다.

이 작품의 등장인물은 모두 열아홉이다. 과거에 개였다가 인간으로 변신하는 존재는 하나, 둘, 그리고 새내기라는 이름으로 등장한다. 그들은 인간으로 변신하면서 인간이 가진 최악의 자질을 갖게 된다. 그리고 변신이 많이 진행될수록 잔혹한 범죄를 저지를 능력의 소유자가 되어, 아무런 구체적 목표 없이 타인의 고통을 보면서 환희를 느끼기 위해 그런 일을 스스럼없이 범한다. 개들은 젊은 개, 늙은 개, 영, 이슬라, 단테, 어머니, 에끼스, 백, 십, 엘레1, 바바, 신부(新婦)라는 이름을 갖는다. 이들 중에서 이슬라와 어머니는 암캐이고, 신부는 아홉 마리의 수캐에게 강간을 당한 암캐이며, 영은 죽은 개의 영혼이다. 그리고 사람은 부인, 딸, 아버지, 남자가 있다. 부인은 쉰 살의 여인이며, 딸은 열여덟 살의 여자이고, 아버지는 중년의 남자이자 딸의 아버지이고 부인의 남편이다. 또한 ‘남자’는 경찰처럼 보이기도 하고 일반 시민처럼 보이기도 한다.

여기서 인간으로 변신하는 과정에 있는 개들은 자신들의 두려움과 충성심, 그리고 변신을 이야기한다. 그들은 자신들이 변신하고 있으며, 그렇게 짖는 법을 잊어버리고 웃는 법을 배우며 죽이고자 하는 욕망을 느끼기 시작한다는 것을 알고 있다. 그들은 이제 다시는 자신이나 다른 개들의 엉덩이 냄새를 맡지 않고, 네 다리가 아닌 두 다리로 걷기 시작한다. 하지만 개들은 자신들이 무엇으로 바뀌고 있는지 정확하게 모른다. 아마도 사람일 것이라고 여긴다. 그러면서 복수를 알고, 강간이라는 것을 알게 된다. 새내기처럼 몇몇 개들은 변신을 이용해 마음껏 즐긴다. 한편 하나와 둘은 계속 개로 남아 있고자 하며, 자신들의 변신을 멈추려고 한다. 그리고 자기들의 신(케르베로스, 아누비스, 게리오

네스, 오르트로스)을 기다리지만, 그들은 도착하지 않는다.

이 작품은 독립적이고 파편적으로 이루어진 10개의 장면으로 구성되어 있으며, 각 장면은 조명이 꺼지면서 전환된다. 이 장면들은 각각 다르면서도 서로 교차하는 내용과 상황을 서술하면서, 공통의 주제로 연결된다. 파비오 루비아노는 이런 구조를 통해 파편적으로 이야기한다.⁷⁾ 디스토피아의 관점을 보여주는 미래주의 영화들처럼,⁸⁾ 여기서 오리너구리는 폭력 속에서 공포와 혼란 이외의 그 어떤 규정이나 법도 준수하지 않는 야만적인 군대를 구성하는 존재들이다. 그들은 돌아다니면서 무차별적으로 파괴하고 강간하며 살해한다. 이것이 바로 10개의 파편을 하나로 연결하는 사건이다. 인간과 개들은 그 군대에 살해되기를 기다리거나, 아니면 그 군대의 희생자였다는 사실을 잘 알고 있다. 그들은 재앙 속에서 살아가면서 자신들의 상황에 관해 말한다.

<개들이 짖을 때마다>는 다음의 구조를 지니며, 순서는 시간을 따르지 않는다. 각각의 장면에는 숫자뿐만 아니라 제목도 붙어 있다. 이 작품의 외적 구조는 다음과 같다.

장면	제목	등장인물	내용/행위
1	오리너구리	하나, 둘	오줌을 싼다. 하나는 동물성을 보존하고자 하고, 둘은 새로운 조건을 수용한다.
2	웃음	젊은 개, 늙은 개	젊은 개는 동물성을 보존하고자 한다. 두 개는 죽지 않기 위해 도망치기로 하고서 숨는다.
3	부인과 딸	부인, 딸	두 여자는 아버지가 돌아오길 기다린다. 딸은 도망치고자 하지만, 부인은 허락하지 않는다.
4	옴	영, 젊은 개(아들)	영은 젊은 개에게 자기가 어떻게 죽었는지 이야기하면서, 복수해달라고 부탁한다.
5	질문	남자, 새내기	남자는 새내기에게 묻고, 새내기는 사람들 앞에서 자기가 더 잘났다는 것을 보여주고자 한다.

7) 이 작품의 무대에는 여러 개의 붉은 색 커튼이 있는데, 이것은 공간을 바꾸기 위해서 뿐만 아니라, 장소를 파편화시키고 작중인물들의 변신을 위해 사용된다.

8) 이런 성향을 보여주는 대표적인 영화로는 <메트로폴리스>, <블레이드 러너>, <인터스텔라> 등이 있다.

장면	제목	등장인물	내용/행위
6	신부	신부, 바바, 엘레1	신부는 아홉 마리의 과거 수개들에게 어떻게 강간당했는지 이야기한다.
7	아다지오	백, 십	백과 십은 방안에 갇혀 있고 살인자들은 그곳에 불을 지른다. 백과 열은 죽는다.
8	커플	부인, 이슬라, 단테	이슬라는 단테를 부추겨 사랑하게 만든다. 둘은 여자가 남편을 애도하며 우는 것을 본다.
9	초유(初乳)	어머니, 에끼스	어머니는 아이들이 태어났지만, 살인자가 되지 않도록 죽여야만 했다는 것을 이야기한다.
10	덴마크 왕자	젊은 개, 아버지	개는 아버지에게 자기 아버지의 죽음을 따진다. 개와 이슬라는 인간이 된다.

이런 파편적 구조를 통해 작가는 인간으로 변환/변하는 개들이 폭력과 야만을 통해 포스트휴먼 상황의 주인이 되었음을 보여준다. 이들은 잔학무도한 군대가 되어 사람이건 개건 그들의 생명과 삶을 전혀 존중하지 않는다. 그들이 인정하는 유일한 법칙은 공포와 혼란이며, 강간과 살해는 일상화되어 있다. 이 작품의 파편화된 구조는 바로 이런 상황에서 유래한다고 볼 수 있다.

IV. 등장인물들과 오리너구리의 충돌 관계

파비오 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>는 동물과 인간의 경계가 무엇인지를 상정하면서, 인간의 잔인함과 사악함, 생명 경시, 권력에 대한 맹목적인 야심, 전쟁 속의 계속되는 위험 등을 보여준다. 그렇게 개들이 어떻게 사람으로 변하는지, 그들의 습관이 어떻게 그토록 잔인하게 바뀌는지를 드러내고, 생명과 타자, 그리고 종족과 자연에 대한 존중심을 어떻게 상실했는지를 알레고리적으로 서술한다. 그러면서 과거에 개였던 인간, 혹은 나중에 개가 되는 현재의 인간, 즉 변신했거나 변신할 존재들, 다시 말하면 오리너구리들은 잔인하고 폭력적이며 피를 좋아하고 그들을 에워싼 세상을 파멸시키는 것에 개의치 않는다는 것을 지적한다. 또한, 그들의 본능은 생존을 위한 것이 아니라, 이기주의와 자기만족, 그리고 야심과 권력욕에서 나오는 것이라는 사실을 지적하면서,

타인을 완전히 괴멸시키고 계속해서 사냥해야 하는 존재들이라는 사실을 밝힌다(Hernández Calderón 2010, 103).

여기서 이 존재들은 ‘그들’로 지칭되며, 이 세상은 그들에 의해 조종되고 조작된다. 그리고 그들 때문에 등장인물들은 위협에 처해 있고, 이제는 자기들의 땅을 빼앗는 그들을 피해 숨으려고 한다. 이제 이 존재들은 더는 희망을 품지 않으며, 아무리 노력하더라도 ‘그들’이 이미 자기들의 땅과 종족을 파멸시켰다는 사실을 알고 있다. 다시 말하면, 자신들의 목숨을 구하려는 일말의 희망을 품고 있다가 분노와 체념과 두려움으로 나아가거나, 광기를 드러내면서 미치기 일보 직전의 상태에 있거나, 혹은 증오와 복수를 그대로 보여준다. 이 인물들은 자신들이 있을 장소를 찾고, 그 이유와 동기도 찾는다. 이들의 대부분은 그곳에서 나와 목숨을 구하려고 노력했지만, 이제는 아무런 희망도 없이 죽음을 받아들인다. 그리고 이들을 없애버리려는 ‘그들’과 충돌 관계를 형성한다. 그러면서 이들은 새로운 종족의 일원이 되느니, 차라리 기쁨과 긍지를 지니고서 싸우면서 죽는 게 낫다는 생각을 한다(Hernández Calderón 2010, 106).

이런 충돌 관계를 바탕으로 작중인물들은 분류된다. 부인, 백, 단테, 영 같은 작중인물은 거의 미친 상태에 있고, 무슨 일이 일어나는 것인지 생각한다. 더 죽음의 냄새를 점점 가깝게 느낌에 따라 이들의 광기는 심해진다. 이들은 절망과 두려움이 공포의 수준에 이르러 아무것도 제대로 생각하지 못하지만, 결국은 죽고 말 것을 알고 있다. 그리고 끝까지 단호하게 싸우기로 마음먹은 인물들도 있다. 어머니, 신부, 둘이 그렇다. 한편 엘레1, 이슬라처럼 ‘그들’과 합치려고 하면서 ‘그들’처럼 보이려고 하는 인물들도 있다. 그렇게 되지 않을지라도 죽음을 두려워하기 때문에, 혹은 고통이 두려워서 살고자 하는 인물들도 존재한다. 한편 오리너구리, 즉 ‘그들’은 무대로 들어왔다가 이내 나가버리면서, 작중인물들에게 긴장과 두려움과 공포를 일으킨다.

여기서 행위는 자연스러우면서도 잔인하게 이루어지며, 그렇게 내전과 폭력으로 망가진 육체와 위협에 처한 상황을 보여준다.⁹⁾ 이들은 경계를 늦추지

9) 이런 점에서 이 작품은 ‘부토 댄스’를 연상시킨다. 부토 댄스란 일본의 전통예술과 서

않고서 자신의 육체와 영혼을 구할 수 있는 안전하고 조용한 장소를 찾아 몸을 숨기려고 애쓴다. 그러나 대부분은 자기 아이들을 죽이거나, 심지어 신부는 한 때 자기와 같은 종족이었던 잔인한 존재들에게 강간당하고 살해되느니 차라리 스스로 목숨을 끊는 것이 낫다고 생각한다. 신부는 아버지와 오빠를 포함한 무리에게 강간당한 인물이며, 자기를 덮치는 놈을 죽여 버리겠다고 결심한다. 그녀의 체취는 ‘오리너구리’들을 흥분시키며, 그것이 그녀 본성의 일부이다.

장면 3에서 부인과 딸은 자신들이 곧 죽겠다고 결정하지만, 마지막 순간까지 ‘그들’에게 저항하기로 한다. 부인은 딸과 함께 숨으면서 ‘그들’이 이웃 사람들을 매트리스에 묶어 불태우는 모습을 보았고, 그것을 머릿속에서 지울 수가 없다. 신부는 ‘그들’에게 살해된 후에 잘려서 먹히는 한이 있어도, 죽는 순간까지 자기를 지키겠다고 결심한다. 장면 7 ‘아다지오’에서 백과 십은 숨지만, 그곳은 적당한 장소가 아니다. 이들은 거기서 나가 나머지 존재들처럼 목매달려 죽어야 할지, 아니면 그곳에 그대로 있다가 불타 죽을 것인지 결정해야 한다. 장면 9 ‘초유’는 가장 극적인 이야기 중의 하나이다. 여기서 어머니는 갓 태어난 강아지들을 죽인다. ‘그들’이 강아지들을 잔인하고 사악하며 비정한 존재로 변신시킬지 모른다는 두려움 때문이다.

여기서 ‘그들’은 오리너구리이다. 이들은 잿더미 속에서 살아있다는 최소한의 신호라도 있으면, 찾고 또 찾아서 완전히 꺾멸시키려고 한다. 등장인물들은 그들이 나타날까 항상 두려워하면서 숨거나 맞서지만, 자신들이 죽을 것임을 잘 알고 있다. 가령 십은 백과 함께 고통스러운 죽음을 피해 숨지만, 그 장소는 안전하지 않다. 그곳에서 그는 불에 타서 천천히 고통스럽게 죽어갈 것이다. 그리고 신부는 아홉 명의 남자들, 아마도 아홉 오리너구리에게 강간당한 암개이다. 그러나 그녀는 자기 자신을 지키면서 죽기로 했고, 따라서 그 어떤 남자/오리너구리도 그녀와 즐겁게 마지막 순간을 보내지는 못할 것이다.

양의 현대무용이 만나서 탄생한 장르이다. 문화적 화려함을 멀리하고 징그럽고 흉물스러운 육체로 춤을 춘다. 주로 얼굴을 하얗게 칠해서 물개성을 나타내고 죽음이란 주제를 다룬다. 흔히 ‘암흑의 춤’ 혹은 ‘죽음의 춤’이라고 불린다.

V. 오리너구리와 변신한 존재들: 혼종성의 의미와 폭력적 상황

이 작품은 첫 장면부터 망가진/변신한 육체를 가진 등장인물의 위험한 상황을 잘 보여준다. 장면 1의 등장인물 하나는 개에서 인간으로 변하는 과정에서 절망감을 드러내고, 작중인물 둘은 변신을 부정한다. 그러면서 인간과 동물을 다르다고 규정하는 것이 불가능하다는 사실을 보여준다. 다시 말하면, 개(동물)와 인간의 정체성을 구별 짓는 합리적 사고와 자기 결정력, 그리고 감정 통제 능력이라는 범주는 무효가 된다(Rodríguez Moreno 2016, 199). 이 장면에서 등장하는 인물은 과거에 개였던 하나와 둘이다.

하나 : 오리너구리 봤어?

둘 : 딱 한 번 봤어. 서커스단이 데려왔어. 훈련된 개들과 함께 있었지.
우리는 천막 밖에서 짖어댔어. 그들이 미칠 정도까지 그렇게 했어.
그랬더니 조련사, 아니 어릿광대들이 우리를 마구 때렸어.

하나 : 난 지금 오리너구리 같은 느낌을 받아.

둘 : 하지만 우리에게는 오리 주둥이가 생기지 않아.

하나 : 그것들은 알에서 태어나.

둘 : 근데 문제가 뭐야?

하나 : 생각해봐……

둘 : (멈춤) 생각하고 있어…… (멈춤) 그런데 예전보다…… (멈춤) 웃겨
…… (웃는다) 자, 봐.

하나 : 그래서 그런 거야. 우리는 오리너구리 같아. 그 어느 곳도 고향이 아니야. (멈춤) 누가 우리를 낳았지? (멈춤) 자, 봐, 이제 우리는 서서
오줌 싸.(13)

이 장면은 하나와 둘이 이미 인간으로 변신했거나 변신 중임을 암시한다. 이것은 웃는 행위와 생각하는 것에서 드러난다. 두 인물은 자기들이 어떻게 바뀌었는지 자각하면서 자신들의 정체성을 의문시한다. 즉, 자신들이 오리너구리의 모습인지 아닌지 묻는다. 오리너구리는 가장 원시적인 포유류인 동시에 난생(卵生)의 번식방법을 택하고, 그래서 포유류, 조류, 파충류의 여러 동물 종류를 혼합한 것으로 여겨진다. 그래서 하나는 “오리너구리 같아. 마치 우리가 조

각조각 맞춰서 이루어진 것 같아.”(13)라고 말한다. 이렇게 여러 종류로 구성된 오리너구리는 혼종을 암시하며 부정적으로 수용된다.¹⁰⁾ 여기서 혼종은 혼돈과 동의어로 받아들여지며, 그 혼종적 존재는 전쟁을 통해 괴물이 아닌 인간을 제거하고서 자신들이 세상의 주인이 되고자 한다.

<개들이 짖을 때마다>가 처음에 ‘오리너구리’라는 제목으로 상연되었다는 사실은 오리너구리의 혼종성과 괴물성에 초점을 맞추면서,¹¹⁾ 정체성의 문제가 있다는 사실을 강조한다. 콜롬비아 내전에서 적으로 여겨지는 사람들, 혹은 타자들은 괴물의 유형으로 간주한다. 이들의 신체는 두꺼비, 개, 구더기, 암탉 등 다양한 존재들로 이루어진다. 등장인물 하나는 이제는 어떤 것으로 변신할 것인지, “물고기인지, 새인지, 뱀인지, 아니면 똥”(15)인지 물어보면서 정체성의 가변성을 보여준다. 이 작품의 포스트휴먼 현실 속에서 오리너구리를 비롯해 변신한 인물들은 거의 모두 ‘괴물’ 집단을 이루면서 악과 흡사한 의미를 지닌다.

둘 : 이제 넌 개가 아니야.

하나 : 지금 당분간만 아닌 거야.

둘 : 앞으로 한순간도 개가 되면 안 돼. 그러면 널 죽이고 말 거야.

하나 : 나도 알아. (멈춤) 왜 그런 거지?

둘 : 우리가 개들을 죽이니까.

하나 : 왜 그렇게 하는 거지?

둘 : 그건…… (멈춤) 전쟁 때문이야.(14)

10) 자크 데리다(Jacques Derrida)는 키메라(사자의 머리, 염소의 몸, 뱀의 꼬리를 하고서 불을 뿜는 괴물)를 언급하면서, 그런 혼종성/복수성을 괴물성과 동일시한다(Derrida 2008, 41).

11) 다양성-괴물성의 이미지는 콜롬비아 현실에서 낯설지 않다. 폭력사태 시기(1948~1964) 초기부터 퇴행적인 것들, 혹은 저질적인 것들은 혼합과 연결된 은유로 사용되었다. 마리아 빅토리아 우리베(María Victoria Uribe)에 따르면, 보수당의 라우레아노 고메스(Laureano Gómez) 대통령은 자유당과 보수당의 적대적 관계를 강조했다. 그는 키메라와 오리너구리의 친구라고 말할 수 있는 바실리스크(수탉과 독사가 합쳐진 모습으로 닭의 머리에 뱀의 몸을 지닌 동물)가 자유당의 이미지라고 지적하면서, 비정형적이고 모순적인 대중으로 자유당 당원들을 평가했다(Uribe 2004, 30).

하나와 둘은 과거에 개였던 인물들이다. 그들은 인간으로 변신하고 있다. 하지만 그들의 새로운 상태는 분명하지 않다. 둘이 말하는 것처럼, 당분간만 두 상태를 오갈 수 있기 때문이다. 이들은 과거의 자신들이었던 개들을 살해할 힘을 가진 새로운 존재로 변한다. 그러나 과거에 개였던 두 등장인물은 하나의 목표가 있다. 그들이 인간으로 변신한 이유는 실용적인 목표가 있다. 둘은 “모든 게 우리 것이야. 점차 우리 것이 될 거야.”(13)라고 말하면서, 그들이 괴물이 될 것을 드러낸다.

이 작품은 등장인물들의 말을 통해 폭력이 지배하는 더럽고 추잡한 세계로 들어간다. 장면 3에서 부인은 “그건 죽은 자들의 악행이야. 그들은 불태워진 모습으로 돌아와. 목이 잘려있어.”(28)라고 언급하며, 장면 8에서 단테는 “강은 시체로 가득해. 강물은 오염되어 마실 수가 없어.”(59)라고, 장면 9에서는 어머니가 “나는 나머지 사람들의 죽음을 목격했어.”(66)라고 말한다. 이것은 사소한 폭력이 아니라 눈 뜨고는 볼 수 없는 잔혹한 폭력을 지칭한다. 폭력으로 넘쳐흘러 지옥이 현실 속의 존재하는 공간이라는 것을 보여준다. 그 지옥은 멀리 떨어진 무서운 곳이거나 죽은 다음에 가는 곳이 아니다. 장면 4의 영이 말하는 것처럼 “지옥이 공포와 고통이라면 그곳이 아니라, 바로 네가 살아있다는 이유만으로 겪어야 하는 이곳”(35)이다. 이렇게 강도 높은 폭력은 이 작품에서 항상 지시물로 등장한다.

개-인간인 인물들은 그 어떤 인간이나 동물도 겪어보지 못했을 잔혹하고 끔찍한 경험을 한 존재들이다. 가령 모든 가족이 머리가 잘리거나 교살되거나 불에 태워져 죽는 장면을 본다. 또한, 등장인물 남자는 자기 아내와 딸이 강간되고 살해되지만, 자기가 아무것도 해줄 수 없다는 것을 자책하면서, 개에게 그들을 지켜주지 못했다는 이유로 벌을 주고, 그 개를 나무에 매달아 배고파 죽게 만든다. 이렇게 무슨 일이 일어났는지에 대한 개들의 묘사는 무섭고 소름 끼친다.

젊은 개: 그들이 도착했어요, 할아버지. 전쟁이 난 건가요? 이제 동화 같은 이야기들은 아무 소용이 없어요. 그놈들은 우리에게 갇힌 개들을 풀어주었고, 경비대와 주인들을 죽였으며, 그들의 아내와 첩도

끝장냈고, 매음굴을 불태웠으며, 포주를 산 채로 먹어치웠어요. 포크와 칼로 먹었어요. 그리고 불도 있었지요. 나는 그들을 봤어요. 노래하고 울부짖어요. 우리와는 달라요. 제대로 못 하거든요. 네 다리로 걷는 법을 몰라서 두 다리로 걸어요. [……] 케르베로스도 없고, 아누비스도 없으며, 우리를 보살피는 일곱 머리의 개도 없어요. [……] 그들이 어떤 존재죠, 할아버지? 그들이 뭐예요? 주인들과 비슷한데, 때때로 우리처럼 행동해요. 이리로 와서 다른 것들처럼 우리를 불태워버릴 거예요.(21)

익히 알려진 것처럼 케르베로스는 그리스와 로마 신화에 나오는 개로, 지옥행을 선고받은 사람들을 안내한다. 그 개가 없다는 것은 이미 이곳이, 즉 작품이 보여주는 세상이 지옥이기 때문이다. 주인 때문에 나무에 매달려 죽은 개는 자기 아들에게 복수를 부탁하면서, 셰익스피어의 『햄릿』을 떠올리게 만든다.

영: (아들인 개에게) 지옥은 좋은 곳이야. 그곳에 있으면 넌 죽지 않고, 아프지도 않고, 썩지도 않아. 이름이 잘못 붙여진 거야. 지옥이 공포이고 고통이라면, 그곳이 아니라, 바로 여기야. 넌 살아있다는 이유만으로 그런 걸 겪고 있어. 상처 자국은 영원히 남아 있어. 네가 죽을 때에도 그 피부, 그 손과 발, 그리고 얼굴을 갖고 있을 것이고, 그렇게 넌 죽음을 계속 경험하게 될 거야.(35)

이후 이 작품은 지옥에서 성경의 계시록으로 나아간다. 사실 여기에는 성경 대목을 언급하는 장면이 여러 개 있다. 예를 들어 하느님에게 무자비한 시험을 받은 욥의 이야기가 있는데, 이것은 콜롬비아 국민을 관통하는 필수적인 고통의 은유로 작용한다. 이 작품에는 사방에 죽음과 가난이 펼쳐져 있다. 장면 8 ‘커피’에는 “공간은 죽은 개와 사람들로 깔렸고, 그들은 대부분 비닐봉지로 둘둘 말려져 있다. 지나갈 공간조차 없다.”(59)라는 지문이 나온다. 이런 상태에서 어머니 개는 자기 강아지들이 인간이 되지 않도록 죽여 버린다. 콜롬비아 사회를 파편화시킨 폭력을 평화적으로 해결하는데 콜롬비아 국민이 아무런 믿음도 갖고 있지 않다는 것을 보여주는 가슴 아픈 대목이다.

VI. 인간성과 동물성의 문제: 주체성과 합리성, 그리고 감정 부재

루비아노의 <개들이 짖을 때마다>는 동물성이라는 은유를 통해 인간성과 동물성 혹은 야수성의 구분에 대해 의문을 던진다. 일반적으로 이 둘을 구분하는 동기 혹은 범주는 주체성과 합리성, 그리고 감정이다(Rodríguez Moreno 2016, 203). 이 작품은 이런 개념들이 의미하는 것을 역전시키면서 반대방식으로 작동시킨다. 다시 말하면, 우익민병대가 희생자에게 했던 것처럼 등장인물들은 동물이 되지 않고 인간화된다. 여기서 인간화된다는 것은 개(동물)가 인간으로 변신한다는 의미이며, ‘인간적’이라는 형용사의 의미와는 거리가 멀다.

우선 감정의 관점에서 인간-동물의 구분 문제를 살펴보자. 감정은 인간과 야수를 구별하는 중요한 요인이다. 흔히 동물은 깊은 감정을 느끼지 못한다는 생각이 존재한다. 동물이 웃거나 울 수 없다는 생각은 동물을 제한된 감정을 지닌 냉담한 존재라는 가정에 바탕을 둔다. 그러나 이것은 루비아노가 보여주는 것과 모순된다.

하나 : 내가 왜 이런 짓을 하는지 모르겠어. 내가 뭔가가 되고 있는데, 뭔지를 모르겠어.

둘 : 울부짖지 않잖아! 이제는 짖지 않아.

하나 : 아직 울어. (부드러운 신음). 난 내 여동생과 강아지 남동생이 목 매달린 것을 보았는데, 아무것도 느끼지 않았어. (멈춤) 아무것도 느끼지 않는 게 너무 괴로워.(14)

흔히 동물은 본능과 더 밀접하다고, 필요성이라는 본성에 따라 움직인다고 여겨진다. 또한, 충동을 억제할 수 없다는 것이 인간과 다른 점이다(Rodríguez Moreno 2016, 205). 이 대목에서 인간으로 변신한 개 하나는 폭력적 장면 앞에서 감정을 갖고 대답한다. 즉, 하나는 형제와 자매의 죽음 앞에서 아직도 운다고 말한다. 인간으로 변신한 개나 오리너구리 같은 혼종적 존재가 우익민병대를 상징하는 것으로 볼 때, 하나는 우익민병대의 훈련을 받으며 정서적인 것에 마음을 닫는다는 것을 보여준다. 여기서 훈련받는 주체는 냉담해지며, 폭력으로 야기된 상황과 고통 앞에서 자기의 감정을 제거한다. 이런 과정이 추구하는

목표는 병사들을 ‘강하게 만드는 것’이다. 아무것도 느끼지 않는 것, 즉 감정의 부재는 아는 사람들이나 친척들 혹은 이웃들에게 신체적·언어적 폭력을 가하는 것을 보더라도 흥분하지 않게 하고, 그들을 더 큰 힘을 가진 존재로 변화시키고, 살해된 열등한 존재들과 자신을 구분하고 자신의 용기를 시험하게 만든다. 우익 무장 세력처럼 잔인한 행동을 마구 저지르려면 감정적으로 무감각하고 냉담해져야 하고, 감정을 통제해야만 타인을 공격할 능력을 갖추게 된다. 루비아노의 작품은 이런 현상을 분명하게 보여준다.

인간과 동물을 구별하기 위해 사용되는 또 다른 범주는 합리적 행동과 관련된다. <개들이 짖을 때마다>에서 이런 행동은 타자를 소비 가능한 대상으로 구성한다. 장면 6에서 신부가 집단 강간을 당한 이후, 죽어가는 늙은 신부 개를 두고 두 개는 다음과 같이 말한다.

엘레1 : 죽고 있어.

바바 : 죽었어.

[……]

바바 : 우리는 며칠째 고기를 먹지 못했어.

엘레1 : 저건 개야. 우리도 마찬가지로 개야.

바바 : 그들이 먹어치울 거야.

엘레1 : 먹으라고 해. 하지만 난 안 먹어. (떠난다)

[……]

엘레1 : 난 힘이 세.

바바 : 그걸 먹으면 더 힘이 세질 거야.

[……]

바바 : 배고파.

엘레1 : 넌 돼지처럼 행동하고 있어. 도망쳐.

바바 : (듣지 않고서) 창자에 코를 박고 있는 우리를 보면, 자기들 편이라고 생각할 거야.(48-49)

두 등장인물의 대화는 희생자가 상품과 같다는 것을 보여준다. 처음에 바바와 엘레1은 시체를 어떻게 할 것인지에 대해 논한다. 두 인물은 파리나 다른 것들이 먹지 못하도록 해야 한다는 것에 의견의 일치를 본다. 그것은 죽어가는 개

의 존엄성을 존중하고 있음을 의미한다. 하지만 이내 대화는 바뀐다. 엘레1은 힘없는 존재에게 손을 내밀려고 하지만, 바바는 자신의 안녕을 위해 나아간다. 결핍(“머칠째 고기를 먹지 못했어.”)은 그런 생각을 합리화하는 기초가 되고, 타자에 대한 공격은 자신들을 고통스럽게 하면서 미래의 희생자로 만들 수 있는 현재의 조건과 맞서 싸우는 것으로 수용된다. 여기서 죽어가는 늫은 개는 두 등장인물과 같은 부류라는 것이 분명하지만(“저건 개야. 우리도 마찬가지로 개야”), 바바는 늫은 개를 돕기보다는 먹어치우려고 한다. 부족함, 더 좋은 조건으로 도망치려는 생각(“그걸 먹으면 더 힘이 세질 거야.”), 혹은 단지 위장하려는 의도(“창자에 코를 박고 있는 우리를 보면, 자기들 편이라고 생각할 거야.”)는 동족 살인 혹은 동족 공격을 합리화할 수 있는 것으로 제시된다.

이것은 자신의 이익을 위해서 타자를 이용한다는 사실을 의미하며, 우익민병대 훈련 체제 속에서 동물의 은유가 사용되는 목적을 총체적으로 보여준다. 자신의 행복을 위해 타인을 공격하는 것은 바로 우익민병대 훈련소에서 강요된 정신구조이다. 우익민병대 교육 전략은 ‘약자 혹은 완전히 설득된 것 같지 않은 사람’과 멀어지고, 잔인한 살인으로 나머지에 야만이라는 교훈을 주는 것이다(Rodríguez Moreno 2016, 207). 여기서 하나와 둘은 타자를 공격하여 그것을 먹는 행위가 자신들에게 도움이 된다고 생각한다. 실제로 잔인한 행위를 저지르면서 그것의 거부감을 극복하는 방법은 합리화이며, 최종목표가 생존의 문제라는 것을 보여준다.

복수는 이런 합리화의 마지막 단계이다. 이것은 오랫동안 전쟁이 존재하게 만든 요인이다. “넌 복수를 배웠어. 이제 점차 개가 아닌 상태로 접어들고 있어.” (74)라는 말은 루비아노의 작품이 인간이 되는 것을 ‘인도주의적’이라고 정의했던 종래의 생각과는 달리 합리화된 인간성이 과연 어떤 것인지 생각하게 만든다. 복수는 폭력을 행사하는 행위를 합리화하는 데 사용될 수 있으며, 피해자가 가해자가 되는 고리가 된다. 즉, 최초의 피해자는 열등하고 동물화된 존재에서 벗어나 다른 존재(루비 아나 작품에서는 사람들)를 공격할 수 있게 된다. 이성인 인간의 훌륭한 점이며 최대한 완벽한 사회를 건설할 수 있게 만들어주는

힘이지만, 동물과 구별되는 인간의 변별적 자질로서 이성(이성)은 이 작품에서 의문시된다. 즉, 합리성/합리화는 잔인함을 수반할 수 있다는 것을 드러낸다.

루비아노가 인간과 동물의 변별성을 의문시하기 위해 사용한 세 번째 범주는 경계의 문제이다. 데리다는 인도주의적 명분을 주장하는 사람들을 의심하는데, 이것은 일방적인 의도를 함축하고 있고, 따라서 적에게 인간의 자질을 부정하거나 인류의 도망자로 선포하는 것 같은 심각한 결과를 초래하기 때문이다(Derrida 2011, 72). 그런 사람은 인간성의 이름으로 인간답지 않게 행동하는 사람들을 짐승이라고 공포하면서 그들과 맞서 싸운다. 이런 과정에서 그는 비인간적이고 잔인하며 짐승처럼 되는데(Derrida 2011, 73), 이것은 인간적 혹은 인간성이라는 것이 어떻게 잔인한 행동을 실천에 옮길 수 있는지 보여준다.

이것은 동물/짐승과 인간의 경계가 그다지 명확하지 않다는 사실을 보여준다. 게다가 짐승처럼 혹은 동물적이라는 말은 짐승이나 동물을 지칭하는 것이 아니라, 인간에게 적용되고, 아마도 인간에 대해 말하기 위해 고안되었을 것이다. 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>는 이런 두 가지 현상을 분명하게 드러낸다. 여기서 본래 개들인 등장인물들은 인간처럼 행동한다. 여기서 개와 인간의 근본적인 차이는 찾아보기 힘들다. 이 연극에는 동물 가면도 없고, 동물화된 몸짓도 없으며, 인간화된 것이 동물적/짐승 적이라는 은유가 작동하는 세상을 지배한다.

이렇게 타자로 이해되는 동물성이라는 개념은 인간에게 좌우된다. 즉, 동물의 은유를 사용하는 사람들은 그들이 언급하는 동물적인 사람들과 거리를 두고자 한다. 인간이라는 이름은 살아있는 다른 존재들과 차이를 두려고 하며, 그 다른 존재들에게 잔인함을 좋다는 것으로 나아가면서 인간이 된다는 것이 무엇인지를 고발한다. 다시 말하면, 인간이 동물이나 짐승과 같다는 것을 통해 인간 행동의 부정적인 면을 부각한다. 루비아노는 젊은 개와 늙은 개의 대화를 통해 이것을 분명하게 보여준다.

젊은 개 : [……] 얘기해줘요, 할아버지. 진실을 들려줘요. 과거에 개였다고
이제는 점차 다른 존재가 되는 두 마리, 아니 열 마리에서 자기

자신을 지킬 수 있는 개가 있는지 알고 싶어요. 그 개들이 무엇으로 바뀌고 있는지 잘 모르겠어요. 인간인가요? 아니면 이미 인간이 되었나요?

늙은 개 : 아직 시간이 안 되어서.....

젊은 개 : 어떤 것이었지요?

늙은 개 : 개, 개였어.

젊은 개 : 그렇게 되느니 죽고 싶어요. [.....] 난 할아버지를 알아보지 못할까, 할아버지를 공격하면서 법을 어길까 두려워요..... 어른 개들은 자기 새끼들을 해치지 않고 자기 암컷과도 싸우지 않는다는 것을 잊어버릴까 두려워요. (22-23)

늙은 개 : 시간이 흐르면 너도 그들처럼 될 것이며, 지금 말하는 것을 한나도 기억하지 못할 거야.

이 인용문에서 인간이 되는 것이 두려운 이유는 타인을 알아보지 못할 수도 있다는 사실, 즉 비윤리적인 일이 일어나는 것, 다시 말하면 둘이 가족이라는 것을 잊고, 할아버지와 강아지와 암컷들을 공격하지 못하도록 만드는 도덕과 윤리를 망각하는 것이다. 그리고 가족에 대한 공격만을 말하지만, 이것은 일반화된 공격의 비유라고 볼 수 있다(Rodríguez Moreno 2016, 213). 여기서 동물은 인간에 의해 같은 동포나 이웃, 혹은 형제로 인정받지 못한 살아있는 존재들의 공간이다(Derrida 2008, 34). 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>는 최악이자 가장 잔인한 인간의 폭력은 동물이나 동족이라고 인정받지 못한 사람들에게 이루어졌다는 사실을 확인해주는 작품이다.

VII. 나가는 말: 폭력적 상황에서 증언과 연극의 정치적 함의

연극은 허구적 성격 때문에 관객에게 ‘있을 수 있는 것’ 혹은 ‘있을 수 있었던 것’으로 무대를 상상하게 만든다. 그렇게 관객에게 타인의 세계에 들어올 가능성을, 특히 그의 경험이 여러 차례에 걸쳐 거부했던 것을 목격하게 할 가능성을 제공한다. 그리고 무대라는 공간은 죽은 희생자들에게, 즉 엄청난 공포를 경험했던 사람들에게 목소리를 주어 침묵을 지키는 증언의 공간을 보완하거나 채

워주려고 한다. 그래서 증언과 연극이라는 두 장르는 폭력이 만연한 사회에서 매우 중요한 역할을 한다. 여기서 작중인물들은 자신들의 상처와 감염, 그리고 외상을 보여주거나 그것들에 관해 말한다. 그러면서 관객들은 대중매체가 그런 사실들을 소독하면서, 대도시의 시민들과 멀어지게 했다는 것을 알게 된다 (Rodríguez Serrano, 255). 콜롬비아의 농촌 지역에서는 이런 폭력이 흔하게 일어나지만, 대도시에서는 거의 눈에 띄지 않고, 따라서 시민의 대부분은 우익 무장그룹의 손에서 어느 정도의 잔인함이 저질러지고 있는지 모르기 때문이다.

파비오 루비아노의 <개들이 짖을 때마다>는 콜롬비아에서 일어난 실제 사건을 생생하게 다룬 무대의 본보기이다. 그러나 가까운 현실을 다루면서도 그것을 뛰어넘어 오래 역사를 지닌 인간의 현실을 그린다. 그것은 바로 전쟁으로 야기된 사회적 위기의 순간에서 보여주는 윤리성 상실이다. 여기서 인간들은 개처럼 보인다. 모든 윤리적·사회적 통제력을 상실하기 때문이다. 그들은 물어뜯고 공격하며 그 어떤 생각도 없이 교접한다. 그것은 인간으로 변신하는 개들도 마찬가지다. 그들은 광기와 파괴와 혼란을 상징하고, 충성심과 생명에 대한 존중을 버리면서 배신을 일삼는다. 여기서 루비아노는 개라는 이름으로 비인간화되고 잔혹한 인간을 설명하면서, 인간이 과연 동물과 구별되는 게 합당하느냐고 묻는 것 같다.

내전이라는 폭력적 상황 속에서 연극과 증언을 동시에 작업하는 것은 정보를 정치적으로 사용한다는 생각과 관련된다. 증언과 연극은 하나로 합쳐지면서 관객이 목격하지 않았던 것을 시각화하고, 그렇게 다른 사회 분야에서 발생한 것과 대도시에서는 감지되지 못한 것을 관객에게 전달한다. 물론 사법체계의 문제점도 포함되면서 그것 역시 일종의 고발 대상이 된다. 여기서 증인은 경험이 없는 관객들에게 사건을 들려준다. 그의 목소리는 이미 지나간 상황이라서 이제는 눈에 보이지 않는 것을 드러낸다. 피해자는 진실을 드러내는 유일한 인물이지만, 그 피해자는 침묵할 수밖에 없는 경우가 많다. 잔인무도한 사건의 경우에 종종 일어나는 것처럼, 희생자는 죽기 때문에 사건을 제대로 들려줄 수 없다. 그리고 거기서 일어난 일도 인간 경험의 한계를 넘어서고, 따라서 증언은

관객이 보지 못한 것을 분명하게 드러내려고 노력하며, 그것이 증언의 존재 이
유가 되는 것이다.

참고문헌

- 이재민, 「포스트드라마 연극」, 『공연과 이론』, No. 52, 2013 겨울호, pp. 138-146.
- 천현득, 「포스트휴먼 시대의 인간본성」, 『철학』, No. 126, 2016년 2월, pp. 157-182.
- Amnesty Internationa(2005), *Colombia: The Paramilitaries in Medellín: Demobilization or Legalization?*, Amnesty International, August 31.
- Burt, Jo Marie(2004), *Politics in the Andes*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Derrida, Jacques *et al.*(2011), *The Beast and the Sovereign*, Chicago: University of Chicago Press.
- _____(2008), *The Animal That Therefore I Am*, New York: Fordham University Press.
- Hernández Calderón, María Alejandra(2010), “El cuerpo en guerra: Cada vez que ladran los perros”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 4, enero-diciembre, pp. 103-110.
- Human Rights Watch(1999), *Human Rights Watch World Report 1999*, New York: Human Rights Watch.
- _____(1998), *War Without Quarter: Colombia and International Humanitarian Law*, New York: Human Rights Watch.
- Jaramillo, Maria Mercedes(1992), *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Palacios, Marco y Frank Safford(2002), *Colombia: País fragmentada, sociedad dividida*, Bogotá: Editorial Norma.
- Pulecio Mariño, Enrique y Hernando Parra Rojas(2012), *Luchando contra el olvido*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Rizk, Beatriz J.(2010), *Imaginando un continente*, Tomo II, Lawrence: University of Kansas.
- Robin Kirk(2004), *More Terrible than Death: Drugs, Violence, and America's War*

- in Colombia*, New York: PublicAffairs.
- Rodríguez Moreno, Laissa M.(2016), “Metáforas de fratricidio en escena”, *Dissertation*, Madison: University of Wisconsin.
- Rodríguez Serrano, Alvaro Augusto(2012), “Cuando el teatro no deja fuera del combate”, *Estudios de Literatura Colombiano*, No. 31, julio-diciembre, pp. 249-263.
- Rozo Flórez, Pedro Miguel(2016), “La tragedia y su distorsión en la dramaturgia de Fabio Rubiano”, *Tesis*, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Rubiano Orjuela, Fabio(1998), *Cada vez que ladran los perros*, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Uribe, María Victoria(2004), *Antropología de la inhumanidad: Un ensayo interpretativo del terror en Colombia*, Bogotá: Norma.
- Vieira, Constanza(2008), “International Criminal Court Scrutinises Paramilitary Crimes”, *Inter Press Service*, August 27, <https://web.archive.org/web/20110610224121/http://ipsnews.net/news.asp?idnews=43696>.

송 병 선

울산대학교
avionsun@hanmail.net

논문투고일: 2018년 11월 19일
심사완료일: 2018년 12월 18일
게재확정일: 2018년 12월 27일

Dirty War, Violence and Role of the Theater in Colombia: The Meaning of Animal Expression in Fabio Rubiano's *Cada vez que ladran los perros*

Byeong Sun Song
University of Ulsan

Song, Byeong Sun (2018), "Dirty War, Violence and Role of the Theater in Colombia: The Meaning of Animal Expression in Fabio Rubiano's *Cada vez que ladran los perros*", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 29(3), 95-120.

Abstract Fabio Rubiano is one of the best dramatists who illustrate the characteristics of the New Colombian Theater since the 1990s. His drama "Cada vez que ladran los perros (Every time dogs bark)" (1999) is a work that establishes the relationship between tragedy and politics and symbolically sublimates the most fearful impulse of the human being and the daily violence at the literary and symbolic level. It also shows how the violence can be represented as a performance through the metaphor of the animal, questioning the border between the human being and the animal. Here, rationality, emotional capacity and self-determination function as a key to a distinctive feature.

This article examines the relationship between the fragmented structure of this work and the political situation in which the Right-wing paramilitarism engaged in a renewed series of massacres and assassinations. And it analyzes the literary meaning of the metamorphosis from the dog to human being and the term 'humanity' in order to reveal how the self-affirmation of human being is meant to be 'animal' behavior. In other words, it shows the loss of ethical and social control in the moment of the social crisis caused by the Dirty War through the humans that look like dogs or dogs that turn into humans. In this way, Rubiano reveals that the dehumanized and cruel human beings are the same as beasts and the boundary between human beings and animals is questionable.

Key words Fabio Rubiano, *Cada vez que ladran los perros*, Paramilitarism, Theatre and Politics, Human being and Beast