위기의 남성들: 내전의 트라우마와 '새로운 스페인 영화'

임 호 준
(서울대)

I. '새로운 스페인 영화'

'새로운 스페인 영화(nuevo cine español)'란 프랑코의 철권 정치가 어느 정도 완화되고 스페인 사회가 자본주의적인 산업 사회의 틀을 갖추게 된 1960년대 후반부터 젊은 감독들에 의해 제작되기 시작한 새로운 감각과 형식의 영화들을 말한다. 세계 영화사적으로 볼 때 이 영화들은 2차 대전 이후 불어닥친 유럽 각국의 신 영화 운동들-프랑스의 누벨 바그, 이탈리아의 네오리얼리즘, 독일의 뉴저먼 시네마 등-과 맥을 같이 했고 또 이들에게서 지대한 영향을 받았음에 틀림없다. 사실상 이러한 신 영화 운동들은 적어도 외국인들에게는 작가주의적인 예술성을 즐기기 위해 정치를 지워버리는 방식으로 소비되는 것이 보통이다.[1] 하지만 역사적인 관점에서 보자면 모두 그 사회의 특수한 사회 문화적 상황 속에서 산출

1) Paul Willemen, *Looks and Friction: Essays in Cultural Studies and Film Theory* (Indiana UP, 1994) p. 9.

된 역사적 결과물이며 '새로운 스페인 영화' 역시 60년대 스페인 사회 내부의 정치, 역사적 상황에서 비롯된 스페인적 특정성의 산물이다.

주지하다시피 내전 후 국제적 고립 상태에 놓이게 된 프랑코 체제는 국가카톨릭주의 Nacionalcatolicismo)로 대표되는 보수 이데올로기로 국민을 교육하고 억압했지만 50년대 이후 국제사회에 재등장하게 되면서 시대착오적인 전체주의에 대항하는 내부적, 외부적 도전에 직면하게 된다. 특히 60년대 이후에는 급속한 산업화와 외국 관광객들의 유입, 전 세계적인 좌파 운동의 영향으로 인해 자유주의 문화가 범람하게 되고 프랑코 이즘 역시 중대한 노선 변화를 요구 받게 된다. 따라서 문화적으로 볼 때 60년대의 스페인은 자유주의와 이를 억압하는 보수적 제도 사이에서 거대한 파열음이 유발되는 시기이다. 이러한 역사적 상황 속에서 태동한 '새로운 스페인 영화'는 국제적인 자유주의 문화에 눈을 뜨게 된 젊은 영화인들에 의해 제기된 일종의 문화 운동이었다. 영화는 가장 대표적인 대중 예술인 까닭에 정권에 의해 다른 예술 장르들(시, 소설, 연극)에 비해 상대적으로 더욱 엄격한 검열과 통제의 대상이 되었고 따라서 대부분의 영화들이 정권의 선전물이나 오락 제공의 차원에 머물고 있었기 때문에 이 시기에 이르러 새로운 영화에 대한 요구는 필연적인 것이었다.[2] 또한 보다 직접적으로는 1962년 스페인 영화 학교(Escuela Oficial de Cinematografía)가 개교하여 새로운 감각을 가진 젊은 영화인들을 배출하기 시작한 것이 '새로운 스페인 영화'가 탄생하는 결정적인 계기가 되었다.

사실 '뉴 웨이브', '새로운 O O 영화' 하는 식의 호명이 항상 그러하듯 '새로운 스페인 영화'라는 개념의 범주 역시 모호하다. 여기에 어떤 영화

---

2) 60년대 후반 스페인 영화와 연극 등에서 신경향이 나타나게 된 배경에는 아이러니하게도 정권의 뒷받침도 있었다. 40년대의 고립을 지나 50년대부터 국제 무대에 등장하게 된 독재국가 스페인은 1959년 IMF 가입 이후 1962년에는 유럽 공동체에 가입의향서를 제출했으나 민주화가 덜 되었다는 이유로 반려되고 말았다. 이에 따라 프랑코 정부는 국가 이미지 제고를 위해서 신축적인 검열과 함께 젊은 예술가들의 창작활동을 장려하였다.

인들과 어떤 영화들을 포함시킬 것인가 하는 문제는 상당히 자의적인데 Carlos Saura, Mario Camus, Julio Diamante, Miguel Picazo, Víctor Erice, Angelino Pons, Luis Borau, Pedro Olea 등의 감독들과 Juan Miguel Lamet, Elías Querejeta 등의 제작자들을 포함시킬 수 있고 이들에 의해 1960년대 중반부터 제작된 영화들이 흔히 '새로운 스페인 영화'라고 일컬어지곤 한다.[3] 『스페인 영화사』에서 Casimiro Torreiro는 '새로운 스페인 영화'의 특징을 다음과 같이 규정한다.[4]

첫째, 도시의 복잡한 생활보다 전원의 풍경과 인물들이 주로 등장한다. 이것은 감독들이 대부분 지방 출신이고 그들 자신의 자전적 이야기를 많이 담고 있는 것과 관련이 있을 뿐만 아니라 자연친화, 도시로부터의 격리, 경제적 문화적 저개발, 전통적인 보수성의 의미를 담고 있는 시골이라는 공간이 주는 과거성과 비시간성(atemporalidad)이 현실과 환상간의 복합적이고 모호한 관계를 설정하는 데 적합하기 때문이기도 하다.[5] 둘째, 새로운 시각으로 과거의 사건들을 조명한다. 이것은 주로 일상생활의 허위를 비판적으로 바라보는 어린 아이들의 시선에 의해 조명되는데 애정과 지성의 형성에 있어서 자유의 결핍, 가족 생활의 어려움이 부각된다. 셋째, 검열로 인해 축약적이고 이중적인 의미의 영화 언어가 사용되어 메시지가 곡해되거나 정반대의 의미로 해석되기도 한다. 이 시기의 영화 검열은 시나리오 단계에서부터 사전 검열이 시행되었기 때문에 검

3) 까를로스 사우라의 경우에는 67년 이전에 이미 영화 활동을 시작했다는 점, 또 국립 영화 학교 출신이 아닌 그 학교 선생이었다는 이유로 50년대의 개성파 감독들과 60년대 후반 '새로운 스페인 영화'의 중간 정도에 자리 매김되기도 하지만 Torreiro가 지적하듯 사우라는 '새로운 스페인 영화' 감독들과는 심리적, 미학적으로 많은 부분을 공유하고 있기 때문에 사우라를 이 조류에 포함시키는 데 큰 무리가 없을 것으로 보인다. (Casimiro Torreiro, "¿Una dictadura liberal (1962-1969)". Roman Gubern ed. *Historia del cine español* [Madrid: Cátedra, 1995] p. 320)

4) Román Gubern ed., *Historia del cine español* (Madrid: Cátedra, 1973) pp. 309-310.

5) Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema* (Manchester: Manchester UP, 1998) p. 46.

열은 단순히 완성된 필름의 삭제에 그치지 않았다. 영화 생산의 전 과정에서 검열관과의 협상이 진행되었기 때문에 검열은 이 시기 영화를 만드는 또 하나의 손이었다.

이렇게 사회 현실에 깊숙이 개입하고 있었던 '새로운 스페인 영화'에서 내전은 비록 말할 수는 없지만 영화 제작자, 검열관, 그리고 관객 모두가 항상 의식하고 있었던 가장 민감한 문제였다. 내전은 과거로 눈을 돌리는 순간 가장 먼저 맞닥뜨리게 되는 문제였지만 누구도 발언할 수 없었다. '새로운 스페인 영화'의 감독들은 모두 어린 시절 내전을 경험한 세대로서 내전의 트라우마는 이들의 정치적 정서를 형성한 결정적인 문제였기 때문에 보이는 형태로든 또는 보이지 않는 형태로든 전쟁의 공포와 불안은 모든 '새로운 스페인 영화'의 텍스트에 침전되어 있었다.

마르샤 킨더는 '새로운 스페인 영화'의 대표적인 감독, 사우라와 루이스 보라우를 "프랑코의 아이들"이라고 부르면서 그들 영화에 등장하는 인물들을 이 감독들의 내면 심리의 연장으로 이해한다. "그들은 정서적으로, 정치적으로 충격을 받은, 더 이상 어리지도 않으며, 국가와 가정과 자신을 분열시킨 비극적 전쟁에 대해 침묵하는 목격자로서의 역할을 강요받았기 때문에 더 이상 순수하지 않은, 그리고 전 세대의 억압적인 지배로 인해 여전히 과거에 집착할 뿐 변화하는 미래에 대해 책임을 질 준비가 되어 있지 않은 이들"6)이라고 말한다.

본 연구는 '새로운 스페인 영화'에서 처음으로 드러나는 내전의 트라우마를 남성 주체성의 재현과 관련하여 추적해 보고자 한다. 역사적 트라우마란 역사적으로 촉발된 사건이 개개인의 심리에 특정적인 파열을 일으키는 것을 말한다. 이것은 물론 개인적인 층위의 사건을 넘어서는 것으로서 상징적 질서에 대한 개인의 상상적 관계가 깨어짐으로써 한 사회에서 지배적 서사라고 가정되는 것이 일시적으로 단절되고 해체되는 것을 개념화하는 것이다. 프로이트는 전쟁의 심리적 결과를 '전쟁 신경증'

---

6) Marvin D'Lugo, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing* (New Jersey: Princeton UP, 1991) pp. 127-28에서 재인용.

이라는 용어로 설명하는데 강력한 쇼크, 자극에 노출된 준비되지 않은 정신으로부터 초래되는 심리적 상처를 말한다.[7] 이러한 상처의 결과로 정신 기관은 자극으로 홍수가 나고 정신의 결합 메커니즘은 침몰된다.

이렇게 전쟁에서 입은 집단적인 정신적 상흔은 사회의 모든 재현 방식에 기록되게 마련인데 그 중에서도 남성 주체의 심리적 손상이 두드러진다. 페미니스트 영화학자 카자 실버만은 고전적인 남성 주체성은 이데올로기와 격리시켜서는 생각할 수 없다고 주장하는데 지배 이데올로기가 이 주체성이 구축되는 거울을 쥐고 있기 때문만이 아니라 라깡이 설명하듯 남성주체성은 음경(penis)과 남근(phallus)을 등치시키는 집단적인 믿음에 기대고 있기 때문이다.[8] 즉 음경이라는 남성 생식 기관이 남근이라는 상징계의 지위를 부여받음으로써 남성 주체성은 충족되고 여성과의 성차가 유지되며 이것이 우리 사회의 지배 이데올로기를 지지하는 것이다. 따라서, 실버만에 의하면, 우리의 지배적 서사 속에서 페니스/팔루스 등식은 절대적인 권위를 부여 받게 되는데 이 등식은 현실의 유지에 절대적인 중요성을 갖는 것이고 그러므로 모범적인 남성 주체가 충족성을 인식하지 못하게 되는 특수한 역사적 순간들에서 사회는 깊은 '이데올로기적 피로'를 겪을 수 밖에 없다는 것이다.[9]

본 논문에서는 이렇게 전쟁의 트라우마가 각인된 '새로운 스페인 영화' 네 편을 살펴보고자 한다. 내전은 프랑코 정권 말기까지도 검열에 의해 엄격하게 금지된 토픽이었기 때문에 이 작품들에서도 매우 간접적이고 은유적인 방식으로 재현될 뿐이다. 그러나 금지된 주제에 접근하려는 고도의 정치성이야 말로 새로운 스페인 영화의 중요한 출발점이며 이런 경

---

7) Sigmund Freud, 『쾌락 원칙을 넘어서』 박찬부 역 (열린책들, 1997) pp. 16-18.

8) Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins* (New York: Routledge, 1992) p. 15. 라깡이 페니스를 팔루스로 상징화 시키며 팔루스의 중요성과 우월한 위치를 설명한 논문은 1958년에 발표한 "남근의 의미 La Signification du phallus"이다. 이에 대한 2차 문헌으로 Malcom Bowie, "남근의 의미" 『라캉』, 이종민 역 (서울:시공사, 1999) pp. 180-231 참조할 것.

9) Silverman p. 16.

향은 전환기의 과거 청산 작업으로 이어진다.

II. <사냥> (La caza, 1965): 참전 용사들의 전쟁 신경증

단 한 번도 '내전(Guerra civil)'이라는 말이 나오지 않지만 사우라의 65년 작품 <사냥>은 내전을 비판적 시각에서 조명한 최초의 스페인 영화이다. 이 작품 이후로 비록 간접적인 방식이긴 하지만 많은 영화들이 비로소 내전이라는 터부에 접근하기 시작했다. 사우라는 자신의 작품을 "위기적 상황에 대한 다큐멘터리"로 규정했으며 "스페인의 문제를 반영하려는 의지, 나아가 내전의 한 분위기를 재현하려는 시도가 담겨있다"고 말한다.[10] 결국 사우라 자신도 65년의 스페인 사회를 위기적 상황으로 보고 있으며 내전이야말로 이러한 위기의 가장 큰 원인임을 인식하고 있었음을 알 수 있다. <사냥>은 1966년 베를린 영화제에서 은곰상을 수상했는데 심사위원장이었던 빠졸리니(Pier Polo Pasolini)는 감독의 정치적 공헌에 찬사를 보내며 "용기와 분노로써 그가 속한 당대 사회의 삶의 조건을 잘 보여주었다"라고 평가했다.[11]영화는 세 명의 50대 참전 용사(빠꼬, 호세, 루이스)가 전쟁을 겪지 않은 한 명의 젊은이(엔리께)를 데리고 사냥을 하기 위해 그들이 내전 당시 치열한 전투를 벌였던 카스티야의 한 계곡을 다시 찾는 것으로 시작한다. 호세는 이제 이 계곡을 소유하고 있는 지주인데 그들의 경제력과 사회적 신분, 루이스가 부르는 독일어 노래 그리고 아버지로부터 물려 받았다는 엔리께의 독일제 권총으로 미루어 이들은 내전 당시 승리자 그룹에 속한 군인들이었음을 유추할 수 있다. 이들이 황무지 계곡에 들어서는 순간 작은 북 소리가 마치 군대 행진곡처럼 배경으로 깔리며 긴장을 고조시키는데 엔리께가 "여기가

10) Thomas G. Deveny, *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema* (London: The Scarecrow Press, 1999) p. 204에서 재인용.

11) D'Lugo p.67에서 재인용.

전쟁하던 곳이었나요?”라고 묻자 루이스는 즉각 “여기서 많은 사람이 죽었지. 엄청난 수의 사람이 죽었는데 지금은 구멍들만 남아있지. 사람 죽이기 좋은 곳이야” 라고 대답하며 전쟁의 공포를 환기시킨다. 한편 빠꼬와 함께 걸어가던 호세는 전방에 펼쳐진 야산을 가리키며 “그 때 우리는 저 밑에 있었지” 라고 말하면서 내전의 기억을 떠올린다.

이들로 하여금 전쟁 트라우마를 촉발시키는 역사적 장소 역시 이미 시각적으로 공포를 자아내게 하는데 드문드문 잡목들 만이 자라있는 황무지 같은 야산을 달구는 여름의 뜨거운 태양은 까뮈의 『이방인』을 연상시키며 사냥꾼들을 억압하고 끝내는 이성을 잃게 만드는 힘으로 작용한다. 사냥 도구를 준비하면서 세 명의 참전 용사들은 모두 거칠고 잔인하고 폭력적인 남성성을 보여준다.

루이스: 진정한 사냥꾼은 토끼 사냥엔 관심이 없지. 공격할 줄 모르는 동물은 그저 숨기만 하니까.
빠꼬: 약한 것들은 인생에서 할 수 있는 게 없어. 그게 자연의 법칙이야.
호세: 사냥에 대해서라면 루이스가 옳아. 토끼는 거의 자신을 방어하지 못하잖아. 방어력이 좋은 상대일수록 사냥은 재미있지. 힘 대 힘으로 싸우는 거야.
루이스: 그래서 가장 재미있는 사냥은 인간사냥이라고 하잖아.
빠꼬: 뭐라고?

예전에 피흘려 싸우던 격전지에 동물 사냥을 하러 온 이들은 필연적으로 25년 전의 ‘인간 사냥’을 떠 올리고 있고 관객들 역시 그들의 대화에서 내전을 유추하게 된다. 이로써 사냥이라는 영화적 서사와 내전이라는 역사적 서사는 강력한 상호텍스트성을 갖기 시작한다. 이윽고 벌어지는 그들의 잔인한 토끼 사냥은 점점 더 폭력성을 고조시키는데 카메라는 ‘방어력이 없는’ 수많은 토끼들이 이들의 총탄세례에 비참하게 나자빠지는 장면을 비춘다. 폭력성이 고조됨에 따라 이들은 점차 ‘인간 사냥’에의 유혹을 느끼게 되는데 빵을 사기 위해 마을에 갔던 루이스는 사격 연습을 한다며 마네킹을 차에 싣고 돌아온다. 인체 모양의 마네킹을 과녁으

로 쓰겠다는 것이다. 이러한 그들의 심리상태를 반영하기 위해 영화의 다양한 시각 장치들이 동원되는데 엔리께의 조준경에 후안(루이스의 토지 관리인)의 신체가 보여진다든지, 서로 다른 방향으로 조준경을 들여다보는 호세와 빠꼬가 마치 서로를 겨냥하는 듯 편집된다. 한편, 루이스와 엔리께가 빵을 사러 간 사이 호세는 빠꼬를 비밀 동굴로 데려가 내전에서 죽은 병사의 뼈다귀만 남은 끔찍한 시체를 보여준다. 이러한 과정을 거치며 이들에게 공포스러운 '과거'는 점차 확실하고 구체적인 모습으로 다가온다.

영화의 도입부에서부터 사소한 일로 티격태격하던 그들의 반목은 시간이 지남에 따라 점점 고조되는데 숨막히는 더위와 잔인한 사냥으로 유발된 폭력적 광기는 끝내 억제되지 못하고 폭발하고 만다. 돈을 빌려주지 않는데 앙심을 품은 호세가 빠꼬를 쏴 죽이자 루이스는 차를 몰며 호세에게 덤벼들었고 호세는 다시 루이스를 쏜다. 루이스는 얼굴에 총을 맞아 피를 철철 흘리면서도 끝내 도망가는 루이스를 쏴 죽인다. 유일한 전후 세대로서 카메라를 들고 다니며 사진을 찍어주는 것으로 시종 일관이 모임의 관찰자 역할을 하던 엔리께는 눈 앞에서 벌어진 처참한 광경에 전율하며 허겁지겁 살육의 현장에서 도망치는 것으로 영화는 끝이 난다. 그의 마지막 도피 장면은 영화에서 프리즈 프레임(Freeze frame)으로 처리되는데 이에 대해 드루고는 개인이 과거의 역사로부터 도망가는 것이 불가능하다는 것을 상징적으로 보여주는 장면이라고 설명한다.[12)]

세 명의 참전용사들이 사냥터에서 보여주는 것은 프로이트가 말한 전쟁 신경증이다. 즉 전쟁이라는 강력한 쇼크와 자극으로 인해 심리적 상처를 입은 이들이 전쟁의 장소로 다시 돌아와 전쟁과 매우 유사한 폭력성에 노출되자 정신의 결합 메커니즘이 침몰하고 무의식 속에 침전해 있던 과거의 광기가 분출되게 된 것이다. 이렇게 해서 그들의 토끼 사냥은 결국 처음 그들이 의식했던 '인간 사냥'으로 귀결되고 만 것이다. 사냥 그룹 중 유일하게 전쟁을 겪지 않아 전쟁 신경증을 앓고 있지 않은 엔리

---

12) Deveny p.207 에서 재인용.

께는 이들의 광기를 이해하지 못한다. 참전 용사들에게 계속적으로 질문을 던져 가며 그를 둘러싼 상황에 대해 이해의 폭을 넓혀감으로써 관객과 의식의 수준을 공유하던 엔리께는 관객과 마찬가지로 그가 자연스럽게 받아들이던 최초의 평화스러움이 환상에 불과했음을 깨닫게 된다.

일견 <사냥>에서 보여지는 거칠고 권위적인 남성성은 페니스/팔루스 등식을 공고히 함으로써 후기 프랑코 사회의 지배 서사를 강화시키는 듯 보인다. 세 명의 참전용사들이 모두 전후 스페인 사회에 성공적으로 진입하여 중심적인 위치를 차지하고 있다는 사실이 이를 입증한다. 그러나 영화는 팔루스 소유자로서 이들의 능동성이 사실상 전쟁 신경증의 억제 상태라는 것을 보여준다. 즉 전후의 민간인 사회에서 이들은 트라우마를 무의식화 하며 성공적으로 살아갈 수 있지만 과거를 떠올리게 하는 강력한 자극이 주어지는 특정한 순간에 이르게 되면 신경증 환자로서 발작을 일으키게 되는 것이다. 그들의 폭력적 발작은 민간인 사회의 지배서사를 벗어나는 것이며 페니스/팔루스 등식의 평화로운 작동을 망쳐놓는 것이다. 따라서 사회는 깊은 이데올로기적 피로를 겪게 되는 것인데 바로 여기에 <사냥>의 정치성이 놓여있다.

III. <벌집의 정령(精靈)> (El espíritu de la colmena, 1973): 무기력한 아버지와 침묵하는 가족

빅토르 에리세(Víctor Erice) 감독의 처녀작으로서 아름다운 영상과 절제된 대사가 돋보이는 우수한 미학적 자질 덕분에 많은 평론가들로부터 스페인 영화 역사상 최고작이라는 평을 듣는 이 영화는 이데올로기적으로도 중요한 의미를 지닌다. 그것은 그 동안 영화에서 터부시 되었던 내전이라는 사건을 패배자의 시각에서 우회적으로 언급하며 내전이 남긴 트라우마를 재현하고 있기 때문이다. 이 영화의 기본적인 조건들, 즉 전원적인 마을의 일상생활 속에서 어린 아이의 눈을 통해 과거를 조명하며

알레고리적인 방식으로 정치적 의미를 표현하는 방식은 '새로운 스페인 영화'의 전형적인 메커니즘이라 할 수 있다.

영화는 내전 직후인 "1940년경 카스티야 메세타의 한 마을"에서 살아가는 한 가족의 모습을 보여주고 있다. 도입부에서 롱숏으로 보여지는 버려진 땅들, 마을의 모습, 철도 등의 풍경은 영화를 보는 관객으로 하여금 현실을 벗어나 과거를 환기하도록 만든다. 가장인 페르난도는 벌을 키우며 "죽음의 안식과도 같은 삶"을 살아가고 있는데 그의 지적이고 정치적인 배경은 빛 바랜 옛날 사진들 중에서 우나무노와 같이 찍은 사진에 의해 어렴풋이 밝혀진다.[13] 즉 내전 전 우나무노와 같은 문인들과 어울릴 정도의 지성인이었던 그의 양봉업자로서의 삶은 유유자적하는 전원생활이 아니라 도시의 주류사회에서 쫓겨난 전쟁 패배자로서의 소외된 고독한 삶을 의미한다. 남편과 별로 의사 소통이 없는 아내 테레사는 과거의 애인에게 편지를 쓰는데 이 편지에서도 이 가정이 처한 현실적 상황은 그대로 드러난다. "우리가 외부에서 받는 소식들은 거의 없을뿐더러 혼란스럽답니다... 당신과 함께 행복했던 그 시절로 돌아갈 수 없다는 것을 알지만 다시 당신을 볼 수 있는 날이 오도록 신에게 기도한답니다. 전쟁의 와중에서 우리가 헤어진 이후로도, 남편과 아이들과 함께 살아남기 위해 애쓰고 있는 이 시골 구석에서도 계속 그 소원을 빌고 있어요."

울적한 분위기의 부모와는 달리 밝고 명랑한 모습을 보여주는 어린 두 딸 아나와 이사벨은 동네 마을회관에서 이동 영사기로 상영하는 <프랑켄슈타인 박사>를 보는데 영화를 본 후부터 동생 아나는 현실과 영화의 세계를 혼동하게 되고 프랑켄슈타인 박사가 만든 괴물에 연민을 느낀다.

13) 내전이 일어나던 1936년 마지막 날에 죽은 우나무노가 내전에 대해 가졌던 정치적 입장은 명확하지 않다. 『스페인 현대사』를 쓴 레이몬드 카아에 의하면 우나무노는 처음엔 프랑코를 지지하기도 했지만 이내 프랑코측의 한 장군의 성명을 맹렬히 공격함으로써 가택 연금을 당했다고 한다. (Raymond Carr, 『스페인 현대사』 강석영 역 [대한 교과서 주식회사, 1991] p. 173) 또한 프랑코파의 전신이라 할 수 있는 팔랑헤와 프리모 데 리베라의 독재 정권에 격렬히 반대했던 그의 전력으로 미루어볼 때 살아있었더라면 공화파를 지지했을 가능성이 많았다고 할 수 있다.

아나는 언니 이사벨로부터 괴물이란 '정령'인데 마을 외딴 곳에 산다는 말을 듣고는 들판 한 가운데 버려진 집으로 정령을 찾아 나선다. 마침 이 버려진 집에 반프랑코 투쟁을 벌이던 공화파 패잔병 한 명이 숨어든다.14) 그를 프랑켄슈타인 박사의 괴물로 착각한 아나는 먹을 것과 아버지의 옷을 가져다 주지만 그는 군경대(Guardia civil)에 의해 전투 끝에 사살된다. 페르난도는 딸 아나가 패잔병에게 가져다 준 옷과 주머니 시계 때문에 영문도 모른 채 군경대에 불려가 곤혹을 치르는데 아나를 미행한 끝에 그것들을 가져다 준 사람이 아나라는 것을 알게된다. 한편 자신이 도와주던 '정령'이 자리에 핏자국만 남긴 채 사라져 버린 것에 충격을 받은 데다 아버지의 추궁에 겁이 난 아나는 숲 속으로 도망쳐 부모의 애를 태우는데 마을 사람들의 대대적인 수색 끝에 결국 숲 속에 쓰러진 채 발견되고 집으로 옮겨져 치료를 받는다. 영화는 침대에서 일어난 아나가 창문을 열고 빛을 받아들이며 성숙한 시각으로 세상을 받아들이기로 한 것을 보여주며 끝을 맺는다.

전쟁 직후의 황폐한 시골 마을에서 가족 모두가 자신의 세계 속에 고립되어 살아가는 이 가정의 모습 자체는 내전의 트라우마를 형상화하고 있다. 밝고 명랑한 아이들의 세계와는 달리 부모들은 어두운 침묵 속의 삶을 영위한다. 페르난도는 벌을 키우는 일 외에는 시를 쓰거나 양봉에 관한 책을 쓰면서 밤을 지새고 있고 테레사는 옛 애인을 그리워 하며 피아노를 치며 시간을 보낸다. 그녀는 공화파의 열렬한 지지자였던 로르까의 "Zorongo gitano" 음악을 연주하는데 이 음악은 패잔병의 우울한 송가로 들린다. 대화가 단절된 이 가족은 식탁에 같이 앉아 커피를 마시지만 식기 소리만 들릴 뿐 아무런 말이 없다. 내전 후 많은 공화파 인사들이 망명길에 올랐던 것과 마찬가지로 이들은 외딴 시골에서 망명자로서의 삶을 유지하고 있는데 테레사의 말처럼 이들은 살아가고 있는 것

14) 내전이 공식적으로 종결된 1939년 4월 이후 일부 공화파 병사들은 산 속으로 숨어들어 게릴라전을 펴며 프랑코파에 저항하는데 이들을 maquis라고 부른다. 물론 엄격한 검열로 인해 이들의 활동은 영화의 소재가 될 수 없었는데 <벌집의 정령>은 최초로 이를 다룬 작품이다.

(vivir)이 아니라 생존하고 있는 것(sobrevivir)에 불과하다.

전쟁 패배자로서 가장 페르난도는 시종일관 무기력한 모습을 보여주며 가부장의 권위를 퇴색시킨다. 옛 애인과의 행복했던 시절을 그리워하는 그의 아내는 남편에게 관심이 없는 듯하고 아이들은 자신들의 세계에 빠져 있을 뿐이다. 영화의 도입 부분에서 벌통을 손보고 돌아 온 그는 가족을 찾지만 그가 일하는 동안 옛 애인에게 편지를 쓴 아내는 편지를 부치러 우편 기차에 나가고 아이들은 마을 회관에 영화를 보러가고 없다. 그는 가정에서조차도 이렇게 소외되어 있으며 아내나 아이들의 삶에 별 영향을 미치지 못하는 듯 보인다. 그는 밤새 책을 쓰기 때문에 아내는 늘 혼자 자는데 이들 부부는 영화가 끝날 때까지 한 번도 다정한 모습을 보여주지 못한다.

그는 아이들에게 만큼은 권위 있는 아버지로서의 위치를 점유하고 있는 듯 한데 아이들을 데리고 숲 속을 산책하며 버섯을 따는 장면에서 독버섯에 대한 그의 설명을 아이들은 흥미 있게 듣는다. 그러나 아이들에 대한 이러한 가부장적 위치마저도 패잔병이라는 강력한 라이벌이 등장하면서 점차 위태롭게 된다. 아나는 공화파 패잔병에게 아버지의 외투를 가져다주고 그 외투에서 아버지가 아끼던 주머니 시계가 나오지만 놀라거나 되찾아 올 생각을 않는다. 군경대에서의 페르난도의 위상은 더욱 초라해 보이는데 사무실에 출두한 그를 면도하던 군병대장은 내의 차림으로 맞는다. 사실 이 장면에서의 그의 위축은 전쟁 패배자로서 승리자의 진영에 출현한 셈이므로 당연하다고 할 수 있다. 한편, 패잔병이 사살된 버려진 집에서 그는 딸 아나를 발견하게 되는데 아나는 아버지의 멈추라는 외침에도 불구하고 멀리 달아나 숲 속으로 숨어버린다. 탈진한 아나는 집으로 옮겨져 의사의 치료를 받는데 의사가 아나의 위중한 상태를 설명하고 위로하는 상대는 어머니 테레사이지 페르난도가 아니다. 그는 아나가 집에 온 순간부터 영화의 마지막까지 나타나지 않는다.

한편, 남성성에 대한 논의와 관련하여 영화 속 영화로 등장하는 <프랑켄슈타인 박사>와의 상호 텍스트적 관계는 매우 흥미롭다. <프랑켄슈타

인 박사>는 1931년 헐리웃의 영화감독 James Whale이 18세기 영국 고딕 소설을 기반으로 해서 만든 공포 영화인데 괴짜 생물학자인 프랑켄슈타인 박사가 만든 괴기스럽지만 어린애 같은 괴물이 자신을 만들어준 박사에게 복수를 다짐하다 결국 마을 사람들에 의해 죽임을 당하는 이야기이다. <벌집의 정령>에서 비참한 죽음을 당하는 공화파 패잔병과 프랑켄슈타인 박사가 만든 괴물과의 상관성은 시종일관 명백하게 유지되는데 <프랑켄슈타인 박사>에서 어린아이와 괴물이 만나는 장면은 패잔병과 아나가 만나는 장면과 유사하고 <벌집의 정령>에서 아이들이 <프랑켄슈타인> 영화를 보던 바로 그 자리에 죽임을 당한 패잔병의 시체가 놓이게 되는 것도 괴물과 패잔병의 연관성을 강화시킨다. 문제는 적어도 아나의 관점에서는 가장인 페르난도의 남성성이 프랑켄슈타인 박사의 괴물 또는 이와 동격인 인물인 패잔병의 남성성과 비교되며 위축된다는 것이다. 아나는 괴물이 어린아이를 죽였음에도 불구하고 괴물에 대해 연민을 느끼고 아버지의 옷(입지 않는 옷이 아니다) 을 패잔병에게 가져다 주는 것이 이를 반증한다. 늘 신중하며 말이 없는 아버지와 달리 패잔병은 주머니 시계로 마술을 부리며 아나의 마음을 사로잡는다. 그러나 결국 괴물이든 패잔병이든 모두 그 권위를 지키지 못하고 더 강력한 힘에 의해 제거된다는 점에서 '모범적인 남성성'은 끝까지 유지되지 못한다.

IV. <사촌 앙헬리카> (La prima Angélica, 1973): 거세된 남성의 이미지

사우라 감독에 의해 <벌집의 정령>과 같은 해에 만들어진 <사촌 앙헬리카>는 패배자의 관점에서 35년 전의 전쟁을 구체적이고 직접적으로 조명하고 있다는 점에서 스페인 영화사에서 중요한 의미를 부여받는다. <사냥>에서는 알레고리적인 방법으로 <벌집에 정령>에서는 우회적인 방법으로 내전을 언급하고 있는 데 비해 이 영화는 이 정치적 터부를 정면

에서 거론하고 있어 공화파의 관점에서 내전을 다룬 첫 번째 영화로 일컬어진다. 이 작품의 명징한 반파시스트 입장은 사회적으로 커다란 반향을 일으켰는데 1974년 바르셀로나와 마드리드에서 처음 개봉되었을 때 우익 신문들은 일제히 이 영화를 공격했고 우익분자들은 극장에 화염병을 투척하기도 했다.[15)]

영화는 마르샤 킨더가 '강력한 배아적 이미지 (powerful germinal image)'라고 부른 장면으로 시작하는데[16)] 소년들의 성가가 울려 퍼지는 가운데 폭격이 지나간 듯 집기가 넘어지고 먼지로 뒤범벅이 된 학교 식당이 비춰진다. 이 장면은 나중에 주인공이 다니던 학교가 폭격 당한 장면과 이어지면서 비로소 의미가 드러나는데 무슨 일인지 영문을 모르는 관객에게 시종일관 전쟁의 이미지를 떠올리게 한다. 바르셀로나에서 출판사를 운영하고 있는 루이스는 어머니의 유골을 채취하여 고향인 세고비아의 가족 납골당에 모시기 위해 세고비아로 온다. 공화파였던 그의 부모님은 내전이 일어나던 무렵 마드리드로 가야했기 때문에 어린 루이스는 여름방학 동안 세고비아의 삘라르 이모집에 맡겨진다. 이 때 전쟁이 일어나면서 루이스의 아버지는 반란군에 의해 총살당하고 루이스는 프랑코 지지 세력인 세고비아의 가족 속에서 미운 오리새끼 취급을 받으며 어린 시절을 지내게 된다.

세월이 흘러 루이스는 다시 찾아간 세고비아에서 이모를 비롯해서 어

15) 주 2)에서 언급한 바와 같이 국제적 이미지 제고를 고려해 60년대 말부터 정권이 보다 관용적인 검열을 적용했는데 특히 사우라나 베를랑가, 께레헤따처럼 국제적으로 알려진 예술가들에게는 검열이 더욱 관용적으로 적용되었다. 이 덕분에 <사촌 앙헬리카> 같은 좌파 영화들이 제작, 상영 될 수 있었다. 그러나 호프웰은 사우라의 영화들이 실제로 당시의 스페인 대중에게 중대한 이데올로기적인 영향을 끼쳤는가 하는 점에 대해서 회의적이다. 즉 이미 프랑코 정권 말기에 반정부적인 태도를 확고히 한 소수의 지식인 그룹이 형성되어 있었고 형식면에서 별로 대중적이지 못한 사우라의 영화는 이미 정치적 입장을 정리한 소수그룹에 의해서만 환영을 받았을 뿐이라는 것이다. (John Hopewell, *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco* [London:BFI, 1986] p. 76)

16) Deveny, p. 166 에서 재인용.

릴 적 단짝이었던 사촌 앙헬리카, 예전의 학교 친구들을 만나 과거의 기억 속으로 빠져든다. 루이스는 어린 시절 앙헬리카와 서로 좋아하는 사이였는데 세월이 흐른 후 그가 다시 돌아왔을 때 앙헬리카는 딸 하나를 둔 주부로서 이모의 아파트 아랫층에 살고 있다. 영화는 계속해서 같은 장소에서 예전에 일어났던 일들과 현재의 일을 교차시키며 보여준다. 현재의 루이스는 앙헬리카 가족의 소풍을 따라 나서는데 마냥 행복해 보이던 두 사람은 앙헬리카의 남편이 낮잠 자는 동안 자신들의 실패와 불행을 털어놓기 시작한다. 독신인 루이스는 자유로워 보이지만 경제적 성공에도 불구하고 외로운 삶을 살고 있고 앙헬리카는 외형적으로는 그럴듯한 가정을 이루었지만 그녀의 남편은 부정만 일삼고 있다. 다시 시점은 1936년으로 바뀌어 어린 루이스와 앙헬리카는 지붕에 나란히 앉아 키스를 하는데 이때 프랑코파 군복을 입고 갑자기 나타난 앙헬리카의 아버지에 의해 그들의 행복한 순간은 깨어진다. 앙헬리카의 아버지는 앙헬리카와 루이스의 관계를 막는 결정적인 힘으로 등장한다. 내전 직후 앙헬리카를 데리고 자전거를 타고 마드리드로 가려고 했던 루이스는 세고비아의 외곽을 지키는 군병대에 붙잡혀 집으로 오게 되는데 앙헬리카는 어머니의 위로를 받은 반면 루이스는 무릎을 꿇린 채 앙헬리카의 아버지로부터 벨트로 얻어맞는 혹독한 체벌을 당한다. 결국 그들의 사랑은 자신들의 결정이 아닌 부모의 정치 이데올로기에 의해 깨어지게 되며 그들은 이 결정의 희생자일 수밖에 없었던 것이다. 현재의 앙헬리카는 루이스의 품에 안겨 외로움을 토로하지만 루이스는 그녀에게 괴로움만 더해줄 뿐 자신이 그녀를 위해 해 줄 수 있는 것이 아무 것도 없다는 것을 깨닫고 떠나기로 결심한다.

내전의 영화적 재현과 관련하여 가장 결정적인 장면은 루이스가 부모님으로부터 온 1936년 7월 5일자의 편지를 받는 대목이다. 이 편지는 이모가 미리 보았기 때문에(내부적 검열) 뜯겨져 있었는데 이 편지에서 그의 부모는 그 달 말에 루이스를 데리러 오겠노라고 약속한다. 이어 관객들은 시가전이 벌어진 듯한 총 소리를 듣게 되고 이모의 가족은 창문을

걸어 잠근 채 라디오의 뉴스를 기다리며 마음을 졸인다. 그러나 이내 프랑코의 군대가 도시를 장악했다는 소식이 들리자 가족은 환호하며 창문을 열고 파시스트 노래를 피아노로 연주하며 코냑 파티를 벌이면서 즐거워한다. 카메라는 문 옆 한쪽에 어정쩡하게 서 있는 루이스를 비추는데 이 순간 이후 그는 결정적으로 이 가정의 소외자가 된다. 물론 루이스의 부모는 그를 데리러 오지 못한다. 30년이 지난 후 루이스는 앙헬리카의 아버지와 남편 안셀모를 혼동하는데(영화에서는 같은 배우에 의해 연기된다) 파시스트이자 폭압적인 앙헬리카의 아버지와 부정한 남편 안셀모의 동일시는 앙헬리카의 불행이 과거에서부터 전혀 달라지지 않은 그녀의 환경 때문임을 시사한다.

<벌집의 정령>에서 페르난도의 경우와 마찬가지로 <사촌 앙헬리카>의 주인공 루이스 역시 내전을 패배자의 입장에서 겪은 인물로서 승리자의 거친 남성성으로 표현되는 국민파의 남성들 (<사냥>에서의 참전 용사들처럼) 에 비해 상대적으로 유약하고 우유부단한 모습으로 그려지고 있다. 앙헬리카의 남편 안셀모는 루이스에게 "30년이나 흘렀는데도 아직도 내전을 기억하는 사람들이 있어요"라고 말하는데 실상 루이스에게 있어 내전은 언제나 그를 따라 다니는 과거의 유령으로서 세고비아 여행을 통해 그는 과거의 트라우마와 정면으로 맞닥뜨리게 된다. 이 점에 대해 감독 사우라는 "루이스는 그의 과거에 의해 먹혀 버린다. 과거의 유령과 과거의 사람들, 과거의 삶의 경험들, 과거의 이미지들, 그리고 무엇보다도 과거의 기억의 힘들은 엄청난 것이어서 이 인물을 삼켜버리고 마는 것이다" 라고 설명한다.[17] 따라서 어린 시절에 대한 기억으로 나타나는 그의 의식의 흐름은 고통과 괴로움 속에 용해되고 있다. 그의 트라우마는 어린 시절 이모의 집에서 당해야 했던 수모와 공포를 통해 드러나는데 수녀가 된 다른 이모가 입에 자물쇠를 채우고 구더기가 기어 나오는 손바닥으로 그에게 다가오는 악몽을 꾸거나 앙헬리카의 아버지로부터 체벌을

17) Thomas G. Deveny, *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema* (London: Scarecrow Press, 1999) pp. 171-72 에서 재인용.

당하는 순간이 충격적으로 재현된다.

사우라의 영화에서 자주 등장하는 1인 2역의 수법은 이 영화에서도 빈번히 사용되는데 어린 시절의 루이스와 30년 후의 루이스가 한 명의 배우(José Luis López Vázquez)에 의해 연기된다. 따라서 머리가 벗어진 성인 배우가 40대의 역할과 30년 전 열 살 내외의 아이 역을 맡아 연기하는 진풍경이 펼쳐진다. 관객의 눈에는 우스꽝스럽게 보이지만 성인 배우에 의해 연기되는 루이스는 아역배우에 의해 연기되는 앙헬리카와 자연스러운 모양으로 과거의 사건들을 연기한다. 루이스는 이모가 옷을 갈아입는 장면을 훔쳐보거나 소녀 앙헬리카가 브래지어를 보여주는 것에 성적인 흥미를 느끼면서 남성성의 일단을 보여준다. 그러나 어른의 신체로 보여지는 이러한 초보적인 남성성의 발현은 어린아이로서의 극중 설정에도 불구하고 관객으로 하여금 성인 주체로서의 루이스의 남성성을 의심하게 만든다. 또한 성인 신체를 가진 루이스가 앙헬리카의 아버지(현재의 시점에서는 앙헬리카의 남편을 연기하는 배우) 에 의해 무릎을 꿇리운 채 혁대로 얻어맞는 장면 역시 루이스의 연약한 남성성과 결부되어 거세의 이미지를 연상시킨다. 이런 점에서 40대의 성공한 사업가 루이스가 아직도 독신이라는 사실은 의미가 있다. 물론 그의 독신을 앙헬리카와의 어릴 적 사랑 때문으로 돌릴 수도 있지만 30년 전의 사랑 때문에 독신으로 산다는 설정도 이미 유약한 남성성을 드러내기는 마찬가지인데다 현재의 앙헬리카가 남편의 부정을 괴로워하며 외로움을 호소하는데도 무책임하게 이혼하라고만 권유할 뿐 자신이 책임질 생각을 않는다는 점에서 그의 독신을 앙헬리카에 대한 사랑과 결부시킬 수는 없다.

결국 이 작품에서 굳이 아역 배우를 쓰지 않고 성인 배우에 의해 아역까지 연기시키는 것은 개인적인 동시에 집단적인 역사적 트라우마에 사로잡힌 인물이 신체적으로만 성장했을 뿐 그의 의식은 여전히 과거에 묶여 있음을 보여주는 의도라고 할 수 있다. 루이스의 트라우마는 네스샤페가 설명하듯 너무나 벌어져 있으며 치유가 불가능하다.[18] 이렇게 영화

---

18) Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España Eterna: La dialéctica de la*

는 내전을 있는 그대로 객관적으로 조명하려 하지 않고 오히려 전쟁의 보이지 않는 상처를 추적함으로써 후기 프랑코 산업 사회의 맹목적인 '정치적 무의식'을 공격한다.

V. <까마귀 기르기> (Cría cuervos, 1976): 부친살해의 외디푸스 서사

마르샤 킨더가 설명하듯 외디푸스 서사는 서구 문명에서 가장 강력한 지배 서사의 역할을 담당해 왔는데 외디푸스 서사의 성공적인 증식과 강제적인 반복에 의해 지배적인 가부장 문화가 재생산되기 때문이다.[19] 소년은 외디푸스 서사의 교훈을 받아들여 어머니를 욕망의 대상에서 제외시키고 아버지의 법을 따르게 되면서 외디푸스 콤플렉스와 거세 콤플렉스를 극복함으로써 남성으로서의 정체성을 확립하며 자신을 남근을 가진 주체로 인식하게 된다. 한편 소녀는 어머니의 거세를 확인하고 어머니로부터 분리되어 아버지를 향한 외디푸스적 사랑을 인식함으로써 남근이 제거된 여성으로서의 정체성을 획득하게 된다. 문제는 이러한 외디푸스 서사가 어린 아이의 남성/여성 정체성 확립에만 관여하는 것이 아니라 모든 세대에서 재작동된다는 것인데[20] 이로써 페니스/팔루스의 신화는 더욱 공고해 지게 된다.

외디푸스 서사가 이렇게 젠더 이데올로기를 생산하는 중대한 사회적 역할을 수행한다면 킨더가 지적하듯 이것은 역설적으로 사회 변동을 위한 전복적인 수단이 될 수도 있을 것이다.[21] 즉 지배적인 젠더 이데올로

---

censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo (Madrid: Anthropos, 1994) p. 256.

19) Marsha Kinder, *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain* (Berkeley: U of California Press, 1993) p. 197.

20) Kinder p. 197.

기의 습득을 위해 외디푸스 콤플렉스는 극복되어야 하는 것인데 오히려 외디푸스 서사를 강조함으로써 대중들에게 충격을 준다면 이 금기시된 신화와 결부된 가부장적 젠더 체계에 균열을 가져 올 수 있는 것이다. '새로운 스페인 영화'에서나 또는 그 이후의 80년대 스페인 영화에서 외디푸스 서사가 빈번하게 등장하는 것도 이러한 맥락에서 이해될 수 있다. 예컨대 80년대 알모도바르 영화에서 보듯 모성에 연연하는 유약한 남성들, 아버지에 대한 적개심은 외디푸스 서사의 원형이며 따라서 그의 영화는 포스트 프랑코 시대의 새로운 젠더 체계를 보여준다는 평가를 받고 있는 것이다.

그러나 '새로운 스페인 영화'에서 빈번히 등장하는 외디푸스 서사는 젠더 체계를 재정립하는 문제에 주력하기보다는 정치적인 알레고리로서 사용되고 있다. 프랑코이즘의 기본 전략은 가부장제를 기반으로 국가를 집[家]이라는 개념과 연결시켜 개인의 상상력을 국가라는 큰 가정의 테두리 안에 묶어 놓는 것이었다. 이 국가/집에서 여성은 자애로운 어머니의 역할을 맡으며 수동적인 여성성을 강요받았고 프랑코는 근엄한 국부(國父)로서 군림하며 아버지의 법을 강요하여 외디푸스 금기를 확고히 할 수 있었던 것이다. 그렇다면 아버지에 맞서 어머니의 법을 추종하거나 극단적으로는 아버지를 살해하는 외디푸스적 서사는 확실히 반프랑코 적이며, 집권 말기 반체제 세력들의 강력한 저항에 직면했던 프랑코가 이들의 염원에 부응하기라고 하듯 1975년 병으로 사망한 사실을 생각한다면 외디푸스 서사는 스페인 현대사에서 정치적 알레고리로서의 함의를 갖는다.

사우라의 76년 작 <까마귀 기르기>는 '새로운 스페인 영화'에서 자주 등장하는 정치적 알레고리로서의 외디푸스 서사를 잘 보여준다. 마치 한 해 전에 목격했던 국부(國父)의 죽음을 재확인하는 듯 이 영화는 프랑코파의 고위장교였던 아버지의 죽음으로부터 시작한다. 아버지의 불륜과 무관심으로 이미 어머니를 잃어버린 아홉 살의 소녀 아나는 아버지가 죽

21) Kinder p. 197.

은 것을 확인하자 침대 머리에 놓여있던 컵을 부엌으로 가져가 깨끗이 씻고는 다른 컵과 위치를 바꿔 안쪽에 놓는다. 이윽고 아버지의 장례식이 거행되는데 프랑코의 군복을 입은 하객들이 지켜보는 가운데 아나는 아버지의 시신에 입맞추기를 거부한다. 게다가 관객들은 아나가 광에서 이상한 약을 꺼내는 것을 보게 되고 또 과거로 돌아간 장면에서 아나의 엄마가 그 약이 독극물이라고 말하는 것을 듣게 되는데 이로써 관객들은 아나가 실제로 아버지를 독살했을 수도 있다는 의심을 품게 된다.

아버지가 죽은 후 아나의 집에는 아이들의 교육을 맡기 위해 이모가 오게 되는데 그녀의 권위적인 분위기와 억압적 교육, 불륜적 행각은 죽은 아버지와 전혀 다를 바가 없다. 이에 아나는 다시 우유에 약을 타서 이모에게 가져다 주고 이모가 밤새 죽기를 기다린다. 그러나 다음날 아침 아무 일 없었던 듯 이모는 아이들을 깨우고 아이들은 여느 때와 다름없이 준비를 하고 학교에 가게되는 것으로 영화는 끝을 맺는다. 이로써 아버지의 죽음 역시 아나의 독살이 아니라는 것이 밝혀진다.

드루고(D'Lugo)가 이 영화를 가리켜 사우라가 얼마나 프랑코의 죽음을 비밀리에 축하하고 있는가를 보여주는 작품이라고 했던 것처럼[22] 이 영화의 정치적 알레고리는 명백하다. 아나가 그토록 증오해서 독살을 시도했던 아버지가 우연의 일치로 자연사하는 영화의 서사는 좌파 입장에서 본 프랑코의 죽음과 매우 유사하다. 그렇다면 영화에서 아버지가 죽은 후 또 다른 독재자로서 이모가 나타난 것은 영화가 만들어진 1976년의 정치적 상황과 결부시킬 수 있을 것이다. 이에 대해 많은 평론가들은 이 영화가 프랑코의 죽음 이후 불안정한 상황에서 스페인의 앞날에 대한 부정적인 전망을 보여주는 것으로 보았다. 즉 독재에서 해방된 스페인 사회가 자유로운 사회가 되지 못하고 또 다른 독재자의 출현을 맞을지도 모른다는 우려와 불안을 드러낸다는 것이다.

그러나 적어도 어린 소녀 아나에 의한 아버지의 독살 시도는 거친 남

22) Marvin D'Lugo, *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing* (Princeton: Princeton UP, 1991) p. 126.

성성 또는 엄한 아버지로 표현되는 프랑코의 분신들에게 굴복하고 그들의 법을 받아들이게 되는 외디푸스 콤플렉스 극복 서사에 정면으로 대항하는 과거 청산의 의지를 보여준다. 남편으로부터 일방적인 희생과 순종을 강요당하다 고통 속에서 죽어 간 어머니의 모습을 잊지 못하는 아나는 어머니가 고통스러워하던 장면을 계속 떠올리게 되는데 어머니를 현실에서 만나기도 하는 등 트라우마를 입은 주체의 모습을 보여준다. 그런데 영화의 서사가 정치적 알레고리라면 아나는 프랑코의 아이들이라고 규정된 76년 당시의 어른세대와 심리적으로 연결되어 있고 또 그러한 관객들의 공감을 얻고 있다. 따라서 아나의 트라우마는 역사적 트라우마라 할 수 있다.

아나의 아버지는 <벌집의 정령>에서의 아버지와 대비되는 매우 강력하고 억압적인 힘을 체화한다. 아나는 강력한 아버지, 그리고 후에는 똑같이 억압적인 이모를 받아들여야 하는 외디푸스적 운명을 강요받고 있다. 여기에서 아나는 <사촌 앙헬리카>의 루이스처럼 이모부의 채찍을 순순히 얻어 맞는 것이 아니라 스스로 아버지를 죽일 것을 결심한다. 결국 아나의 우유로 인해 아버지가 죽었든 침대에서 심장마비로 죽었든, 또 이모가 죽었든 살았든 결과는 중요하지 않다. 프랑코에 의해 트라우마를 입은 사람들의 대표자로서 아나는 억압자들을 살해하는 성스러운 의식을 치른 것이고 이로써 과거에서 한결 자유로워진 듯 영화의 마지막 부분에서 밝은 모습으로 언니 동생과 함께 학교에 간다. 결국 <까마귀 기르기>는 실제로 일어난 사건을 정서적으로 재확인하는 '프랑코의 아이들'에 의한 국부 살해와 이를 통한 과거 청산의 의미를 갖는 것이다.

VI. 결론

네 영화의 모티브는 모두 트라우마의 기원을 찾아 과거로 돌아간다는 것이다. 프로이트는 트라우마적 신경증의 정신 과정을 연구하는 가장 신

뢰할 수 있는 방법으로 꿈의 연구를 제시하는데 트라우마적 신경증에서 나타나는 꿈은 환자를 사건의 현장, 즉 환자가 또 다른 경악 속에서 잠을 깨게 만드는 그 현장 속으로 반복해서 데리고 가는 특징을 지니고 있다고 말한다. 따라서 영화들에서 빈번하게 나타나는 현재, 과거, 미래를 오가는 복수적인 시간성(빈번하게 등장하는 과거의 흑백 사진들, 과거를 찾아가는 여행, 시점의 뒤섞임 등)은 트라우마적 사건과 그 이전, 이후를 번갈아 보여주며 트라우마를 입은 주체의 의식의 흐름을 추적하고 있다. 따라서 외형적으로는 전혀 리얼리즘적이지 않지만 심리적 층위에서는 매우 리얼하고 역사적인 상황에 천착하고 있다고 할 수 있다.

역사적 트라우마를 추적하는 네 편의 영화에서 흥미롭게 관찰되는 것은 내전에서의 승패를 기준으로 극명한 대조를 보이는 남성 주체성이다. 승자이건 패자이건 똑같이 전쟁에서의 공포를 겪은 남성 주체는 전쟁 신경증을 겪게 된다고 프로이트는 말하는데 프랑코에 반대함으로써 심정적으로 또는 이데올로기적으로 패자의 의식을 갖고 있던 '새로운 스페인 영화'의 감독들은 자신들의 트라우마를 반영이라도 하듯 패배자 그룹에 속한 인물들은 모두 유약하고 고독해서 정상적인 삶을 영위하지 못하는 남성들로 설정하였고 반대로 승리자 그룹에 속한 인물들에 대해서는 강하고 폭력적인 남성성을 부여하고 있다. 따라서 패자 측의 인물들의 고독한 삶은 승자 측 인물들의 승승장구하는 삶과 대조를 이루며 또 전쟁 이후로 많은 시간이 흘렀음에도 패자 측은 승자 측에 의해 여전히 고통과 억압을 받기도 한다. 물론 <사냥>에서 보여지듯, 승리자 측 남성들의 폭력적인 남성성도 건강한 형태가 아닌 전쟁 신경증을 앓는 주체가 발산하는 일종의 광기임이 드러난다. 이런 점에서 트라우마를 입은 아이가 프랑코 측 군인인 아버지를 살해하려는 시도를 보여주는 <까마귀 기르기>의 외디푸스 서사는 확실히 혁명적이다.

<까마귀 기르기> 이후 부친 살해의 외디푸스 서사가 스페인 영화에서 빈번하게 등장하는 것은 흥미롭다. 아르미냔 감독의 <둥지>(El nido, 1980), 차바리의 <헌사>(Dedicatoria, 1980), 알모도바르의 <욕망의 미로

>(Laberinto de pasiones, 1982), <하이힐>(Tacones lejanos, 1991), 우리베의 <잘 가라 소녀야>(Adiós pequeña, 1986) 등이 모두 자식이 아버지를 살해하는 외디푸스 신화적 상황을 설정하고 있다. 또한 포스트 프랑코 시대 스페인 영화에서 빈번하게 등장하는 동성끼리의 결합이나 자식과 어머니가 과도한 밀착을 보여주는 상황 역시 외디푸스 신화적이라 할 수 있는데[23] 프랑코라는 엄한 아버지 밑에서 교육받고 자라난 세대가 자신의 몸에 체화된 가부장 이데올로기를 털어버리고 페니스/팔루스 신화를 해체하려는 일종의 정신분석학적 정치학의 전략으로 볼 수 있다. 스페인 전환기에 벌어진 모비다를 비롯한 떠들썩한 과거 청산 작업의 큰 줄기가 젠더의 재구성 작업이었다는 것은 이러한 맥락에서 이해될 수 있다.

과거에 집착하고 있는 네 편의 새로운 스페인 영화가 제시하는 것은 포스트 프랑코 스페인의 새로운 문화정체성에 대한 회의이다. 감독들은 프랑코 후기의 경제적 성장과 외형적 근대화에도 불구하고 문화적 위기를 실감하고 있었고 이러한 위기는 상당부분 치유되지 못한 내전의 트라우마에서 비롯된다는 것을 인식하고 있었다. 따라서 프랑코 정권은 '새로운 스페인' 운운하며 자유로운 분위기의 유럽화된 스페인을 선전하고 있었고 또 많은 개인들이 이러한 허상적 외면에 현혹되어 있었지만 승자 측이든 패자 측이든 전쟁 신경증에서 벗어나지 못하는 한 '새로운 스페인'에 대한 문화적 믿음은 신화에 불과하다는 것을 영화들은 보여주고 있는 것이다.

---

23) 소포클레스의 비극에는 포함되어 있지 않지만 원래의 외디푸스 신화에는 동성애적인 뒷 얘기가 있었다고 한다. 외디푸스 신화를 연구한 드브뢰에 의하면 외디푸스에 의해 죽음을 당한 라이오스 왕은 아트레우스가(家) 펠롭스의 아들인 크리시푸스와 동성애 관계를 맺고 있었고 이것이 고대 그리스에서 성인 남자와 소년이 맺는 동성애(pederasty)의 시초가 되었다는 것이다. 게다가 외디푸스가 아버지 라이오스를 죽인 것도 아버지의 행동에 화가 나서였을 뿐만 아니라 크리시푸스를 사이에 두고 아버지와 연적(戀敵) 관계를 이루고 있었기 때문이라고 한다. (Kinder p. 216 참조할 것)

참고 문헌

Carr, Raymond. 『스페인 현대사』. 강석영 역. 대한교과서주식회사, 1991.

Deveny, Thomas G. *Cain on Screen: Contemporary Spanish Cinema.* London: The Scarecrow Press, 1999.

D'Lugo, Marvin. *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing.* New Jersey: Princeton UP, 1991.

Freud, Sigmund. 『쾌락 원칙을 넘어서』 박찬부 역. 열린책들, 1997.

Gubern, Román ed. *Historia del cine español* Madrid: Cátedra, 1973.

Hopewell, John. *Out of the Past: Spanish Cinema after Franco* [London:BFI, 1986]

Jordan, Barry and Rikki Morgan-Tamosunas, *Contemporary Spanish Cinema.* Manchester: Manchester UP, 1998.

Kinder, Marsha. *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain.* Berkeley: U of California Press, 1993.

Neuschäfer Hans-Jörg. *Adiós a la España Eterna: La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo.* Madrid: Anthropos, 1994.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins.* New York: Routledge, 1992.

Torreiro, Casimiro."¿Una dictadura liberal (1962-1969)". Gubern pp. 295-430.

Willemen, Paul. *Looks and Friction: Essays in Cultural Studies and Film Theory.* Indiana UP, 1994.

【Resumen】

Los hombres en crisis

— el trauma de la Guerra Civil y el 'Nuevo cine español' —

Ho Joon Yim

El 'nuevo cine español' se refiere a las obras cinematográficas que empezaron a producirse desde la segunda mitad de los 60 por los directores y productores jóvenes que tenían nueva concienca tanto política como estética. Gracias a la flexibilidad de la censura en los 'años de apertura' los directores pudieron tratar de los temas prohibidos por el medio indirecto o alegórico. La Guerra Civil española había sido uno de los temas estrictamente prohibidos y ninguna película se ocupaba de ella bajo la perspectiva crítica hasta que algunas obras del nuevo cine español empezaron a acercarse. En efecto, los directores del nuevo cine español eran la generación educada en el pleno franquismo y se obligaban a ser testigos mudos sobre la guerra fratricida. Sin embargo, en el subconsciente de estos 'hijos de Franco', la guerra se ha sumergido como un componente constante.

Nuestro estudio se ocupa del trauma de la Guerra Civil inscrito en cuatro obras del nuevo cine español: *La caza*(1965), *La prima Angélica*(1973) y *Cría cuervos*(1976), de Carlos Saura y *El espíritu de la colmena*(1973), de Víctor Erice. Según Freud los hombres que se han expuesto a un gran impacto y estímulo de guerra, acaban por sufrir la herida psicológica, llamada la neurosis bélica. Así pues, los hombres de estas películas, que sean ganadores que sean perdidos en la guerra, sufren los síntomas típicos de esta enfermedad. Como hemos visto en *La*

caza, los personajes de la banda ganadora al enfrentarse a la violencia no pueden mantener el mecanismo de articulación psicológica y acaban por exponer su locura violenta que ha quedado sumergida en el nivel de subconsciente. Por otro lado, como vemos en *El espíritu de la colmena* o *La prima Angélica*, los hombres de la banda perdida sufren una atenuación seria de su masculinidad.

En suma, las cuatro obras cuyo motivo consiste en volver al pasado muestran un escepticismo ante la nueva identidad cultural de España tardo o posfranquista. A pesar del desarrollo industrial y la modernización exterior del país los directores reconocían una grave crisis cultural de su sociedad. Para ellos, una causa importante de la crisis proviene del trauma de la guerra fratricida que sigue incurado hasta su tiempo. Aunque el gobierno franquista propagaba la nueva España modernizada y europeizada, el 'nuevo cine español' muestra que sin superar de la herida profunda de la guerra la nueva identidad cultural divulgada por el gobierno no es más que una fantasía o un mito.