

정의(正義)와 젠더를 ‘다시 짚기’: 오리올 빠울로의 <더 바디>와 <인비저블 게스트>

서은희
한양대학교

서은희(2018), 「정의(正義)와 젠더를 ‘다시 짚기’: 오리올 빠울로의 <더 바디>와 <인비저블 게스트>」, 이베로아메리카연구, 29(3), 121-142.

초 록 오리올 빠울로는 2000년대 이후 두드러진 새로운 스페인 영화의 경향을 만들어가는 감독 세대에 속한다. 그가 감독한 심리 스릴러 <더 바디>(2012)와 추리극 <인비저블 게스트>(2016)는 상업적 성공도 획득하면서 감독의 개성도 드러냈다. 서사와 관점에 있어 두 작품 사이에는 공통적 요소들이 많으나, 그 공통점을 구심점 삼아 정의 구현 방식과 젠더의 재현방식이 크게 변화하는 것을 볼 수 있다. 정의 구현의 경우, 공권력이 역할을 다하지 못하는 상황에서 <더 바디>에서는 피해자가 사적 복수를 행하고, <인비저블 게스트>에서는 피해자가 가해자를 이긴 후 다시 시민으로서 제도에 협조하는 공적 정의가 행해진다. 후자에서 더 성숙한 시민의식과 시적 정의를 발견할 수 있다. 젠더 재현방식의 경우, <더 바디>에서는 여성혐오적인 클리셰가 남용되며 남성 인물들간의 호모소셜이 중시되나, <인비저블 게스트>에서는 성차별적 편견이라는 허점을 찌른 반전 속에서 여성 시민 영웅이 탄생한다. 종합적으로 볼 때 <인비저블 게스트>는 <더 바디>의 반성적인 ‘다시 짚기’이며, 정의와 젠더에 대한 감독의 인식 변화는 유기적으로 결합하여 그의 작품에 고양된 시민의식으로 반영되었다.

핵심어 오리올 빠울로, <더 바디>, <인비저블 게스트>, 정의, 젠더 재현, 시민의식

I. 들어가는 글

스릴러와 추리 장르를 애호하는 영화 관객이라면 최근 ‘오리올 빠울로’라는 이름이 새롭게 기억 속에 남았을 것이다. 영화계에서 초반에는 시나리오 작가로, 뒤이어 점차 감독으로 자리를 굳힌 그는 단 두 편의 영화를 통해 명실공히 ‘믿고 보는 감독’으로 부상했다. 범죄라는 소재를 다루는 방식은 다양하겠으나, 이 젊고 자신감 넘치는 감독은 관객에게 사건의 진상이 무엇인지 풀어보도록 도발적으로 문제를 제시하고, 영화의 결말까지 전속력으로 논리적인 가설들을 전개해 나간다. 이야기 중이나 결말에 제시되는 복수의 반전(反轉)들은 이제 그의 영화에 반드시 기대되는 요소로 굳어졌다.

스페인 바르셀로나 출신 오리올 빠울로(Oriol Paulo, 1975-) 감독의 <더 바디 *El cuerpo*>(2012)와 <인비저블 게스트 *Contratiempo*>(2016)¹⁾ 두 편이 본 연구의 주 텍스트이다. 빠울로는 현재 영화와 TV 양쪽에서 왕성히 활동하며 영화감독, 드라마 연출, 각본가로서 국제적인 명성을 얻어가고 있다. 주로 TV 시리즈 작가로 활동해 왔고, 장편영화로는 이제까지 <더 바디>와 <인비저블 게스트> 단 두 편을 발표했다. 적은 숫자이지만 빠울로가 각본가로서 TV와 영화 양쪽에서 탄탄한 경력을 쌓고 이름을 알린 후 내놓은 작품들이며, 두 편 모두 높은 완성도와 대중적 재미를 갖춤과 동시에 감독의 개성을 드러냈다. 덕분에 빠울로는 스페인 영화감독 차세대의 대표 주자라는 호평과 대중의 관심을 모두 획득했다.

본 연구는 대중적이면서도 작가적이라고 평가할 수 있는 두 영화에서 드러나는 공통점과 차이점들에 주목한다. 4년간의 시간차를 두고 발표된 <더 바디>와 <인비저블 게스트>가 내포하는 관점들 사이에 존재하는 의미 있는 변화의 과정을 그 공통점과 차이점들을 통해 관찰할 수 있기 때문이다. 특히 두 영

1) 두 작품의 국내 개봉 제목은 한글로 표기하고 스페인어 제목은 원어로 병기했다. 상업적 배급을 위해 붙여진 영어 제목보다 감독이 모국어로 붙인 제목을 우선시했고 영어 제목은 따로 병기하지 않았다. 또한 <인비저블 게스트>의 스페인 개봉 시기는 2017년 1월이나, 완성되고 홍보가 이루어진 것은 2016년이기에 후자로 표기한다.

화의 중심에 있는 정의(正義)의 양상과 젠더 재현 방식이 각각 어떤 식으로 변화했으며, 그 두 가지 변화가 어떤 상호 관련 속에서 이루어졌는지가 흥미롭다. 본 연구에서는 이 문제에 초점을 맞춰서 두 영화의 텍스트를 분석한다.²⁾ 먼저 빠울로를 포함한 새로운 감독 세대가 등장하게 된 맥락으로서의 2000년 이후 스페인 영화계의 변화를 간략하게 살펴볼 것이며, 이어서 두 작품이 최종적으로 제시하는 정의의 양상을 논한 후, 내러티브를 핵심적으로 구성하는 젠더를 재현하는 요소들을 인물 중심으로 분석하고, 마지막에 두 작품의 정의 구현 방식과 젠더 재현 방식이 어떤 식으로 맞물리는지 종합적으로 결론지을 것이다.

II. 오리올 빠울로와 2000년대의 스페인 영화계의 변화

1975년생인 오리올 빠울로는 스페인 바르셀로나의 폼페우 파브라(Pompeu Fabra) 대학 시청각 커뮤니케이션 학과와 미국 로스앤젤레스 영화학교에서 수학하고, 1998년부터 TV 시리즈, 단편영화, 장편영화에 감독 혹은 각본가로 참여했다. 기예르모 델 토로(Guillermo del Toro)가 제작에 참여한 스릴러 <줄리아의 눈<Los ojos de Julia>(2010)의 각본을 맡고, 이 영화의 흥행과 함께 스페인 국외에서도 유명세를 타기 시작했다. 빠울로가 각본을 쓰고 감독을 맡은 첫 장편영화 <더 바다>는 대중적으로 상당한 인기를 얻었으며, 한국에서는 2018년 초 <사라진 밤>이라는 제목으로 김희애, 김상경 등의 스타를 기용하여 리메이크되었다. 2017년 그가 또다시 각본을 쓰고 감독한 두 번째 장편영화 <인비저블 게스트>는 큰 대중적 성공과 평단의 호평을 얻으며 그에게 더 큰 명성을 안겼다.³⁾

2) 빠울로 감독은 2018년 11월 30일에 세 번째 장편영화 <폭풍우 치는 동안<Durante la tormenta>을 발표했다. 이 영화도 앞의 두 편과 마찬가지로 중요한 반전이 있는 추리·범죄물이기에 이 논문에서 함께 연구되면 가장 적절하겠으나, 현재는 한국에 합법적 수입이 이루어지지 않은 상황이므로 추후 후속연구를 통해 다루겠다.

3) 오리올 빠울로의 경력과 필모그래피는 Imdb(Internet Movie Database) 사이트를 참조했다. https://www.imdb.com/name/nm1079062/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, 11월 15일 참조.

빠울로는 지난 20여년간 일어난 스페인 영화의 변화의 흐름을 이끌어온 대표적 감독들 가운데 한 사람이다. 이 변화는 상업적, 미학적 관점으로부터 정의하자면 세계화 혹은 할리우드화(化)라고 명명할 수 있다. 이들은 20세기 스페인 영화의 전형적 특징으로 꼽히는 지역성의 부각, 역사적 사건과 풍속의 묘사, 에로티시즘의 탐닉, 국가 정체성에 대한 고민 등으로부터 단절하고 영화의 배경, 인물, 사건을 아예 영어권으로 이동시키거나, 혹은 특정한 시공간적 지표들을 이용해서 배경이 스페인임을 보여주되 전형적인 역사적 또는 이국적인 공간으로서가 아니라 탈역사적, 세계주의적인 공간으로 스페인을 재현한다. 또한 기술과 형식미에 있어서도 국제적인 자본 투자를 얻어내면서 할리우드 상업영화와 구별되지 않는 높은 완성도를 추구한다. 이런 변화를 일으켜온 감독들은 스스로를 내전, 프랑코 독재, 불완전한 민주화 과정의 상흔이 새겨진 스페인 역사의 일원이기 이전에 글로벌 세계사회의 시민으로 보는 시각을 강하게 체화한 젊은 세대이다.

위에서 첫 번째 흐름, 즉 영미권을 배경으로 삼는 영화들 가운데 선구적인 작품이 알레한드로 아메나바르(Alejandro Amenábar, 1972-)의 <디 아더스 *Los otros*>(2001)이다. 이는 스페인 출신 감독이 국가적 전통과 완전히 이별하고 전 세계 관객들에게 승부수를 던져 유례없는 성공을 거둔 첫 케이스였으며, 그럼으로써 ‘스페인 영화’의 힘이 더 이상 카를로스 사우라, 페드로 알모도바르, 비가스 루나, 훌리오 메템의 ‘스페인적 영화’만의 그것이 아님을 증명한 영화였다. 오래지 않아 후안 카를로스 프레스나디오(Juan Carlos Fresnadillo, 1967-)가 영국의 대니 보일 감독의 좀비물 <28일 후 *28 Days Later*>의 후속편인 <28주 후 *28 Weeks Later*>(2007)를 촬영하여 호평을 받았다. 또한 스페인의 실제 도시 공간과 스페인인의 전형적 특징으로 여겨지는 클리셰들을 능란하게 사용하는 것으로 유명한 알렉스 텔 라 이글레시아(Álex de la Iglesia, 1965-) 감독도, 예외적으로 영국과 프랑스의 투자를 받아 영국을 배경으로 한 <옥스포드의 범죄들 *The Oxford Murders*>(2008)을 내놓았다. 또한 로드리고 코르테스(Rodrigo Cortés, 1973-)는 이라크에 거주하는 미국인을 주인공으로 하는 스

릴러 <베리드 Buried>(2010)를 발표해 독창적인 설정으로 화제가 되었다. 후안 안토니오 바요나(Juan Antonio Bayona 1975-)는 2004년 태국에서 쓰나미에 휩쓸린 미국인 가족의 실화를 그린 <더 임파서블 The Impossible>(2012)과 영국을 배경으로 하는 <몬스터 콜 A Monster Calls>(2016) 두 편의 성공, 이어서 초대형 흥행 시리즈인 <쥬라기 공원>의 최근작 <쥬라기 월드 2 Jurassic World: Fallen Kingdom>(2018)의 발표를 통해서 이제는 스페인 출신이라는 수식어보다 탈(脫)국적적 유명세가 더 자연스럽게 어울리는 감독이 되었다.

한편 스페인의 시공간과 인물들을 다룸에도 불구하고 이전 세대 감독들의 특징적인 스페인적 정서와 떨어진 대표적인 작품들로는 자우메 발라게로(Jaume Balaguero, 1968-)의 <REC>(2007), 위에서 언급된 바요나의 초기 영화인 <오퍼나지-비밀의 계단 El Orfanato>(2007), 오리올 빠울로가 작가로 참여한 기엠 모랄레스(Guillem Morales, 1975-) 감독의 <줄리아의 눈>(2010), 그리고 본 연구에서 다룬 오리올 빠울로(1975-)의 두 작품 등이 있다. <REC>은 저예산 좀비 영화로, 공포영화 장르에서 자주 사용되는 페이크 다큐멘터리 기법을 써서 흥미로운 등장인물들, 재치 있는 사건 전개, 유머와 서스펜스의 적절한 배치를 보여줌으로써 흥행에 성공했다. <오퍼나지>는 바요나 감독 특유의 우아한 영상미와 고전적인 플롯으로, 보편적으로 편안히 감상할 수 있는 아름답고 슬픈 공포물로서 여러 나라에서 인기를 얻었다. 저 두 작품이 개봉되고 3년 후에 발표된 스릴러 <줄리아의 눈>(2010)의 경우, 스페인이 지리적 배경이고 배우들의 언어가 스페인어라는 점을 빼면 미국 상업영화와 딱히 구별되지 않을 정도로 기존의 스페인적 특수성이 배제되었다. 빠울로가 각본을 쓰고 감독한 <더 바디>(2012)와 <인비저블 게스트>(2016)는 이 변화를 일관되게 재생산해서, 스페인에서 1960년대 후반에서 1970년대에 출생한 감독 세대의 공통 경향이 되도록 하는 데 일조했다. <더 바디>의 주연 우고 실바(Hugo Silva)가 처음 각본을 받았을 때 받은 인상을 “아주 전환이 많고 아주 미국적(muy americano, con muchos giros argumentales)”이라고 설명한 단순한 표현이 빠울로 영화의 그런 특징을 잘 보여준다(Ferrán Ballesta, 2015).

이 두 번째 경향의 작품들이 모두 공포, 스릴러, 추리 등 뚜렷이 정립된 ‘장르물’에 해당하는 것은 우연이 아니다. 이런 장르의 팬은 현실 사회의 재현보다 먼저 장르 내부의 규칙들과 거기서 오는 특정한 쾌감을 기대하기 마련이다. 그러기에 스페인을 이국적으로 타자화하는 관점으로부터는 물론, 과거 청산, 민주화, 스페인 사회의 정체성 문제 등 정치적, 역사적 맥락으로부터도 벗어나 탈역사화된 스페인을 배경으로 하여 서사 자체의 재미를 최우선으로 추구한다면, 위와 같은 장르들은 매우 용이하고 효율적인 선택지이다.⁴⁾

III. <더 바다>의 정의 구현과 젠더 재현

<더 바다>의 주요 줄거리는 다음과 같다. 재력과 카리스마, 매력을 갖춘 사업가 마이카가 살해당하고, 경찰의 시체안치소에 부검을 위해 안치되어 있던 그녀의 시체가 알 수 없는 방법으로 사라진다. 마이카를 살해한 것은 연하의 남편인 알렉스로, 교수인 그는 제자인 까를라와 사랑에 빠지지만 그의 일거수일투족을 통제하는 마이카가 있으면 행복해질 수 없다고 느꼈다. 그래서 자유를 얻기 위해 연인과 살인을 공모하고 결국 마이카를 증거가 남지 않는 약물로 독살한 것이다. 알렉스는 그를 마이카 살해와 시체 은닉의 용의자로 여기는 노련한 형사 하이메로부터 날카로운 추궁을 당함과 동시에 자신의 범죄의 흔적들을 없애려 애쓴다. 그러나 마이카의 몸이 사라진 것 이외에도 여러 기이한 상황들을 겪으면서, 알렉스는 마이카가 실제로는 죽은 척하고 자신을 함정에 빠뜨린 것이며 까를라까지도 추적하고 있다는 의심을 강하게 품게 된다. 보이지 않는 마이카와 집요한 경찰관 하이메로부터 도망치다가, 결국 알렉스는 자신이 속아서 마이카와 같은 약을 복용했음을 깨닫게 되고, 모든 것이 하이메의 계략

4) 물론 감독들이 항상 국제적 유통을 위해 특정 장르를 선택하는 것은 아니다. 빠울로는 감독으로서의 첫 작품 <더 바다>가 시체스 영화제 등에서 화제가 된 이후 가진 언론과의 인터뷰에서, 자신에게 영화가 이른바 장르물이나 아니냐는 의미가 없으며, 자신으로부터 자연스럽게 흘러나오는 이야기를 잘 만들어내는 것만이 중요하다고 말한다. <http://www.abcguiionistas.com/noticias/entrevistas/oriol-paulo-director-de-el-cuerpo-el-mejor-regalo-han-sido-los-actores.html>, 2018년 11월 15일 참조.

이었음을 하이메 본인의 입으로 들으며 죽음을 맞는다. 영화 도중에 자주 언급되었던, 교통사고로 예전에 사망한 하이메의 부인은 마이카와 알렉스의 난폭 운전으로 명을 달리했던 것이며, 역시 여러 번 언급된 하이메 부부의 딸은 바로 까를라였다. 경찰이 잡아서 벌주지 못한 마이카와 알렉스를 부녀가 오랜 세월 동안 추적한 끝에 찾아냈고, 복수를 행하기 위해 까를라가 알렉스에게 접근해서 그를 유혹해 마이카를 죽이도록 이끌었으며, 하이메는 시체를 숨기고 마이카가 살아있는 것처럼 꾸며 알렉스를 궁지에 몰아넣고 마침내 살해함으로써 마이카와 알렉스에 대한 복수를 완료한 것이다.

1. 공적 시스템의 실패와 사적 복수

영화·정치 비평가 페레스 로메로(Enrique Pérez Romero)는 <더 바다>가 공공 행정에 대한 스페인 시민들의 불안과 불신을 반영하며, 2000년 이후 스페인에서 꾸준히 만들어지고 성공을 거둔 정치 영화들이 이와 동일한 문제의식을 공유해 왔다고 말한다(Pérez Romero, 2012). 싸울로 감독에게 이 영화를 통해 해당 정치 영화들과 유사한 현실 고발을 행하려는 의지가 과연 있었는지는 애매하다. 이 영화는 바르셀로나 출신 감독에 의해 카탈루냐에서 촬영되었음에도 카탈란 어 사용자가 등장하지 않을 정도로 지리적, 역사적 구체성이 배제되고 스텔러에 필요한 보편적 요소들만으로 이루어져 있다. 그러나 분명 위 줄거리에서 볼 수 있듯, 이 영화 속의 보이지 않는 경찰 조직은 하이메의 부인이자 까를라의 엄마였던 시민을 죽게 만든 범인들을 제 때 찾아내어 처벌하는 데 명확히 실패했다. 이는 단순한 무능일 수도 있겠지만, 영화가 강조하는 마이카의 막강한 재력과 영향력은 그보다 더욱 부정적인 상황, 즉 개인적 이득 앞에 공적 정의를 버리는 공권력의 부패를 암시한다. 이런 상황에 봉착해서 평범한 개인들인 하이메와 까를라는 자신들을 지켜주지 못한 사회적 규범과 시스템을 존중할 이유를 잃고, 자신들만의 사적인 정의(正意), 즉 복수를 실현하기로 결정한 것이다. 영화 속에서 일어나는 일련의 사건들은 사적 복수를 통한 정의 구현이라는 목표를 향하고, 영화의 결말에서 이 원동력의 정체를 깨닫는 순간이

관객이 진실에 도달하는 순간이다.

스페인뿐 아니라 세계 어느 곳에서도 공권력이 의도적으로 진실을 은폐하는 것을 목격할 때 사회 구성원들은 공포를 느낄 수밖에 없으며, <더 바디>의 분위기는 그런 공포를 환기시킨다. 이 영화는 감독이 종종 밝혔듯⁵⁾ 심리 스릴러이지만 종종 초자연적인 공포영화의 분위기를 띠는데, 시체 안치소라는 공간이 이미 전제하는 두려움과 함께 죽은 줄 알았던 사람이 살아 있다는 무시무시한 가능성, 상상력 때문에 알렉스가 보게 되는 환시 등이 공포감을 주는 장치로 기능한다. 영화 전반에 걸친 이런 으스스한 분위기는 결국 마이카가 실제로 죽었다는 사실이 밝혀짐과 동시에 하이메의 복수가 완성되어 개인적 정의 실현이 완료되는 영화 결말에서 약해지지만, 한편 하이메와 까를라가 관객의 예상과 달리 또 다른 살인자들이라는 사실, 그리고 복수를 위한 살인을 과연 정의의 구현이라고 볼 수 있는가에 대한 깊은 의문 때문에 결말 이후에도 해결되지 않은 감정이 남게 된다. 이런 벗어날 수 없는 암울한 분위기는 공공 시스템이 피해자를 고의로 방치하는 현실이 존재한다는 암묵적인 전제를 관객이 감각적으로 느끼게 한다.

2. 젠더: 공포스러운 여성-타자들, 고뇌하는 남성-주체들

<더 바디>의 주요 등장인물들을 살펴보면 이 영화가 제공하는 공포와 경악의 감정이 마이카와 까를라라는 두 여성인물로부터 비롯되며, 이들은 이 영화 속에서 상당부분 여성혐오적으로 타자화되어 재현되었음을 알 수 있다. 반면 알렉스와 하이메라는 두 남성 주동 인물들은 공포를 느끼거나 고뇌하는 입체적인 내면을 가진 주체들이며 관객이 상당부분 공감할 수 있는 존재들로 제시된다. 가장 중요한 인물들인 마이카와 까를라, 알렉스와 하이메를 분석하며 그런 면모를 구체적으로 살펴보겠다.

5) 빠올로는 여러 인터뷰에서 <더 바디>의 장르가 심리 스릴러임을 명확히 했다. 다음 기사를 참조하라. José Oliva(2012), “El thriller psicológico ‘El cuerpo’ inaugura el Festival de Sitges”, <https://www.lne.es/ocio/2012/10/04/thriller-psicologico-cuerpo-inaugura-festival-sitges/1307306.html>. 2018년 11월 15일 참조.

1) 여성 재현방식: 성적인 몸, 남성을 파멸시키는 능력

두 여성 인물이 서사 안에서 기능하는 방식 중 가장 두드러지는 것은 성적 매력을 풍기면서도 공포를 불러일으키는 몸이라는 층위이다. 제목인 “The Body” 혹은 “El cuerpo”는 일차적으로는 사라진 시체를 의미하지만, 실제로 이 모호한 제목이 대중에게 가장 먼저 환기시키는 것은 마이카 역을 맡은 미모의 여성 스타 벨렌 루에다(Belén Rueda)의 육체이다. 영화 포스터에서도 루에다는 가운데 전면에 가장 크게 등장해서 등을 드러낸 드레스를 입고 어깨 너머로 이쪽을 돌아보고 있는 모습으로, 영화의 내용이 무엇이건 그녀의 육체는 홍보 시점에서 이미 영화의 중심에 놓여 관객의 주의를 강력하게 끌어당긴다. 영화의 공식 트레일러⁶⁾는 루에다/마이카의 몸이 살해당한 육체임을 드러내며, 이 몸을 이성애자 남성 관객 시선의 욕망의 대상이자 동시에 공포와 혐오의 대상이라는 자리에 결정적으로 위치시킨다. 이는 여성혐오적 시선 자체를 형상화한 듯 보이는 명료하고 강한 이미지이다. 또한 이 영화의 시간 속에서 마이카는 이미 죽어 있기에, 관객은 마이카가 실제로 어떤 인물이었는지 직접 판단하지 못하고 알렉스의 관점에 의존한다. 말하자면 마이카는 그녀를 살해한 본인인 알렉스의 기억 또는 상상 속에서 등장할 뿐이다. 그 결과로 마이카는 1) 알렉스를 성적으로 유혹하려다 실패하자 곧바로 권력으로 그를 통제하는, 현실 속에서 남성 권력자가 약자로 보이는 여성에게 드물지 않게 드러내는 태도이지만 이를 감히 성별이 반전된 상황에서 행하기에 성차별적 관객들에게 신속하게 단죄받을 법한 ‘악녀’이자, 2) 차디찬 시체이면서도 움직이고 이동하며 그를 비웃는 절대적 공포의 대상, 괴물적인 타자로 축소되어 재현된다.

까를라 또한 섹슈얼리티와 타인을 조종하는 능력이라는 두 특성으로 비인간적으로 축소되어 제시된다. 그러기에 여성 관객의 눈에는 인물로서의 입체성이 크게 부족해 보이는 인물이기도 하다. 하이메와 까를라의 사적 정의구현 계획 속에서 까를라의 역할은 섹슈얼한 육체와 의존적이고 순진해 보이는 언

6) <https://www.youtube.com/watch?v=jU87uMpi8dI>, 11월 16일 참조.

행으로 몇 개월에 걸쳐 알렉스를 속이고 조종해서 마침내 마이카를 죽이게 만드는 것이다. 그러나 자신의 어머니를 죽게 만든, 죽이고 싶을 정도로 증오하는 남성에게 신분을 속인 채 접근해서 몇 개월 동안이나 성관계를 가지며 그를 사랑하는 연기를 자연스럽게 할 수 있는 인간이 존재한다면, 이는 지극히 기이한 존재이거나 극히 뛰어난 스파이일 것이다. 물론 형사의 신분으로 시체를 숨기거나 원한의 대상에게 독을 먹이는 하이메의 행위 또한 잔인하고 기괴하지만, 적어도 그의 행동들은 단발적이고 단 하루의 계약에 집중되어 있기에 그의 일상 자체가 거짓의 연속체가 될 필요는 없다. 또한 그는 일상적 태도가 특이하고 다소 문제적이라는 주변의 평판을 듣는데, 그의 특이함은 영화 중간중간 그의 내적 갈등이 드러나면서 상당부분 이해 가능한 방식으로 제시된다. 반면 까를라의 경우 영화는 그녀의 행동을 보여줄 뿐 그녀가 왜 이렇게 기이한 인간인지에 대해 아무 변명도 하지 않으며, 아버지 하이메조차 딸의 엄청난 역할에 대해 일절 해명하지 않는다. 까를라처럼 내면의 통일성과 입체성이 결여된 존재를 ‘여성’이라는 이유만으로 큰 이질감 없이 제시하거나 받아들이는 시각은 여성을 타자화, 괴물화하는 시각이다. 이 영화는 이 지점에서 설득력이 떨어지며, 여성혐오적 관점을 지녔다는 혐의를 벗기 어렵다.

두 인물 모두 팜 파탈(femme fatale)이라는 스테레오타입에 잘 들어맞는다. 마이카는 권력과 재력으로 알렉스의 의지를 구속하고 조종했다는 점에서, 까를라는 성적 매력과 순진함으로 알렉스를 유혹해서 숨겨진 냉혹한 두뇌로 그에게 살인까지 저지르도록 조종했다는 점에서 그렇다. 팜 파탈이라는 인물형은 가부장적, 남성 중심적 사회의 여성혐오적 관점을 통해서 만들어졌으나, 또한 가부장제에 저항하며 남성에게 종속되기를 거부하는 여성의 다양한 능력을 보여주는 풍부한 방식으로 발전해오기도 했다.⁷⁾ 그러나 마이카와 까를라가 이 영화 속에서 후자라고 보기는 어렵다. 마이카는 결국 부패한 범법자였으며, 죽었음에도 살아 있는 존재로서의 그녀의 엄청난 힘은 사실 하이메가 만들어낸

7) 오늘날의 팜 파탈에 대해서는 Katherine Farrimond(2017), *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*, Routledge를 참고하라.

허구였다. 까를라는 복수의 과정에서 알렉스를 살인범으로 만드는 가장 중요한 역할을 해냈음에도 불구하고, 관객은 마이카의 경우와 마찬가지로 까를라가 자신의 정체를 직접 드러내는 장면을 볼 수 없다. 까를라는 마이카로부터 도망치는 것처럼 황급히 사라진 후 서사에서 완전히 사라지며, 그녀의 진정한 정체는 영화의 흐름 속에서 결정적인 반전임에도 불구하고 그녀 아버지의 말로만 간단하게 설명되기 때문이다. 결말에서 죽어가는 알렉스의 눈 속에 단죄자이자 정의구현자로 비치는 이는 하이메 한 사람이고, 더 핵심적인 역할을 한 까를라는 설명 없이 서사의 가장 중요한 위치로부터 추방당했다. 결국 이 영화의 장르가 제공하는 두뇌게임을 중심으로 볼 때 진정한 주인공들은 알렉스와 하이메이며, 마이카와 까를라는 호모소셜(homosocial) 구도 안에서 이용되었다고 볼 수 있다.

2) 남성 재현방식: 입체적인 내면, 비극적 상황과의 싸움

남성 인물들은 여성 인물들보다 깊이 공감할 수 있는 방식으로 그려진다. 영화는 알렉스가 마이카를 살해했다는 사실을 처음부터 관객에게 알리며, 그와 동시에 살인의 맥락을 남편을 통제하는 연상의 부인 대 어리고 순진하고 섹시한 연인이라는 선택지 속에 위치시키면서 마치 알렉스의 잘못된 선택이 상황의 피치 못할 비극적 결과인 것처럼 재현해서 관객에게 공감할 여지를 준다.⁸⁾ 미디어가 남성에 의한 여성 살해를 반복 재현하면서 대중이 그에 무감각해지거나 심지어 어쩔 수 없이 늘 존재하는 일, 자연스러운 일로 받아들이게 만들으로써 결과적으로 여성에 대한 폭력을 공고히 하는 문제는 꾸준히 제기되어 왔고,⁹⁾ 이런 관점에서 볼 때 <더 바다>는 이 문제를 양산하는 무수히 많은 컨

8) 물론 이것을 ‘공감할 여지’라고 표현하는 것조차 여성혐오적 문화의 기울어진 시선이며 여성에 대한 폭력의 합리화일 수 있다. 대중 서사의 여성 주인공이 같은 상황에서 남편을 살해했다면, 성차별적 사회에서 이 여성 인물에 대한 일반 대중의 반감은 더욱 크고 공감할 여지는 적을 것임을 예상할 수 있기 때문이다. 남성의 부도덕과 여성의 부도덕에 다른 판단기준이 적용되는 것은 여성혐오 사회의 전형적인 현상이다.

9) 미디어의 젠더 폭력 재현방식의 문제에 대해 많은 연구가 진행 중이다. 예를 들어 Birgit Wolf(2013), “Gender-based violence and the challenge of visual representation”, *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, vol. 30 (1), 193-216을 참조하라.

텐츠 중 하나이다. 알렉스는 비정한 살인마이지만, 영화의 서스펜스는 연약하고 우유부단한 알렉스가 끊임없이 어떤 위기에 처하는가, 어떻게 간신히 빠져나가는가에 초점이 맞춰져 있다. 이 서스펜스를 만들어내기 위해 감독은 관객이 알렉스에게 감정을 이입하도록 이야기를 이끌어야 했는데, 그 감정이입의 장치가 부인 살해와 학생과의 연애를 정당화하는 것이라면, 감독이 풍부한 상상력과 젠더 의식을 발휘하는 대신에 보편적인 여성혐오 클리셰를 사용하는 무지와 게으름을 발휘했다는 혐의에서 도망칠 수 없다.

영화가 알렉스의 시점에서 진행되기에, 하이메는 결말에 이르기까지 알렉스의 적이면서 수수께끼 같은 인물로 나타난다. 그의 말투와 태도는 주변 경찰관들에게도 종종 지나치게 공격적으로 보이나, 그의 가정이 불행하고 마음에 깊은 상처가 있음이 이야기 속에서 점점 드러나면서 관객은 그에게 연민과 공감을 품는다. 잠시 제시되는, 그를 이해하는 동료 검시관과의 잔잔한 로맨스 또한 그가 다양한 면모를 지닌 입체적인 인물로 구성되는 데 기여한다. 결국 결말에서 그에 대한 모든 수수께끼가 풀리고, 아예 이 영화 자체를 미스터리한 사건들의 진실 뒤에 있는 하이메라는 인물의 깊고 복잡한 내면을 밝혀 가는 과정으로 볼 수 있음이 드러난다.

위와 같이, 젠더를 중심으로 볼 때 이 영화는 여성의 육체를 출발점으로 삼아 남성의 내면 이해라는 목표를 향해 가는 서사의 과정이기도 하다. 이 과정에서 여성은 육체/수단/타자로 축소되지만 남성은 입체적이고 복잡한 인간 주체로 남음을 볼 수 있다.

IV. <인비저블 게스트>의 정의 구현과 젠더 재현

<인비저블 게스트>의 개략적인 줄거리는 다음과 같다. 완벽한 승률을 자랑하는 변호사 비르히니아 구드만과, 젊은 나이에 재벌의 반열에 올라 승승장구하는 사업가 아드리안이 한 호텔 객실에서 면담을 갖는다. 아드리안은 내연 관계였던 화가 라우라를 살해했다는 용의로 경찰의 구속 아래 있는 상황이며, 누

명을 벗기 위해 최고의 변호사 비르히니아를 선임한 것이다. 비르히니아는 모든 디테일에 모순이 없고 범정을 완벽하게 설득시킬 수 있는 가장 합리적인 설명을 준비해야 한다고 강조하며, 아드리안에게 그러기 위해 자신에게만은 모든 사실을 털어놓도록 강하게 요구하고, 필요하다면 폭언도 서슴지 않는다. 아드리안은 점차 그녀의 논리와 카리스마에 놀려 최초의 진술을 여러 번 번복하면서 숨겼던 진실을 점진적으로 드러낸다. 두 사람의 대화와 아드리안이 진술을 통해 재구성하는 과거의 사건들이 영화의 내용이다. 마침내 비르히니아는 아드리안이 실제로 라우라를 의도적으로 살해했을 뿐 아니라, 라우라 살해와 관련된 다른 미해결 살인의 범인이기도 하다는 것을 논증과 추궁을 통해 밝혀내고, 아드리안은 그녀가 명성에 걸맞는 뛰어난 두뇌와 말솜씨를 가졌음에 크게 만족한다. 비르히니아는 쉬는 시간 후에 계속하자고 말하고 객실을 나가서 아드리안이 간혀 있는 호텔을 떠나 그 객실이 마주보이는 반대편 건물의 방으로 향한다. 그 동안 아드리안은 비르히니아가 두고 간 수첩 등 물건들을 살펴보고 자신의 고문 변호사와 통화를 하면서, 모든 디테일들이 지금까지의 면담과 아귀가 맞지 않으며 뭔가가 크게 잘못되었음을 깨닫는다. 불안해하다가 맞은편 건물의 방을 건넌다보자, 거기에는 위에서 언급된 미해결 사건의 피해자인 다니엘의 부친과 비르히니아가 함께 그를 바라보고 있다. 가발과 렌즈를 제거하고 화장을 지운 그녀는 비르히니아가 아닌 다니엘의 어머니 엘레나이다. 그 순간 진짜 변호사 비르히니아 구드만이 아드리안의 방문을 노크하고 자신을 소개한다. 아드리안은 자신이 완벽하게 속아넘어가 바로 피해자의 모친에게 모든 범행을 고백했음을 깨닫고 절망과 감탄이 섞인 표정을 짓는다.

1. 공적 시스템의 실패와 시민의 선택

<더 바다>에서와 흡사한 방식과 더 노골적인 장면들을 통해 <인비저블 게스트>의 공권력도 무능하고 부패한 단면을 드러낸다. 아드리안은 재력을 이용해서, 경찰을 매수할 수 있는 교활한 고문 변호사 펠릭스를 통해 자신과 다니엘의 죽음 사이에 관계가 있다는 증거들을 경찰의 파일에서 제거했다. 이 때문에

그는 다니엘의 죽음에 대한 용의자로 떠오르지 않고 묻혔고, 그가 유력한 용의자이며 권력을 통해 증거를 인멸했다는 사실까지 짐작하는 다니엘의 아버지 토마스는 <더 바다>의 하이메와 까를라가 알렉스와 마이카를 조사했듯이 아드리안을 추적한다.

<더 바다>의 관객이라면 <인비저블 게스트>를 보며 여러 번 데자뷰를 느끼게 된다. 유사한 요소들이 반복되어 사용되기 때문이다. 토마스 역을 맡은 호세 꼬로나도는 <더 바다>에서 하이메 역을 맡았었기에, 전작을 본 관객의 머리에는 또 그가 사적 복수를 할 수도 있다는 추측이 떠오를 수 있다. 그러나 <더 바다>와는 정반대로, 토마스와 엘레나 부부는 공권력의 부패 앞에 사적 복수를 계획하지 않는다. 엘레나가 비르히니아 구드만으로 분장하고 일생일대의 연극을 펼친 목적은 범인의 자백을 받고 아들의 시체가 유기된 장소를 알아내기 위함이었지 그를 아들과 같은 운명에 처하게 하려는 것이 아니다. 아드리안의 자백은 모두 정확히 녹음되었고, 아무도 인멸할 수 없는 증거를 손에 쥔 피해자의 가족은 영화의 마지막 장면에서 허공을 사이에 두고 가해자를 당당한 눈빛으로 바라볼 뿐이다. 그들은 한 번 실패한 경찰에 두 번째 기회를 줄 것이고, 분노와 슬픔에 들끓으면서도 사회 규범에 맞게 행동할 것이다.

‘공공 시스템이 진실을 은폐할 때 시민의식을 갖춘 사회 구성원은 무엇을 해야 하는가’라는 질문은 답변하기 어려우며, 하나의 정답이 존재하지도 않는다. 시스템이 어느 정도 유용하거나 무능한지, 어느 정도 개선의 여지가 있는지, 시스템과의 관계 속에서 어떤 행동을 취할지 판단하는 것은 시민들 개개인의 책임이고, 이 개별적 선택들이 전체 시민 사회의 태도를 결정한다. 추리물의 주인공인 엘레나와 토마스는 공포와 느와르의 요소를 많이 내포한 <더 바다>의 정의구현자들에 비해 훨씬 현실적이고 시민다운, 개인의 노력으로 시스템의 허점을 보완하되 인내심을 갖고 사회 규범을 지키며 한 번 더 시스템에 기회를 주는 길을 택했다. 이 결말은 <인비저블 게스트>의 치열하게 논리적인 진행을 완성하는 마지막 퍼즐 조각이다.

2. 젠더: 권력자-남성 대 시민-여성

<인비저블 게스트>는 <더 바다>의 여성혐오를 의식적으로 반성하고 반전시킨 후속작처럼 보인다. 여성 피해자인 라우라와 여성 정의구현자 비르히니아/엘레나, 남성 가해자 아드리안과 남성 정의구현자 토마스는 <더 바다>의 인물들과 유사한 요소들과 반대되는 요소들을 동시에 가졌으며, 아드리안을 제외하고는 전체적으로 그들에 비해 더 복잡한 면모를 보인다.

1) 비르히니아/엘레나: 영화의 시작, 끝, 반성

영화는 인상적인 백발을 짧게 자른, 나이 지긋한 여성이 호텔로 들어가 엘리베이터를 타고 객실로 올라가는 시퀀스로 시작한다. 여성은 강하고 지적인 표정을 지녔으며 긴장되어 보인다. 객실 문을 여러 번 두들기자 아드리안이 나온다. 젊고 잘생긴 그는 잠이 덜 깬 얼굴이고, 비르히니아가 약속보다 일찍 도착한 것에 당혹감을 느낀다. 비르히니아는 단호한 목소리로 자신을 소개하고 약속보다 일찍 방문해야만 한 이유를 짧게 설명하며 상황의 주도권을 잡는다. 관객은 아드리안과 마찬가지로 비르히니아에게 이끌려 이야기에 탑승한다. 영화가 어떻게 진행될지는 알 수 없으나, 강력한 주동인물인 그녀를 따라가야 한다는 사실은 이미 분명하다. 파헤쳐야 하는 과거를 실제로 아는 사람은 아드리안 뿐이기에 그는 자신의 이익에 맞춰서 과거를 조작하지만, 비르히니아는 뛰어난 논리력으로 그의 조작된 말에서 계속 모순을 지적하고 그의 어리석음을 망설임 없이 비웃으면서 결국 진실을 끌어내기에 이른다.

<인비저블 게스트>라는 제목에는 두 의미가 있다. 관객은 결말에서 밝혀지는 비르히니아가 엘레나와 동일인물이라는 대반전 이전까지는, 여러 조건들로 일종의 밀실로 변한 스키장의 호텔 객실에서 아드리안을 기절시키고 라우라를 죽이고 떠남으로써 아드리안에게 누명을 씌운 신비한 범인이 누구인가에 대해, 속사포처럼 쏟아지는 비르히니아의 논리적인 가설들을 따라가는데만 집중한다. 영화 내내 수수께끼의 진범이 ‘보이지 않는 손님’이라는 제목의 의미로 통하는 것이다. 그러나 결말에서 라우라의 살해범은 아드리안이고

그 ‘보이지 않는 손님’의 존재는 아드리안이 지어낸 허구였다는 사실, 그리고 비르히니아가 바로 아드리안이 차로 치어 죽게 만든 다니엘의 어머니임이 드러나면서 ‘보이지 않는 손님’이 바로 엘레나였음이 밝혀진다. 말하자면, <더 바다>와 마찬가지로 이 영화에서도 정의구현자의 숨겨진 정체가 영화의 결말이자 핵심적인 반전이지만, <더 바다>와는 정반대로 여기서는 악당을 무찌른 영웅이 영화 내내 눈에 띄지 않던 여성인 것이다.

서사가 관객의 허점을 찌를 때 반전이 생겨나는데, 종종 그 허점은 관객들이 가지고 있으면서도 깨닫지 못했던 편견이다. 감독은 이 영화에서 엘레나에 대한 관객들의 무의식적인 편견을 이용했다. 기자로 신분을 속이면서까지 집요하게 아드리안을 추적하는 토마스는 뛰어난 추리력과 카리스마로 강력한 존재감을 보인다. 그러나 엘레나는 화면에 비칠 때마다 그런 토마스의 부인인 평범한 가정주부, 아들을 걱정하고 가슴아파하는 어머니, 라우라가 살해된 호텔의 사무원으로 일하는 모습 등으로 나타나면서, 관객들의 고정관념이 작용해서 ‘한 남자의 부인, 한 청년의 엄마, 여성들이 맡곤 하는 자질구레한 업무를 행하는 여직원, 그 자리에 있지만 중요하지는 않은 단역’이라는 이미지로 각인된다. 그래서 관객들은 그녀와 비르히니아를 같은 배우가 연기하고 있다는 눈앞의 사실을 쉽게 놓쳐버리고 만다. 감독은 이렇게 한 남자의 부인, 한 청년의 엄마, 회사의 평범한 여직원이 무섭게 논리적일 수도, 뛰어난 말솜씨를 지녔을 수도, 카리스마로 다른 사람들을 정복할 수도 있음을 무시해 온 관객들의 편견을 지적한다.

결국 비르히니아/엘레나는 팜 파탈이 아닌 시민 영웅이고, 이것이 이 영화가 강조하는 메시지 가운데 하나이다. 범법자 악당과 일대일로 대결해서 이겼으며, 경찰에 범죄의 증거를 넘겨서 시스템에 다시 기회를 준다. 섹슈얼한 몸은 여성이 승리하기 위해서도, 서사의 재미를 위해서도 굳이 필요하지 않다. 빠르게 감독은 마치 <더 바다>에서 자신이 전시했던 여성혐오적 요소들을 일일이 반성하고, 자신의 개선된 젠더 의식을 이 인물을 통해 적극적으로 드러내는 것처럼 보인다.

2) 라우라: 남성 권력자의 입을 통해 왜곡되는 여성

<더 바다>의 서사가 전형적인 성차별적 관점으로 구성된 클리셰들을 포함했었다면, <인비저블 게스트>는 반복되는 진술들을 통해 그런 클리셰들이 어떻게 현실을 왜곡하는지를 보여준다. 아드리안이 비르히니아에게 자신의 결백을 주장하며 들려주는 첫 진술에서 라우라는 전형적인 팜 파탈로, 아드리안 본인은 라우라의 유혹에 빠져 계속 잘못을 저지르는 마음 약한 남성으로 그려진다. 이 첫 진술에 따르면 아드리안이 불륜 관계를 그만두려 하자 라우라가 분노하고 협박했으며, 다니엘을 치었을 때 경찰에 신고하지 말자고 한 사람도, 다니엘이 직장에서 횡령을 하고 도주한 것처럼 꾸민 사람도 모두 라우라이다. 그녀는 긴 머리였다가 아드리안과 함께 다니엘 사건을 숨긴 이후로 머리를 짧게 잘랐는데, 이 또한 라우라가 점점 더 냉혹해지는 징표로 사용된다. 그러나 진술이 반복되며 나중에 드러난 진실에 따르면, 라우라가 관계를 끝내려 하자 아드리안이 위협했으며, 모든 범죄를 주도한 것도 아드리안이고, 라우라가 머리를 자른 것은 양심의 가책으로 생겨난 머리카락을 쥐어뜯는 습관을 고치기 위해서였다. 심지어 라우라는 다니엘의 부모에게 모든 것을 고백하고 처벌을 받고 자 그들과 연락을 취했으며, 그 때문에 아드리안에게 살해당했다.

아직 진실이 밝혀지지 않은 영화 초반에서, 불륜 관계를 제외하면 아드리안은 이른바 ‘최고 스펙’의 매력적이고 신뢰가 가는 인물로 보이며, <더 바다>의 알렉스와 유사하게 마치 작은 실수로 불운에 빠진 듯 관객의 동정심을 불러일으킨다. 그런 남성의 입을 통해 재현되는 상대 여성의 이미지 또한 쉽게 신뢰받는다. 성차별적 사회에서 더 큰 정당성을 지닌 남성이 자신의 폭력을 정당화하며 상대 여성을 마녀, 꽃병, ‘당할 만한 짓을 한’ 존재로 정의하는 흔한 상황을 라우라의 재현이 변화해 가는 과정 속에서 발견할 수 있고, 많은 여성 관객들에게 이는 분노를 일으키면서도 익숙한 상황이다. 이런 상황에 처한 라우라의 진실을 밝혀내는 영웅을 남성이 아닌 비르히니아/엘레나라는 다른 여성으로 설정함으로써, 이 영화는 ‘여성의 구원자로서의 여성’이라는 널리 가시화되지 않았던 롤모델과 여성간의 연대를 대중의 시선에 노출시키는 데에도 기여한다.

3) 아드리안: 권력들의 교차점

위 두 여성 인물이 복잡해지는 반면 두 남성 인물들은 전작에 비해 입체성이 떨어지면서 단순해졌다. 아드리안은 이성애자, 백인, 남성, 거대 자본가로, 대부분의 사회적 권력관계 안에서 강자의 위치를 차지한다. 도덕성과 공감능력이 결여된 인물로, 부인과 딸을 속이며 혼외관계를 즐기고, 자신의 부주의로 발생한 교통사고의 피해자를 유기하고, 공권력을 매수하고, 친밀한 관계의 여성을 살해하고, 변호사에게 자신의 범죄를 감춰줄 것을 요구한다. 그는 <더 바디>의 살인자 알렉스의 경우보다 공감하는 시선을 축소시키고 부도덕한 면모를 부각 시켜서 재현되었다. 그래서 다른 인물들은 <더 바디>에 비해 복잡해졌으나 아드리안은 반대로 더 전형적인, 악의 상징과도 같은 존재가 되었다. 그렇게 때문에 그와 싸워 이긴 비르히니아/엘레나 역시 부패한 권력과 싸워 이긴 시민의 자리에 상징적으로 위치하게 되고, 이렇게 마사 누스바움(Martha Nussbaum)이 말하는 시적 정의(Nussbaum, 1995)가 실현된다. 사적 복수를 통한 개인의 정의를 추구한 <더 바디>에는 없었던 공적 시민윤리의 충위가 <인비저블 게스트>에서 발현되는 것이다.

4) 토마스: 영웅의 외양을 한 조력자

<더 바디>에서 최종적인 승리자였던 하이메를 연기한 배우 호세 꼬로나도가 이 영화에서는 다니엘의 부친 토마스로 등장한다. 그는 영화 말미에 이르기까지 하이메와 유사한 사적 복수자/정의구현자의 역할을 하리라는 추측을 관객에게 불러일으킨다. 전작에서의 캐스팅과 연결되는 인상을 주거니와, 토마스가 아드리안이 범인임을 눈치챈 날카로운 감각, 부패하고 무능한 경찰 대신 아드리안에게 죄값을 치르게 하려는 강한 의지를 전면에 드러내는 인물이기 때문이다. 비르히니아 또한 아드리안에게, 토마스가 라우라를 죽여서 복수하고 그 살인죄를 아드리안에게 씌우려 한다는 가설을 설득력 있게 제시해서 아드리안이 기꺼이 그 가설을 받아들이는 함정에 빠지게 한다.

그러나 결말의 반전에서 드러나듯, 가장 중요한 싸움에서 엘레나가 칼을 휘두르는 동안 토마스는 호텔 건너편 방의 어둠에 몸을 숨기고 철저히 조력자로

남았다. 모든 카드를 내놓고 서로를 마주보는 승자와 패자는 엘레나와 아드리 안이고, <더 바다>의 공고한 호모소셜은 깨졌다. 이 역시 전작의 인물 구도를 뒤집은 것임과 동시에, 세계 상업영화의 역사 속에서 무수히 반복된 남성 영웅 과 여성 조력자라는 인물 구도를 고의적으로 바꾼 것이기도 하다.

V. 두 영화에서의 정의와 젠더 재현

<더 바다>의 정의구현자 하이메가 합법적인 수사과정을 밟는 것처럼 위장 하면서 결국 불법적인 사적 복수를 했다면, 비르히니아/엘레나는 불법적인 행 위도 불사하는 교활한 변호사인 것처럼 위장하다가 사회적 합의의 영역으로 돌아간다. 진실을 은폐하고 개인의 시도를 좌절시키는 공권력의 무능, 무관심, 부패과 마주쳤을 때 시민의 선택지는 여럿이다. 현실을 바꿀 수 없는 것으로 받아들이고 피해자인 채로 살아갈 수도 있고, 하이메와 까를라처럼 시스템 밖으 로 나가서 사적인 해결의 영역으로 들어갈 수도 있다. 비록 엘레나와 토마스는 영화라는 판타지 속에서만 가능한 방식으로 움직이기는 했지만, 두 사람처럼 개인의 영역에서 최대한 노력을 하면서도 시스템을 버리지 않고 지적, 비판, 피 드백을 통해 개선해갈 수 있다. 세 번째가 가장 성숙하고 사회성 있는 시민의 자세일 것이다.

위에서 본 바와 같이 두 작품 사이의 정의 구현 방식의 변화와 젠더 재현의 변화는 동시에 진행되었다. <더 바다>는 공공 시스템의 무능은 지적했지만, 어떻게 픽션이 더 나은 정의를 꿈꿀 수 있는가에 대해서는 무관심했다. 이와 동시에 성차별적인 클리셰들을 통해서 젠더를 재현하면서 그 방식에 대한 반 성은 보이지 않았다. 그러나 마치 <더 바다>를 다시 쓴 듯 유사한 구조와 요소 들을 가진 <인비저블 게스트>는, 권력자에게 대항하면서 시스템에 다시 기회 를 주는 이상적인 시민 영웅을 그렸고, 동시에 이 영웅을 통해 전작의 여성혐 오적 구도들을 반전시켰다. 그러므로 두 작품을 연장선상에 놓고 변화의 양상 을 볼 때, 감독의 정의에 대한 의식과 젠더의식이 함께 성장했을 가능성이 보

이며, 혹은 최소한 자신의 영화에 더 개선된 의식을 명확히 반영하려 노력했으리라는 해석의 여지가 보인다. 물론 작품은 저자의 손을 떠나는 순간부터 감상자와 만나 자유로워지기에, 여기서 중요한 것은 감독의 실제 의도와 의식적 변화의 여부보다도 관객의 입장에서 두 영화를 해석할 때 생겨나는 긍정적인 메시지이다.

주변에서 일어나는 일을 좀 더 민감하게 인식하고 정밀하게 판단하기로 결심한 이후에 시민은 그의 눈을 가려온 편견들을 벗어날 수 있으며, 그 때 젠더, 계급, 인종 등에 대한 인식은 서로 분리되지 않은 하나의 시민의식으로서 발전해 간다. 오리올 빠울로가 감독으로서 더 정의롭고 윤리적인 영화적 재현을 찾아가는 과정에 들어섰기를 기대해 보며, 그러기에 그의 다음 영화가 어떤 시도를 할지를 눈여겨봐야 할 것이다.

VI. 나가는 글

현 세대 스페인 감독들의 다른 많은 작품들처럼, 빠울로 감독의 두 영화는 스페인이라는 역사적 시공간의 과거로부터 답을 찾지 않는다. 영화의 스타일, 배경이 되는 시공간과 등장인물 등 외적 요소뿐 아니라, 장애를 넘어서서 개인적, 사회적으로 발전하는 방식 역시 스페인이라는 국가의 정체성과 결별했음이 보인다. <인비저블 게스트>에서 잘 드러나듯, 빠울로의 영화는 출신 사회와 상관 없는 ‘세계주의적인’ 합리성과 시민의식을 추구함으로써 개인적이고 사회적인 문제를 해결하려는 것으로 보인다. 빠울로와 그의 동시대 감독들은 트라우마 없는 세대에 속하기에 굳이 쌓인 과거의 더미를 뒤질 필요 없이, 그의 눈에 비치는 가장 진보적인 사회들의 가치를 순수하게 받아들일 수 있다. <인비저블 게스트>의 등장인물들의 이름은 <더 바다>의 그것보다 훨씬 편안하게 영어권에서 통용될 법한 이름들로(‘비르히니아 구드만’(Virginia Goodman)은 성까지도 노골적으로 영어권의 것이며, 아드리안, 라우라, 토마스, 다니엘은 모두 영어권에서 흔한 이름이다), 이런 선택 또한 1차적으로는 해외로의 배급을 의식해서

이루어졌겠지만, 감독의 기본적인 정서의 탈스페인적 성격과도 깊은 관련이 있을 것이다. 빠울로의 내면과 가치관을 공유하는 세대, 또한 그 이후의 세대가 현재 진행형으로 만들어가고 있는 새로운 스페인은, 머잖아 스스로에 대해 이전 세대가 상상하지 못했던 낯선 정의(定意)들을 공표할 것으로 보인다.

참고문헌

- 오리올 빠울로(2012), <더 바디>.
 _____(2016), <인비저블 게스트>.
 <더 바디> 공식 트레일러, <https://www.youtube.com/watch?v=jU87uMpi8dI>.
 Ballesta, Ferrán(2012), “Visitamos el rodaje de ‘El Cuerpo’”, http://www.aullidos.com/leerarticulo.asp?id_articulo=344&Id_Pagina=2.
 Farrimond, Katherine(2017), *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*, Routledge.
 Nussbaum, Martha C.(1995), *Poetic Justice: the Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon Press.
 Oliva, José(2012), “El thriller psicológico ‘El cuerpo’ inaugura el Festival de Sitges”, <https://www.lne.es/ocio/2012/10/04/thriller-psicologico-cuerpo-inaugura-festival-sitges/1307306.html>.
 Pérez Romero, Enrique(2013), “El cuerpo”, <http://archivo.miradasdecine.es/criticas/2013/01/el-cuerpo.html>.
 Wolf, Birgit(2013), “Gender-based violence and the challenge of visual representation”, *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, Vol. 30, No. 1, pp. 193-216.
<http://www.abcguiionistas.com/noticias/entrevistas/oriol-paulo-director-de-el-cuerpo-el-mejor-regalo-han-sido-los-actores.html>.

서은희

한양대학교
eunhee76@hanyang.ac.kr

논문투고일: 2018년 11월 20일
 심사완료일: 2018년 12월 18일
 게재확정일: 2018년 12월 27일

Refilming Justice and Gender: Oriol Paulo's *The Body* and *The Invisible Guest*

Eunhee Seo

Hanyang University

Seo, Eunhee(2018), "Refilming Justice and Gender: Oriol Paulo's *The Body* and *The Invisible Guest*", *Revista Asiática de Estudios Iberoamericanos*, 29(3), 121-142.

Abstract Oriol Paulo belongs to the generation of those Spanish filmmakers who have been defining the millennial and international tendencies of Spanish cinema. His two thrillers of globally commercial style, *The Body* (2012) and *The Invisible Guest* (2016), include several similar narrative elements, while highlighting at the same time other opposed elements. Among these, the most important are the exercise of justice and the representation of gender. In *The Body*, a personal justice is sought through personal revenges, while *The Invisible Guest* respects the public justice carried out by the law and the police system. As for the representation of gender, *The Body* is misogynist and basically homosocial, while *The Invisible Guest* turns out to offer some characters and an ending that radically invert the sexism of *The Body*. These changes seem to originate from Paulo's reflection on civic awareness and film representation. In this sense, it can be said that *The Invisible Guest* is a kind of refilming *The Body*.

Key words Oriol Paulo, *The Body*, *The Invisible Guest*, Justice, Representation of Gender, Civic consciousness