

퀴어 이론의 관점에서 본 알모도바르 영화의 젠더와 섹슈얼리티

임 호 준
단독/한양대학교

Yim, Ho-Joon(2003). Gender and Sexuality in the Films of Pedro Almodóvar from the Perspective of Queer Theory. *Revista Iberoamericana*, 14, 217-239.

Deconstructing all the myths of essentialism and identity, the post structuralism also calls into question conventional understanding of sexual identity and gender. This is the context in which queer theory has been produced. Now queer is widely perceived as the most influential interdisciplinary discourse in the field of humanities and social sciences in English speaking countries. Queer problematises the notions of 'women' and 'gay/lesbian' as unified, stable and coherent categories. Given that feminism and gay/lesbian movements in the 70's have been based on the notion of identities, queer marks a break with previous gay liberationist and lesbian feminist models. Under the perspective of queer, politics of identity has been superseded by politics of differences. Thus, the focus has been moved from ontology to epistemology.

Considering the fact that queer theory has been developed in the historical context of western countries, it is very interesting to note that the films of Almodóvar seem to follow the modes of queer theory. As a matter of fact, gender and sexuality in his films are not perceived as identities but as diverse performativities that repeat the law with differences. The question is that whether these aspects could be considered as his progressiveness in the realm of queer theory. Recognizing his progressive position in the regards,

we have to take into account the following aspects. First, these diverse performative modes of gender and sexuality might be seen as another shock tactic in Almodóvar's repertoire of provocations. Second, all the cultural provocations in his films are oriented toward an ultimate political project: to change the cultural paradigm in the period of transition from Franco dictatorship to democracy. As is well known, his main strategy was to produce cultural shock among Spanish public through excessive and eccentric images. Then, this strategy may exaggerate his progressiveness in the realm of gender and sexuality.

Queer theory recently has proved to be a highly productive discourse in the academic area offering many useful intuitions to observe the sexual and gender aspects of these days. However, in order not to fall into the trap to western-centrism, we have to bear in mind the different cultural and social contexts. The Almodóvar's film is a good showcase of this.

Key Words: Pedro Almodóvar/ queer theory/ gender and sexuality, 페드로 알모도바르/ 퀴어 이론/ 젠더와 섹슈얼리티

I. 서론

최근 미국과 영국을 중심으로 전개되어 있는 인문학의 의제에서 퀴어 이론은 그 중심에 위치해 있는 듯하다. 68혁명 이후로 밀려온 자유주의 물결과 함께 시작된 동성애와 급진적 페미니즘 운동은 특정한 집단의 이슈에 불과했으나 80년대 말부터 등장한 퀴어 이론은 동성애라는 좁은 이슈에 한정되지 않고 후기 구조주의적 이해를 바탕으로 인문 사회과학의 다양한 이슈들과 이론적으로 결합하며 새로운 담론적 지평을 제공하게 되었다. 이제 퀴어는 동성애 토픽을 벗어나 광범위하게 확장됨으로써 이에 대한 논의를 고려하지 않고는 현대의 다양한 토픽과 담론들을 이해하기 어려울 정도로 영미 인문학에서 핵심적 위치를 차지하고 있다.

하지만 우리나라의 인문학 논의에서는 아직까지 퀴어 이론이 영미에

서만큼 중심적인 위치를 차지하고 있지는 못한 것으로 보인다. 지정학적으로 ‘주변적인’ 위치에 있음에도 불구하고 서구 최신 이론의 수입에 늘 신속함을 보여왔던 우리나라의 인문학 연구 풍토에서 이러한 현상은 다소 의외로 보일 수 있다. 여기에는 여러 가지 설명이 있을 수 있겠지만 짐작하건대 여전히 사회적으로 유효한 동성애 혐오증이 학문적인 논의에도 영향을 미치고 있는 듯하고 또한 무엇보다도 우리 사회가 퀴어 이론의 경험적 출발점이 되고 있는 급진적 페미니즘, 동성애자 해방 운동 등 서구 사회가 거친 일련의 과정을 겪지 않아 아직 경험적으로 절실하게 와 닿지 않기 때문일 것으로 여겨진다. 퀴어 이론은 동성애자 해방 운동, 급진적 페미니즘 운동의 이론적 틀을 대폭적으로 수정한 것이지만 어쨌든 이러한 운동의 이론적 토대가 되었던 정체성의 정치학에 대한 해체가 퀴어 이론의 출발점이 되었다고 할 때, 유사한 과정이 없었던 우리나라에서 현대의 퀴어 이론이 학문적인 반향을 일으키는 어려웠을 것이라고 추측된다. 이러한 현상은 그 동안 꾸준히 제기된, 퀴어 이론이 지나치게 영미의 경험을 기반으로 하고 있다는 비판이 힘을 얻는 장면이라고 할 수 있겠다.

그렇다면 스페인의 경우는 어떠한 것인가? 스페인은 동성애 역사, 페미니즘의 역사에 있어서 영미와는 다른 경험을 갖고 있지만 프랑코 사후 미진하게나마 제법 조직화된 동성애자 해방운동이나 페미니즘 운동의 움직임이 있었다. 게다가 아예 ‘말해지지 않았던’ 우리나라의 경우에 비해 스페인에서는 프랑코 시대에도 제법 사회적, 법적으로 논의는 되어 있었다. 또한 지리적으로 유럽 대륙에 속해 있는 스페인은 영미와 우리나라 사이의 중간적인 위치에 있다고 할 수 있고 그런 면에서 동성애나 급진적 페미니즘을 재현하고 있는 스페인의 문화 생산물이 과연 영미의 퀴어 이론으로 설명될 수 있을 것인가 하는 점은 호기심을 불러 일으킨다. 현대의 퀴어 이론이 얼마나 보편적인 담론인가 하는 것에 대한 시금석이 될 수도 있기 때문이다.

본고는 현대 스페인 영화의 대표적인 감독인 알모도바르의 영화에 드러나는 젠더와 섹슈얼리티의 양상을 영미 퀴어 이론의 관점에서 검토해 보고자 한다. 알모도바르의 영화에는 작품에 따라 차지하는 비중이 다르기는 하지만 거의 매번 동성애와 함께 다양한 젠더와 섹슈얼리티의

양상이 보여지고 있다. 물론 알모도바르의 작품에서 재현되는 동성애가 스페인의 현실 사회에서의 동성애에 관한 경험적인 진실을 드러내는 것이라고 볼 수는 없다. 오히려 그의 영화는 현실을 앞서가거나 현실과 유리되어 있는 것이 사실이고 이런 점에서 그의 영화에서 재현되는 젠더와 섹슈얼리티의 다양한 양상 역시도 그의 개인적인 세계를 반영한다고 밖에 볼 수 없다. 하지만 다른 한편으로 알모도바르의 영화가 가장 많은 스페인들에게 의해 향유되고 논의되고 있는 현대 스페인의 대표적인 문화 생산물이라는 것은 자명하다. 따라서 현대 스페인 문화의 아이콘으로 자리잡고 있는 알모도바르의 영화에서 재현되는 젠더와 섹슈얼리티를 최근의 퀴어 이론의 시각에서 조명해 보는 것은 그 자체로도 흥미로울 수 있고 또 한편 역으로 생각해서 그의 영화세계의 논리가 스페인적인 것인가 또는 세계적, 보편적인 것인가 하는 것에 대한 하나의 준거를 제공해 줄 수도 있다는 점에서도 흥미로운 작업이라 생각된다.¹⁾

II. 현대 영미 퀴어 이론의 전개: 존재론에서 인식론으로

근대적 동성애 개념의 출발점을 알려 준 사람이 푸코라는 것은 주지의 사실이다.²⁾ 그는 『성의 역사』에서, 19세기 후반에 일어났던 성의 과

1) 물론 알모도바르 영화의 젠더와 섹슈얼리티에 대해서는 많은 논의가 있어왔다. 동성애 역시도 이와 결부되어 논의되어 왔고 특히 알모도바르에 관한 권위 있는 학자인 폴 줄리안 스미스(Paul Julian Smith)는 스페인의 동성애 작가에 대한 단행본 연구서에서 한 챕터를 알모도바르 영화에 할애하고 있다. "Pedro Almodóvar's Cinema of Desire", *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. New York, Oxford UP, 1992, 163-203. 스미스는 이 책에서 영국 인문학자답게 다양한 이론과 관점을 취하며 알모도바르 영화의 동성애를 조명하고 있는데 본고와는 다른 결론에 도달하고 있다. 게이라는 자신의 성적 정체성 때문인지 발화하는 정치적인 지점이 엄정하게 중립적이지는 않은 것 같다.

2) 물론 푸코 외에도 근대 동성애 개념의 출현을 지목하고 그 조건을 분석한 학자는 여러 명 있다. 예를 들어 John D'Emilio 같은 경우인데, 푸코가 성애에 관한 의학 담론의 증가가 근대적인 동성애 개념을 만들었다고 보는 반면 맑스주의적 시각을 견지하고 있는 데밀리오의 자본주의의 역사적 발전 과정에서 점점 가정단위가 자급자족 성을 잃게 되는 것에 주목한다. 즉 가정이 물자를 공급하는 제도에서 행복과 만족을 주는 정적(情的)인 단위로 바뀌게 된 것이 근대 동성애의 출현을 가져왔다고 보는 것이다.

학화의 결과 동성애는 하나의 종(種)이 되었고 주체로서의 지위와 정체성을 획득하게 되었다고 말한다. 이렇게 됨으로써 동성애는 사회적 통제의 대상이 되었고 훈육시키고 주변화시키는 권력의 작용에 종속되게 된 것이다. 하지만 바로 이 지점에서 현대 레즈비언 게이 해방운동의 기반이 생겨나게 되었는데, 동성애가 정체성의 범주를 획득함에 따라 동성애자 개인들이 집단화하며 자신들의 사회적 정치적 위치를 문제삼을 수 있게 되었기 때문이다. 즉 동성애자의 정체성화를 통해 동성애자들이 주체화됨으로써 권력에 저항할 수 있는 토대가 마련된 셈이고 실제로 이러한 ‘정체성의 정치학’을 기반으로 해서 70년대의 동성애자 해방운동이 활발히 일어났던 것이다. 레즈비언과 게이는 이성애자들과 구별되는 그들만의 정체성을 갖게 되었고 ‘게토’ 속에 스스로 갇히게 되었다.

이러한 현상은 아이러니컬한 것인데 결국 동성애자 해방운동으로 이어진 첫 번째의 개념고리인 성의 과학화가 푸코에 의한다면 권력이 작용한 결과이기 때문이다. 즉 권력에 저항하는 기반을 만든 듯 보여지는 동성애자 해방운동이 실제로는 권력이 작용한 결과라는 도식이 성립하는 것이다. 사실상 동성애자 스스로가 자신의 ‘자연성’을 인정해 줄 것을 요구하는 것은 결과적으로 성의 과학화를 받아들이는 행위인 것이다. 이것은 거꾸로 생각하면 권력이 성을 정체성화 함으로써 공연히 저항을 초래하는 역효과를 낳은 것으로 볼 수도 있겠지만, 푸코는 여기에 대해 권력은 속성상 저항을 필요로 한다는 예리한 통찰을 보여준다.³⁾ 예를 들어 권력은 쾌락을 억압함으로써만 실현되는 것이 아니라 어떤 지점에서는 쾌락의 배가를 통해 실현되기도 한다는 것이다. 이러한 저항들 때문에 사회적 통제와 권력의 작용이 활발해진 것이다. 따라서 푸코는 권력과 쾌락의 관계를 단순히 지배와 피지배, 억압과 저항의 이분법으로 환원하지 말 것을 말하는데, ‘권력과 쾌락의 끊임없는 나선형들’이라는 푸코의 표현에는 권력과 쾌락이 복잡하고도 입체적인 관계에 있다는 의미가 담겨있다. 이렇게 푸코가 설명한 근대적 동성애 개념을 바탕으로 정체성의 정치학이 생겨났고 이를 기반으로 동성애 해방운동, 페미니즘 운동 등이 자신들의 경계를 명확하게 확정지음으로써 저항의 근거를 마련했던 것이다.⁴⁾

3) 미셸 푸코, 『성의 역사 I, 삶의 의지』, 이규현 역, 서울, 나남 신서, 109.

그러나 80년대 후반으로 오면서 해체, 포스트모더니즘의 도래와 함께 단일하고 통일된 정체성의 신화가 흔들리기 시작한다. 권력의 작동과 정체성에 대한 후기 구조주의적 이해 속에서 모든 종류의 정체성이 의문시 되었고 젠더 또한 예외가 아니었다. 많은 이론가들이 레즈비언 게이 연구에서 정체성의 한계와 위험을 지적했는데, 이렇게 젠더를 정체성이 아닌 행위의 문제로 볼 것을 제안한 대표적인 이론가는 주디스 버틀러(Judith Butler)였다.

버틀러는 정체성을 해체하는 것으로 논의를 시작하는데 모든 정체성은 담론적 구조물이며 그 정체성에 포함될 경계를 확정짓는 것은 순전히 정치적인 실천의 문제라는 것을 말한다. 이러한 개념에 따라 버틀러는 젠더라는 정체성을 문제시한다. 즉 젠더는 생물학적 성을 문화적으로 확장시킨 것이 아니라 이성애라는 개념이 바탕이 된 담론적 실천, 문화적 허구라는 것이다. 버틀러는 “젠더의 표현 뒤에 젠더 정체성은 존재하지 않는다. 왜냐하면 그 정체성이란 그 결과라고 말해지는 바로 그 ‘표현들’에 의해 수행적으로 구성되기 때문이다.”⁴⁾ 이러한 의미에서, 겉으로 보기에 당연한 듯 보이는 생물학적인 성과 사회적 성(젠더)의 결합은 필연적이지도 않고 자연적이지도 않다는 것이다. 결국 버틀러는 젠더를 자연적 정체성을 가진 개별자에 의해서 경험되는, 반복된 행위들의 ‘수행적 효과(Performative effect)’로서 제시한다. 즉 인간은 자신의 생물학적 성 정체성을 고려해서 그에 합당한 몸짓과 행동양식을 선택하는 것이 아니라 이와 반대로 사회적으로 정형화되어 부과되는 행동양식을 반복함으로써 젠더 정체성을 획득하게 된다는 것이다. 요약해서 말하자면 버틀러가 말하는 ‘수행성’의 개념이란, 특별한 행위 형태들의 반복을 요구하는 의례화된 규범 체계의 효과로서 젠더가 산출되는 방식을 말한다.

버틀러의 젠더에 관한 수행성 개념은 페미니즘적 시각에서 제안된

4) 7, 80년대의 동성애 운동이 정체성을 기반으로 하게 된 중요한 이유 중의 하나는 페미니즘과 결부된 것이었다. 아무래도 ‘레즈비언/게이’라는 카테고리에 비해 ‘여성성’이라는 카테고리는 관념적으로 자연화되기 쉬운 것이었는데 동성애 해방운동이 페미니즘과 맞물리게 되면서 페미니즘과 같이 정체성을 저항의 근거로 삼게 된 것이었다.

5) Judith Butler(1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 33.

것이지만 어떻게 젠더가 이성애를 특권화하는 규정적인 구조로 작동하는가 하는 것을 보여 주었고 따라서 결국에는 젠더에 대한 규정적인 모델을 해체하는 것이 이성애를 탈자연화하는 논리로 이어짐으로써 동성애에 관해서도 중요한 사고 틀을 제공하였다. 즉 규정적인 젠더 정체성의 수행적 반복이 이성애를 자연화하고 공고화한다는 개념을 제시했던 것이다.

한편, 현대 퀴어 이론의 또 다른 저명 이론가인 이브 세지윅(Eve Sedgwick)은 버틀러와 같은 결론에 도달하지만 다른 접근방법을 취한다. 세지윅은 동성애를 규정하기 위해 한 세기 동안 경쟁적으로 제기된 많은 정의들이 상호 모순적이고 양립 불가능하다는 것을 문제 삼는다.⁶⁾ 세지윅에 있어 이성애/동성애의 이분법은 젠더, 계급, 인종에 관한 이분법뿐만 아니라 사회의 근간이 되는 다른 구조들, 이를테면 비밀/폭로, 지식/무지, 사적/공적, 다수/소수, 자연적/가공적, 국내/외국, 건강/질병, 예술/키취 등 모든 근대 서구의 이분법의 기본이 되는 것으로서 이성애/동성애를 이분화시키는 정의가 흔들림에 따라 다른 이분법들에도 균열을 가져왔다고 말한다.⁷⁾ 결국, 세지윅은 정의 불가능한 동성애 정체성에 대한 집착 대신 동성애를 하나의 담론적 구조물로서 접근할 것, 즉 존재론에서 인식론으로 초점을 옮겨갈 것을 말하는 것이고 이런 점에서 버틀러와 기본적으로 동일한 시각을 취하고 있다.

이렇게 정체성에 대한 해체론적 시각의 도입은 정체성의 정치학에 근거하여 본성들의 해방을 목표로 하는 레즈비언, 게이, 페미니즘 운동의 오류를 지적하고 투쟁의 근거를 허무는 것이었다. 버틀러가 말하는 오류는 레즈비언 게이 진영이 동성애성을, 페미니즘 진영이 여성을 배타적이고 자연적인 카테고리로서 인식하게 된다면 결국에는 그들의 목

6) 세지윅이 제시하는 모순은 두 가지 이다. 하나는 동성애를 작고 구별되고 고정된 동성애 소수자 중심으로 보는 시각, 그리고 모든 인간에게 적용되는 욕망의 포괄적인 스펙트럼 속에서 보는 시각 사이의 모순이고 다른 하나는 동성애를 남성/여성 젠더 사이의 경제적 위치에 있는 것으로 보는 시각과 이와 다르게 각 젠더 자체의 고유한 산물로 보는 시각 사이의 모순이다. 세지윅은 근대의 이성애/동성애 정의에서 이러한 근본적인 모순이 존재하고 있고 이것이 동성애의 근대적 구성에서 근본적인 비밀 관성을 낳는다고 말한다. [Eve Kosofsky Sedgwick(1990), *Epistemology of the Closet*, Berkeley, U of California Press, 1-2]

7) Sedgwick, 11.

표에 역행하는 결과를 낳을 수 있다는 것인데, 왜냐하면 ‘레즈비언’, ‘게이’, ‘여성’이라는 범주는 자연적인 단위가 아니라 이성애, 남성중심주의라는 정치성이 작용한 결과로 구성된 담론적 허구이고 따라서 정체성에 근거한 레즈비언, 게이, 여성 해방 운동은 이러한 담론적 허구를 필연적으로 재생산하게 되는 우를 범하기 때문이다.⁸⁾ 데이빗 헬퍼린은 ‘여성’과 마찬가지로 ‘동성애자’는 “자연적인 존재를 일컫는 이름이 아니라 담론적이고 동성애 혐오적인 것으로서 리얼리즘이라고 알려진 인식론적 체제 아래서 하나의 대상으로 잘못 인식된 구조물이라고 말한다.⁹⁾

성, 욕망, 젠더를 둘러싼 정체성들이 의문시됨에 따라 독립된 정체성을 바탕으로 정립되었던 이슈들의 경계가 무너지면서 ‘퀴어’라는 개념이 등장하게 된 것이었다. 따라서 90년대의 퀴어 이론은 집단적인 정체성 카테고리들을 의문시하며 그 카테고리들이 약속하는 단일성과 정치적 효과에 대한 회의를 바탕으로 하고 있다.¹⁰⁾ 하지만 또 다른 측면에서 퀴어 이론은 정체성의 정치학이 담아버린 저항과 전복의 가능성을 열어주는 것이기도 했다. 세지웁은 이에 대해 1992년, “매우 생산적인 퀴어 공동체”가 출현했는데 이것은 “젠더, 인종 그리고 성적 정의들 사이의 정체성화와 욕망의 위기들을 가로지르는 것을 명백한 기반으로 하는 것이다”라고 말했다.¹¹⁾ 결국 퀴어 이론 내에서 모든 성적 욕망들은 정체성이 아닌 수행적인 양상에 관심이 모아지게 되었고 존재론(Ontology)에서

8) 모든 정체성의 카테고리를 거부하면서도 퀴어 이론은 표현상 불가피하게 ‘게이’, ‘레즈비언’ 등 정체성을 지칭하는 명사를 쓸 수밖에 없는 모순이 있다. 이런 이유로 몇몇 퀴어 이론가들은 이 경우 항상 따옴표를 붙여서 표기하고 있다.

9) David Halperin(1995), *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*, New York, Oxford UP, 45.

10) 그렇다고 해서 퀴어 이론이 정체성 자체를 완전히 부정한다고 볼 수는 없다. 퀴어 이론의 비결정성, 비본질주의가 기존의 ‘단원’ 정체성들을 해체한 것은 사실이지만 여전히 성의 영역에서 스탠드타한 기준을 세우려는 모든 시도들에 반대하는 흐릿한 정치적 저항 카테고리가 존재하고 있다. 이런 면에서 퀴어는 흔히 ‘본질없는 정체성’이라고 표현되는데 이 정체성은 열려진 카테고리로서 섹슈얼리티와 관련해서 반규정적인 위치에 대한 공유를 기반으로 한다. 따라서 현대의 퀴어 이론은 레즈비언, 게이 이슈뿐만이 아니라 성, 젠더, 욕망과 관련된 모든 이슈들을 포괄하는 신축적이고 비결정적인 카테고리로서 개념화되기에 이르렀다.

11) Eve Kosofsky Sedgwick(1992), *Between Men: English Literature and Male Homosexual Desire*. New York, Columbia UP, x.

인식론(Epistemology)으로 논의의 초점이 옮겨가게 되었다.¹²⁾

Ⅲ. 알모도바르적 동성애의 ‘탈정체성화’

60년대 말부터 불어닥친 레즈비언, 게이 해방운동의 바람은 서구사회에서 동성애에 관한 수 많은 영화가 제작될 수 있는 문화적 환경을 만들었다. 해방의 운동에 직접적으로 영감 받은 작품들이 운동의 정치성을 답습하게 된 것은 너무나 당연했는데, 따라서 영화들도 정체성의 정치학을 기반으로 하게 되었다. 서구 동성애 영화들의 역사적 구성을 추적한 리차드 다이어는 이렇게 운동에서 비롯되었고 또 운동을 위한 영화들의 전략을 ‘조직화의 정치학(Institutional Politics)’, ‘대항의 정치학(Confrontational Politics)’, ‘긍정의 정치학(Affirmation Politics)’으로 설명한다.¹³⁾ ‘조직화의 정치학’이란 동성애 조직을 건설하는 것과 이미 존재하는 개혁의 메커니즘을 통해 변화를 조장하려는 의도가 담긴 것이고, ‘대항의 정치학’이란 60년대 말의 자유주의적 충동에서 비롯된 것이며, ‘긍정의 정치학’은 작품 숫자에서 앞의 두 카테고리를 압도하는 것으로서 70년대의 게이, 레즈비언, 여성 해방운동에서 영감 받아 게이/레즈비언 존재의 가치를 긍정하는 의도를 담고 있는 것이다. 결국 구체적인 정치적 목표에서 약간의 차이가 있을 뿐 세 카테고리 모두 동성애자의 확고한 정체성을 기본전제로 하고 있다는 것을 알 수 있다.

사실상 7, 80년대 동성애 영화¹⁴⁾의 대부분이 표방하고 있는 ‘긍정의 정치학’에 대해 좀더 살펴보자면, 다이어는 69년 뉴욕에서의 스톤월 사건¹⁵⁾을 기화로 일어난 동성애자들의 시위에서 그들이 피켓으로 들었던

12) 이러한 관심의 이동 배경에는 하나의 중요한 실생활적인 이유가 존재했는데 그것은 바로 AIDS의 출현이었다. AIDS의 출현과 함께 시작된 예방 교육은 관심의 초점을 동성애 정체성에서 동성애 행위로 옮겨가게 만들었던 것이다.

13) Richard Dyer(1990), *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, New York, Routledge, 211-286.

14) 여기에서의 ‘동성애 영화’란 동성애자들에 의해 제작된 그들을 위한 영화를 말한다. 혼동을 없애기 위해 이성애자들이 만든 동성애 관련 영화에 대해서는 본고에서 다른 표현을 쓸 것이다.

15) 스톤월(Stonewall) 사건이란 1969년 6월 28일 맨해튼의 스톤월 바에서 술을 마시고

‘Gay is Good’이라는 슬로건에서 그 씨앗을 발견할 수 있다고 설명한다.¹⁶⁾ 즉 게이인 것이 만족스럽고 좋다는 말인데 이렇게 ‘의식의 고양(Consciousness raising)’이 ‘긍정의 정치학’의 출발점이 되고 있다. 다이어는 의식의 고양 외에 ‘커밍 아웃’, ‘행동주의/분석(Activism/analysis)’, ‘긍정적인 이미지’를 ‘긍정의 정치학’을 구성하는 주요한 요소로서 보고 있다.

이렇게 자신이 게이인 것을 비판하거나 숨기지 말고 긍정적으로 여기고 진실된 자아와 정체성을 발견함으로써 자랑스럽게 행동할 것을 말하는 것이 ‘긍정의 정치학’의 전략인 것이고 이러한 영화들이 7, 80년대 동성애 영화의 대부분을 차지해 온 것이다. 이러한 ‘긍정의 정치학’에 확연하게 드러나고 있는 것은 전술한 바와 같은, 푸코에서 시작된 근대적 동성애의 개념이다. 즉 동성애자를 하나의 정체성으로 탄생시킨 근대 권력의 작용을 그대로 수용한다고 볼 수 있는 것이다. 할리우드 주류 영화의 동성애 재현 역시도 정체성의 정치학을 그대로 따르기는 마찬가지이다. 주류 영화가 동성애를 다루는 경우, 진지한 의식이 없이 단순히 극적인 흥미를 고조시키기 위해 부가적인 요소로서 등장시키는 것이 일반적이지만 동성애를 중심 주제로 다룰 경우 영화 <필라델피아>에서 보듯, 동성애자를 구별되는 정체성으로 재현한다. 이성애 중심 사회에서 겪는 동성애자의 애환과 비극을 보여주고는 있지만 마치 인종적인 소수자를 다루는 듯한 태도를 보여주게 되고 이러한 태도는 다시 섹슈얼리티의 이분법을 재생산하는 악순환을 반복하게 되는 결과를 낳고 만다.

이제 알모도바르 영화에서 재현되는 동성애와 관련된 젠더, 섹슈얼리티의 수행 양상을 살펴보기로 하자. 알모도바르 영화의 동성애 재현에서 가장 두드러지는 것은 이성애적 젠더에 대해 균열을 가하는 수행성이 두드러진다는 것이고 또한 이러한 수행성이 동성애적 정체성, 이성애적 젠더를 매우 혼란스럽게 만든다는 것이다. 즉 존재론에서 인식론으로 논의의 초점을 옮겨간 90년대 퀴어 이론의 의제를 알모도바르의

있던 레즈비언과 게이들을 경찰이 체포하자 이를 기화로 2, 3일간의 게이들의 폭동이 일어났던 것을 말한다. 이 사건은 70년대 미국에서 레즈비언, 게이 해방운동이 일어나는 결정적인 계기가 되었다.

16) Dyer, 229.

영화는 이미 앞서 실천하고 있는 것처럼 보이는 것이다. 그렇다면 그의 영화에서 젠더와 섹슈얼리티의 다양한 수행을 구체적으로 검토해 보기로 하자.

먼저 지적할 수 있는 것은 이성애적인 젠더의 범주 안에 머물러 있지 않는 인물들의 유형이 매우 다양하다는 것이다. 영어권에서 'drag-queen'이라고 표현되는 여성 복장의 남성 동성애자(여러 영화에 무수히 등장한다), 'butch'라고 표현되는 남성 역할의 레즈비언(<페피, 루시>의 봄, <키카>의 후아나), 'femme'라고 표현되는 여성 역할의 레즈비언(<페피, 루시>의 루시), 유아 남색자(<내가 무엇을 했다고>의 치과 의사), 남성성을 의심받는 여성적인 감수성의 동성애자(<마타도르>의 앙헬), 전형적인 게이 모델(<욕망의 법칙>의 파블로, 후안) 등 매우 다양한 유형의 '탈-이성애적' 인물들이 등장한다. 버틀러는 성적 취향과 관련한 다양한 모델들과 용어들이 존재 그 자체만으로도 성적 카테고리의 혼란과 증식을 가져와 성적 정체성을 뒤흔든다고 말한다.¹⁷⁾

게다가 알모도바르의 인물들은 다양한 스펙트럼을 펼치는 것에 그치지 않고 스펙트럼을 횡단한다. 즉 동성애 취향의 인물들이 동성애에 머무르지 않고 이성애와 동성애를 넘나드는 양상을 보여준다는 것이다. 앞서 말한 바와 같이 안정적인고 확고한 성적 정체성을 거부하고 '법을 만들지 않는 자유로운 수행성'을 강조하는 것은 현대 퀴어 이론의 중요한 속성이다. <페피, 루시>에서 록 가수 루시는 가정주부 봄과 연인관계로 발전하는데 루시는 남편을 떠나 봄과 레즈비언 관계를 갖지만 다시 남편에게 되돌아 감으로써 동성애와 이성애를 횡단하는 모습을 보여준다. 한편, 젊은이들의 Erecciones Generales를 훑쳐보는 남자는 동성애적 기질 때문에 갈등하는 듯 하지만 남자들을 훑쳐보면서 오히려 이성애적 욕망이 살아남을 느끼게 된다. <열정의 미로>에서 리사는 원래 동성애자로 자신을 인식하지만 섹시를 만나 이성애적 사랑에 빠지게 된다. 그렇다고 이성애자로 머무는 것이 아니고 그 후에는 여전히 동성애적인 욕망을 드러낸다. <키카>에서 가정주부로 등장하는 후아나는 키카에게 자신의 레즈비언 욕망을 고백하지만 사촌 동생인 포르노 배우 폴 바소와의 관계를 언급한다. 또한 <하이힐>에 등장하는 여장가

17) Butler(1999), 156.

수 레탈은 도밍게스 판사와 동일 인물임이 밝혀지고 <내 어머니의 모든 것>에 등장하는 트랜스 젠더 롤라는 젠더를 바꾸기로 한 후에도 이성애 관계를 통해 수녀인 로사를 임신시킨다. 또한 이 영화에서 우마와 니나는 레즈비언 관계에 있다 결별하게 되는데 이후 니나는 이성애 관계를 통해 아이를 갖게 되고 우마 역시도 과거에 남자와 관계를 가진 적이 있음을 고백한다. 이렇게 알모도바르 영화에 등장하는 많은 인물들은 자신의 생물학적 젠더와 상관없는 자유로운 성적 수행성을 과시한다.

다양한 수행의 또 다른 양상으로서 알모도바르의 영화에 무수히 등장하는 트랜스 젠더/베스티즘(Vestism)에 주목할 필요가 있다. 영어권에서 ‘drag’ 또는 ‘queen’이라고 하고 표현되는 여장(女裝) 동성애자는 그 자체로 이미 이성애적 젠더의 가공적 구조를 폭로하는 것이다. 트랜스베스티즘이 이분법적 젠더 카테고리 또는 젠더와 관련된 이분법적 사고의 유효성을 문제시하는 존재라는 데 대해서는 이미 많은 학자들이 지적한 바 있는데 특별히 버틀러는 트랜스베스티즘의 수행에 의미를 부여한다. 즉 ‘드랙’의 젠더 모방은 법의 반복적 수행이 아니라 법을 비껴가는 수행이라는 것이다.

드랙은 ‘여성’에 대한 합일적인 이미지를 창조하는 한편 이성애적 일관성의 규정적인 픽션을 통해 하나의 단위로서 허위적으로 자연화되는 젠더 경험에서 이러한 측면들의 구별성을 드러내기도 한다. 젠더를 모방함에 있어 드랙은 젠더 그 자체의 모방적 구조와 유연성을 내재적으로 폭로한다.¹⁸⁾

버틀러는 젠더 모방적 수행이 갖는 정치성을 설명하기 위해 동성애가 이성애의 ‘모방’이라는 개념의 역설을 지적한다. 이성애가 ‘근원’(origin), ‘진품’이기 위해서는 ‘모방’, ‘복제품’의 개념이 필요한 것이고 이를 위해 동성애가 동원되고 있다는 것이다. 만일 동성애가 모방이라는 개념이 없다면 이성애가 근원이라는 개념도 있을 수 없고 따라서 이성애는 그 개념 속에 미리 동성애를 상정하고 있다는 것이다. 그렇다면 오히려 모방인 동성애가 근원인 이성애에 선행한다는 것인데 따라

18) Butler(1999), 175. (강조는 원저자의 것.)

서 시간적 순서로 보자면 동성애가 오히려 근원이고 이성애가 모방이라는 역설에 도달한다는 것이다.¹⁹⁾

알모도바르의 트랜스베스타이트/젠더들은 그 내부에 있어서도 매우 다양한 스펙트럼을 보여준다. 이를테면 영화의 배역으로 보았을 때 낮에는 남성 밤에는 여성으로 행동하는 경우(레탈), 항상 여성으로 옷을 입고 행동하지만 생물학적으로는 남성을 유지하고 있는 경우(몰라), 완전히 여성으로 성전환 수술을 받은 경우(티나, 수사나, 아그라도)가 있다. 그리고 실제로 연기하는 배우로 보았을 때 생물학적 여성이 트랜스젠더로 연기하는 경우(카르멘 마우라), 생물학적 남성이 트랜스젠더로 연기하는 경우(미겔 보세)와 실제로 성전환 수술을 받은 배우가 등장하는 여성을 연기하는 경우(비비 안테르손)가 있다. 또한 앞서 말했듯, 트랜스젠더들은 변화된 젠더(여성)에 고정되지 않고 변화되기 전의 젠더로 돌아가 여성과도 관계를 갖는 양상을 자주 보여준다.

마지막으로 본격적인 게이 모델의 경우에도 퀴어 이론의 관점에서 매우 진보적인 양상을 보여준다. 본격적인 동성애 영화인 <욕망의 법칙>에 등장하는 인물들을 보더라도 7, 80년대 서구 동성애 영화의 주인공들과는 다른 양상을 발견하게 된다. 이 영화의 기본적인 갈등 구조인 삼각 관계를 이루는 후안, 파블로, 안토니오는 알모도바르 영화에 나오는 인물들 중에서 가장 동성애성에 충실한 인물들로서 서구의 ‘게이’ 모델과 상당부분 닮아 있다. 이들은 배타적인 동성애자들로서 동성애가 안정적인 정체성을 이루고 있는 듯 하고 알모도바르의 다른 동성애 취향의 인물들에서처럼 횡단적인 섹슈얼리티를 보여주지 않는다. 하지만 이 영화는 리처드 다이어가 7, 80년대 서구 동성애 영화의 중요한 전략으로 설명한, ‘대항의 정치학’ 이나 ‘궁정의 정치학’의 메커니즘에서 완전히 벗어나 있다. 인물들은 동성애 욕망에 휩싸여 있지만 마치 동성애자라는 정체성에는 아무 관심이 없는 듯 자신들의 욕망을 당연하게 받아들이고 욕망 충족을 위해 행동할 뿐이다. 마치 이성애자가 자신을 이성애자라고 특별히 생각조차 하지 않는 것처럼 이들도 동성애를 너

19) Judith Butler, "Imitation and Gender Insubordination", *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David Halperin(1993), New York, Routledge, 313.

무나 당연시 한다. 따라서 가족 간의 갈등, 사회와의 갈등은 이들의 머리 속에 전혀 들어있지 않으며²⁰⁾ 따라서 ‘공정의 정치학’이 말하는 ‘의식의 고양’이니 ‘커밍 아웃’이니 하는 것은 이 영화에 전혀 해당사항이 없다고 볼 수 있다.

지금까지 본 것처럼 알모도바르의 영화는 젠더와 섹슈얼리티 측면에서 극단의 경험들이 모두 망라되고 또 그 경험들이 마구 뒤섞이고 있는 아나키즘적 수행의 양상을 보여주고 있다. 이러한 ‘차이들’의 재현은 미리 규정된 남성/여성, 동성애/이성애의 엄격한 이분법을 지우며, 성적 수행과 관련하여 카테고리화 할 수 없는 다양한 스펙트럼을 강조하는 것이다. 이는 7, 80년대의 서구 레즈비언/게이 영화들이 투쟁의 기본 포지션으로 삼았던 권력, 섹슈얼리티, 지식, 계급이라는 정체성을 철저히 탈안정화 시키고 있는 셈이고 오히려 법을 어기는 수행을 통해 집단적 젠더 정치학을 해체하는, 퀴어 이론이 제시하는 전략과 매우 닮아있다.

IV. 알모도바르적 수행성의 스페인적 컨텍스트

그렇다면 알모도바르의 영화에서 보여지는 이러한 자유로운 수행성이 90년대 서구 퀴어 이론의 진보성을 어느 정도 함축하고 있는 것인가 하는 점을 검토해 볼 필요가 있다. 외형적으로 드러나는 양상이 그렇다 하더라도 페미니즘, 레즈비언/게이 운동에서 서구와 다른 경험을 소유하고 있는 스페인에서 80년대에 이미 서구의 90년대 전략을 선취할 수 있었겠는가 하는 것은 의문으로 남기 때문이다. 또한 알모도바르가 이 이슈에 대해 그 정도로 진보적인 의식을 소유한 인물인가 하는 점도 이 의문을 증폭시켜 주는 대목이다.

우선, 동성애에 대해, 문화적 정체성으로든 하나의 인식가능한 감수성으로든, 또는 특정한 영화 전통으로든 이에 대한 알모도바르의 거부

20) 세 명의 동성애자 중에서 그래도 유일하게 가정적 갈등을 조금이라도 걱정하는 인물은 안토니오이다. 완고한 어머니를 신경 쓰는 안토니오는 그래서 파블로에게 여자 이름으로 편지를 써 줄 것을 부탁한다. 하지만 안토니오 역시도 파블로와의 관계를 통해 ‘거리낌없는 동성애자’로 변모해가는 양상을 보여준다.

는 이미 유명하다. 알모도바르는 자신의 영화가 게이 영화로 분류되는 것에 대해 자주 반감을 드러낸 바 있는데, 예를 들어 명백한 동성애 영화인 <욕망의 법칙>에 대해서도 “나의 영화들은 게이 관객들을 대상으로 하는 영화들과 정반대이다. <욕망의 법칙>은 현재 스페인에서 가장 인기 있는 영화로서 여성 관객이 가장 많다. 영화를 보게 되면 금세 당신은 사랑의 삼각관계를 이루는 사람들이 남성이라는 사실을 잊게 될 것이다”라고 말했다.²¹⁾ 마찬가지로 그는 게이 영화 전통 속에 위치되는 것에도 거부감을 보였는데 1988년의 인터뷰에서 쿠커나 파스빈더와의 비교를 거부하며 명백한 동성애 표현과 게이 감수성을 혐오한다고 말했다.²²⁾ 알모도바르는 이 인터뷰에서 루이스 베를랑가 감독을 예로 들며 그는 이성애자이지만 그의 영화는 오히려 여성적이라고 말했다.²³⁾ 자신의 성 정체성에 대한 알모도바르의 언급에서도 게이 감독으로 분류되는 것에 대한 그의 거부감이 드러나는데 그는 국제적으로 게이 감독으로 알려져 있지만 자신은 이성애, 동성애를 넘나들기 때문에 자신의 성 정체성은 단순히 규정될 수 없다고 말했다.²⁴⁾ 이러한 그의 태도는 서구 사회에 비해 아직까지 동성애 혐오증이 잔존하고 있는 스페인 사회에서 감독이 가질 수밖에 없는 동성애 공포가 작용한 결과라고 보는 견해가 지배적인데, 감독의 말을 믿든 믿지 않든 한 가지 확

21) James Madrell(1995), “Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and Labyrinth of Passions”, *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*. Ed. Kathleen Vernon and Barbara Morris, London, Greenwood Press, 42에서 재인용.

22) Lola Díaz, ‘Pedro Almodóvar: “Cuando me comparan con Fassbinder me parece una pesadilla”’, *Cambio 16* (18 abr. 1988). Smith, 165에서 재인용. 쿠커(George Cukor)는 헐리우드 고전기를 대표하는 감독으로서 게이로 알려져 있고 특별히 여배우들을 잘 다뤄서 ‘여성의 감독 woman’s director’으로 불리는 인물이다. <바람과 함께 사라지다>의 감독을 맡았다 동성애로 인해 교체된 사건은 유명하다. 독일 태생의 파스빈더(Rainer Werner Fassbinder)는 동성애와 관련하여 영화 내적 외적으로 많은 화제를 만들었던 대표적인 게이 감독이다. 사실 여배우들을 많이 기용하고 잘 다룬다는 점에서 그리고 동성애적 인물들을 통해 사회적 터부와 위선을 공격한다는 점에서 두 감독이 알모도바르와 비교될 수 있는 소지는 충분하다.

23) 스미스는 이러한 감독의 태도가 솔직하지 못한 것이라고 꼬집으며 게이 언론과 관객의 지원이 없었다면 알모도바르의 영화가 해외에서 그 만큼 성공하지 못했을 것에는 거의 의심의 여지가 없다고 잘라 말한다(Smith, 165).

24) Vernon, Kathleen and Barbara Morris(1995), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Westport, Greenwood Press, 22.

실한 것은 그가 결코 동성애 테마에 대해 진보적인 태도를 견지하고 있는 인물은 아니라는 것이다. 그렇다면 그의 영화에서 보여지는 동성애의 자유로운 수행이 서구 퀴어 이론의 진보성을 함축하는 것인가 하는 점은 문제시 되지 않을 수 없다. 사실 그의 영화에서 보여지는 동성애가 다양한 수행의 양상을 보여주는 것은 사실이지만 이러한 양상을 좀더 꼼꼼히 따져보면 퀴어 이론에서 말하는 전복적인 수행성을 의심할 수 있는 여지를 발견하는 것은 어렵지 않다.

우선은 알모도바르 영화에 등장하는 시공간의 비현실성을 문제 삼아야 할 것 같다. 사실주의에 기반한 영미의 동성애 영화들이 동성애자만의 배타적 시공간 — 바, 클럽 등 — 을 자주 조명하며 이성애 사회로부터의 소외와 갈등을 드러내는 반면, 알모도바르 영화에는 이러한 배타적인 공간이 등장하지 않고 일반적인 공간 속에서 동성애는 다른 욕망들과 자연스럽게 평화스럽게 공존하고 있다. 이러한 시공간은 필연적으로 현실적이지 않다. 처음 두 작품, <페페, 루시>와 <열정의 미로>의 시공간이 되고 있는 80년대 초 마드리드의 ‘모비다’ 문화는 언더그라운드 공간으로서 주류 사회의 현실과는 철저히 유리된 유토피아적 공간이다. 다음 작품 <어둠 속에서>는 수녀원이라는 한정된 공간에서 진행되는데, 대중문화 스타들을 숭상하고 마약을 일삼는 수녀들로 가득 찬 ‘미친한 구원자들(Las redentoras humilladas)’이라는 이름의 이 수녀원 역시 너무나 비현실적이다. <욕망의 법칙>, <키카>, <하이힐>의 무대가 되고 있는 대도시는 개인적인 욕망이 자유롭게 활보하고 살인과 폭력, 미스터리가 얽혀있는 가공적인 공간이다. 마드리드의 끈셈시온 가(街)의 서민 아파트를 배경으로 하고 있는 <내가 무엇을 했다고> 만이 알모도바르의 영화 중에서 유일하게 리얼리즘적 함의와 관련하여 논의가 되고 있지만, 이 작품 역시도 기본적인 설정에서만 네오 리얼리즘적인 분위기를 풍길 뿐 벌어지는 상황들은 전혀 리얼하지 않다. 당연하게도 이러한 환경 속에서 동성애 또는 이성애적 욕망이 계급이나 젠더, 인종과의 조우에서 빚어지는 긴장과 갈등, 권력과 쾌락 사이의 (모순적) 함수관계는 전혀 드러나지 않는다. 이렇게 시공간이 비현실적이라면 그 안에서 보여지는 욕망의 자유로운 수행 역시도 전혀 경험적인 진실을 담보하고 있지 못하다고 보아야 하고 따라서 정치적인 함의를 부여받기 어렵다. 물론 유토피

아직 희망을 보여주는 것 자체도 진보적일 수 있겠지만 희극성과 부조리가 난무하고 아나키즘적 감수성에 톤이 맞춰진 그의 영화에서 이렇게 진지하고 구체적인 메시지를 찾아내기는 쉽지 않아 보인다.

두 번째로 고려되어야 할 것은 알모도바르 영화의 특정성으로 여겨지고 있는 일종의 쇼크 전략이다. 알모도바르는 작품 활동 초기에서부터 외국 관객들에게는 물론, 스페인 관객에게조차 쇼킹한 ‘새로운 스페인’의 이미지를 상품화해 왔다. 프랑코 사후 과거와는 다른 새로운 표현 양식을 갈구하던 스페인 관객들에게 ‘모비다’라고 하는 급진적인 언더그라운드 문화를 보여줌으로써 일약 화제의 인물이 될 수 있었던 알모도바르는 그 후에도 과도하고 쇼킹한 이미지들을 태연자약하게 보여주는 전략을 통해 상업적으로 성공할 수 있었다.²⁵⁾

<페피, 루시>와 <열정의 미로>에 직접 출연하여 모비다 집회를 소개하는 역할을 맡았고 또 직접 트랜스베스티즘 공연을 보여주기도 했던 알모도바르는 영화 내에서도 그러한 스펙터클을 소개하는 것에 대한 자부심으로 가득 차 보인다. 그의 영화에는 마약, 트랜스젠더, 포르노적 이미지, 신성에 대한 불경함 등 일탈적인 요소들이 상존하고 있는데, 이러한 요소들은 재현 그 자체로도 80년대 스페인 관객들에게 적잖은 충격을 줄 수 있는 것이었지만 알모도바르는 이에 더해 이러한 요소들을 지극히 일상적이고 자연스러운 것으로 재현함으로써 충격을 증폭시키는 전략을 채택하고 있다. 즉 뜨개질 하는 가정주부와 도착적 섹슈얼리티, 수녀와 마약 등 지극히 일상적인 것과 지극히 과도한 것을 아무렇지도 않게 병치시킴으로써 과도한 것이 일상화되는 효과를 노리고 있는 것이다. 동성애 역시도 이러한 맥락에서 고려되어야 할 터인데 동성애에 관한 가장 쇼킹한 형태에 대해서도 알모도바르의 인물들은 당연한 것으로 받아들인다. 이를테면 <내가 무엇을 했다고>에서 가정주부 글로리아는 둘째 아들 미겔이 친구의 아버지들에게 몸을 팔아 용돈을 마련하고 있다는 쇼킹한 사실을 알고 있으면서도 단순히 이것을

25) 알모도바르에게 있어 비평가들의 호평은 상업적인 성공 이후에 온 것이다. 스페인의 비평가들은 알모도바르의 초기 영화에 대해 플롯이 지나치게 복잡하고 영화적 테크닉이 거칠다는 이유로 대개 부정적인 평가를 내리고 있었다. 그러나 그의 영화가 해외에서 성공하고 스페인 국내에서도 관객들의 호응을 얻게 됨에 따라 스페인 비평가들의 평가도 점차 우호적으로 바뀌어 갔다.

하나의 일탈행위 정도로만 여긴다. 늦게 귀가한 미겔은 엄마가 꾸짖자 당돌하게도 “내 몸의 주인은 나예요”라고 말한다. 또한 글로리아는 아들의 행위보다도 상대방 남자가 아들에게 밥을 먹이지도 않았다는 것에 분개하는데 이로써 동성애 매춘은 늦은 시간까지 밥을 먹이지 않은 매정함에 비해 전혀 중요한 이슈가 되지 못한다. 따라서 관객들은 소년 동성애 매춘 자체도 놀라운 것이지만 이것이 관객들이 동일시 가능한 중산층 가정주부에게 당연한 것으로 여겨지는 것에 더욱 놀라게 된다.

그렇다면 알모도바르 영화에서 보여지는 동성애의 다양한 수행적 양상 역시도 이러한 맥락에서 고려될 수 있을 것이다. 즉 동성애가 이성애와 같이 자연스러운 욕망으로 재현되는 것 역시도 일상성을 덧입혀 충격을 증폭시키는 알모도바르식 전략으로 볼 수 있다는 것이다. 이미 일상성이라고 하는 것은 특별한 정치적 의식이 없는 자연적인 상태를 의미하는 것으로서 그렇기 때문에 동성애가 정치적인 지점인 집단적 정체성으로 재현되지 않고 다양한 수행의 방식으로 재현되었다고 추론할 수 있다. 알모도바르의 쇼크 요법은 과거의 극단적 보수주의에 대한 반작용으로 보여지는데 따라서 그의 영화의 섹슈얼리티와 욕망의 재현에 대해 보이는 그대로의 진보성을 부여하기는 어려워 보인다.

여기에서 알모도바르의 영화가 80년대 스페인 사회, 정치, 문화의 컨텍스트 속에서 함유하고 있는 정치성을 상기할 필요가 있다.²⁶⁾ 많은 서구 관객들과 비평가들이 간과하고 있지만 알모도바르의 영화는 80년대 스페인 사회의 맥락과 결코 떼어서 생각할 수 없는 긴밀한 연관성을 갖고 있다. 알모도바르 영화의 이러한 사회적 함의를 인식하고 있는 스미스는 알모도바르의 영화에서 프랑코의 부재는 의식적인 것이며 따라서 ‘눈에 띄는 부재(conspicuous absence)’라고 말한다.²⁷⁾ 말하지 않음으로써 의식적으로 그 존재를 지우려 하고 있다는 의미이다. 사실상 전환기의 모든 쇼킹한 스펙터클들은 무정부적인 자유방임성과 함께 전환기라는 특수한 역사적 맥락 속에서 과거 서사의 해체라는 정치성을

26) 알모도바르 영화의 스페인적 맥락에 대한 필자의 생각은 다음의 줄고에 정리되어 있다. “알모도바르의 영화: 전지구성과 지역성”, 피종호 외(2003), 『유럽 영화 예술』, 서울, 한울 아카데미, 275-295.

27) Smith, 167.

부여받는데 이에 대해 스페인 전환기의 문화 변동을 연구한 빌라로스는 다음과 같이 말한다.

무질서하고, 가출한 아이 같고, 매우 소란스러운 동성애자, 마약중독자, 창녀, 거지, 광인, 소외 받은 이들이 전환기의 “pluma”²⁸⁾를 구성했다. 이들은 프랑코가 죽은 후 등장한 새로운 주체들로서 끔찍스럽도록 떠들썩하게 그 때까지 쓰이고 있던 전통적인 서사를 해체하고 추방하였다. [...] 이 새로운 사회적 주체는 세계적이고 또 지역적인 정치적, 종교적, 경제적, 사회적 행위들의 낡은 그리고 새로운 형태들이 일시적으로 무너진 과도기적인 공간에 출현하였다.²⁹⁾

81년 2월의 쿠데타에서 보듯 여전히 과거로의 회귀를 회구하는 세력이 남아있는 상황에서 또한 유럽 국가들과의 엄청난 정서적 격차 속에 놓여있던 스페인의 80년대 초 상황에서 구 시대의 낡은 서사를 해체하고 망각하려는 전환기의 문화 작업이 이렇게 요란하게 진행되었던 것은 어쩌면 필연이었을지도 모른다. 프랑코리즘의 문화는 이데올로기적 보수성을 차치하고서라도 우선 형식적으로 단성(單聲)적이고 획일성을 지향하는 것이라 80년대에 문화적 우세종이 되어버린 포스트모던 문화 패러다임에 눌릴 수밖에 없었고 그 결과 다성(多聲)적인 목소리와 스펙터클이 요란하게 터져나오게 되었던 것이다.

전환기의 떠들썩하고 혼란스러웠던 전위적 언더그라운드 문화의 한 복판에 있었던 알모도바르의 영화 역시 낡은 서사가 무너진 과도기적 공간에 출현한 빨루마 ‘pluma’로서 여겨질 수 있다. 알모도바르의 인물들은 성애적 주체이기 이전에 이미 정치적 대리인(agency)들로서 그들의 떠들썩한 행위들은 과거와의 확실한 단절을 의미하는 매우 정치적인 의식이었던 셈이다. 빌라로스가 말하듯 모든 낡은 정치적, 종교적, 경제적, 사회적 행위들, 즉 과거의 유산을 철저하게 거부하는 맥락 속에서 성적인 전통들도 예외가 될 수 없었던 것이다. 이런 면에서 알모도바르 영화에서 섹슈얼리티 또는 젠더의 이탈은 원래의 영역을 넘어

28) 스페인어 속어에서 Pluma는 여성 흉내를 내는 남성 동성애자를 뜻한다.

29) Teresa M. Vilarós(1998), *El mono del desencanto*, Madrid, Siglo XXI, 183.

보다 확장된 의미를 부여받는데 그것은 “상이한 재현 패러다임에 의거하여 전통적인 이분법의 대립항들을 재구성”³⁰⁾하는 것이다. 따라서 그들의 행위가 과도하면 할수록 그리고 쇼킹하면 할수록 더욱 확실한 과거와의 단절을 의미하는 것이었다. 과거를 끊임없이 의식하고 있으면서도 “나에게는 과거에 대한 기억이 없다”고 강변하는 알모도바르의 태도에는 집착적으로 출몰하는 과거의 유령에서 벗어나고자 몸부림치는 전환기 스페인 작가들의 공통적인 고민이 서려있다.

V. 결론

모든 본질주의와 정체성의 신화를 해체하며 80년대부터 불어닥친 포스트모던적 해체의 바람은 지극히 자연스러운 것으로 여겨졌던 젠더와 섹슈얼리티에도 해체의 메스를 들이댔으며 그 결과 정체성 대신 행위와 욕망을 주시하는 퀴어 이론을 낳았다. 퀴어 이론은 7, 80년대를 호령했던 정체성의 정치학들에 이론적인 자기 모순을 발견하게 해 주었고 이로써 동성애나 페미니즘 운동은 새로운 패러다임을 요구받게 되었다. 그런데 이러한 이론적 모색의 전개 과정에서 소외되어 있었던 스페인에서 그것도 80년대에 이미 알모도바르의 영화가 젠더와 섹슈얼리티가 다양한 수행성과 탈정체성화의 양상을 보여주는 것은 매우 흥미로운 사실이 아닐 수 없다. 하지만 이러한 외양에도 불구하고 그의 영화를 퀴어적인 지형 속에 위치시키는 데 있어 곤란한 지점을 지적해 보았다.

80년대 스페인 포스트 모던 문화를 대표하는 대표적 인물인 알모도바르의 관심은 젠더와 섹슈얼리티의 영역에 국한되어 있었던 것이 아니라 과거를 벗어나 새로운 문화 감수성과 패러다임을 제시하고자 하는 정치적 프로젝트와 연결되어 있었다. 그의 영화에서 보여지는 동성애, 섹슈얼리티와 관련해서 보여지는 과도한 진보성도 사실은 궁극적인 정치적 프로젝트를 위한 수단에 불과했다고 보여진다. 그의 전략은 잘

30) Alejandro Yarza(1999), *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias, 89.

알려진대로 과도함과 기발함을 통해 관객에게 문화적 충격을 주는 것이었는데 역으로 말해서 이러한 전략 때문에 젠더와 섹슈얼리티 영역에서의 진보성이 과장된 것이라고 볼 수 있는 것이다.

따라서 알모도바르의 우스꽝스런 괴짜들은 단순히 젠더의 영역에서만 법을 어기는 것이 아니라 삶의 모든 영역에서 법을 어기고 있다. 하지만 이러한 위법적 수행의 목적은 개개의 법을 문제 삼는 것이라기 보다는 현실의 패러다임 전체를 문제삼는 ‘부정(否定)의 정치학’의 표현이라고 보아야 한다. 왜냐하면 영화에서 보여지는 위법적 수행의 양상 또한 현실적인 대안으로서 제시되는 것이 아니라 부정을 위한 극단적인 대립항으로서 제시된 과도한 것이기 때문이다.

물론 그렇다고 해서 알모도바르의 영화에서 젠더와 섹슈얼리티에 관한 진보성이 모두 부정될 수는 없다. 그의 영화에는 전통적인 젠더와 섹슈얼리티 개념에 대한 반감과 도전이 명백하게 드러나고 있고 성적 터부에 대한 해체는 그의 영화에서 매우 중요한 의제이기 때문이다. 또한 그의 공개적인 부인에도 불구하고 여러 비평가들은 그의 영화에서 영미의 게이 영화에서와 마찬가지로 동성애에 대한 관객 계도의 함의를 읽어내고 있고 아울러 섹슈얼리티의 다양성과 가변성을 인정하고 정체성에 대해 회의하는 퀴어적인 의식도 일정부분 인정하고 있다.

이 대목에서 고려되어야 할 것은 푸코로부터 시작되어 퀴어 이론에 까지 이르는 현대 성 담론의 서구 중심성이다. 푸코가 성의 과학화와 관련하여 집중적으로 조명한 19세기 후반의 상황 그리고 동성애, 페미니즘이 사회 운동의 양상으로 활발히 일어나던 70년대의 서구의 상황과 스페인의 상황은 상당한 차이가 있으며 따라서 서구의 이론을 스페인에 무차별적으로 적용시킬 수는 없다. 전환기에 동성애에 관한 소설작품을 썼던 에스테르 투스켈(Esther Tusquets)이나 후안 고이티솔로(Juan Goytisolo)가 영어권 소설이나 영화에서 그렇게 빈번하게 등장하는 동성애 정체성, 동성애자가 일반 사회에서 겪는 고민, 커밍 아웃 등을 거의 말하지 않는 것은 현대 퀴어 이론의 고민을 일찍부터 해 왔기 때문이 아니라 스페인 사회에서는 그러한 문제들이 그다지 부각되지 않았던 탓이라고 볼 수 있다.³¹⁾ ‘게이’, ‘벽장(Closet)’, ‘커밍 아웃(Coming Out)’

31) 스피스와 버그만은 80년대 스페인의 사회 문화적 토양 자체가 동성애에 호의적이었

등의 용어를 대체할 만한 스페인어가 없는 것만 보아도 이 점은 자명하다. 그렇다면 알모도바르 영화의 동성애를 논하는 데 있어서도 이러한 점이 당연히 고려되어야 할 것이다.

결국 서구의 퀴어 이론을 알모도바르의 영화에 적용시키는 데 있어서 보여지는 어긋남과 곤란함은 현재 영미를 중심으로 활발히 논의되고 있는 퀴어 이론의 국지성(局地性)을 확인시켜주는 한 예로 보아도 무방할 것이고 더 나아가 이는 영미의 이론을 도구 삼아 비서구의 문화 생산물을 분석하는 작업에서 응당 가져야 할 경계심과 생산적인 전유의 필요성을 환기시켜 주는 대목이라 할 수 있겠다.

참고문헌

- 임호준(2003), “알모도바르의 영화: 전지구성과 지역성”, 『유럽 영화 예술』, 피종호 외 지음, 서울, 한울 아카데미.
- Bergmann, Emile and Paul Julian Smith, ed.(1995), *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke UP.
- Butler, Judith(1993), “Imitation and Gender Insubordination”, *The Lesbian and Gay Studies Reader*, ed. Henry Abelove, Michèle Aina Barale, David Halperin, New York, Routledge.
- _____(1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- Dyer, Richard(1990), *Now You See It: Studies on Lesbian and Gay Film*, New York, Routledge.
- Foucault, Michel(1990), 『성의 역사 1: 얌의 의지』, 이규현 역, 서울, 나남.
- Gallero, José Luis, ed.(1991), *Sólo se vive una vez: Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid, Ardora.

다고 본다. 억압이 없었기 때문에 저항도 없었고 따라서 동성애가 정체성화하여 정착화될 필요도 없었던 것으로 보고 있다[Emile Bergmann and Paul Julian Smith, ed.(1995), *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*, Durham, Duke UP, 9-12]. 하지만 스페인의 뿌리 깊은 마초이즘과 프랑코 시대 문화생산물에 자주 보이는, 이성애적 센터로부터의 이탈에 대한 엄청난 혐오를 생각하면 문화적 토양이 이렇게 빨리 바뀔 수 있는가 하는 의문과 함께 이들의 시각이 다소 나이브해 보이기도 한다.

- Halperin, David(1995), *Saint Foucault: Toward a Gay Hagiography*, New York, Oxford UP.
- Laiglesia, Juan Carlos de(2003), *Ángeles de Neón: Fin de Siglo en Madrid (1981-2001)*, Madrid, Espasa Calpe.
- Madrell, James(1995), "Sense and Sensibility, or Latent Heterosexuality and Labyrinth of Passions", *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Ed. Kathleen Vernon and Barbara Morris, London, Greenwood Press.
- Moreiras Menor, Cristina(2002), *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Sedgwick, Eve Kosofsky(1990), *Epistemology of the Closet*. Berkeley, University of California Press.
- Smith, Paul Julian(1992), *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film, 1960-1990*, New York, Oxford UP.
- Triana Toribio, Núria(2000), "A Punk called Pedro: la movida in the films of Pedro Almodóvar", *Contemporary Spanish Cultural Studies*, Ed. Barry Jordan and Rikki Morgan-Tamosunas, London, Arnold, 274-282.
- Vernon, Kathleen and Barbara Morris ed.(1995), *Post-Franco, Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, Westport, Greenwood Press.
- Vilarós, Teresa M.(1998), *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid, Siglo XXI.
- Yarza, Alejandro(1999), *Un caníbal en Madrid: La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias.

임호준

서울시 서초구 잠원동 한신 로얄 아파트 1-404

전화번호: 02) 599-1841

E-mail: hojoon33@hotmail.com

논문접수일: 2003년 11월 10일

심사완료일: 2003년 12월 10일

게재확정일: 2003년 12월 15일