

【특 집】 쿠바의 현실과 개방정책

국가로서의 여성: 혁명 후 쿠바 영화에서의 페미니즘과 민족주의

임 호 준
(서울대 강사)

서론: 탈식민주의와 페미니즘

일견 탈식민주의와 페미니즘은 전혀 다른 별개의 담론으로 보인다. 탈식민주의가 제국주의의 지배적인 인종, 문화의 위계에 대항하는 범 국가적 기획인데 비해 페미니즘은 민족 공간의 내부, 또는 민족, 국가 따위의 단위를 초월한 젠더라는 완전히 다른 영역을 개념화하는 논리이기 때문이다. 그러나 탈식민 국가에서 실제로 행해지고 있는 많은 논의들을 조금이라도 주의 깊게 살펴본다면 페미니즘이야말로 계급, 인종 등의 다른 차이들과 더불어 탈식민 국가의 민족주의에 관한 논의에 가장 중요하고 빈번하게 채택되는 의제 중의 하나임을 금방 발견하게 된다. 그것은 1985년 가야트리 스피박이 “하위 주체는 말할 수 있는가?” 라고 물으며 제3세계 내부의 현실을 인식함에 있어 서구 학계의 엘리티즘과 맹목성을 꼬집은 이래¹⁾ 많은 탈식민주의 연구자들은 서구 중심적인 이론적 현학

1) Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the subaltern speak?”, *Colonial*

성을 제거하고 진실로 억압된 ‘하위 주체’들의 목소리를 재현하고자 노력해 왔던 것과 궤를 같이 한다. 실제로, 영화 연구자 쇼하트 지적하듯, 80, 90년대 제3세계 영화들은 카메라를 혁명의 직접적인 무기로 써 왔다기보다는 민족 공간의 내부를 세심하게 관찰하며 성, 젠더, 인종 등 ‘사적’인 영역들을 주로 조명하는데 사용해왔다.²⁾ 국영 영화 제작소인 ICAIC (Instituto cubano del arte e industria cinematográficas) 에 의해 생산되는 ‘혁명적인’ 쿠바 영화에서도 이러한 현상들은 두드러진다. 따라서 탈식민 국가에서 젠더의 문제는 단순히 성적인 영역에 국한되지 않고 국가적인 기획과 밀접한 관계를 맺고 있다고 할 수 있다.

이렇게 탈식민주의 담론에서 논의되는 페미니즘은 범우주적인 여성성의 존재를 부정하고 지역적, 인종적, 종족적, 국가적으로 다르게 전개되는 다양한 억압의 방식에 따라 저항의 방식을 달리하는 ‘지역적인’ 페미니즘을 추구한다. 이에 비해 서구 중심적 페미니즘은 그 담론 내에서 지역, 인종, 계급의 차이를 중요하게 고려하지 않아 ‘타자’의 다양한 형태를 단순화시키는 우를 범했다고 쇼하트와 스태은 평가한다.³⁾ 70년대 이후 대두되기 시작한 페미니즘 영화이론 분야에서도 영화가 주는 쾌락을 젠더의 차이와 연관지어 설명하는 데는 성공했지만 정작 여성 내부에 존재하는 역사적, 경제적, 문화적 차이를 간과하여 모든 여성의 조건을 일반화시키는 결함을 드러냈다는 것이다.⁴⁾ 물론 서구 페미니즘이 제3세계 여성

Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman (New York: Columbia UP, 1993) pp.66-111. 이 논문에서 스피박은 “하위 주체는 말할 수 없다”라고 결론지으며 서구 이론가들에 의한 제3세계 재현에 대해 회의적인 입장을 취한다.

- 2) Ella Shohat, “Post-Third-Worldist Culture: Gender, Nation and the Cinema” in *Feminist Genealogies, Colonial Legacies, Democratic Futures*. ed. M. Jacqui Alexander and Chandra Talpade Mohanty (New York: Routledge, 1997) p.208.
- 3) Ella Shohat and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media* (London, New York: Routledge, 1994) pp.37-38.
- 4) Shohat, “Post-Third-Worldist Culture” p.208. 조금 과장일 수도 있겠지만

의 조건들에 대해 간헐적이거나 관심을 표명하지 않은 것은 아니었지만 (예를 들어 줄리아 크리스테바가 중국 여성에 대해 쓴 글처럼) 이 경우에도 서구성이라는 중심에서 비서구적 타자성을 상정하고 비서구를 끝없이 주변적인 것으로 이룸짓고 공고화하여 오히려 자신들의 권위주의적 위치를 확고히 하는 일종의 ‘신오리엔탈리즘’에 빠지고 있다고 스피박은 비판한다.⁵⁾

그렇다면 이제 제3세계 여성의 조건을 재현함에 있어 요구되는 것은 그들이 이중적인 억압 체제 속에 놓여있다는 것을 보여주는 것, 즉 그들을 ‘젠더화된 하위 주체’로 인식하는 것이다. 다시 말해 제3세계 여성들은 인종적으로 이미 주변으로 밀려 있을 뿐만 아니라 그 속에서도 여성이라는 조건으로 인해 또 한 번 주변화 된다. 제3세계 여성들의 현실적인 조건들 속에서 인종 또는 민족이라는 문제와 젠더의 문제가 조우하게 되고 이러한 ‘젠더화된 하위 주체’를 재현하는 것은 국가적 차원의 역사성과 사회적 차원의 모순을 함께 드러내는 복잡한 매커니즘 속에 놓이게 된다. 이렇게 서구 페미니즘 그리고 제국주의 논리의 파기와 전유를 통해 ‘가부장적 식민 이데올로기’를 해체하는 것이 바로 탈식민주의 페미니

서구의 70년대 페미니즘 영화이론은 로라 멀비 (Laura Mulvey)의 탁월한 논문 “시각적 쾌락과 내러티브 영화 (Visual Pleasure and Narrative Cinema)” 와 함께 시작된다. 멀비는 이 논문에서 대중 영화가 주는 쾌락을 남성 절시증 (scopophilia)의 무의식적인 본능 (여성을 성적 대상으로 봄으로써 느끼는 쾌락)과 결부시켜 분석하고 있는데 대중 영화는 영화 내적인 층위에서 여성 배우를 관객의 동일시 대상인 남성 주인공의 성적 대상으로 설정함으로써 그리고 영화 외적인 층위에서 남성 관객의 ‘통제적 응시’ 하에 종속 시킴으로써 여성들을 착취하고 억압한다고 주장한다. 이 논문은 이렇게 대중 영화를 봄으로써 느끼는 쾌락을 성적인 차이와 무의식의 작용으로 설명하여 이후 영화 이론 분야에서 페미니즘에 대한 활발한 논의를 촉발시켰지만 단선적으로 일반화된 남성과 여성을 상정함으로써 인해 연령, 지역, 계급, 인종, 문화의 차이를 무시하였고 이로 인해 페미니즘 논의의 폭을 제한시키는 결과를 초래하는데 한 몫을 했다고 보여진다.

5) Gayatri Spivak, “French feminism in an international frame”, *In Other Worlds: Essays in Culture Politics*. (New York: Methuen, 1987) p.137.

즘의 기획이다.

본 연구는 국가성이 결부된 제3세계 페미니즘의 양상을 혁명 후에 제작된 쿠바 영화 속에서 구체적으로 살펴보고자 한다. 사실 혁명 후 쿠바 만큼 탈식민 시대 문화 양상을 또렷이 목격할 수 있는 곳도 흔치 않다. 이것은 무엇보다도 20세기 라틴 아메리카에서 식민지 군사지배는 종결되었지만 경제적, 정치적, 군사적, 문화적으로 서구의 영향력이 여전히 유지되는 이른바 ‘신식민지적 상황’이 지속되었던 바, 탈식민이라는 용어를 라틴아메리카의 일반적인 상황에 적용시키는 것은 다분히 논쟁의 여지가 있기 때문이다. 그러나 쿠바 만큼은 1959년 혁명을 기점으로 정치적으로 완전한 자주성을 확보한데다 식민시대 서구의 문화 생산물들과 그 유산에 대한 비판적 청산작업이 진행되었으며 새로운 민족 정체성을 정립하려는 노력이 지속적으로 경주되었다는 점에서 본격적인 탈식민 시대에 접어들었다고 할 수 있다. 물론 이 과정에서 대중 교화에 있어 막강한 힘을 가지고 있는 영화는 중요한 역할을 수행하였다. 영화가 혁명 과업의 완성을 위한 도구라는 인식이 일반화되어 있는 쿠바 영화는 언제나 사회 문제에 깊숙이 천착해 왔고 이러한 점에서 페미니즘은 혁명 후 쿠바 영화의 가장 중요한 주제 중의 하나로 꾸준히 다루어져 온 것이다.

본고는 혁명 후 쿠바 영화에서 여성의 문제가 국가적 기획과 맞물려 있는 양상을 살펴보기 위해 세 개의 범주를 설정하고자 한다. 그것은 ‘민족 본질의 알레고리로서의 여성’, ‘저개발의 징후로서의 여성’, 그리고 ‘탈식민 시대 민족주의 전사로서의 여성’이다. 이러한 범주들은 단순히 쿠바 영화에서만 발견될 수 있는 것이라기보다는 제3세계에서 민족주의와 페미니즘이 조우하는 일반적인 양상을 설명하는 것이라고 볼 수도 있을 것이다.

민족 본질의 알레고리로서의 여성

성이나 인종 등 태어날 때부터 생물학적으로 주어지는 정체성과는 달

리 민족 정체성은 후천적으로 습득되는데 그것은 민족이라는 것을 가르쳐주는 일련의 상징적인 문화적 재현의 체계를 통해서 이루어지기 마련이다. 요컨대 문화 속에서 재현되고 반복되는 민족에 관한 이야기들, 역사적 사건들, 공통된 관심사들, 이미지들, 의례들은 민족에 대한 의미를 생산하면서 개인들의 동일시를 얻어내고 정체성을 구성한다. 바로 이러한 점에서 민족 정체성은 흔히 '상상의 공동체'라고 일컬어지는 것이며 사는 곳에 관계없이 그 정체성을 공유한 사람들을 민족이라는 이름으로 묶어준다. 그런데 앞서 설명한 바와 같이 민족은 흔히 여성으로 연상된다. 혁명 후 쿠바 영화에서도 여성이 이러한 민족 정체성을 형성하는 문화적 재현물로서 등장하는데 이것은 가장 직접적으로 여성과 국가가 결부되는 방식이라 할 수 있겠다.

정신분석학적으로 볼 때 국가는 개인에게 무엇보다 모성(母性)으로서 다가오며 외디푸스적인 심성을 불러일으킨다. 젠더와 국가 상징물과의 관계를 연구한 에이젠슈타인은 다음과 같이 말한다.

비록 명확하게 말하여 지지는 않지만 국가는 언제나 하나의 성(性)을 갖는다. [...] 국가를 '어머니 나라'로 상징화하는 것은 국가를 여성으로 체화하는 것이다. 상상된 여성의 몸은 국가를 상징하고 동시에 가부장주의를 침묵시킨다. 그래서 국가는 여성에 의해 시각적으로 재현되며 어머니로서 묘사된다.⁶⁾

그런데 이러한 국가의 모성화는 식민지 국가에서 더 강하게 일어난다고 보아야 하는데 공격적인 남성성으로 연상되는 제국주의에 의한 피식민의 경험은 식민지인들에게 여성적인 희생과 순응을 강요하기 때문이다. 서구의 식민 사업에서 성적 조작의 은폐된 측면을 파헤친 앤 맥클린톡은 제국의 남성성이 정복당한 곳들의 상징적 여성화를 통해 표현되었다고 설명한다. 예컨대 신대륙에 도착하여 신과 같은 경지에서 이름을 부여하는 특권을 부여받은 아메리고 베스푸치는 '아메리카'라는 이름을

6) Zillah Eisenstein. *Hatreds: Racialized and Sexualized Conflicts in the 21th Century*. New York: Routledge, 1996.

불여 신대륙의 정체성을 자신의 정체성에 종속된 연장물로 나타내며, 따라서 그녀 [아메리카]의 신체와, 그녀의 토지에서 나오는 수확물에 대한 영토권은 남성 유럽에 있다는 것을 명시하였다는 것이다.⁷⁾ 이러한 설명과 함께 맥클린톡은 1575년 Jan van der Straet가 그린 베스푸치의 신대륙 상륙 장면을 담은 그림을 예로 제시한다.



「음란한 열대」라는 제목이 붙은 이 그림에서 베스푸치는 긴 창을 든 채 엄숙한 표정으로 서 있는데, 막 도착한 그를 그물 침대에서 일어난 벌거벗은 여자가 맞고 있다. 그 뒤로는 동물들이 평화롭게 뛰노는 신대륙의 대지가 펼쳐져 있다. 물론 이것들은

구대륙에서 온 신과 같은 정복자들에게 바쳐질 것들이다.⁸⁾ 이렇게 제국주의에 의한 식민 지배의 심리적 정당화는 피식민 민족의 개념을 여성의 몸으로 연상시키고 모성으로 이상화시키는 것을 통해 진행된다. 이럴 경우, 흔히 피식민지의 민족주의는 이러한 모성 또는 여성성을 수호하려는 남자들의 분노와 연대감으로 표현된다.⁹⁾ 탈식민 시대 제3세계의 영화들이 식민지를 여성성으로 개념짓는 제국주의의 책략을 흔히 그대로 사용하는 것도 이러한 분노를 통한 민족주의를 동원하기 위해서이다. 이것은 서구의 전략을 파기하고 전유하는 탈식민의 방식이다.

7) Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (London: Routledge, 1995) p.26.

8) 물론 '신대륙', '구대륙'이란 용어도 유럽 중심적인 시각에서 온 것들이다. *Unthinking Eurocentrism*에서 스텝과 쇼트는 콜럼버스가 아메리카 대륙을 발견한 시점에서 어느 대륙의 역사가 더 오래되었는가를 반문하고 있다 (pp.58-61). 서구인들은 아메리카를 '신대륙'으로 보았기에 처녀지 (處女地, tierra virgen)로 개념지으며 여성성을 부여했던 것이다.

9) 주창규, "탈-식민 국가의 민족과 젠더 (다시) 만들기: 신상옥의 『쌀』을 중심으로", 『영화 연구』15 (2000년 2월) p.186.

외국 영화팀과 합작으로 만들어졌기 때문에 엄밀한 의미에서 쿠바 영화라고 할 수는 없겠지만 <나는 쿠바 *Soy Cuba*> (1964)는 민족과 국가가 여성으로 표상되는 것을 명백하게 보여주면서 제국의 전략을 해체하고 있다. 이 영화는 ICAIC이 소련의 미하일 칼라토조프 감독과 공동으로 제작하였는데 제목이 시사하듯 쿠바라는 국가성은 1인칭 여성 보이스 오버(Voice-over)를 통해 여성의 목소리로 발화되고 있다. 바다를 비추는 것에서 출발한 카메라가 점차 육지로 다가가며 쿠바의 대지를 클로즈업 시킨다. 자신을 쿠바라고 선언한 여성 나레이터는 자신을 세상에서 가장 아름다운 땅이라고 칭송한 콜럼버스에게 감사를 표하는 것으로 서사를 시작하는데 처음엔 서양인의 배가 행복을 가져다 줄 것으로 믿었다고 술회한다. 그리면서 다시 ‘그녀’는 자신의 ‘몸’에서 나는 설탕에는 눈물이 배여 있는데 그런데도 설탕은 달기만 하니 어찌된 영문인지 모르겠다고 말한다. 이렇게 관객들은 마치 모든 일을 다 목격한 쿠바의 대지가 직접 말하는 것처럼 여성 화자의 목소리를 듣게 된다.

이 장면은 국가가 여성의 몸으로 상상된다는 앞서 인용한 에이젠슈타인의 말을 떠올리게 하는데 계속해서 이어지는 네 개의 스토리 역시 여성의 몸으로 상상된 쿠바가 바티스타 정권 하에서 어떻게 제국주의에 의해 ‘성적’으로 유린되었는지를 보여준다. 예컨대 첫 번째 에피소드에서 몰라따 마리아가 타락한 백인 관광객을 위해 춤을 추고 끝내 몸을 팔게 되는 장면이라든가, 세 번째 에피소드에서 아바나 거리를 활보하는 술취한 미국 해병에 의해 아리따운 쿠바 여대생이 윤간의 위기에 처하는 장면들은 공격적인 남성성으로 재현되는 제국주의에 의해 식민지인들의 피식민의 경험을 여성적인 희생으로 가시화하는 것이다. 이러한 장면들은 van der Straet의 그림에 대한 영화적 재현에 다름 아니다. 그러나 영화는 그림과 달리 식민지인들의 ‘분노’를 유발하고 있으며 분노는 피식민자들의 연대감으로 이어진다. 즉 각각의 에피소드에서 사모하던 처녀가 백인 남성에게 몸을 파는 장면을 목격하게 된 가난한 과일 장수의 분노라든지, 윤간의 위기에 처한 여학생을 구하기 위해 미국 해병들과 맞

선 남학생의 투쟁심은 흔히 남성들의 연대감으로 표상되는 식민지의 민족주의(여성의 몸으로 연상되는 민족과 국가를 수호하려는)를 보여준다. 이렇게 네 개의 에피소드는 1950년대 쿠바 사회에서 나타나는 제국주의의 신식민지화 양상을 상품화된 식민지, ‘그녀’의 육체를 소유하려는 남성적 욕망으로 드러내고 있다.

<나는 쿠바>가 국가를 여성으로 재현함으로써 제국주의의 공격성과 식민지의 희생을 가시화시키는데 주안점을 두고 있는 반면, 움베르토 솔라스 감독 Humberto Solás의 <루시아 *Lucía*>(1968)는 여성으로 체화되는 국가성을 보다 역사적인 맥락 속에서 재현함으로써 국가의 모성성을 부각시키고 있다. 영화는 세 개의 독립된 이야기로 구성되어 있는데 각 이야기에선 루시아라는 이름을 가진 세 명의 주인공이 각각 등장한다. 여 주인공들에게 국가적인 상징성을 부여하기 위해 솔라스 감독은 국가의 역사에서 가장 결정적인 시기에 이들을 위치시킨다. 감독은 다음과 같이 여성 주인공의 의미를 설명한다.

<루시아>는 여성에 관한 영화가 아니라 사회에 관한 영화이다. 나는 사회 속에서 가장 연약한 존재, 즉 변화와 모순으로 점철된 역사의 순간에서 가장 투명하게 그것들을 담아낼 수 있는 존재를 선택한 것이다.¹⁰⁾

가장 중심적인 주제를 내포하고 있는 첫 번째 이야기의 루시아는 스페인과의 독립전쟁이 한창이던 1895년에 위치한다. 여기에서도 쿠바의 수녀들이 스페인인들에게 윤간당하는 장면이 참혹하게 비춰지는데 이것 역시 피식민의 고통을 성적인 착취로 우화화한 것이다. 루시아는 자신의 부르주아적 비역사성과 순진함으로 말미암아 우습게도 스페인 장교 라파엘과 사랑에 빠진다. 라파엘에 의해 쿠바의 부르주아 여성 루시아의 옷이 벗겨지는 장면이야말로 제국주의에 의한 식민지 침탈에 대한 매우 명징한 성적 은유이다. 적국의 군인을 사랑한 루시아의 반 민족적 행동은

10) Michael Chanan, *The Cuban Image* (Bloomington: Indiana UP, 1986) pp.225-226 에서 재인용.

쿠바 병사였던 그녀 동생의 죽음을 야기한다. 그러나 결국 그녀는 민족 의식을 되찾고서 자신의 연인이었던 스페인 장교를 자기 손으로 죽인다. 두 번째 루시아는 1933년 마차도의 독재 아래 살고 있다. 역시 부르주아 계급으로서 사회의식을 갖지 못했던 그녀는 우연히 반 독재 투쟁가와 사랑에 빠지게 되고, 그를 돕는 과정에서 그녀 역시 반 독재 투쟁에 참여하게 된다. 세 번째의 루시아는 혁명 직후 쿠바 사회의 프롤레타리아 여성이다. 공장 근로자로서 혁명성에 충실해 있던 그녀는 결혼과 함께 어려움에 봉착하는데 지독한 마치스파인 그녀의 남편이 아내의 사회 활동을 허락하지 않는 것이었다. 그녀의 고민은 결국 60년대 초 혁명 직후 쿠바 사회의 모순적인 현실을 그대로 반영하는 것이다.

각각의 역사적 사건에 휘말려 있는 세 명의 여성에게 굳이 루시아라는 동일한 이름을 부여한 것은 이들이 개별적인 주체가 아니라 변하지 않는 추상적인 동일체로서 민족 자체를 표상하는 알레고리적인 존재라는 의미이다. 루시아라는 여성은 쿠바라는 민족국가가 성립되는 시기에서부터 존재하기 시작하여 외세의 간섭에 의해 민족 정체성이 위기에 처한 시기를 함께 겪고 또 천신만고 끝에 자주적인 혁명이 성공했으나 사회적인 후진성으로 인해 혁명이 벽에 부딪혔을 때에도 여전히 현장에 존재하며 파괴되지 않고 변하지도 않으며 영구하게 면면히 흐르는 민족의 ‘본질’로서 재현된다.

쿠바 최초의 여성 감독인 사라 고메스 Sara Gómez가 만든 <어떤 방법으로든 *De cierta manera*> (1974)의 여 주인공 역시 혁명 직후 쿠바 사회의 갈등과 모순을 체화하고 있다. 이야기는 1962년 판자촌 이주민들을 위해 세워진 미라플로레스라는 신 거주 지역에서 일어나는데, 올란다는 이주민들의 자식들을 교육하기 위해 파견된 초등학교 교사이다. 판자촌을 철거하여 아파트로 이주시키고 하층민들을 교육시키는 것은 구질서를 파괴하고 새로운 사회를 건설하고자 하는 혁명의 이상을 실천에 옮기는 것이다. 따라서 이들을 교육시키러 온 젊은 여성 올란다는 국가의 근대화 기획 그 자체이다. 판자촌의 낡은 벽을 거대한 쇠공이 부수는 장면

이나 올란다가 아이들을 가르치는 장면은 과거를 청산하고 새로운 사회를 기획하는 쿠바 혁명의 과업을 알레고리적으로 형상화하고 있다. 처음 부임하던 무렵 혁명의 이상에 부풀었던 올란다는 이주민들의 의식 속에 깊이 뿌리내린 전통적인 사고방식 때문에 점차 자신의 작업이 쉽지 않음을 깨닫게 되어 실의에 빠진다. 그들의 가난, 무지, 미신은 새로운 모델과 사사건건 충돌하면서 사회 문화적 혁명이 얼마나 어려운 것인가를 보여준다. 그 어려움은 그녀의 공적인 작업에서는 물론이거니와 사적인 영역에서도 드러나는데, 마리오라는 이주민과 사랑에 빠진 것이다. 이들은 처음엔 서로 융합할 수 있는 것처럼 보였으나 이내 계층의 차이에 따른 긴장이 발생하고, 사고방식의 이질성은 이들의 관계를 위협한다. 그리고 이러한 갈등의 중심에서 마리오의 전 근대적 마치스모와 올란다의 근대적 페미니즘이 충돌한다.

올란다가 겪는 문제들은 사실 국가적인 층위에 해당하는 것으로서 혁명 직후 쿠바 사회가 직면한 갈등과 모순에 다름 아니다. 따라서 여 주인공을 둘러싼 이야기는 개별적이고 특수한 사건이 아니라 국가적인 함의를 부여받는다. 이러한 점에서 올란다는 전통적인 의식과 충돌이 불가피한 혁명의 이상, 새로운 정신을 표상하고 있으며, 더 나아가 국가 그 자체를 상징한다고 볼 수 있다. 전근대적 마치스모에 대한 비판으로 읽힐 수 있는 <어떤 방법으로든>에 대해 쿠바 정부도 당혹스러워 했던 것으로 알려지고 있는데,¹¹⁾ 그것은 범 국민적 총화를 모아야 하는 시점에서 구성원끼리의 반목과 갈등을 중심 이슈로 제기하고 있기 때문이다. 그러나 전근대성과 근대성의 충돌은 혁명 쿠바가 이상적 사회주의를 건설하기 위해 필연적으로 맞닥뜨려야 하는 문제였고 그런 점에서 올란다의 희망과 좌절, 고민과 고통은 국가적인 층위로 이동한다.

결국 <나는 쿠바>의 마리아나, <루시아>의 루시아, <어떤 방법으로든>의 올란다는 단순히 성적이거나 사회적인 갈등의 모방적 재현물로서 그치는 것이 아니라, 쿠바 관객이 은유적으로 국가적인 자기 인식의 과

11) Chanan, p.288.

정에 동참할 수 있는 공적인 공간으로서 작용하고 있다. 따라서 국가 역사의 결정적인 시기에 이들이 겪는 사건들은 개인적이고 특수한 것이 아니라 바로 국가의 역사이다. 이러한 점에서 이들은 여성의 몸으로 체화된 쿠바 그 자체라고 할 수 있다.

저개발의 징후로서의 여성

제국주의에 대항하는 식민지인들의 저항은 단순히 식민 체제의 해체와 해방 만을 의미하는 것이 아니었고 민족 공동체, 근대 국가의 형성으로 이어졌다. 즉 칸디요티가 지적하듯 반 식민 저항은 동시에 식민지 국가 내부의 근대화 기획을 의미하는 것이기도 했는데, 형식적 독립을 취한 국가에서 근대주의적 개혁가들은 여성의 지위를 전 근대적인 후진성의 징후로서 전경화하였다.¹²⁾ 따라서 국가가 근대화하는 과정에서 여성의 문제가 민족주의 기획들 내부로 흡수되어 들어가게 된다. 바로 이 지점에서 제3세계의 페미니즘은 흔히 국가의 근대화 기획 그리고 탈식민 기획과 연결된다.

쿠바의 근대화 기획가들 역시 종종 쿠바 여성들 또 그들이 처한 현실적 조건들을 쿠바 사회의 전근대성, 저개발의 증상으로 제시하였다. 이것은 사실 서구 식민주의자들의 논리를 답습한 것이기도 했는데 사이드가 『오리엔탈리즘』에서 말하듯 식민 담론은 성숙 대 미숙, 문명 대 야만, 발전 대 개발, 진보 대 원시와 같은 이분법을 통해 스스로를 합리화시켜왔기 때문이다. 이러한 서구 중심주의의 나르시시즘은 여성이라는 영역 속에서 더욱 두드러지는데 찬드라 모한티에 의하면 제3세계 여성을 “무지하고 가난하고, 교육받지 못했고, 전통에 묶여있고, 가사에 길들여져

12) Deniz Kandiyoti, “Identity and its Discontents: Women and the Nation”, *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman, Columbia UP, 1993. p 379.

있고, 가족 지향적이고, 희생양이 되고 있는” 존재로 재현하는 것은 서구 여성들을 “교육받고, 모던하고, 자신들의 신체와 성을 스스로 통제할 수 있고, 스스로 결정할 수 있는 자유를 가진” 존재로 자기 재현하는 것을 용이하게 하고 특권화시킨다.¹³⁾ 이와 같이 서구 식민주의자들은 제3세계 여성의 조건들을 미개와 야만의 전형적인 징표로서 선전하면서 자신들이 식민지의 문명화 사명을 띤 사심없는 교육자라는 것을 강조하였던 것이다. 릴라 간디는 이러한 태도가 근본적으로 서구 계몽주의의 유산이라고 설명하고 있는데 유럽적 합리성이 모든 인류를 개선시킬 수 있다는 믿음이 식민 담론의 기저를 이루고 있다는 것이다.¹⁴⁾

이러한 태도가 구띠에레스 알레아 Gutiérrez Alea처럼 서구의 패러다임에 익숙한 식민지 개혁 주의자들에게서 나타나는 것은 어느 정도 수긍할 만한 일이다.¹⁵⁾ 정치적 이데올로기를 고취시키기보다는 사회, 문화적 조건들을 아우르며 쿠바의 근대화 문제에 천착해온 그의 영화들에서 서구 세계는 저항의 대상이었지만 동시에 모방의 대상이기도 했다. 즉, 라틴 아메리카의 영구적인 저개발을 구조화하는 정치, 경제적 종속의 고리는 끊어야 했지만, 합리적 이성을 기반으로 하는 서구의 근대성은 분명 사회주의 쿠바가 서구로부터 배우고 완성시켜야 할 숙제였다. 알레아의 대표작이자 제3세계 영화의 전범¹⁶⁾으로 일컬어지는 <저개발의 기억

13) Chandra Talpade Mohanty, “Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourse” in *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A reader*, eds by Patrick Williams and Laura Christman (New York: Colombia UP, 1994) pp.199-200.

14) Leela Gandhi, *Postcolonial Theory: a Critical Introduction* 『포스트식민주의란 무엇인가』(서울: 현실문화연구, 1998) p.48.

15) 잘 알려진 바와 같이 구띠에레스 알레아는 쿠바의 대학에서 법학을 공부한 후 40년대 말 이탈리아로 가 로마 영화 학교에서 영화 제작을 배웠다. 따라서 알레아 역시도 서구적인 지식인이라 할 수 있고 이런 점에서 그의 근대화 기획이 계몽주의적인 태도와 함께 ‘위에서부터 아래로의 개혁’이라는 비판을 받을 소지는 다분하다.

16) 현재에 이르러 영화 비평계에서 ‘제3세계 영화’라는 말은 용도 폐기된 용어이다. 대신 Paul Willemsen 등이 제안한 ‘제3의 영화’라는 말이 쓰이고 있는데

Memorias del subdesarrollo> (1968)에서 주인공 세르히오가 처한 모순적인 상황 —자기 자신이 혁명의 청산 대상인 부패한 부르주아이면서도 혁명이 가져올 새 세계에 기대를 걸고 있는— 은 부르주아 출신 근대화 기획자 알레아가 처한 상황이기도 했던 것이다. 이 영화에서는 식민지 개혁주의자 알레아의 고민이 드러난다. 그는 카스트로의 혁명 동기로서 비록 정치적으로는 서구의 지배에 대항했지만, 문화적으로는 그들에게 반드시 적대적인 입장을 취하는 것은 아니었다.

영화에서 세르히오는 세 명의 여성(두 명의 쿠바 여성과 한 명의 독일 여성)과 관계를 맺는다. 현실을 받아들이지 자신이 없었던 주인공은 혁명 후 다른 부르주아들처럼 망명길에 오르지 않고 아바나에 남아 혁명 후 쿠바 사회를 관찰하는데, 그가 발견한 것은 혁명보다도 더 근본적인 현상, 즉 쿠바 사회의 저개발성이다. 그의 이러한 깨달음에 가장 결정적인 역할을 하는 것이 바로 두 명의 쿠바 여성이다. 혁명 후 망명을 떠난 그의 전처 라우라는 세르히오의 아파트에 많은 물건들을 남기고 떠났는데 그녀의 비싼 화장품, 옷가지들은 태생을 속이고 서구 여성들의 서투른 복사본이 되려는 제3세계 부르주아 여성의 가없는 노력으로 밖에 보이지 않는다. “비록 혁명이 나머지 파괴할지라도 혁명은 얼빠진 쿠바 부르주아에 대한 나의 복수이다” 라고 세르히오는 말한다. 한편 엘레나는 세르히오가 길거리에서 유혹한 여성으로서 라우라와는 달리 프롤레타리아 계급이다. 최초로 세르히오가 그녀에게 관심을 가졌던 것은 역겨운 쿠바

이것은 정치적으로 설정된 ‘제3세계’ 라는 말이 이민/이주가 일반화된 현재의 시점에서 1 세계 내에 존재하는 다양한 소수 민족 그룹들과 그들의 문화를 포괄하고 있지 못하기 때문이다. 따라서 정치적인 면에서는 아직도 ‘제3세계’ 라는 말이 유효할 수 있으나 문화적으로는 그렇지 못하다고 할 수 있다. 이에 대해서는 Jim Pines & Paul Willemen (eds.) *Questions of Third Cinema* (London: BFI, 1989) 참조할 것. 그럼에도 불구하고 본문에서 ‘제3세계 영화’라는 용어를 쓰는 이유는 적어도 <저개발의 기억>이 제작되었을 무렵, 그리고 본격적으로 논의되었을 무렵에는 ‘제3 세계 영화’라는 말이 유행하고 있었고 따라서 이 영화는 ‘제3세계 영화의 전범’이라는 꼬리표가 늘 붙어다녔기 때문이다.

부르주아지를 대표하는 라우라에 대한 반감 때문이라 할 수 있다. 그러나 이내 세르히오는 엘레나에게서 도저히 개선될 수 없는 저개발성을 발견한다. 그녀는 예술을 이해하지 못하는 것은 물론이거니와 자신의 행동과 의식에서조차 일관성을 보여주지 못한다.

이 두 명의 쿠바 여성의 대척점에 한나라는 독일 여성이 위치한다. 그녀는 주인공이 학창시절에 만난 첫 사랑으로서 나치를 피해 쿠바로 도피해 온 유대계 가정의 딸이었다. 세르히오는 한나 야 말로 스스로의 정체성을 가진 진정한 유럽인이었다고 고백한다. 그럼에도 불구하고 그는 뉴욕으로 떠난 그녀를 따라가지 못하는 웅졸하고 소극적인 제3세계 부르주아 지식인의 한계를 벗어나지 못한다. 따라서 역설적이게도 두 쿠바 여성은 물론이거니와 주인공 역시도 혁명 후 쿠바 사회의 저개발성을 나타내는 지표로서 보여진다. 결국, 변증법적인 스토리로 구성된 『저개발의 기억』은 반식민의 저항과 의식의 저개발성 사이에서 모순과 갈등을 분출하는 혁명 후 쿠바 사회를 섬세하게 형상화하고 있다고 할 수 있다.

다섯 명의 감독에 의해 만들어진 다섯 개의 독립적인 이야기로 구성된 <투명한 여성 *Mujer transparente*>(1990)은 알레아의 영화와는 다른 방식으로 여성의 조건을 통해 쿠바 사회의 저개발성을 형상화하고 있다. 다섯 개의 이야기들은 신세대적인 의식을 가진 20대 초반의 여대생 화가, 남편의 부정으로 별거 중에 있는 30대 여성, 미국으로 이민간 친구를 만나려는 40대 여성, 가사일과 사회 활동에 이중고를 겪는 50대 여성, 사회와 격리된 채 아들에 의지해서 쓸쓸하게 살아가는 60대 여성을 다루고 있는데, 연령과 경제적 계급, 형편이 다른 다섯 명의 여성들은 분명 쿠바 사회 전체 여성들을 대표하고 있다. 다섯 편의 스토리는 서로 분리되어 있지만 서로 유기적으로 연결되며 공통적인 주제에 천착하고 있는데, 가장 중요한 포인트는 제목이 시사하듯 ‘투명성’이다. 즉 다섯 명의 여인들의 이야기들은 하나의 투명한 창으로 작용하면서 쿠바 관객에게 그들이 살고 있는 사회에서 여성들이 주변으로 밀려날 수밖에 없는 실제적인 조건들을 보여주고 있다. 앞서 솔라스 감독이 말했듯, 여성들은 한 사회에

서 가장 연약한 존재들로서 그 사회의 모순과 갈등을 가장 여실히 반영하는 도구라는 것이 이렇게 입증되는 것이다.

결국, <저개발의 기억>에서나 <투명한 여성>에서 두드러지는 것은 사회 계급, 연령을 막론하고 쿠바 사회에서 여성의 문제는 국가의 근대화 문제와 직접적으로 연관되어진다는 것이다. 그런데 기든스에게 근대성이란 기본적으로 과거, 즉 전통 사회와의 단절을 의미한다. 그는 근대성이 “급격하고 광범위하며, 끊임없는 변화를 겪는 생활 경험으로 정의될 뿐 아니라 사회의 일들이 그 일에 관해 유입된 정보에 비추어 끊임없이 검토되고 재형성되며, 그에 따라 그 일의 성격을 근본적으로 바꾸는, 매우 반성적인 삶의 양식이다”라고 설명한다.¹⁷⁾ 그렇다면 두 영화에서 말해지는 여성의 저개발성, 또는 여성적 삶의 조건들의 후진성들은 쿠바 사회가 근대성을 획득하기 위해 필연적으로 청산되어야 하는 전통 사회의 패러다임으로 제시되고 있는 것이다.

탈식민 시대 민족주의 전사로서의 여성

여성성이 민족주의와 얽히게 되는 세 번째의 방식은 탈식민시대에 이르러 새로운 민족 정체성을 구성하는 능동적인 참여자로서 여성이 등장하는 것이다. 이것은 식민시대에 제국주의에 의한 식민지 침탈이 순응과 회생을 당연시하게 만드는 식민지의 여성화를 통해 진행된 만큼, 탈식민 시대 새로운 민족 정체성은 새로운 여성성의 정립을 통해서만 가능하다는 논리이다. 실제로 혁명 후 쿠바 영화에서 가부장제의 억압에 저항하거나 제국주의적 침탈에 저항하는 ‘새로운 여성들’은 탈식민 국가의 새로운 활력과 근대성의 상징으로 재현된다.

몇 작품에서는 여성 인물들이 혁명 후 쿠바 사회에서 여성의 지위에

17) Stuart Hall (ed.), *Modernity and its Futures*. 『모더니티의 미래』(서울: 현실문화연구, 2000) p.326에서 재인용.

대한 혁명의 이데올로기와 민중의 실제 의식 사이의 모순을 제기하는 적극적인 주체로 등장하고 있다. 이러한 영화들에서는 앞서의 영화들과는 달리 여성들이 단순히 국가성이나 저개발성에 대한 알레고리로서의 역할에 그치는 것이 아니라 전근대적인 마치스모에 대항하여 젠더, 계급, 인종 등의 다양한 차이를 고려한 새로운 민족주의를 주창하고 있다. 관객들은 ‘새로운 여성’들이 부딪치는 문제들을 같이 공유하면서 근대화된 민족주의 재건설 기획에 동참하게 된다. 이것은 제3세계의 영화는 사회적 이슈에 대한 대중의 판단을 유도함으로써 사회를 개혁하고 실제 삶에 도움을 주기 위해 제작되어야 한다는 이른바 ‘불완전 영화’의 정신에 합치하는 것이기도 하다.¹⁸⁾

파스토르 베가 Pastor Vega 감독의 1979년 작품 <테레사의 초상 *Retrato de Teresa*>은 마치스모에 저항하는 한 여성의 투쟁을 그리고 있는데 페미니즘을 다룬 이전의 영화들이 일방적인 피해자로서 여성을

18) ‘불완전 영화’란 훌리오 가르시아 에스피노사 (Julio García Espinosa)가 주창한 것으로서 쿠바 뿐만 아니라 라틴 아메리카 전역의 ‘새로운 영화’를 설명하는 매우 중요한 개념이다. ‘불완전 영화’는 영화 제작자가 이미 확정된 의미를 ‘아름답게’ 보여주어 수동적인 관객에게 자기 충족적인 쾌락을 선사하는 영화의 대척점에 위치하는데, 관객에게 문제를 던져주어 적극적으로 분석하고 생각하고 의미의 생산과정에 직접적으로 참여하게 만드는 영화이다. 사실상 브레히트의 연극론과 거의 유사하다고 볼 수 있는데, 본고에서 다루는 많은 영화들이 ‘불완전 영화’들이라 할 수 있는데 그 중에서도 사라 고메스의 *De cierta manera*는 ‘불완전 영화’의 고전으로 꼽힌다 (Teresa Toledo, “De cierta manera”, *Antología del cine latinoamericano* [Valladolid: 36 semanas de cine, 1991] p.154). ‘불완전 영화’의 개념은 종종 개발도상국가의 영화에서는 제작상의 기술적이고 예술적인 완벽함이 그 자체의 목적이 될 수 없고 이데올로기적인 도구로서 활용되어야 한다는 식으로 오해되곤 한다. 마치 기술적으로 ‘불완전’해서 ‘불완전 영화’라고 명명된 것으로 오해되는 것이다. Zusana Pick도 이 사실을 지적하고 있는데 (*The New Latin American Cinema* [Austin: U of Texas, 1996] p.48) 필자가 발견한 바로는 제3세계 영화에 대한 중요한 서적, *Questions of Third World Cinema*의 필자 중 한명인 Teshome Gabriel 역시도 이 개념을 그렇게 오해하고 있는 사람들 중 한 명이다. (Jim Pines & Paul Willemen eds. *Questions of Third World Cinema* [London: BFI, 1989] p.337)

다루어 관객들로 하여금 연민을 자아내게 하는 전략을 보여준 반면 이 영화는 불합리한 성 역할 관념을 개혁하고자 적극적으로 투쟁하는 여성상을 보여주어 “ICAIC 20년 사상 가장 논쟁적인 영화”¹⁹⁾라는 평을 들었다. 작품의 주인공 페레스는 가정 주부이자 섬유 공장 종업원, 그리고 노동자 문화 활동 모임의 총무로서 삼중의 생활을 하고 있다. 동이 채 뜨기도 전에 일어나 아침 식사를 준비하고 자는 아이들을 깨워 머리를 빗기고 옷을 입혀 출근하는 남편과 함께 학교에 보내고 나면 그제서야 그녀도 직장에 나갈 준비를 한다. 하루 종일 섬유 공장에서 일하고 저녁에는 노동자들의 문화 활동을 지도한다. 이렇게 바쁜 생활에도 불구하고 페레스는 삶에 찌들린 공장 노동자가 아니라 즐겁게 일하고 문화 행사까지 열심히 참여하는 쿠바 혁명의 이상에 걸맞는 ‘새로운 노동자’이다. 그러나 그녀의 귀가 시간이 늦는데 불만을 품은 남편이 문화 활동을 그만두라고 강요하는 바람에 그녀는 심각한 고민에 빠진다. 남편과 싸우고 친정으로 돌아온 페레스에게 그녀의 어머니는 다음과 같이 말한다.

여자는 남편과 자식에게 복종해야 하는 거야. 우리 엄마도 그랬고 나도 그랬고 누구나 다 그래왔어. 뭐라고 하든 여자는 여자이고 남자는 남자야. 신이 그렇게 창조한걸 어떡하겠어. 이걸 피텔도 바꿀 수 없어.

그러나 그녀의 노동자 친구들은 (남자들을 포함해서) 혁명은 단순히 정치적인 것만을 의미하는 것이 아니라고 충고한다. 즉 혁명이란 사회의 모든 모순된 현실을 바로잡는 것이지 단순히 친미 독재 정권을 무너뜨리는 것만이 아니라는 것이다. 그리하여 페레스는 남편에게 당당히 맞서며 동등한 권리를 요구한다. 그리고 남편이 끝내 마치스모적인 사고를 벗어나지 못하자 남편과의 결별을 결심한다. 비슷한 상황에 처했던 <루시아>의 세 번째 루시아가 결국 남편에게 굴복하여 집으로 돌아감으로써 쿠바 사회에 뿌리박힌 성역할 관념을 보여 주었던 것을 기억한다면 페레스는 분명 진일보한 페미니스트적 여성의 모습을 보여주고 있다. 폭력을

19) Chanan, p.292.

휘두르는 남편에게 대항하여 육체적으로까지 저항하는 페레사의 모습은 가부장주의에 예속된 70년대 쿠바 관객들에게는 분명 충격적인 장면이 아닐 수 없었다.

구띠에레스 알레아 감독의 <어느 정도까지 *Hasta cierto punto*> (1984)는 첫 장면부터 마치스모가 혁명 후 쿠바 사회의 문화적 정체성을 구성하는 중요한 인자 중의 하나임을 일깨운다. 시나리오 작가인 오스카는 마치스모에 대한 다큐멘터리 영화를 찍기 위해 마치스모가 가장 심하다고 여겨지는 부두로 가서 노동자들과 인터뷰를 한다. 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 안돼요. 그건 안되죠. 남자와 여자가 평등하다는 것은 옳은 얘이에요. 하지만 어느 정도까지이죠.

영화의 첫 장면에 등장하는 이 인터뷰는 D'Lugo의 말대로 영화의 중심 플롯을 구성하는 오스카 개인의 사랑 이야기에 대해 아이러니한 거울로서 작용한다.²⁰⁾ 오스카의 의도는 영화 작업을 통해 마치스모가 아직도 쿠바사회에서 혁명 전 시대의 자취로서 노동자 계급에 남아있음을 증명하는 것이었으나, 인터뷰가 진행되면서 오스카는 아이러니하게도 자기 자신의 마치스모적 태도와 직면하게 된다. 오스카는 부두 노동자 중의 한 명인 리나가 노동자 총회에서 당당히 노동자의 권익을 주장하면서 보여주는 당당한 태도에 반하여 그녀와 사랑에 빠진다. 쿠바 사회에서 미혼모가 되었을 정도로 자기 자신의 감정에 충실한 리나는 이번에도 유부남인 오스카를 진정으로 사랑한다. 오스카는 리나와의 관계 때문에 외박을 일삼으며 부인을 절망에 빠뜨린다. 리나는 오스카가 자신을 사랑하기

20) Marvin D'Lugo, "Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema", in *New Latin American Cinema*, vol II. ed. Michael Martin (Detroit: Wayne State UP, 1997) p.157.

때문에 곧 가정을 정리하고 자신에게 올 것으로 믿는다. 그러나 부르주아 계층인 오스카는 노동자 계층인 리나 때문에 자신의 가정을 포기할 의사가 처음부터 없었고 마침내 리나는 다시 한 번 남자로부터 뼈아픈 실망을 맞는다. 그녀는 오스카의 진정한 의사를 알았을 때 그에게 연연하지 않고 한 마리 새처럼 홀연히 떠나간다. 따라서 노동자 계급의 마치스모를 고발하겠다는 으스스대며 나섰던 오스카는 리나에 의해 스스로의 마치스모와 위선을 고발당하고 만다. 결국 편견 없는 노동자 리나야말로 혁명 후 쿠바 사회의 모범적인 시민으로 제시되고 있다.

<페레사의 초상>과 <어느 정도까지>는 가족, 성, 가사 노동, 육아 등의 문제가 개인적이고 사적인 영역에 속한 것이 아니라 사회적이고 정치적인 문제로 확장된다는 것을 부각시키고 있다. 페레사나 리나 모두 파편화된 객체로서 뿐만 아니라 노동 조합의 일원으로 보여진다는 것, 그리고 그들의 문제가 특수한 경우로 비추어지지 않고 보편적인 현상의 한 드러남으로 보여진다는 것은 이 영화들이 단순히 여성의 삶의 조건들을 개선하고자 하는데 그치지 않고, 쿠바 사회에서 성별 정체성의 전면적인 수정을 제기하고 있다는 것을 입증한다.

여성이 혁명 후 민족주의의 투사로서 등장하는 또 다른 의미 있는 작품은 1985년 Jesús Díaz 감독에 의해 만들어진 <먼 곳 *Lejanía*> 이다. 이 영화는 사회주의 국가 쿠바에서 자본주의 논리에 직면하여 쿠바인들이 겪는 정체성의 문제를 정면으로 거론하고 있다.

영화의 중심적인 갈등은 미국으로 망명갔던 수사나가 10년 만에 그녀의 아들 레이날도가 사는 쿠바를 방문하는 것으로부터 시작된다. 수사나가 살던 아파트에는 레이날도와 그의 아내 알레이다 그리고 알레이다가 데려온 딸이 살고 있다. 미국에서 중산층으로 자리잡은 수사나는 미국에서 옷가지, 시계, 라디오 카세트 등을 선물로 가져왔는데 이 물건들은 쿠바에서 보기 힘든 것들로서 레이날도의 집에 모인 모든 친척들을 매료시킨다. 그러나 알레이다는 시어머니가 가져온 물건들을 거들떠 보지도 않으며 오히려 모욕으로 여긴다. 수사나는 이러한 며느리의 태도도 못 마땅

할 뿐 아니라 애초에 그의 아들이 애까지 딸린 이혼녀, 그것도 몰라따와 결혼한 것을 이해하지 못하고 또 식사 후에 아들이 설것이를 하는 것에도 불만을 갖는다. 수사나는 인종적, 계급적, 성적인 편견에서 벗어나지 못하고 자본주의 논리에 포섭당한 반혁명적 의식을 나타내는 것이다. 결국 며느리와 시어머니는 설전을 벌이며 충돌하게 되고 급기야는 아들이 집을 떠나는 것으로 끝을 맺는다.

이 영화가 다루고 있는 미국 망명객과 쿠바 잔류민들의 갈등은 70, 80년대 쿠바 사회에서 빈번하게 부각되었던 문제이다. 앞에서 언급하였던 <투명한 여성>의 다섯 번째 이야기 '라우라'에도 바로 이러한 상황이 표출되어 있다. 즉 마이애미로 이민갔다 아바나를 방문한 유년시절 친구 아나를 만나러 관광 호텔에 갔던 라우라는 미국 사람들만을 우대하는 호텔 안내원에 의해 무시당한다. 쿠바가 관광으로 달러를 벌어들이기 위해 문호를 개방한 후 실생활에서 빈번하게 벌어지는 이같은 상황은 사회주의 국가로서 쿠바의 정체성이 심각하게 위협받는 처지에 이르게 되었음을 의미한다. 이러한 상황 하에서 쿠바의 민족주의에는 1959년 혁명 당시와는 다른, 새로운 패러다임이 요구되고 있다. 바로 이러한 점에서 자본주의적 가치를 부정함에 있어 단호할 뿐 아니라 여성으로서 독립적이고 진취적인 모습을 보여주는 알레이다는 1980년대식 혁명의식을 체화하고 있다고 할 수 있다. 이렇게 새로운 민족주의의 여전사로 등장하고 있는 <어느 정도까지>의 리나나 <먼 곳>의 알레이다가 미혼모 또는 아이 딸린 이혼녀라는 것은 쿠바 사회가 전통적으로 가족의 가치를 중요시하는 가부장적 질서에 의해 유지되어 왔다는 것을 생각한다면 자못 의미심장하다. <떼레사의 초상>에서의 떼레사가 가부장적 질서를 거부하고 이에 저항하는 가정 주부의 모습을 보여주어 70년대 쿠바 사회에 충격을 주었다면, 80년대 영화에 등장하는 리나나 알레이다는 그 다음 단계로 나아가는 독립적 여성의 모습을 보여주고 있다. 그렇다고 알레이나 디아스 같은 감독들이 80년대 쿠바 사회에서 이혼이나 미혼모가 일반화된 현상임을 보여주는 것도 아니고, 이를 두둔하는 것은 더욱 아니다. 이것은

1994년 제작된 <딸기와 초콜렛>에서 알레아가 동성애라는 주제를 통해 거기에 반영된 60년대식 혁명의 배타성과 경직성을 꼬집고 보다 유연하고 포용적인 혁명정신을 제기하는 것과 같은 이치이다. 이 영화의 게이 예술가 디에고와 마찬가지로 리나나 알레이다는 쿠바 사회의 편협한 교조성을 지적하는 새로운 타자로서 등장하고 있으며, 체 게바라를 신화화하며 전통적인 가치관에서 헤어 나오지 못하고 있는 다수들보다 기존의 모든 선입견에서 자유로우면서도 누구보다도 더 뚜렷한 민족의식을 갖고 있는 이들이 오히려 더 바람직한 ‘혁명 시민’일 수 있음을 이야기하고 있다.

결국, 체 게바라로 상징되는 열정적인 혁명의식이 60년대식 혁명을 설명하는 것이라면 <페레사의 초상>, <어느 정도까지>, <먼 곳>은 분명 페미니즘적인 시각에 의해 새롭게 협상된 탈근대적 민족주의를 보여주고 있다고 할 수 있다. 홀의 말처럼 정체성이란 마감된 것이 아니라 외부로부터 새롭게 보여지는 것에 대한 동일시 과정이며, 타자에 의해 보여진 것을 자기 자신으로 상상하는 것이라면²¹⁾ 세 여주인공은 타자의 위치에서 중심으로 옮겨가며 혁명 후 쿠바 사회의 새로운 여성 정체성, 나아가 새로운 민족 정체성을 만들어가는 주체라 할 수 있다. 이러한 점에서 새로운 민족주의를 체화하는 여성들 (페레사, 리나, 알레이다)이 모두 유색 인종이라는 것, 이에 비해 그들의 상대역으로 등장하여 전통주의의 해악을 보여주는 주체들 (라울, 오스카, 수사나)은 모두 백인종이라는 사실은 의미가 있다. 이것은 감독들이 쿠바의 정체성은 유색인종성이 될 수밖에 없다는 사실을 단정하는 것이기도 하려니와 그보다는 쿠바의 탈식민적 정체성 확립에 장애가 되는 전통적인 가치관들이 백인들의 식민지 지배의 유산이라는 것을 드러내어 서구의 백인 중심주의를 해체하고 나아가 식민지 주체들의 피부색에 근거한 선입관을 파괴하는 것이라 할 수 있다.²²⁾

21) Hall, *Modernity*, p.338.

22) 이것은 프란츠 파농(Frantz Fanon)의 연구를 염두에 두고 하는 말이다. 알

새로운 민족 정체성을 향하여

제3세계 국가의 상황에서 볼 때 전근대의 민족주의는 반 외세 투쟁, 반 독재 투쟁으로 단순하게 정리된다. 국가적인 존망이 걸린 의제들 앞에서 모든 하부 집단의 권리는 민족 해방이라는 초월적인 논리에 동원된다. 이 때는 비교적 안정적이고 통일적인 민족 정체성이 통용되고, 개인은 집단적 삶에 충실하게 참여하도록 요구받아 통합된 주체로서의 자아를 인식하게 된다. 여성들 역시도 애국주의나 민족에 대한 희생이라는 이름으로 협소하게 규정된 역할을 수행하는 것을 쉽게 용인한다.

그러나 혁명 후 쿠바처럼 탈식민 시대에 이르게 되면 민족주의 혹은 민족 정체성은 보다 복잡한 모습을 띠게 마련이다. 형식적으로나마 국가적인 의제들이 해결되고 나면 그 동안 상위 논리에 의해 희생되어 왔던 하위의 의제들이 고개를 들게 되는 것이다. 이 때의 하위 의제들은 종종 상위 의제와 타협하지 못하고 이와 배치되는 위치를 점하기도 한다.²³⁾ 이러한 점에서 탈식민 국가의 민족 정체성은 이미 고정되어 있는 정형물이 아니라 끊임없이 협상되고 논의되고 따라서 늘 새롭게 구성되는 '과

제리에서 의사로 일한 바 있는 파농은 식민지 주체의 정신병리학적 분석을 시도한 『검은 피부, 흰 가면, *Black Skin, White Mask*』이라는 책을 썼다. 그는 이 책에서 알제리 원주민들은 서구인들에 대한 공통적인 선입관, 즉 서구인들은 우월하며 지적이고 흑인들은 열등하고 야만적이라는 이분법적 신화를 가지고 있고 이 신화가 말로 서구 식민체제 유지의 가장 결정적인 인자라고 설명한다.

- 23) 예를 들자면 현재의 우리나라처럼 국가 경제가 어려움에 처해 노동자들의 대량 해고가 불가피하고 이에 살길이 막막해진 노동자들이 연대적으로 저항하는 것은 계급 정체성과 민족 정체성, 즉 하위 의제와 상위 의제가 상호 모순되는 상황에 놓이게 되는 경우라 할 수 있겠다. 이렇게 후기 산업 사회에서 개인의 정체성을 구성하는 다중의 인자들은 결코 화합적이지 않지만 그렇다고 마냥 모순적으로 있지만은 않는다. 그 사이에는 끊임없는 충돌, 협상, 조정이 일어나고 정체성은 끊임없이 변형되며 늘 불안정하게 남아있게 된다. 스투어트 홀은 이러한 현상을 정체성의 파편화 또는 정체성의 복수화라고 일컫는다 (Hall, p.328).

정 중에 놓인 담론'이 된다. 홀은 탈근대적 상황에서 “완전히 통합되고, 완성되어 있고, 확실하고 일관된 정체성이란 환상이다”라고 못을 박는다.²⁴⁾ 따라서 탈 식민 국가의 민족정체성 논의에서 계급, 종족, 인종, 젠더, 섹슈얼리티 등 다양한 차이에 대한 고려는 지극히 필수적이다.

이제까지의 영화들에서 본 것처럼 혁명 후 쿠바 영화에서 역시 젠더의 문제는 국가적인 정체성이 결부된 매우 복잡한 논의의 장을 마련하고 있다. 이것은 혁명의 이념에 충실한 쿠바 감독들의 매우 의도적인 정치적 기획이기도 한데, 쇼하트 지적하듯 ‘순수하게’ 페미니스트적이거나 ‘순수하게’ 민족주의적인 담론으로는 탈식민 시대의 다층적이고 비균질적이고 부유하는 페미니즘 이슈들 그리고 다원적이고 불균등한 권력 관계가 내재된 복합적인 민족주의를 제대로 재현해 낼 수 없기 때문이다.²⁵⁾ 즉, 범우주적인 여성성의 존재를 전제로 하는 서구적 페미니즘이나 또는 제국주의자/식민지 주체의 이분법에 근거하는 반식민 투쟁시의 단순한 민족주의는 그 내부에 존재하는 이질적이고 모순적인 수많은 인자들을 무시하고 타자를 단일한 실체성으로 고정시키는 잘못을 범하는 것이다. 탈식민 시대의 주체는 자신의 이질적이고 모순적인 속성 속에서 서구 주체와 관련 맺는다는 것을 인식해야 한다. 그리하여 쿠바 영화들 속에서 페미니즘과 민족주의는 복잡한 관계를 맺고 있는데 서로 경쟁하기도 하고 충돌하기도 하지만 때로는 공모 관계를 드러내기도 한다. 예컨대 알레아의 영화 속에 등장하는 서구적 모델을 지향하는 새로운 쿠바 여성상의 후면에는 민족주의적인 우려와 고민이 자리잡고 있다.

지금까지 살펴 본 영화들이 서술과 재현에서 단선적인 방식을 채택하지 않는 것 역시 같은 맥락에서 이해될 수 있다. 예컨대 1인칭 일기 형식의 독백과 3인칭의 Voice over가 교차하고 다큐멘터리, 인터뷰, 픽션이 혼재하며 개인적인 사건과 국가적인 역사가 뒤섞이는 등 장르와 서술의 경계가 흐려지는 것은 그 만큼 복잡해진 탈식민 시대 페미니즘과 민

24) Hall, *Modernity*, p.325.

25) Shohat, p.208.

죽주의의 불균등하고 비대칭적인 권력 관계를 표현하고자 하는 고뇌의 흔적이다. 정체성이라는 것을 고정되고 완성된 것이 아니라 언제나 과정 중에 놓여있는 것이라고 파악한다면 이 영화들은, 홀의 말마따나, 이미 존재하고 있는 것을 반영하기 위해 세워져 있는 2차적 층위의 거울로서가 아니라, 새로운 종류의 주체들을 구성할 수 있게 해주는 재현 형식으로서 존재한다.²⁶⁾ 바로 이 지점에서 알레아는 다음과 같이 말한다.

혁명적인 영화 제작자는 생각을 자극하는 영화를 만들고 그래서 관객들을 관조에서 행동으로 내 몰수 있도록 하여 '대중 영화'가 아닌 '대중의 영화'를 만들어야 한다. 이것은 내용을 통해서만 달성할 수 있는 것이 아니다. 형식 또한 그렇게 바뀌어야 한다. 따라서 영화적 실험들은 일상적인 이데올로기적 마취에 의해 보여지지 않던 것들을 보여지게 만드는 것이어야 한다.²⁷⁾

이렇게 알레아는 영화가 정체성을 반영하는 수동적인 매개체가 아니라 정체성을 생산하는 적극적인 작업 도구라는 것을 인식하고 있었다. 본고에서 살펴본 쿠바 감독들 역시 탈식민 시대 제3세계 여성 정체성에 대한 논의의 공간, 또 새로운 정체성 생산의 장으로 그들의 영화를 위치시키고 있다. 이 지점에 예술을 통한 사회변혁이라는 고전적인 맑스주의 예술론이 우직하게 자리잡고 있다. 연극에서 브레히트의 고민과 맞닿아 있는 이러한 진지한 고민과 실험성 덕분에, 영화가 상업적인 대중 매체로 전락하여 더 이상 대안적인 예술로 인식되지 못하는 시대에 쿠바 영화는 라틴아메리카 '새로운 영화'의 모범으로서 나아가 탈식민 시대 제3세계 영화의 전형으로서 전세계 많은 영화 연구자들, 탈식민주의 이론가들에 의해 꾸준히 인용되고 연구되고 있는 것이다.

26) Stuart Hall, "Cultural identity and Diaspora", *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman (New York: Columbia UP, 1993) p.402.

27) Tomás Gutiérrez Alea, "Dialéctica del espectador", *Poesía y revolución*, p.37, p.72. Paul Julian Smith, *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93* (Lodon: Verso, 1996) p.83 에서 재인용.

참고문헌

- 주창규, “탈-식민 국가의 민족과 젠더 (다시) 만들기: 신상옥의 『쌀』을 중심으로”. 『영화 연구』15. 2000년 2월.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- D'Lugo, Marvin. “Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema”. *New Latin American Cinema*, vol II. ed. Michael Martin. Detroit: Wayne State UP, 1997.
- Eisenstein, Zillah. *Hatreds: Racialized and Sexualized Conflicts in the 21th Century*. New York: Routledge, 1996.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press, 1967.
- Gandhi, Leela. *Postcolonial Theory: a Critical Introduction*. 『포스트식민주의란 무엇인가』. 서울: 현실문화연구, 1998.
- Hall, Stuart. “Cultural identity and Diaspora”. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman, Columbia Up. pp.392-403.
- _____ (ed). *Modernity and its Futures*. 『모더니티의 미래』 서울: 현실문화연구, 2000.
- Kandiyoti, Deniz. “Identity and its Discontents: Women and the Nation”. *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. pp.370-385.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Loutledge, 1995.
- Mohanty, Chandra Talpade. “Under Western eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourse”. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory*. pp.196-220.
- Mulvey, Laura. “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *Film Theory and Criticism*. Gerald Mast, Marshall Cohen and Leo Braudy ed. Chicago: University of Chicago Press, 1994. pp.224-257.

- Pick, Zuzana. *The New Latin American Cinema: A Continental Project*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Pines, Jim and Paul Willemen (eds). *Questions of Third Cinema*. London: BFI, 1989.
- Shohat, Ella. "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, 1997.
- Shohat, Ella and Robert Stam. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, New York: Routledge, 1994.
- Smith, Paul Julian. *Vision Machines: Cinema, Literature and Sexuality in Spain and Cuba, 1983-93* London: Verso, 1996.
- Spivak, Gayatri. "Can the subaltern speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman, Columbia UP, 1993. pp.66-111.
- . "French feminism in an international frame". In *Other Worlds: Essays in Culture Politics*. London: Methuen, 1987. pp.134-53.
- Toledo, Teresa. "De cierta manera". *Antología del cine latinoamericano*. Valladolid: 36 semanas de cine, 1991. pp.153-59.

【Resumen】

**Mujer como nación: Feminismo y nacionalismo
en el cine cubano posrevolucionario**

Hojoon Yim

En los países del tercer mundo, la construcción histórico-social llamada 'género' es un lugar complejo cruzado con la identidad nacional, debido a que generalmente la nación se abstrae en el cuerpo femenino y se idealiza en la maternidad. En este contexto, el rol sexual femenino naturalmente se enlaza con virtudes como la caridad, procreatividad, virginidad, etc., que funcionan como un fuerte prejuicio en la construcción de la nueva identidad femenina. Es decir, el nacionalismo idealizado femeninamente parece incompatible con la liberación femenina que significa la desmitificación del modelo de la mujer idealizada. Sin embargo, si entendemos la identidad nacional como una idea siempre en proceso, idea sugerida por Stuart Hall, es innegable que la discusión de nueva identidad nacional del tercer mundo debe considerar las diferencias del género, sexualidad, clase y raza que existen en el interior de la nación.

Entonces, ¿cómo la formulación del rol sexual en el tercer mundo se relaciona con la de identidad nacional? La respuesta a esta pregunta se ofrece históricamente. Primero, la experiencia de colonización ha dotado al tercer mundo de una conciencia persecutoria. En este proceso la nación tiende a identificarse con el

cuerpo femenino o idealizarse como maternidad. El nacionalismo, pues, significa la solidaridad de los hombres que procuran defender esa maternidad. Así pues, la nación adquiere el género femenino. Segundo, el feminismo se convertido en el discurso más representativo en el proyecto de la modernización del país efectuado por los nacionalistas anticolonialistas. En los países tercermundistas que han logrado la independencia formal se plantea la necesidad de modernizar económica, social y políticamente el Estado para lograr la idependencia completa. Este trabajo incluye desmitificar los valores que sustentaban la base filosófica de la sociedad pre-moderna. El sistema patriarcal es, desde luego, una de estas conciencias pre-modernas. Así, la identificación del feminismo con el nacionalismo es aceptada muy naturalmente en el tercer mundo.

En la historia del cine cubano, la construcción del nuevo nacionalismo revolucionario, pues, se ha identificado con la nueva identidad femenina que, a su vez, encarna los valores de la comunidad revolucionaria. En las películas tratadas en nuestro estudio la mentalidad asociada con una identidad nacional revolucionaria fue elaborada en películas de ficción a través del foco insistente al destino narrativo de las figuras femeninas. De este modo, las ideologías, creencias y conciencias que sustentaban la base filosófica de la sociedad tradicional cubana son cuestionadas y enfrentadas con las nuevas circunstancias socio-culturales.

La confusión del nacionalismo y el feminismo en el cine cubano es un fenómeno razonable, ya que sólo con los discursos feminista o nacionalista es muy difícil representar las relaciones desiguales

del poder entre el centro y la marginalidad en el interior del país poscolonialista. Así pues, en vez de entender el nacionalismo y el feminismo como dos proyectos políticos incompatibles, se deben pensar los dos juntos en un molde complejo de la discusión sobre la nueva identidad nacional poscolonialista. Las películas tratadas en nuestro estudio adoptan esta perspectiva. El objetivo de varios tipos de las representaciones femeninas en estas películas, pues, es ofrecer un centro de reflexión sobre la sociedad revolucionaria o expresar al público cubano las nuevas mitologías revolucionarias encarnadas en la figura femenina.