

페루 공포 시기의 소설과 연극의 사회적 기능: 홀리오 오르떼가와 유야츠까니 극단의 〈잘 있어라, 아야꾸초〉를 중심으로*

송병선

울산대학교

송병선(2020), 「페루 공포 시기의 소설과 연극의 사회적 기능: 홀리오 오르떼가와 유야츠까니 극단의 〈잘 있어라, 아야꾸초〉를 중심으로」, 이베로아메리카연구, 31(3), 75-98.

초록 페루에서 1980년부터 2000년까지의 기간은 ‘만차이 띠엠프(Manchay tiempo)’라는 이름으로 널리 알려져 있다. 케추아어와 스페인어로 이루어진 이 합성어는 ‘공포 시기’라고 번역될 수 있다. 페루의 많은 예술가는 이 기간에 일어난 내전, 혹은 정치 폭력을 예술로 상징화했다. 특히 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』는 테러리즘이 절정에 이르면서 페루를 위협하던 시기에 발표되면서 그 어느 작품보다도 강력한 사회적 기능을 수행했을 뿐만 아니라, 20세기 말에 수많은 페루사람이 겪은 경험을 잘 드러내고 있다.

이 글은 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』의 사회·정치적 의미와 문학 비평계의 수용을 종합적으로 살펴보고, 이 작품을 각색한 동명의 극본과 공연을 분석하여, 소설에서 연극으로 이동할 때 나타나는 차이에 내재하는 ‘안데스화’의 의미를 알아보고자 한다. 이 글은 소설 원작보다 유야츠까니(Yuyachkani) 극단의 〈잘 있어라, 아야꾸초〉를 분석하는 데 더 치중하고 있는데, 이것은 이 작품이 30년 넘게 공연되면서 원작인 소설보다 내전의 기억과 트라우마 문제를 더 성공적으로 가시화했고, 아무도 인정하지 않고 눈에 띄지도 않는 폭력적 분쟁을 전했기 때문이다.

핵심어 페루, 잘 있어라 아야꾸초, 홀리오 오르떼가, 유야츠까니, 공포 시기

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

I. 들어가는 말: 페루 공포 시기와 『잘 있어라, 아야꾸초』

페루에서 1980년부터 2000년까지의 기간은 ‘만차이 띠엠프(Manchay tiempo)’라는 이름으로 널리 알려져 있다. 케추아어와 스페인어로 이루어진 이 합성어는 ‘공포 시기’라고 번역될 수 있다. 이 시기는 대통령 선거 전날인 1980년 5월 17일에 후드를 쓴 다섯 명이 아야꾸초(Ayacucho)주의 조그만 마을인 추시(Chuschi)의 선거인 등록 사무소에 난입하여 투표인 명부와 투표함을 불태운 사건으로 시작한다(Cala Buendía 2014, 53). 이후 페루의 좌익 게릴라 단체인 ‘빛나는 길(Sendero Luminoso)’은 사회정의를 구현한다면서 극단적 폭력이 수반된 군사행동을 통해 페루 정부를 전복시키려고 했고, 페루 정부는 그런 폭력을 멈추게 하려고 대 게릴라 작전을 수행하면서 분쟁 지역에 군과 경찰을 파견하여 무자비한 폭력으로 대응한다. 2003년에 간행된 페루 진실과 화해 위원회 최종 보고서는 이 기간에 벌어진 분쟁으로 69,000명이 죽거나 실종되었으며, 백만 명이 넘는 농민이 중남부 산지의 터전을 강제로 떠나야 했고, 네 명의 희생자 중에서 세 명이 케추아어를 모국어로 하는 농민이었다고 밝힌다(Franco 2015, 18).

페루의 많은 예술가는 이 기간에 일어난 내전, 혹은 정치 폭력을 예술로 상징화했다. 커다란 정치적 상처를 미학적·시각적으로 승화했다는 평가를 받는 유아나빠끄(Yuyanapaq)의 사진전을 비롯해 마르티나 포르토히카레로(Martina Portocarrero)나 마누엘차 프라도(Manuelcha Prado)의 노래가 대표적이다. 회화 분야에서는 앙헬 발데스(Angel Valdez), 알프레도 마르케스(Alfredo Márquez), 에두아르도 토게시(Eduardo Tokeshi) 등의 화가가 정치 폭력을 표현했다(Vich 2008, 57). 소설 분야에서는 많은 페루 작가가 자국의 내전을 표현했지만,¹⁾ 그중에서도 알론소 꾸에토(Alonso Cueto)의 『파란 시간 *Hora azul*』(2005), 산티아고 롱까글리오로(Santiago Roncagliolo)의 『붉은 4월 *Abril rojo*』

1) 마크 R. 콕스(Mark R. Cox)는 165명의 작가가 페루 내전과 관련하여 2008년까지 300편이 넘는 단편소설과 65편의 소설이 출간되었다고 말한다(Cox 2013, 450).

(2006), 훌리오 오르떼가(Julio Ortega)의 『잘 있어라, 아야꾸초 *Adiós, Ayacucho*』(1986)가 대표작으로 꼽힌다.

특히 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』는 20세기 말에 수많은 페루사람이 겪은 경험과 매우 유사하다는 것 이외에도, 테러리즘이 절정에 이르러 페루를 위협하던 시기에 발표되면서 우추라카이 위원회의 보고서에 대한 대답으로 그 어느 작품보다도 강력한 사회적 기능을 수행한다. 이 글은 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』의 사회·정치적 의미와 문학 비평계의 수용을 종합적으로 살펴보고, 이 작품을 각색한 동명의 극본과 공연을 분석하여, 소설에서 연극으로 이동할 때 나타나는 차이를 비롯해, 그 차이에 내재하는 ‘안데스화’의 의미를 알아보고자 한다.

이렇게 훌리오 오르떼가의 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』보다는 유야츠카니(Yuyachkani) 극단의 <잘 있어라, 아야꾸초>를 주로 분석 대상으로 삼고 있는데, 이것은 이 작품이 30년 넘게 공연되면서 원작인 소설보다 내전의 기억과 트라우마 문제를 더 성공적으로 가시화했고, 아무도 인정하지 않고 눈에 띄지도 않는 폭력적 분쟁을 전하면서, 연극의 사회적 기능을 충실히 수행했기 때문이다. 이 작품의 사회적 기능은 시간이 흐르면서 변하는데, 1990년대에는 무대에서 페루의 억압된 침묵과 맞서 내전의 잔혹함을 알려주면서 1990년대의 사회·정치적 의미를 구현했고, 21세기에 들어서는 페루 진실과 화해 위원회와 협력하여 외판 마을의 광장이나 거리에서 내전 기간에 일어난 일을 알려주고, 내전 생존자들의 증언을 수집하는 데 이바지한다.

II. 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』의 내용과 의미

모두 16개의 장면으로 이루어진 오르떼가의 『잘 있어라, 아야꾸초』는 1980년에 시작하여 20년 넘게 이어진 내전으로 수많은 농민이 희생된 폭력을 잘 보여준 예이다. 이 작품은 경찰에게 살해되어 시체가 절단된 알폰소 까네빠(Alfonso Cánepa)의 이야기를 다루면서, 국가가 그에게 폭력을 가했고, 그곳이

무장 충돌이 시작된 공간이라는 이유로 아야꾸초주의 주민의 피해가 심각했다는 것을 드러낸다. 그래서 독자는 이 작품의 취지가 게릴라 ‘빛나는 길’의 행위를 옹호하고 지지하며, 그들에게 반대하는 사람들을 공격하기 위한 것이라고 오해할 수 있다. 그러나 이 작품은 정치적인 이유와 게릴라로 오인되어 고문을 받고 살해된 것에 대한 증언이자, 1980년부터 2000년 사이에 페루에서 실종되거나 사망한 수많은 사람의 가족이나 친척이 느낄 슬픔과 비탄이며, 그 기간에 노골적으로 겪은 구조적 불평등과 인종주의, 그리고 가난 등을 지적하고 있다.

“나는 내 시체를 되찾으려고 리마에 왔다”(17)²⁾로 시작하는 이 소설의 주인공 알폰소 까네빠는 원주민 농민 지도자인데 테러리스트로 오해받는다. 그래서 아야꾸초주의 끼누아(Quinua)에 있는 경찰서를 찾아가서 그렇지 않다는 것을 밝히려려고 하지만, 그곳에서 고문받고 살해된다. 그를 죽인 경찰은 시체를 계곡으로 던지고 수류탄을 던져 증거를 완전히 제거한다. 이 수류탄이 터지면서 그의 팔과 다리는 몸통에서 떨어져 나간다. 알폰소 까네빠는 자기 신체 일부(팔 하나와 다리 하나)가 매장되지 않고 검은 비닐봉지 안으로 들어가는 것을 본다. 외부 증인도 없고 생존자도 없는 이 범죄에서 그는 자기 죽음의 유일한 증인이고, 따라서 그를 제외한 그 누구도 정의를 구현해달라고 요구할 수 없다. 그의 뼈만이 그 어떤 물질적 증거도 남기지 않은 사건의 기록이자 증거이다(Taylor 2003, 205). 그래서 죽은 그는 자기 몸을 뒤덮고 있던 돌맹이를 치우고 빠져나오고, 사지가 절단된 채 자기 뼈를 되찾기 위해 리마로 가기로 한다.

리마로 가는 길에 그는 자기 가족, 트럭 운전사와 그의 조수, 그리고 인류학과 학생, 기자, ‘빛나는 길’ 게릴라, 군경 순찰대, 행상꾼을 비롯해 세상 종말을 예고하는 설교자들을 만난다. 여기서 특히 인류학과 학생은 페루 학술단체 회원들의 태도를 상징하는데, 그들은 현대 서양 사상과 문화가 페루의 민속 전통이나 믿음보다 뛰어나다고 여기며, 자신들의 연구나 생각과 다른 지식을 형편 없는 것으로 간주한다. 그리고 기자는 알폰소 까네빠가 불완전하지만 살아 있

2) 앞으로 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』와 극본 <잘 있어라, 아야꾸초>를 인용할 경우, 괄호 안에 숫자로만 표시한다.

는 시체임을 알고서 인터뷰하려고 시도하지만, 까네빠가 거부하자 그를 비닐 봉지 안에 넣어버린다. 기자는 특종 혹은 뉴스거리가 사람 자체보다 더 소중하다고 평가하고, 인류학과 학생과 자기는 첩보기관 협력자라고 말하면서, 언론의 비윤리성을 여실히 보여준다.

리마에 있게 되자 까네빠는 대학에서 가르쳤고 이제는 ‘아베 록(Ave Rock)’으로 불리는 정신 나간 사람과 ‘빼띠소(Petiso)’³⁾라는 이름의 거지 아이를 만난다. 그는 마침내 리마의 무기 광장에 도착한다. 그곳에서는 페르난도 벨라운데(Fernando Belaúnde) 대통령이 거지들에게 기독교인들의 자비에 대해 연설할 예정이다. 그는 자기 뼈를 찾으려 도와달라는 편지를 건네주려고 대통령에게 다가가고 경호원들에게 두들겨 맞지만, 그 편지를 건네주는 데 성공한다. 그러나 이내 자기 편지가 개봉되지도 않은 채 바닥에 떨어진 것을 발견하면서 절망한다. 그러자 거지 아이의 도움을 받아 대성당으로 가고, 그곳에서 페루의 정복자 프란시스코 빠사로(Francisco Pizarro)의 뼈가 묻힌 무덤 안으로 들어간다. 그곳에서 자기가 필요로 하는 뼈를 취해서 완전한 시체가 되어 그 묘지에 자기 자신을 묻는다.

페루 내전을 가시적으로 드러낸 최초의 작품 중 하나인 홀리오 오르페가의 이 소설은 허구이지만, 실제 사실에 바탕을 두고 있다. 리마의 신문 <할 일(Quehaceres)>에 고문을 받고서 불에 탄 농민 지도자 헤수스 마누엘 오로페사 촌파(Jesús Manuel Oropeza Chonta)⁴⁾의 시체가 게재되었는데, 오르페가는 하

3) 소설에서 거지 아이의 별명은 ‘빼띠소’인데, 스페인어로 작은 사람을 지칭할 때 사용하는 말이다. 이 작품에서 이 별명은 특별한 의미를 지니는데, 그것은 리마의 산 마르틴(San Martín) 광장에서 자다가 감전되어 죽은 여덟 살 짜리 구두닦이 아이의 이야기를 암시하기 때문이다. 그 아이는 오갈 데 없는 아이들이 살 수 있는 집을 찾고자 했다. 그 아이의 죽음은 사회적 의식을 일깨우고, 마침내 ‘작은 아이들의 집(Casa de los Petisos)’이라는 숙소가 리마 도심지에 마련되었다. 그래서 페루에서 이 ‘빼띠소’라는 단어는 거지 아이, 혹은 거리에서 일하며 사는 아이들을 지칭하는 대중적 용어가 되었다(Gavidia Cannon 2013, 76).

4) 오로페사 촌파는 아야꾸초주의 우테끄(Utecc) 공동체 회장이었고, 사회주의 혁명당(Partido Socialista Revolucionario) 당원이었으며, 1984년에는 국가농민연맹(Confederación Nacional Agraria)의 비서였는데, 7월 27일에 아야꾸초주의 뿌끼오(Puquio)에서 경찰에 체포되었고 실종되었으며, 그의 시체는 8월 10일에 발견되었다.

나의 몸에 군부가 자행한 모든 야만 행위가 표현된 이 사진을 보고 작품을 구상했다고 밝힌다(Vargas-Salgado 2011, 219). 작가는 고문받고 살해된 시체 사진을 보면서 이렇게 생각했다. “이 폭력의 문제를 어떻게 표현해야 할까? 동전 하나보다도 가치가 없는 이 시체를 어떻게 표현해야 할까?”(Ortega 2008, 9) 이 질문은 폭력적이고 무차별적인 살해가 일상화되면서 페루를 강타하던 20세기 말의 탄원처럼 보인다. 그래서 작가는 “표현할 수 없는 것을 표현하고, 그 어떤 대답도 폭력을 설명하는데 부족하다는 사실을 알면서 묻는 방식”(Ortega 2008, 10)으로 작품을 썼다고 밝힌다.

알폰소 까네빠는 군과 경찰에 무고하게 희생되고 사회에서 소외되고 배제된 모든 페루 농민의 말과 목소리이다. 그래서 홀리오 오르테가는 제목부터 이 작품이 다루는 내용을 보여주려고 하고, 그래서 이 소설의 제목 ‘잘 있어라, 아야꾸초’는 의미심장하다. 우선 ‘잘 있어라’는 작별을 뜻한다. 사는 곳을 떠나 무관심과 부정이 판을 치는 낯선 곳으로 가는 것은 고통스러운 일이다. 특히 시골 농민에게는 더욱 그렇다. 이 소설은 주인공 까네빠의 작별을 두 번 서술한다. 첫 번째는 까네빠가 반군인 ‘빛나는 길’의 일원이라고 고발되어 살해될 때 일어난다. 그는 물리적인 죽음을 겪으면서 고향과 분리된다. 두 번째 작별은 생명이 없는 몸이 되어 마을을 떠나 자기 뼈를 되찾기 위해 리마로 갈 때 일어나는데, 이것은 ‘상징적 죽음’이라고 말할 수 있다(Vich and Hibbett 2018, 153).

한편 제목의 또 다른 단어인 ‘아야꾸초’는 두 개의 케추아어 단어로 구성되어 있는데, ‘아야aya’는 죽음을 뜻하고, ‘꾸초cucho’는 장소 혹은 구석을 뜻한다. 즉, ‘죽은 자들의 지역’을 의미하는데, 아야꾸초주의 마을들이 내전 동안 피해를 가장 많이 입은 곳이기도 하다. 아야꾸초주는 페루 중남부의 안데스 산지에 있다. 현재 주도(州都)의 이름도 아야꾸초이다. 이곳은 1824년 페루 독립에 결정적이었던 ‘아야꾸초 전투’로도 유명하며, 1980년대에 들어서는 폭력과 테러의 온상으로 널리 알려진다. 이곳에 바로 반군의 첫 사령부가 설치되는데, 그것은 아야꾸초의 지리적 위치와 발전 상황을 보면 쉽게 알 수 있다. 아야꾸초 혹은 유아망가(Huamanga)는 안데스산맥에 자리 잡은 중간 규모의 도시이고, 수

도인 리마나 두 번째로 큰 도시인 아레키파와 가깝지 않으며, 따라서 1980년대에는 권력 중심부보다 교통이 덜 발달해 있었고, 해안과 아야꾸초를 연결하는 도로는 제대로 수리되지 않아 엉망이었으며, 1970년대 건설된 공항은 오전에만 운영되었다.

이런 지리적 요인은 정치적 목표, 즉 페루에 마오쩌둥 정권을 설립하기 위한 무장투쟁을 벌이기 위해 매우 조심스럽게 계획해서 활동했던 ‘빛나는 길’ 반군 세력에게 쉽게 숨고 움직일 수 있는 장소를 제공했다. 또 다른 요인으로 ‘빛나는 길’의 창립자인 아비마엘 구스만(Abimael Guzmán)이 아야꾸초에 있는 우아망가의 산 크리스토팔 국립대학에 1962년부터 1975년까지 철학 교수로 재직했다는 점이다. 그곳에서 그는 매우 활동적인 공산당 그룹을 지휘했다. 그래서 이 소설에서 일어난 많은 사건이 아야꾸초주의 끼누아와 다른 지역에서 일어난 것은 우연이 아니다.

『잘 있어라, 아야꾸초』에 대한 비평을 살펴보면, 많은 경우 주인공 알폰소 까네빠와 구와만 뽀마 데 아얄라(Guamán Poma de Ayala)의 모습이 많이 비교되었다. 이들은 안데스 산지를 떠돌아다니며, 각자의 사회정치적 상황에서 최고 책임자(연대기작가는 스페인 국왕에게, 그리고 소설 주인공은 페루 대통령 벨라운데에게) 편지를 쓰지만, 목적지에 도착하지 않는다는 유사성을 지닌다. 또한 블랙 유머가 작품 전체를 지배하는 것도 주목받는데, 이것은 이 작품이 내전의 무장 충돌을 다루는 다른 페루소설과의 차이점이기도 하다. 또 이 작품은 페루 정부가 밝히는 것과는 다른 기억을 이루고 있다는 점도 지적되었고, 몇몇 비평가는 소설 속의 인류학 담론이 식민주의적 담론과 밀접한 관련이 있다는 사실도 강조했다. 이런 특징들 이외에도 이 소설의 주인공 까네빠가 죽음에서 돌아와 세상에 계속 존재한다는 점 때문에 『페드로 파라모 *Pedro Páramo*』와의 유사성과 차이도 지적되었다(Quiroz 2014, 42).

오르페가의 이 소설은 이렇게 다층적이고 다양한 의미를 지니고 있지만, 근본적으로 우추라까이(Uchuraccay) 위원회 보고서에 대한 대답이라는 것을 부인할 수 없다(Vich and Hibbett 2018, 155). 이 보고서는 마리오 바르가스 요사

(Mario Vargas Llosa)가 중심이 되어 작성한 것으로, 아야꾸초주의 우안따(Huanta) 지방에 있는 우추라카이 공동체의 농민들이 여덟 명의 기사를 살해한 사건의 원인과 과정을 상세하게 적고 있다.⁵⁾ 그 보고서는 최대한 객관적으로 그 사건을 재구성하려고 했지만, 안데스 문화에 관한 기존 지배계급의 생각을 바탕으로 이 사건을 평가하려고 했다는 비판을 피하지 못한다(Vich and Hibbett 2018, 156). 이 소설에서 이런 비판적 시각은 전통적인 인류학 담론이 원주민 세계를 변화에 저항하는 현실로 본다는 시각을 비난하고, 이 보고서가 이 지역의 무장화라는 심각한 결과를 예측하지 못했다고 단호하게 주장하는 장면을 통해 나타난다.

III. 유야츠카니 극단과 연극 <잘 있어라, 아야꾸초>

<잘 있어라, 아야꾸초>는 홀리오 오르페가의 동명의 작품에 바탕을 두고 유야츠카니 극단의 미겔 루비오 사빠따(Miguel Rubio Zapata)가 연출하고 아우구스토 까사프랑까(Augusto Casafranca)가 출연한 일인극이다. 1971년에 예고(Yego) 실험극단의 단원이었던 연출자 미겔 루비오(Miguel Rubio)와 여배우 테레사 라이(Teresa Ralli)는 안데스 지역에서 광부들의 파업을 목격하면서, 페루의 국가 현실을 전하는 증언연극 극단을 설립한다. 이 파업을 다룬 극 작품은 <한 줌의 구리Puño de cobre>로 구체화한다. 이후 거의 50년 동안 유야츠카니 극단은 사회 참여 연극을 추구하면서 국제적으로 유명한 집단 연극 극단이 된다. 그들의 관점은 페루의 가장 절박하고 즉각적인 현실을 기록할 연극을 발전시키고, 연극을 알지도 못하고 그럴 돈도 없는 관객들이 쉽게 접할 수 있도록

5) 1983년 1월 26일 페루 여러 언론 매체의 기자 여덟 명은 우아이차오(Huaychao) 공동체원들이 '빛나는 길' 게릴라 단원들을 살해한 사건을 조사하기 위해 우추라카이를 찾아가다. 군과 게릴라 반군, 그리고 공동체원이 심하게 충돌한 결과로 그 지역이 상당히 긴장된 관계라는 사실은 익히 알려져 있었다. 기자들이 우추라카이로 가는 도중에 그곳 공동체원들이 길을 막았다. 그리고 그들을 '빛나는 길' 게릴라로 오인했고, 복수가 두려워 모두 죽이기로 했다. 기자들을 안내한 사람이 그 지역에서 '빛나는 길' 반군 대원으로 알려진 사람이었기 때문이다.

하는 것이다. 이런 목표를 달성하기 위해 이 극단은 페루의 전통 퍼포먼스를 통합하면서, 라틴아메리카의 가장 유명하고 장수하는 극단 중의 하나로 자리 잡는다.⁶⁾

유야츠까니 극단의 작업을 규정하는 특징 중의 하나는 범죄적 폭력 상황인데, 그 극단은 그런 상황 속에서 작업하며 증언한다. 1980년대와 1990년대에 페루 군부와 경찰은 마오쩌둥 노선의 게릴라 그룹 ‘빛나는 길’과 치열한 전쟁을 벌였다. 이 기간에 유야츠까니 극단은 국가와 반국가 테러 그룹이 저지른 폭력, 그리고 부정과 분노로 갈가리 찢긴 나라에서 서로 존중하며 함께 살 가능성이 없는 참담한 현실을 무대에 올렸다. 그들의 정치적 실천은 페루에서의 대량학살과 실종에 있었다. 그러면서 항상 연극이 연극과 같은 정치 폭력을 설명할 수 있을지, 학살이 문화유산이 될 때, 예술가들은 어떤 역할을 해야 하는지 고민했다(Taylor and Townsend 2008, 292).

루비오와 까사프랑카는 홀리오 오르페가의 『잘 있어라, 아야꾸초』를 읽자마자 각색하여 상연하기로 했는데, 그것은 오르페가의 작품에서 페루 전역을 가로지르는 절체절명의 순간에 표현하고자 했고 표현해야 한다고 여겼던 것을 발견했기 때문이다. 미겔 루비오는 오르페가의 작품이 일으킨 충격을 이렇게 말한다. “오르페가의 작품은 텔레비전 영상과 일간지 머리기사가 섬뜩한 암매장지 발견으로 가득 채우는 시기를 집약한다. 그것은 더러운 전쟁으로 계속된 살육의 산물이다. 아이러니를 사용해 고통의 밑바닥을 살피는 작품을 읽으며 우리는 감동했다”(Rubio Zapata 2006, 89~90).

그들의 선택 동기는 크게 두 개였다. 첫째는 오르페가의 작품은 1986년에 발

6) 유야츠까니 극단의 중요 구성원으로는 레베사 라이, 레베카 라이(Rebeca Ralli), 아나 꼬레아(Ana Correa), 데보라 꼬레아(Débora Correa), 아우구스토 까사프랑카(Augusto Casafranca), 훌리안 바르가스(Julián Vargas), 아미엘 까요(Amiel Cayo), 그리고 연출자 미겔 루비오(Miguel Rubio)와 기술감독 피델 멜끼아데스(Fidel Melquíades)가 있다. 이제 그들은 200석 규모의 극장과 작업 공간인 ‘유야츠까니의 집’을 갖고 있으며, 아직도 공동 작업을 하면서 심각한 경제적 정치적 어려움을 극복하고 중요한 업적을 이루고 있다. 그들의 작업은 페루 민중의 생존 투쟁을 표현하는데, 그것은 또한 개인과 극단이 살아남으려는 그들 자신의 투쟁이기도 하다.

표되었지만, 1990년에 그들이 연극을 통해 말하고자 하던 것, 즉 그들 주변에서 일어나고 있던 실종의 문제를 정확하게 알려주고 있었기 때문이다. 또한 당시 페루의 정치 상황 때문에 유아즈카니 극단은 많은 배우와 공연하기가 사실상 불가능했기에, 한 명이나 두 명으로 작품을 무대에 올려야만 했던 상황도 고려되었다. 둘째는 잉카리(Inkarri) 신화를 통해 페루 안데스 지역의 민속 전통과의 연결고리를 보았기 때문이다(Rissi de Sousa 2014, 41).

오르떼가의 작품은 알폰소 까네빠가 일인칭으로 서술하면서, 자기가 죽고 신체가 절단되는 바람에 잃어버린 팔과 다리를 찾는 이야기이다. 연출자 미겔 루비오에 따르면, 소설을 극본으로 각색하는 작업에서 세 개의 큰 문제가 등장한다. 첫째는 원작의 문학성은 높이 평가할 만하지만, 연극을 상연하도록 쓰인 것은 아니라는 것이다. 그래서 원작의 긴 대화 혹은 관객의 관심을 분산시킬 수 있는 요소들은 제거되고, 일인극 극본으로 각색된다. 둘째는 주인공이 육체가 없고 목소리만 지닌 인물이고, 그래서 어떻게 육체를 드러내지 않고 이야기를 들려줄 수 있을지 고민해야만 했다. 이 작품에서 일인인역을 맡은 까사프랑가는 오르떼가가 작품에서 이야기한 것을 개인적 경험과 접목하면서, 콜럼버스 발견 이전의 전통과 가톨릭 축제가 혼합된 안데스의 전통춤에 등장하는 ‘코야(Qolla)’라는 인물로 해결한다. 그는 반은 사람이고 반은 야마인 유희적이고 풍자적이며 유머러스한 형상으로, 꾸스꼬 지방의 빠우까르탐보(Paucartambo)의 까르멘 성모 축제 행렬의 일부를 이룬다. 셋째는 배우 한 사람이 두 사람(코야와 까네빠)을 연기하므로, 실제 공연할 무대에서 두 사람이 어떻게 연기되는지 확인해야만 했고, 이 과정에서 안데스 지역의 악기로 연주하는 다른 여배우의 도움을 받기로 한다.

미겔 루비오의 극본 <잘 있어라, 아야꾸초>는 홀리오 오르떼가의 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』와 기본적으로 같은 요소들이 등장하며, 주요 내용은 비슷하다. 연극이 시작되면서 관객들은 경사로(ramp)를 본다. 거기에는 옷 한 벌과 신발, 그리고 불 켜진 초들이 놓여서 마치 장례식을 치르는 것 같다. 그때 안데스 전통 축제의 등장인물이 가면 쓴 ‘코야’가 나와서 바닥에 놓인 죽은 사람

의 옷을 본다. 시체도 없고 폭력을 목격한 증인도 없어서,⁷⁾ 이 옷이 실종된 사람이 한때 살았다는 것을 증언하는 전부다. 춤추는 사람, 즉 코야는 신발을 신기로 하면서, 죽은 사람보다 자기가 그 신발을 더 필요로 한다고 주장한다. 코야가 신발을 신자, 알폰소 까네빠의 영혼이 들어와 그를 통해 자기 이야기를 들려준다. 애처로울 정도로 순박하고 해학적으로 그는 자기가 겪은 것을 말하고, 자기 요구가 무엇인지 밝힌다. 그것은 자기의 뼈를 모두 되찾아 버정한 장례식을 치르고, 페루 대통령에게 아무 죄 없는 농민인 자기가 왜 폭력의 희생자가 되었는지 알려주는 것이다. 그는 편지를 써서 갖고 다니면서 그것을 대통령에게 전하려고 한다. 그리고 자기를 되찾는 마지막 행위로 리마 대성당에 있는 정복자 뼈사로의 무덤으로 들어가고 자기가 필요로 하는 뼈로 완전하게 되어서 그 묘지에 자신을 묻는다.

IV. 소설에서 극본으로 이동하기: 형식적 특징과 그 의미

오르페가의 소설과 유야츠까니 극본의 가장 중요한 차이점은 ‘코야’의 존재 여부다. 여기서 주인공이 육체가 없고 목소리만 있다는 문제가 발생하는데, 루비오와 까사프랑카는 ‘코야’라는 인물을 통해 알폰소 까네빠의 이야기를 전한다. 까사프랑카에 따르면, ‘코야’를 사용하겠다는 생각은 어렸을 때 들었던 이야기에서 비롯된다. 그 이야기는 코야들이 빠우까르맘보로 가다가 그 공동체가 섬기는 까르멘 성모의 머리를 강변에서 발견했고, 그곳 사원에 도착하자 머리가 잘린 까르멘 성모의 몸을 보았으며, 강변에서 발견한 것으로 성모님의 몸을 완전하게 만들었다는 것이었다(Rubio Zapata 2006, 147). 수백 년 넘게 이어져 내려온 ‘코야’는 까르멘 성모를 기리러 빠우까르맘보로 가는 꾸스꼬 주민들의 행

7) <잘 있어라, 아야꾸초>에는 외부 증인이 없지만, 도리 라우브(Dori Laub)에 따르면 연극은 ‘내부 증인’, 즉 자기가 자기 자신에 대한 증인이라는 것이 결정적인 역할을 한다. 라우브에 따르면 ‘외부 증인’은 홀로코스트라는 상황 속에서는 불가능한 것이다. 그것은 증인이 존재할 수 있다는 개념 자체를 생각할 수 없게 만들기 때문이다(Taylor 2003, 205).

렬을 이루는 사람으로, 눈만 보이는 흰 가면을 쓴다. 그리고 장갑을 끼며, 온몸을 옷과 장신구로 장식한다. 그래서 이 인물의 육체 없는 목소리는 죽은 알폰소 까네빠를 위해 말하면서, 까네빠를 에워싼 물리적이고 영적이며 신화적인 세상의 중개자로 작용한다.

그래서 연극 <잘 있어라, 아야꾸초>는 코야가 경사면으로 다가가는 것으로 시작한다. 경사면에는 누군가의 옷과 신발이 놓여 있다. 그는 신발을 보자 “너한테는 소용없지만, 나한테는 필요해”(99)라고 말하고서 신발을 신는다. 그러자 온몸이 떨리며, 그를 통해 알폰소 까네빠의 목소리가 말하면서, 그렇게 자기 이야기를 들려준다. 코야는 소스라치게 놀라면서 경사면에서 뛰어내리고, 도대체 무슨 일인지 생각한다. 그는 모자를 벗고서 다시 죽은 사람의 신발을 가지려고 한다. 그러자 죽은 사람의 목소리가 다시 이야기를 들려주기 시작한다.

알폰소 까네빠: 나는 리마로 왔어요……

코야: …… 내 시체를 되찾으려고……

알폰소 까네빠: 그렇게 내 이야기가 시작할 것인데……

코야: …… 그 도시에 도착하면.(99)

그 목소리를 듣자 그는 더 관심을 기울이고, 그렇게 죽은 자는 말한다. 죽은 자는 자기가 살해되었고, 불태워졌으며, 사지는 절단되었다고 말하고, 코야는 긴장된 분위기에서 나와 어떻게 그런 일을 당했느냐고 묻는다. 알폰소 까네빠는 폭력이 곳곳에 널려 있으며, 노인과 아이들, 여자들이 죽어가고 있지만, 정부는 아무 일도 하지 않으며, 수도에서 멀리 떨어진 공동체 사람들에게 등을 돌렸다고 밝히면서, 자기는 리마로 가서 대통령을 만나 자기의 나머지 유해를 돌려달라고 요구하겠다고 말한다.

이렇듯 존재하지 않는 육체를 눈에 보이게 만들려는 방법으로 유아츠카니 극단은 가면 쓴 코야를 무대에 올리고, 그가 자신의 육체를 빌려주어 알폰소 까네빠가 말하게 한다. 이런 의미에서 코야는 관객을 실종자의 이야기, 즉 페루의 역사와 집단 기억을 전해주는 이야기와 연결하는 매체가 된다. 여기서 까네빠의 목표는 자기 시체를 존재하게 하는 것인데, 그렇게 정의를 구현하고 망각과

맞서 싸울 수 있기 때문이다. 다시 말하면, 코야와 까사프랑가의 육체는 단순히 매체로 작용하여, 관객이 까네빠의 이야기를 듣고, 그것을 잊지 않도록 하는 것이다.

결과적으로 까네빠의 실종된 육체가 코야의 육체를 통해 말하면, 후자는 비인간적 폭력의 이야기를 듣는 관객이면서, 동시에 육체적으로 이 이야기를 무대에서 공연하는 배우이다. 따라서 코야는 매체이며 동시에 관객/증인이다. 마찬가지로 유야츠까니 극단의 공연은 관객이 자신들의 이야기가 아닌 것을 수동적으로 지켜보는 것에 그치지 않도록 한다. 오히려 그들 역시 매체이며 관객/증인으로 만드는데, 그것은 배우의 초대를 받아 그들 자신의 경험을 까네빠의 이야기와 페루의 집단 역사와 연결하기 때문이다(Robles-Moreno 2011, 131). 이렇게 모두가 이런 이야기에 영향받고, 모두가 어느 정도 여기서 말하는 이야기와 최근의 페루 역사를 전하는 데 참여한다.

오르페가의 소설에서 화자의 목소리는 그 어느 순간에도 안데스 지역의 주체가 아니라, 도시의 근대 주체, 즉 외부에서 이야기를 들려주는 사람이다. 여러 비평가가 지적하는 아이러니 효과는 이런 선택에서 비롯된다. 하지만 유야츠까니 극단은 ‘코야’를 편입시켜 원주민의 목소리를 채택하여 이 이야기에 다시 의미를 부여한다. 다시 말하면, 소외되고 차별받는 페루 원주민 전통을 되살리는 것이다. 또한 가면을 쓴 ‘코야’의 존재는 전환기 정의(Transitional Justice)⁸⁾와 관련된 연극의 입장의 일부로 해석될 수 있다.

<잘 있어라, 아야꾸초>에서는 코야뿐만 아니라, 실종된 사람의 옷이라는 뇌리에서 떠나지 않는 이미지도 관심을 불러일으킨다. 알폰소 까네빠의 옷은 관객을 향해 기울어진 조그만 경사로에 놓여 있는데, 그것은 몇몇 안데스 지역의 매장 풍습이다. 이 풍습은 지금도 유지되고 있으며, 실제로 실종자들의 경우 그들의 옷가지로 장례로 치르는 이런 풍습은 유야츠까니가 제안하는 무대장치와 차이가 없다. 연출자 미겔 루비오는 이렇게 설명한다.

8) 독재정권이 저지른 적폐를 청산하고 보상함으로써 사회정의를 세우고 인권을 확고히 보장하는 것을 의미한다.

이 제안은 부재한 사람의 옷으로 장례를 치르는 안데스 세계의 전통 의식을 암시한다. 페루 국기 위에 한 농민의 옷이 놓여 있다. 반 고흐의 그림과 똑같이 그의 모자에는 불 켜진 촛불과 꽃이 있다. 첫 번째 원은 어두운색이며, 그것은 우꾸 빠차, 즉 어둠의 세계를 상징하는 모습이다. 두 번째 원은 황토색이며, 그것은 까이 빠차, 즉 이 세상의 모습이다. 이 공간에서 가면 쓴 사람이 큰 북을 치는데, 그 소리는 심장 고동이기도 하고 탄식의 소리이기도 하지만, 저항의 상징이기도 하다. 세 번째 원은 흰색인데, 그것은 하얀 빠차, 그러니까 위 세상의 모습이다. 이 공간에서 흰옷을 입은 안데스의 여인은 마치 날개처럼 두 개의 깃발을 갖고서 마치 영혼처럼 날렵하면서도 힘차게 움직여 남자에게 다가가 그에게 공기를 불어 넣고, 그와 함께하며, 춤을 추고 빙빙 돌며 뿔피리를 분다. 마찬가지로 세 개의 세상을 돌아다닌다.(Rubio Zapata 2005, 38)

소설을 연극으로 각색하면서 구체화 과정이 작동하는데, 그것은 안데스 문화의 이미지를 무대의 시각 자료로 사용하는 유야츠까니 극단의 특징과 관련된다. 여기서 ‘코야’가 덧붙인 말은 케추아어로 되어 있다는 사실은 기억할만한 가치가 있다.

한편 언어에 의존하지 않고 인간 신체의 움직임에 매개로 삼는 신체극의 수단으로 춤이 포함되어 있다는 점도 눈여겨보아야 한다. 춤은 코야와 마찬가지로 오르테가 작품의 문화적 토대를 이루지는 않지만, 무대 창작 담론에서는 의미 전달방식으로 기능한다. 하지만 춤은 이야기의 한순간으로 나타나는 것이지, 연극의 한 형태로 작용하는 것은 아니다. 다시 말하면, 사건을 보여주는 중심축이 아니며, 문화적 분위기를 구체화하는 데 도움을 주지만, 연극의 이야기를 구성하는 대안적 형식을 제시하지는 않는다. 연극에서 강조할 또 다른 중요한 요인은 검은 옷을 입은 여인이 줄곧 악기를 연주하면서 배우(코야건 까네빠건)와 함께 있다는 것이다. 그래서 그녀가 그를 애도하는 것 같은 분위기를 풍긴다. 여기서 그녀는 폭력 때문에 친척이나 가족을 잃었던 모든 사람을 대표하며, 악기 소리를 이용해 코야와 까네빠에게 무슨 일이 일어났는지 계속해서 전달하는 데 필요한 힘을 전달한다(Correa 2009, 4).

소설 『잘 있어라, 아야꾸초』에서 극본 <잘 있어라, 아야꾸초>로 이동하면서,

유야츠까니 극단은 소설 작품을 각색하고 구체화하는 표시나 흔적을 분명하게 남긴다. 오르떼가의 작품에서 말하는 주체인 ‘나’, 그러니까 알폰소 까네빠는 사회주의적 성향을 지니고 역사 지식이 있는 현대 서양의 주체로서 페루 정권과 그들의 계획적 토대, 그리고 국가 계획의 식민지성을 의문시하고 있음을 보여준다. 반면에 유야츠까니 극단의 극본에서는 옷, 장례식, 음악 같은 안데스 문화의 실제 요소들을 사용하면서 인종 문제를 상정하는 것으로 나아간다.

V. 고유명사와 보통명사의 차이, 그리고 잉카리 신화의 의미

오르떼가의 소설에서 유야츠까니 극단의 연극으로 이동하면서 수정되거나 첨가된 것 중에는 대통령과 관련된 것이 눈을 끈다. 연극에서는 까네빠가 페루 대통령에게 편지를 건네주고자 하는 소망을 피력하면서 ‘대통령’이라는 보통명사를 사용하지만, 오르떼가의 소설은 페루 대통령 중의 하나인 페르난도 벨라운데(Fernando Belaúnde)라는 이름을 사용한다. 아마도 이것은 연극을 공연하는 동안 잘 알려진 정치인의 이름을 밝힐 경우, 기분 상했을 사람들의 비난과 규탄 혹은 불미스러운 일을 피하기 위한 목적이었을 수도 있다. 어쨌든 여기서 대통령이라는 보통명사는 한 개인에 한정되지 않는다는 차이를 보인다.

페르난도 벨라운데는 ‘민중 행동(Acción Popular)’이라는 정당을 창설했으며, 페루의 농촌을 많이 방문한 것으로 유명했다. 그는 두 번에 걸쳐 페루 대통령을 역임했는데, 1963~1968 임기에는 군사쿠데타로 실각했고, 이후 1980~1985 임기의 대통령으로 재선되었다. 귀족 출신으로 여겨졌으며, 그래서 때때로 구름 속에 사는 사람으로 연재만화에 그려졌다. 또한 그와 그의 각료들은 국가의 근본적인 문제인 테러리즘이 심각한 상태임을 인정하지 않고, 그것과 맞설 능력이 없었기에, 정부청사는 천국의 궁궐로 표현되었다(Gavidia Cannon 2013, 84). 벨라운데는 우아하게 연설하는 것으로 유명했다. 이것은 이 작품에서 까네빠와 대통령의 만남에서 풍자된다. 까네빠는 리마의 무기 광장에 도착하고, 대통령이 그곳에 모인 거지들에게 기독교인의 자비를 주제로 연설할 것

이라는 말을 듣는다. 그는 자기의 잃어버린 팔과 다리, 그리고 뼈를 요구하는 편지를 건네줄 절호의 기회라고 여긴다.

대성당은 그 시간에 거의 텅 비어 있었어요. 나는 종탑에서 커다란 무기 광장과 정부청사를 비롯해 무장 군인이 점령한 모든 길모퉁이를 볼 수 있었어요. 점차 온갖 종류의 거지와 외팔이, 절름발이와 중풍 병자들과 수많은 병자가 도착하기 시작했어요. 나는 내려가기로 했어요. 거지처럼 보이기로 했어요. 이봐요, 우리가 왜 여기에 있는지 알 수 있을까요? 그건 대통령이 기독교인의 자비가 필요하다는 짧은 연설을 할 것이기 때문이에요. 이런 행운이 있을까! 난 내 편지를 직접 전해줄 수 있을 거야. 명령을 내리는 목소리가 정부청사 문에서 들렸어요. 마침내 대통령이 손수 팔을 들어 경호원들을 중앙으로 움직였고, 그도 앞으로 나아가다가 정확히 내 앞에서 멈추었어요. 난 믿을 수가 없었어요. 거기에 내 죽음의 책임자가 있었어요. [...] 그의 목소리는 다정하게 들렸지만 희미했어요. 나는 그가 누구에게 말하는지 알 수 없었어요. 분명히 우리는 아니었어요.(119~120)

그는 거지들에게 맞는 언어로 말한 것이 아니었고, 따라서 그 연설은 아무 소용도 없었다. 게다가 연설 주제도 광장에 있는 사람들에게 필요한 것이 아니었다. 기독교인의 자비는 물질적인 것으로 한정되지 말아야 했지만, 연극에서 이 부분의 목적은 대통령이 청중을 잘못 선택해서 연설하고 있음을 보여주는 것이다. 그 연설은 가진 것이 없는 사람을 도와줄 수 있는 사람들에게 해야 하는 것이었다. 이런 장면은 정치인이 현실을 잘못 파악하고 있음을 강조한다 (Gavidia Cannon 2013, 85). 작품의 맥락을 볼 때 이 대통령은 페르난도 벨라운 데이지만, 보통명사이기 때문에 이후 취임한 대통령들 모두 해당한다. 그것은 그 누구도 국내 무장 충돌로 수천 명이 실종되었다는 사실을 인정하거나 책임자를 처벌하는 확실한 정책을 펴지 못했기 때문이다.

까네빠는 진실이라는 이름으로 희생자의 신체를 되찾으려는 노력을 분명하게 보여 주면서, 억압과 망각과 맞선 안데스 원주민의 오래된 투쟁을 이어간다. 작품 끝에서 그는 자기 뼈를 되찾고자 대통령에게 편지를 건네주지만, 대통령은 그의 편지를 읽지 않으며, 결국 까네빠는 자기 뼈를 회복하는 데 실패한다. 그의 잃어버린 팔과 다리를 되찾아야 개인적이고 국가적 차원에서 자기 자신을

되찾게 되지만, 그런 것이 불가능함은 그가 겪은 진실이 알려질 수 없다는 것을 의미한다. 그러자 대성당에 있는 프란시스코 빠사로의 무덤으로 들어가고, 거기에 있는 빠사로의 뼈로 자기의 몸을 온전하게 회복하여 새롭고 다른 시절이 오기를 기다린다.

이것은 온전하게 매장되어야만 안식을 취할 수 있기 때문이다. 안데스 원주민의 관점에서 삶은 파차마마(어머니 대지)에게서 오고, 죽은 다음에는 우리의 기원으로 돌아가기 때문에, 매장은 중요하다. 그렇지 않으면 우리 존재는 불행해지고, 우리의 영혼은 추방당한 사람처럼 세상을 떠돌아다닌다(Gavidia Cannon 2013, 82). 그리고 신체를 되찾으면 더 나은 시절이 올 거라는 점에서 까네빠와 잉카리 신화는 공통점을 갖고, 그런 이유로 루비오는 오르테가의 작품을 읽자 잉카리를 떠올린다.

오르테가의 작품에서 죽은 농민은 리마로 여행해서 대통령에게 아마도 살인자들이 리마로 가져갔을 자기의 잃어버린 뼈를 찾도록 도와달라고 요청하기로 한다. 이 작품을 읽고 내가 가장 먼저 연상한 것은 잉카리의 신화였다. 그것은 다시 태어나려고 땅 밑에서 복원되는 잉카의 잘린 몸에 대해 말한다. 이 인물은 현대의 잉카리로서 자기 몸이 복원되기를 기다리지 않고, 대신 부족한 뼈를 찾아가기로 한다. (Rubio 2006, 92)

잉카리 신화는 부활과 관련된 안데스 지역의 신화이다. 이 이름은 같은 의미를 가진 두 단어, 즉, 케추아어의 ‘잉카’(왕 혹은 통치자)와 스페인어 명사 ‘리rey’(왕)가 결합한 것이다. 이것은 이 신화가 스페인군이 페루에 도착한 이후에 생겼다는 것을 암시한다. 이 신화의 존재를 기록한 최초의 사람 중의 하나는 소설가 호세 마리아 아르게다스(José María Arguedas)인데, 그는 1950년대 초에 뿌끼오에서 유래한 세 개의 서로 다른 판본을 기록했다(강성식 2012, 54). 이 세 판본은 공통으로 잉카의 시체는 손발이 잘렸고, 그의 머리는 따로 묻혔으며, 묻힌 머리에서 몸이 스스로 복원될 것이고, 잉카리가 부활한 후 새로운 변영의 시기가 올 거라는 내용을 다룬다. 구세주적인 내용과 함께 스페인 침략에 반항하는 이 신화는 페루 역사에서 스페인 체제에 반항했다가 사지가 절단된 인물인

뚜뵁 아마루 2세(1738~1781)와 관련된다.

그러나 알폰소 까네빠가 리마 대성당의 프란시스꼬 빠사로 묘지에 있어야 할 또 다른 이유도 있다. 그것은 잉카리 신화의 한 판본에 따르면, 원주민의 머리는 바로 ‘리마 궁전’에 있으며, 그곳에 살아 있으면서 자기 몸이 복구되기를 기다리면서 부활을 실현하고자 하기 때문이다. 그런 일이 일어나지 않으면 회복 가능성이 없기에, 이런 기다림의 신화는 빛을 보고자 열망하는 사람들에게 희망을 제공한다(Rizk 2010, 121).

아이는 내 눈을 보고서 말했어요. 이봐요, 모든 사람이 당신이 빠사로라고 생각할 거예요. 좋아요, 당신에게 꽃을 가져오겠어요. 하지만 맹세하건대, 내가 대통령이 되면 당신의 뼈를 찾아주겠어요. 그는 창백한 얼굴로 다짐했지요. (촛대를 집어 자기 얼굴을 밝히고서, 마치 지하세계에서 나오는 것처럼 그의 목소리를 울리게 하는 녹음된 소리 위로 계속 말한다) 내 목소리는 커다란 관 속에서 다른 사람의 목소리처럼 울렸어요. 나는 내 목소리를 들었고, 내 시간이 가까웠다는 것을 알았어요. 이제 나는 돌과 불의 기동처럼 이 땅에서 일어날 거예요. (촛불을 붙어서 끈다.)(121~122)

잉카제국을 정복했던 프란시스꼬 빠사로의 유해는 리마 대성당에 안치되어 있다. 그런데 원주민인 까네빠가 백인의 유해가 있는 무덤을 차지할 것이고, 방문객들이 백인인 빠사로로 오인하여 맹목적으로 찬미할 것이라는 사실은 아이러니다. 이렇게 인종 문제는 간접적으로 드러난다. 페루 진실과 화해 위원회 위원장인 살로몬 레르네르(Salomón Lerner)는 앞서 언급한 보고서에서 내전이 인종 전쟁이었다는 사실을 부정하면서도 “파괴와 죽음으로 점철된 이 20년은 국가의 가난한 사람들을 마음 깊이 경멸하는 태도가 없었다면 가능하지 않았을 것”(Franco 2015, 18)이라고 지적한다. 이것은 게릴라 ‘빛나는 길’의 대원들뿐만 아니라 정부의 군과 경찰도 똑같았으며, 원주민에 대한 경멸은 페루의 일상적인 삶에서 매 순간 경험할 수 있다는 말이기도 하다. 그가 겪은 부당함은 원주민 농민이라는 그의 사회적 조건과 원주민 공동체의 전통이 국가 발전을 가로막는다는 페루의 여러 사회 분야에 존재하는 감정과 분리될 수 없다.

이 작품의 직접적인 사회적 상황이라고 말할 수 있는 아야꾸초 농민들이 페루에서 가장 가난한 공동체 중의 하나이자 1980년대 ‘빛나는 길’ 게릴라 군사 행동이 시작하는 곳이었음을 고려한다면, 까네빠의 운명은 익히 예견 가능한 것이다. 처음에 권력층은 무장 운동을 지속적인 원주민 반란의 하나의 예로 보았고, 그래서 마을 주민은 정부군과 경찰의 공격을 받았다. 정부는 항상 원주민 조직과 정신을 반란과 동일시했다. 아마도 이것은 원주민 공동체가 항상 자치권을 요구했던 것에 기인하는 것 같다. 지배권력은 그것을 국가 주권에 대한 위협이자 협박으로 간주했지만, 원주민들의 이런 요구는 분리주의적 관점이 아니라 문화적·영토적·경제적 요구였다(Rizk 2010, 122). ‘빛나는 길’의 무장 반란은 <잘 있거라, 아야꾸초>가 처음으로 공연된 시기에 가장 잔혹했었고, 그래서 원주민 농민이 된다는 것은 그것 자체만으로 게릴라에 동조하는 용의자가 되는 것이었기에, 많은 사람이 이 작품의 까네빠처럼 비극적으로 목숨을 잃었거나, 대중이라는 익명 속에서 목숨을 보호하기 위해 이주해야 했다.

그리고 빠사로의 빠로 자기의 시체를 완전하게 회복한 까네빠는 피정복자와 정복자, 인종과 전통의 혼합도 상징한다. 그는 폭력적인 행위 없이 자기의 몸을 완전하게 되찾고, 그렇게 그의 유해는 빠사로의 빠와 혼합되어 새로운 존재를 이룬다. 즉, 과거의 까네빠는 빠사로의 무덤 안에서 파차 마마에게 돌아가면서 안식을 취하고, 새로운 사명을 가진 새로운 페루인을 만든다. 그것은 인종의 통합이며 부정과 폭력의 종식이고, 화해를 향한 몸짓이다. 또한 고통과 전쟁과 분열의 과거와 작별이며, 새롭고 더 나은 시기를 맞고자 하는 소망이다.

또한 이 마지막 행위는 정복 이후 겪은 굴복과 예속에서 벗어남을 의미한다. 까네빠는 안데스 지역 사람들에게 폭력적으로 강요된 역사적 식민화에 맞서 반항하는 상징성을 갖는다. 아이의 희망 혹은 소망은 유토피아적 미래를 엿보게 하며, 자기 육체의 모든 부분을 되찾아 새로운 질서를 세우는 잉카리 혹은 잉카 왕의 귀환을 암시한다. 이렇게 이 행위는 패권적 기억에 저항하고 그것을 의문시하는 반체제적 기억을 저장하고 전달하면서, 페루의 최근 과거를 알고 이해하고 설명하는 방식이 된다.

VI. 맺음말: <잘 있어라, 아야꾸초>와 페루 진실과 화해 위원회

2001년 페루 정부가 공식적으로 진실과 화해 위원회 설립을 발표하자, 유야츠까니 극단의 단원 아우구스토 까사프랑카는 <잘 있어라, 아야꾸초>의 작중 인물처럼 옷을 입고서 대성당의 계단을 올라가 페루 대통령에게 전달하려고 했지만 그러지 못했던 편지를 읽었다(Cala Buendía 2013, 124). 까네빠는 마침내 리마 대광장에서 자기 사건을 말하고, 자기 권리를 주장하고, 수많은 무장 내전의 희생자 중의 하나로 경험을 이야기할 수 있었다.

이후 유야츠까니 극단은 페루 진실과 화해 위원회와 함께 전국의 거리와 시장과 광장을 돌아다니면서 <잘 있어라, 아야꾸초>를 상연했고, 내전의 생존자들을 청문회에 초대하여 ‘최종 보고서’에 증언을 하도록 했다. 미겔 루비오는 이런 유야츠까니의 작업에 관해 말하면서, 연극을 통해 페루 역사의 기억을 되찾는 것이었다고 말한다. “이런 생생한 경험 덕분에 우리는 새로운 경계를 향해 나아가고, 다시 한번 공간을 연구하며, 관객과의 거리를 없애고, 관객을 공동의 공간으로 초대하여 관객 역시 신체로 공연하면서 우리와 함께 공간 속에서 움직이도록 했습니다”(Rubio 2006, 38). 이렇게 유야츠까니의 작품에는 말과 육체 그리고 중심동기, 즉 ‘잊지 않기 위해’ 이용되는 행위가 함께 모인다(Robles-Moreno 2018, 336).

공연하는 작품에 관객이 적극적으로 참여하며 기존의 경계에서 해방되는 것은 역동성을 띠고 있음을 보여준다. 그래서 작품은 고정된 의미를 가진 화석화된 존재가 아니라, 작품을 공연할 때마다 다른 방식으로 다시 살아나는 생명력을 지닌다. <잘 있어라, 아야꾸초>는 1990년에 초연되었고, 시간의 흐름에 따라 여러 번 다른 모습을 띠었다. 1990년대에는 실종을 고발하면서 강력한 사회·정치적 기능을 수행했다. 한편 21세기에 들어서 유야츠까니 극단은 페루 진실과 화해 위원회와 협력하여 내전의 생존자와 희생자들과 작업하여, 그들에게 증언을 공유하도록 용기를 주었다. 주로 관객들은 알폰소 까네빠의 목소리를 통해 폭력적인 죽음과 실종된 육체에 관한 의문을 제기하는 이야기와 관련이 있는 사람들이었다. 유야츠까니는 이 작품을 통해 내전에서 가족이나 친

척이 죽거나 실종된 사람들에게, 즉 내전의 살아 있는 유족으로서 그들은 실종자에게 무슨 일이 일어났는지 말하고 고발할 수 있는 사람들에게 다가갈 수 있었다.

유야츠까니는 케추아어로 ‘나는 생각한다’ 혹은 ‘나는 기억한다’, 또는 ‘나는 당신의 생각’이라는 의미를 지닌다. 이 이름은 생각과 기억을 서로 연결할 수 있는 것으로 상정하고, ‘나’(생각/기억의 주체)와 ‘너’(‘나’를 생각하는 사람)가 떼려야 뗄 수 없는 관계임을 강조한다. 다시 말하면, 유야츠까니의 ‘나/너’는 증인이 될 것을 약속하는 개념이다(Taylor and Townsend 2008, 294). 홀리오 오르페가의 소설 『잘 있어라, 아야꾸초』뿐만 아니라, 극본과 공연으로 우유츠까니 극단의 <잘 있어라, 아야꾸초>는 테러리즘과 함께 살았던 페루 현실의 중요한 부분을 기억 속에 남겨 두었고, 또한 과거의 실수나 오류는 현재 혹은 미래 세대에 의해 극복될 수 있다는 희망을 제시한다. 그렇게 이 작품은 예술이 기억 상실을 막는 하나의 수단이며 그 역할을 해야 한다는 당위성을 보여주고 있다.

참고문헌

- 강성식(2012), 「잉카리 신화」, 트랜스라틴, No. 19, pp. 54~59.
- Beatriz J. Rizk(2010), *Imaginando un continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*, Lawrence: University of Kansas Press.
- Cala Buendía, Felipe(2014), *Cultural Producers and Social Change in Latin America*, New York: Palgrave Macmillan.
- _____(2013), “The Art of Voice: Culture-Based Advocacy and Political Action in Latin America,” Dissertation, Princeton University.
- Correa, Ana(2009), “La Mujer de Negro de *Adiós, Ayacucho*,” https://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/library-authors/2009_AnaCorrea_La-Mujer-de-Negro-de-Adios-Ayacucho.pdf.
- Cox, Mark R.(2013), “Narrativas ‘desde adentro’ en la guerra interna peruana,” en Lucero de Vivanco Roca(ed.), *Memorias en tinta*, Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, pp. 450-466.

- Franco, Jean(2015), “Ajeno a la modernidad: La racionalización de la discriminación,” *Cuadernos de Literatura*, Vol. 19, No. 38, pp. 17-33.
- Gavidia Cannon, Oswaldo(2012), “Ayacucho, Goodbye and the Portrayal of a Nations’s Contradictions,” *Journal of Global Initiatives*, Vol.7, No. 2, pp. 75-89.
- Ortega, Julio(2018), *Adiós, Ayacucho*, Lima: Fondo de Cultura Económica.
- (2008), “Nota del autor a la presente edición,” *Adiós, Ayacucho*. 2a ed. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 9-12.
- Quiroz, Víctor(2014), “La carnavalización del archivo en *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega,” *Mester*, Vol. 43, No. 1, pp. 41~64.
- Rissi de Sousa, Thais Helena(2014), “Yuyachkani: Teatro e performance enquanto registro e memoria na Latino-América,” Dissertation, Universidade Federal Fluminense.
- Robles-Moreno, Leticia(2018), “Diálogos del cuerpo y fuerza política: el conflicto armado interno,” in *Historia de las literaturas en el Perú*, Vol. 6, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 323-350.
- (2011), “Goodbye Ayacucho and the Performative Medium of Transmission,” *Latin American Theatre Review*, Vol. 45, No. 1; pp. 129-147.
- Rubio Zapata, Miguel(2018), “*Adiós, Ayacucho*(versión teatral),” in Julio Ortega(2018), pp. 93-122.
- (2006), *El cuerpo ausente (Performance política)*, Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- (2005), “Persistencia de la memoria,” *Cuadernos de Picadero*, No. 7(Agosto), pp. 36-43.
- (2001), *Notas sobre teatro*, Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- Taylor, Diana(2003), *The Archive and the Repertoire*, Durham: Duke University Press.
- Taylor, Diana and Townsend, Sarah J.(eds.) (2008), *Stage of Conflict*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Vargas-Salgado, Carlos(2011), “Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000),” Dissertation, Minneapolis: University of

Minnesota.

Vich, Víctor(2008), “The Symbolic as Strategy,” *Harvard Review of Latin America*, Vol. 7, No. 2, pp. 57~59.

Vich, Víctor and Hibbett, Alexandra(2018), “La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós, Ayacucho* de Julio Ortega,” in Ortega, Julio(2018), pp. 153-171.

송병선

울산대학교 인문대학 스페인중남미학과
avionsun@ulsan.ac.kr

논문투고일: 2020년 11월 28일

심사완료일: 2020년 12월 17일

게재확정일: 2020년 12월 23일

The Social Function of Novel and Theatre in the Time of Fear in Peru: A Study of *Goodbye, Ayacucho* of Julio Ortega and Theatre Group Yuyachkani

Byeong Sun Song

University of Ulsan

Song, Byeong Sun(2020), "The Social Function of Novel and Theatre in the Time of Fear in Peru: A Study of *Goodbye, Ayacucho* of Julio Ortega and Theatre Group Yuyachkani", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 31(3), 75-98.

Abstract The years between 1980 and 2000 in Peru are known as 'Manchay Tiempo', a hybrid Quechua/Spanish term that literally translates as 'the time of fear'. Many cultural and artistic texts in different genres provide many examples of the political violence during this period of the internal civil war. Among them *Goodbye, Ayacucho* stands out and fulfills its social role not only because it was published in the year in which terrorism had culminated its threat to the government, but also presents an experience similar to that which many Peruvians have experienced at the end of the 20th century.

This article examines the sociopolitical meaning of novel *Goodbye, Ayacucho* through its critical reception to explain briefly the main themes and analyzes the difference between the novel and the performance of the collective theater group Yuyachkani. If the migration from the novel to the theatre occurs, it may be in the ideological reception of *Adiós Ayacucho*, because the marks of andeanization are more explicit than the original novel.

Here, more attention is paid to the version adapted to the theater than the original novel, due to the fact that the play has been presented for thirty years, making the memory and trauma of the internal war more visible than the novel and transmitting the violent conflict that no one in power wants to acknowledge.

Key words Peru, *Goodbye Ayacucho*, Julio Ortega, Yuyachkani, Time of Fear