



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

페드로 알모도바르의 영화에
나타나는 가족서사의
역사적 함의

2024년 7월

서울대학교 대학원

서어서문학과

설다인

페드로 알모도바르의 영화에
나타나는 가족서사의
역사적 함의

지도교수 임호준

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2024년 7월

서울대학교 대학원
서어서문학과
설다인

설다인의 석사 학위논문을 인준함
2024 년 8 월

위 원 장 _____ 이 은 아 (인)

부위원장 _____ 이 선 우 (인)

위 원 _____ 임 호 준 (인)

국 문 초 록

페드로 알모도바르의 영화는 자주 전통적인 정상가족 이데올로기에서 벗어난 탈규범적이고 확장적인 가족을 그린다. 그의 작품 세계에서 새롭게 제시되는 모습의 가족들은 기존의 전통적 규범 하에서 억압받던 이들을 스페인 사회의 공동체 내로 포섭한다. 이로써 새로운 가족들은 세대 간에 전승되는 역사적 기억을 통해 스페인 사회에서 경직된 전통적 규범을 해체하고 그간 망각되었던 역사를 상기하는 역사적 행위 주체로 등장한다.

가족서사에 정치·역사적 함의를 담아내는 것은 내전 이후 스페인의 문학과 영화에서 빈번하게 관찰된다. 전통적이고 종교적인 가족 모델을 국가에도 적용하고자 했던 프랑코 정권의 의도는 반대 진영의 작가들이 계속해서 폭력적이고 억압적인 가족의 모습들을 그리는 결과를 낳았다. 이러한 맥락 속에서 알모도바르는 선배들의 작업을 수용하기도 변용하기도 때론 전복하기도 하면서 스페인의 새로운 가족서사를 그려나간다.

그 가운데 1990년대에 발표된 작품: <하이힐 *Tacones lejanos*>(1991), <비밀의 꽃 *La flor de mi secreto*>(1995), <라이브 플래쉬 *Carne Trémula*>(1997), <내 어머니의 모든 것 *Todo sobre mi madre*>(1999)은 가족 내의 전승이라는 소재를 통해 공고하던 전통적 규범들을 해체함으로써 스페인의 국가 정체성을 새롭게 구성한다. 이제 스페인 사회에서 전승은 폭력의 순환이 아닌 새로운 정체성과 수행으로 향한다. 고정적이고 이분법적인 젠더와 단일한 민족·인종의 해체는 스페인 사회 내의 주체들이 가진 다양하고 이질적인 특성들을 포용할 것을 제안한다.

전승의 긍정을 통해 가능해진 세대 간의 화해는 스페인적 모성의 수정으로 나아간다. 내전 이후 부재하는 가부장을 대신하여 가족 구성원들을 억압하던 ‘팔루스적 모성’은 이제 새로운 모델을 찾는다. <하이힐 *Tacones lejanos*>(1991)과 <귀향 *Volver*>(2006)은 사

죄하는 어머니의 모습을 통해 각각 다시금 사랑의 대상이 되는 어머니와 폭력의 순환을 끊어내는 어머니의 모습을 그린다. <하이힐>은 기존의 스페인 문학과 영화를 지배하던 변형된 오이디푸스 서사의 모친살해를 대신하여 어머니에 대한 사랑을 갈구하는 서사를 제시한다. <귀향>은 딸이 겪었던 폭력에 관해 사죄하는 어머니를 통해 과거를 대면하고 진실을 터놓음으로써 가능해지는 화해를 다룬다. 그리고 이는 가족과 가계의 경계를 넘어 과거의 비극과 돌봄으로 연결되는 인물들의 관계를 그린다.

<귀향>에서 미처 해결되지 않은 과거사 문제와 역사적 실천의 주제는 2000년대의 영화들에서 다시금 나타난다. 애도를 위한 사회적 제의에 해당하는 역사의 재현은 망각되었던 망자를 다시금 현재로 불러오게 한다. <브로큰 임브레이스 *Los abrazos rotos*>(2009)와 <페인 앤 글로리 *Dolor y gloria*>(2019)는 개인의 기억과 더불어 상실되었던 정체성을 다시금 회복하는 인물들의 모습을 그린다. 그리고 이 과정에서 가족 공동체의 회복이 함께 일어난다. 과거와의 대면을 통해 비로소 상실한 대상에 대한 애도를 행하고 가족 공동체의 회복을 이루는 것은 <줄리에타 *Julieta*>(2016)에서도 반복된다. 이에 관해서는 침묵 속에 내재되어 있는 깊은 죄책감의 문제를 다루며, 리콴르가 주장하는 ‘행복한 망각’을 위해 필요한 죄책으로부터의 해방을 논의한다. 진실과의 대면, 그리고 적절한 매장과 애도는 직접적으로 과거사 청산 문제를 다루는 <패러렐 마더스 *Madres paralelas*>(2021)로 수렴된다. 작품 속에서 개인적 진실과 역사적 과업은 불가분한 것으로 나타난다. 그리고 개인사의 중심에 놓인 아이들은 역사적 의무가 향하는 미래 세대를 상징한다. 이로써 역사적 의무의 전승은 스페인의 미래를 만들어 갈 다음 세대로 계속해서 이어진다.

주요어 : 페드로 알모도바르, 가족서사, 역사, 프랑코 정권, 폴 리콴르
학 번 : 2022-21390

목 차

국문초록	iii
I. 서론	1
1.1. 내전 이후 스페인 문학과 영화의 가족서사.....	6
1.2. 알모도바르의 영화에 드러나는 가족의 확장	12
II. 세대 간 전승을 통한 국가정체성의 재구성	20
2.1. 전승을 통한 과거의 상기	24
2.2. 전통적 규범의 해체와 국가정체성의 재구성	35
2.2.1. 수행적 젠더와 섹슈얼리티	36
2.2.2. 이식과 민족적·인종적 다양성	43
III. 스페인적 모성의 수정	50
3.1. 스페인적 오이디푸스 서사의 전복: <하이힐>	52
3.2. 전승된 폭력과 사죄하는 어머니: <귀향>	59
IV. 공동체적 기억과 역사의 의무	70
4.1. 기억의 재현과 정체성의 회복	73
4.2. 매장과 애도의 윤리	81
4.3. 역사적 의무의 전승: <패러렐 마더스>	91
V. 결론	99
참고문헌	103
페드로 알모도바르 작품 목록	109
Abstracto	111

그 립 목 차

[그림 1]		28
[그림 2]		28
[그림 3]		41
[그림 4]		65
[그림 5]		65
[그림 6]		65
[그림 7]		85
[그림 8]		88
[그림 9]		88
[그림 10]		97
[그림 11]		97

I. 서론

페드로 알모도바르(Pedro Almodóvar)는 현재 활동하는 스페인의 영화 감독 중 국내외에서 모두 큰 영향력을 지닌 감독이다. 그의 영화는 스페인의 현실을 반영하고 그것을 외부세계로 표출하며, 나아가 지구화된 현대 사회 내에서 다양한 담론을 형성한다. 그러한 맥락에서 알모도바르의 영화가 적극적으로 스페인의 과거 역사를 상기하고 이에 관한 담론을 이끌어내는 것은 스페인 국가정체성의 재현과 형성, 나아가 전지구적 역사 담론에 있어 중요한 의미를 지닐 것이다.

이러한 알모도바르의 영화 속에서 인물들은 현대 사회의 파편화된 개인으로서 행동하는 것 같다가도, 결국은 거의 언제나 ‘가족’이라는 공동체 안으로 포섭된다. 다만 이때 알모도바르가 호의적인 시선으로 그리는 가족은 대개 규범적인 ‘정상가족’의 모델에 해당하지 않는 경우가 많다. 가족에 대한 알모도바르의 생각은 다음 발언에서 잘 나타난다.

다른 동물들처럼 인간은 서로를 필요로 한다. 따라서 인간은 결국 가장 가까운 친구들과 자신만의 가족을 만들게 된다. 이 새로운 가족은 매우 이단적이지만 애정에 대한 실질적인 필요를 표출하는 진짜 가족이다. (Strauss 1996, 100)

현대 사회의 가족을 혈연이나 혼인 등 기존의 제도적 근거에 기반하여 정의하지 않는 것은 알모도바르의 작품에서만 나타나는 현상이 아니다. 20세기 후반부터 가족에 관해 탐구하는 여러 학자들은 현대사회에서 가족의 형태와 정의가 변화하고 있음을 포착하고, 가족에 대한 더욱 유연한 사고를 제안하였다. 예를 들어 주디스 스테이시(Judith Stacey)는 『가족의 이름으로 *In the Name of The Family*』(1996)에서 단일한 가족 형태(the family)가 아닌 여러 형태의 확장된 가족 형태(families)를 수용할 것을 주장한다. 스테이시는 “남성 생계부양자, 여성 전업 가정주부, 그리고 [부모에게] 의존하는 아이 (6)”로 이루어진 소위 ‘정상 가족’을 ‘근대적 가족 체제(modern family regime)’로 명명하고, 이에 반해 단일한 형태로 규정되지 않는 현대 사회의 여러 가족 형태들을 ‘포스트모던 가족(postmodern family)’이라 칭한다. 스테이시는 이러한 포스트모던 가족은

“혈연이나 혼인, 입양 등의 제도적 기준이 아닌 ‘서로를 사랑하고 돌보는 사람들의 집단’으로 정의된다 (9)”고 말한다. 데이비드 모건(David Morgan)은 마찬가지로 유동적이고 다양한 형태의 가족을 논의하기 위해 ‘가족’이라는 용어를 사물화하여 명사로 사용하기보단 하나의 속성으로서 형용사로 사용하고자 한다 (24; 290). 그는 또한 가족의 구조보다는 가족 실행(family practice)에 더욱 초점을 맞추어 일상적이고 규칙적이면서도 유동적으로 구성되는 가족이라는 관념을 조명하고자 한다(24; 296-297). 마지막으로 류도향(2020a)은 모건의 논의를 바탕으로 명사로서의 ‘가족(the family)’을 대신하여 형용사인 ‘가족적인 것(the familial)’을 사유할 것을 제안한다 (472). 그는 가족의 정상성을 판가름하는 단일한 모델이 아닌 ‘가족적인 것’이라고 일컬어질 수 있는 가족 내에서의 실천과 상호매개성을 강조한다.

이러한 논의들은 현대 사회의 다양화된 가족을 유토피아적 관점으로 낭만화하지 않으면서, 가족을 국가, 정치, 경제, 문화 등의 사회적 역학 속에서 파악한다는 점에서 본 논문에서 논하고자 하는 알모도바르의 작품 속 가족의 담론들과 상통한다. 류도향은 현대사회의 새로운 가족에 대한 이론적 담론들이 가족을 친밀성(intimacy)을 중심으로 낭만화해왔음을 지적하며, “고통, 질병, 충동, 동물성 등 근원적 부자유와 취약함을 지닌 인간 공통의 어두운 면과 밀접하게 연관된 ... 신체매개적 공동체성 “을 ‘가족적인 것’의 또 하나의 원리로 제시한다(2020a, 473). 그는 혈연과 같이 생물학적으로 주어지는 연관성과 매개성에 더해 사회적이고 문화적인 관계 속에서 습득된 것으로 ‘가족적인 것’을 이해하고자 한다. 따라서 “이제 가족은 당연하게 주어지는 것이 아니라, 개개인에 의해 성찰되고, 선택되어야 할 문제가 되었다. ... 각자의 서사를 구성하는 것은 나의 정체성과 내가 속한 사회와 국가의 복합적 상호관계를 묻고 따지는 과정이 되어야 (2019, 316)”한다.

가족적인 것을 정치·경제·사회적 담론 속에 위치시켜야 한다는 류도향의 주장처럼, 스테이시는 서구사회에서 이전까지 자연스럽게만 여겨지던 근대적 가족의 젠더, 성, 양육의 의제들이 포스트모던 사회의 조건¹⁾

1) 스테이시는 이 ‘포스트모던 조건’이 무엇을 의미하는지에 관해 자세히 정의하고 있지는 않다. 만일 이것이 리오타르가 제시하는 포스트모던 조건을 의미한다면, 진리와 합목적성에 대한 믿음을 기반으로 한 거대서사와 총체성으로 특징지어지는 근대성에 대비되는 것으로서, 중심의 해체와 다원성에 대한 추구를 의미할 것이다. 스테이시의 저작에서 발견되는 이러한 포스트모던 사회의 실질적 ‘조건’들은 도시화된 산업사회

속에서 정치적인 것으로 가시화되고 있음을 주장한다 (Stacey 46). 이때 개인주의적 신자유주의 체제로 진입한 세계에서 보편적으로 일어나는 변화와 더불어 스페인에서 특히 가족이 정치적인 의미를 지닌다면 그것은 과거 독재 정권의 정치적 수사가 늘 가족의 규범을 동원해 왔기 때문이다. 이들이 주장했던 ‘스페인의 가족’은 앞서 언급한 스테이시의 근대적 가족의 특징에 로마가톨릭의 전통과 규범이 더해진 형태라고 볼 수 있다. 팔랑헤(Falange)당이 이렇듯 종교적 순종과 전통적 성역할을 바탕으로 한 가족 모델을 국가모델에 적용하고자 한 것은 내전 이후 스페인에서 억압적이고 폭력적인 가족서사가 주요하게 등장하는 배경이 되었다.

알모도바르의 작품 속 가족서사 역시 이처럼 내전 이후 스페인에서 형성된 가족 서사의 맥락 속에서 파악해야 한다. 알모도바르의 작품 경력이 장편 영화로 한정했을 때에만도 40년이 넘는다는 점을 고려할 때, 그가 그리는 가족서사가 각 작품이 만들어진 시대적 배경과 당시의 사회·정치적 논의에 따라, 혹은 감독 자신의 개인사적 변화에 따라 각기 다른 관점과 모습을 보인다는 것은 자연스러운 일이다. 또한 같은 시기의 작품이라 하더라도 여러 작품들은 각기 다른 주제와 논의를 담고 있다. 본 논문에서는 그럼에도 존재하는 알모도바르 영화의 경향성에 주목하여, 그가 그리는 가족 서사가 과거의 폐쇄적이고 억압적인 규범에 대항하여 정치적 민주화 이후로도 해결되지 않은 스페인 사회의 문제들을 드러내는 지점을 탐구하고자 한다.

가족서사는 여러 세대의 상호작용을 그리게 된다는 점에서 현세대의 문제를 시간의 흐름 속에서 관찰하기에 유용한 도구가 될 수 있다. 또한 그러한 시간의 흐름 속 역사의 주체를 원자화된 개개인이 아닌 가족이라는 공동체의 차원에서 돌아보도록 한다. 서사와 역사의 이러한 연관성은 철학자 폴 리쾨르(Paul Ricoeur)가 지속적으로 탐구해 온 주제로서, 그의 후기 저작인 『역사, 기억, 망각*La mémoire, l'histoire, l'oubli*』(2000)에서 자세히 다루어진다. 그는 이전에 『역사와 진리*Histoire et vérité*』(1955)에서 역사의 인식론과 실천을 탐구하였으며, 『시간과 이야기*Temps y récit*』(1983) 3부작에서는 시간의 흐름 속에서 파악된 인간 삶의 경험을 통해 물리적 시간을 ‘인간적 시간’으로 전환하는 서사의 중요성을 주장하였다. 『역사, 기억, 망각』은 앞선 논의들을 바탕으로 하여 기억의 현상학, 역사

와 증가한 여성의 고용기회, 고도로 발전한 재생산 과학기술, 민주적 의제로 제시되고 수정되는 기존의 전통적 가치들(가족, 종교, 도덕규범 등)을 포함한다.

적 인식론, 그리고 역사적 조건의 해석학을 두루 살피며 기억의 작용을 통해 이루어지는 역사를 탐구한다. 또한 역사적 이해를 위한 서사의 역할, 그리고 인식론의 차원을 넘어서는 실천적 차원의 역사적 윤리를 주장한다. 따라서 본 논문에서는 리콥르의 후기 역사 철학을 담은 『역사, 기억, 망각』에 등장하는 여러 개념과 논의를 빌려 알모도바르의 영화에 나타나는 가족서사가 스페인의 현대사를 비판적으로 성찰하고, 인물들의 실천적 참여를 이끌어내는 지점을 탐구하고자 한다.

『역사, 기억, 망각』에서 리콥르는 기억과 역사에 관한 모든 논의에 앞서, 기억의 문제를 “‘무엇’에 관한 ‘누구’의 기억인가” 하는 질문으로 요약한다 (Ricoeur 2000, 3). 역사적 담론을 이끌어내는 알모도바르의 영화에서 ‘무엇’은 독재의 역사와 잔재하는 억압적 문화가 될 것이며, ‘누구’는 그러한 집단적 기억을 보유한 스페인 사회가 될 것이다. 그러나 이때에 다시 ‘스페인 사회’란 구체적으로 누구를 의미하는가의 문제가 남는다. 본 논문에서는 그것이 다른아닌 스페인의 새로운 가족, 즉 알모도바르의 영화가 제시하는 새로운 가족 안의 행위자들임을 보이고자 한다, 기존의 가부장적이고 종교적인 가족과는 매우 다른 이 가족들 안에서 과거에 ‘스페인의 타자’로 정의되던 특정 행위자들은 이젠 스페인 역사의 주체로 등장한다.

본격적인 논의에 앞서 서론에서는 먼저 알모도바르의 영화가 기대어 온 내전 이후 스페인의 가족서사를 문학과 영화에서 두루 논의한다. 이로써 가족서사가 스페인의 맥락에서 정치적인 의제가 되어 온 배경과 양상을 관찰할 것이다. 두 번째 절에서는 잔존하는 과거의 규범들과 현대 사회의 새로운 가족 형성의 원리 속에서 알모도바르가 그리는 스페인의 새로운 가족들의 모습을 살펴본다. 스페인의 특수한 맥락 속에서 알모도바르의 영화에 구체적으로 재현되는 여러 형태의 가족들은 스페인의 현대사적 쟁점과 어떻게 연관되는지에 관해 간략히 언급할 것이다.

2장에서는 ‘전승’이라는 주제를 중심으로 가족서사를 통해 스페인의 국가정체성을 새롭게 재구성하는 과정을 고찰한다. 작품활동 초기의 영화들이 경직된 기성세대의 문화와는 대비되는 당대 젊은 세대의 활기와 전복성에 더욱 주목하였다면, 90년대 중반부터 알모도바르의 영화에는 전승이라는 주제가 보다 적극적이고 긍정적으로 활용되기 시작한다. 그러나 이는 과거의 단순한 답습을 넘어 젠더, 섹슈얼리티, 민족과 인종

등 다양한 영역에서 변화와 새로운 가능성을 모색하며 스페인의 국가정체성을 재구성하는 데로 나아간다. 따라서 90년대 중후반의 영화들을 중심으로 알모도바르의 영화에서 전승과 국가정체성이 논의되는 방식을 살펴볼 것이다.

3장에서는 스페인 가족서사에서 가장 특징적이라고도 할 수 있을 모성의 재구성에 관해 검토한다. 내전 이후 스페인의 가족서사에서 모성은 흔히 부재하는 가부장을 대신하여 가정 내에서 폭력과 억압을 행사하는 힘으로 그려졌다. 그러나 알모도바르의 영화에서 모성은 그 오명을 벗고 이젠 세대 간의 화해를 도모하는 적극적인 행위자로 탈바꿈한다. 이러한 모성의 새로운 역할은 스페인의 오랜 갈등과 억압을 극복하고 역사의 윤리적 의무를 다하는 방향으로 나아간다. 그러한 논의를 모성의 주제가 특히 두드러지는 <하이힐 *Tacones lejanos*>(1991)과 <귀향 *Volver*>(2006)을 중심으로 살필 것이다²⁾.

4장에서는 집단적 기억과 역사적 의무의 차원에서 재현, 애도, 그리고 과거사 청산 문제에 관해 탐구한다. 리쾨르는 '[윤리적으로] 인정할 수 없는' 사건에 대해 역사가의 작업에 앞서 집단적 기억에 참여할 시민들의 의무가 존재함을 주장한다 (Ricoeur 2000, 334). 내전과 독재 시기의 폭력은 스페인인들에게 인정할 수 없는 사건이며, 특히나 정치적 전환기의 '망각 협정(Pacto del olvido)³⁾'을 거친 스페인 사회에서 그러한 사건에 대한 집단적 기억은 여전한 과제로 남아 있다. 기억과 역사의 주요하고도 어려운 문제인 재현, 애도, 처벌과 용서는 최근 작품일수록 알모도바르의 영화에서도 주요한 주제로 부상한다. 그리고 여기에서도 기존의 규범에 얽매이지 않는 새로운 가족들은 계속해서 그러한 의무를 행하는 공동체로 기능한다.

2) 본 논문 내에서 작품의 한국어 제목은 국내에서 개봉한 영화의 경우 한국어 제목으로 채택된 것을 그대로 사용하였으며, 국내에서 개봉하지 않은 영화의 경우엔 스페인어 제목의 의미에 충실하게 번역하여 표기하였다. 전자의 경우 비록 원제의 의미로부터 멀어지거나 스페인어 발음에 충실하지 않은 번역이 존재하나 국내 관객들에게 친숙한 제목으로 표기하는 것을 우선으로 삼았다.

3) 망각 협정(Pacto del Olvido) 혹은 침묵 협정(Pacto del Silencio)이라고 불리는 이 사회적 합의는 명시적인 협정이라기보단 프랑코파와 반(反)프랑코파 모두의 책임을 묻지 않은 사면법을 가리킨다. 이 사면법은 정권에 의해 부당하게 투옥된 정치범들과 정권의 가해자들을 모두 사면하는 등 과거의 진실을 낱알이 밝히지 않도록 했고, 2007년에 제정된 역사기억법(Ley de Memoria Histórica) 역시 전환기의 정신을 존중하면서 여전히 많은 부분이 구체제의 유산으로서 그대로 남아 있게 되었다 (김원중 196; 216, 김현균·임호준 33).

끝으로 결론에서는 상기의 논의들을 종합하며 스페인 사회에서 역사 담론의 흐름과 알모도바르 영화의 연관성을 간단히 언급하고자 한다. 비록 엄격하게 시간 순서대로 작품과 논의를 배열하지는 않았으나, 본 논문의 목적은 어느 정도 알모도바르의 작품세계가 지향해 온 가족과 역사 담론이 시간에 따라 변화해 온 과정을 보여주고 있다. 이는 한 감독이 오랜 기간 작업을 하며 집중하는 논의가 시간에 따라 변화하기 때문이기도 하지만, 동시에 알모도바르의 영화에서 제기하는 질문들과 함께 스페인 사회 내에서 역사에 관한 담론과 논의가 성숙해 온 결과이기도 할 것이다. 이러한 점에서 알모도바르의 영화가 스페인의 사회현실과 함께 호흡하는 지점을 짚으며 본 논문을 마무리하고자 한다.

1.1. 내전 이후 스페인 문학과 영화의 가족서사

가족서사가 사회정치적 의미를 지니는 작품은 스페인 내전 이전부터 존재했으며, 비단 스페인에서만 발견되는 것도 아니다. 그러나 스페인에서 가족서사가 특히 정치·역사적인 의미를 지니는 것은 앞서 언급했듯 프랑코(Francisco Franco) 독재 시기의 정치적 수사와 관련된다. 팔랑헤의 파시스트적 ‘국민주의(nacionalismo)’ 이데올로기는 가족 모델을 그 중심에 두고 프랑코를 국가의 가부장으로 내세웠다. 이들이 주창한 전통적이고 종교적인 가족 모델은 권위를 지닌 가부장, 헌신적인 어머니, 순종적인 아이들이라는 각자의 역할을 제시하였고, 이는 각각 통치자로서의 국가, 통치 대상으로서의 국가 혹은 영토, 그리고 시민들로 치환된다.⁴⁾ 프랑코의 자전적 소설을 바탕으로 한 영화 <민족Raza>(1941)은 이러한 팔랑헤의 정치적 선전 전략을 잘 보여주는 예로, 한 가족 내에서의 이념 갈등은 신앙심과 ‘애국심’을 유지한 프랑코파의 ‘해피엔딩’으로 귀결된다. 여기에서 승리하는 것은 ‘영광스러운 군인’인 가부장과 순종적이고 헌신적인 아내로서의 여성들이다.

이처럼 프랑코 정권이 가톨릭 신앙에 기초한 가부장적 가족의 이상을

4) 폴 일리에(Paul Ilie)는 팔랑헤의 세 가지 이상인 권위, 위계, 질서를 통해 강인한 인물상과 복종적 인물상이 양분되며, 이러한 가치들은 국가, 지역, 가정에 각각 할당되어 있다고 분석한다 (252).

내세웠다면, 그 반대편에서는 가족 내에서의 억압과 내전과 독재의 폭력으로 인해 붕괴된 가족의 모습을 그리며 이에 저항하고자 했다. 이러한 가족서사에는 부모, 특히 아버지가 부재하는 경우가 많다. 이는 스페인 사회에 만연하던 ‘고아됨(orfandad)’의 감각과도 연결된다. 내전은 실제로 많은 젊은이들의 목숨을 앗아감으로써 수많은 고아들을 양산하였다. 조라바니(Jo Labanyi)는 50년대 작가들의 작품에서는 대부분의 부모들이 죽었거나 옥중에 있는 것으로 묘사되며, 프랑코 체제의 이데올로기 역시 바로 이 점을 파고들어 상실된 가부장의 권위를 대체하려고 했다는 점을 지적한다 (49-50; 72). 그러나 프랑코를 합법적인 가부장으로 인정할 수 없는 이들에게 부모는 여전히 부재할 뿐이었다.

만일 부모 중 아버지만이 부재하다면 어머니는 가부장을 대신하여 아이들에게 억압을 행사하는 모습으로 등장한다. 비록 내전 직전 혹은 초기에 쓰여진 작품이지만, 가르시아 로르카(Federico García Lorca)의 희곡 『베르나르다 알바의 집 La casa de Bernarda Alba』은 그러한 억압적 어머니의 전형을 보여준다. 1936년에 집필되어 내전 이후인 1945년에야 아르헨티나에서 출간된 이 작품은 안달루시아의 전통적 농촌사회를 배경으로 자신의 어머니와 딸들을 억압하며 가부장적 사회 규범을 재생산하는 베르나르다 알바의 모습을 그린다. 프랑코 정권 이전에 쓰인 이 작품은 스페인의 전통적인 농촌사회에 이미 억압적이고 폭력적인 규범과 문화가 존재했음을 보여주는 것이지만, 팔랑헤의 이데올로기가 추구한 것이 바로 이 전통적이고 가톨릭적인 농촌사회로의 귀환이라는 점을 고려할 때, 이는 프랑코 체제의 억압과도 무관하지 않다.

라바니가 지적하듯, 낭만주의적 신화관을 바탕으로 둔 팔랑헤의 이데올로기는 가톨릭 양왕의 ‘황금시대’와 카스티야 중심의 ‘통일된 스페인’, 그리고 그 전통이 남아 있는 농촌 사회를 스페인인들의 실낙원으로 내세웠다. 라바니는 이를 ‘가부장적 봉건주의로의 회귀’라는 표현으로 정리한다 (Labanyi 38). 이는 또 다른 팔랑헤 진영의 영화 <밭고랑 Surcos> (1951)에서도 확인되는 것으로, 이 영화에서 도시로 상경한 노동자 가정의 위기는 가부장의 권력 상실과 일치한 것으로 여겨진다. 결국 장남의 죽음으로 인해 이 가족은 다시 농촌으로 귀향하게 된다. 본래 막내딸만은 달리는 기차에서 뛰어내려 도시로 돌아간다는 설정의 마지막 장면이 검열에 의해 끝내 삭제된 것 역시 산업화된 도시를 부정적으로 그리고 농촌의

가치를 우위에 두고자 한 팔랑헤의 이데올로기가 엿보이는 지점이다.

농촌의 전통 속에 존재하는 가족 안의 폭력은 1942년 발표된 카밀로 호세 셀라(Camilo José Cela)의 소설 『파스쿠알 두아르테 가족 *La familia de Pascual Duarte*』에서 계속된다. 아이러니한 것은 셀라가 기존에 프랑코 정권에 봉사한 작가로 알려져 있음에도 이렇듯 농촌에서의 붕괴된 가족과 그 안에서의 폭력을 그리고 있다는 점이다. 비록 소설의 배경은 공화주의 시기의 스페인으로 설정되어 있으나 폭력적인 가정 환경과 그 안에서 관찰되는 인간 본연의 잔인함, 아버지의 부재, 증오의 대상으로서 모성, 그리고 모친살해 등은 내전 이후 지속적으로 등장한 스페인 가족 서사의 특징을 잘 보여준다. 『베르나르다 알바의 집』에서와 마찬가지로 파스쿠알 두아르테에게 가족은 자신에게 폭력을 행사하고, 자신을 비난하며, 불행을 만들어내는 비극적인 공간이다. 여기에서 특히 주목할 만한 것은 가부장의 부재와 어머니에 대한 증오 및 살해이다. 파스쿠알의 폭력적인 아버지는 작품 초반부에 광견병으로 인해 사망하며 퇴장하고, 파스쿠알 역시 자식을 잃고 실질적인 가족 부양에 실패하며 전형적인 가부장의 지위를 얻지 못한다. 이로써 작품 속엔 가부장이 부재하게 되며, 그 빈자리를 채우는 것은 파스쿠알의 어머니이다. 폴 일리에(Paul Ilie)가 지적하듯 그는 ‘아들을 반향과 분별없는 살인, 심지어는 모친살해로 몰아넣는 잘못된 권위를 지닌’ 인물이다 (252). 따라서 작품의 후반부에 그는 파스쿠알에게 잔인하게 살해당한다.

이렇듯 ‘부재하는 가부장과 그를 대신하는 억압적 어머니’는 작중에서 부모가 모두 부재하는 경우에도 유사한 기능을 하는 인물을 통해 반복된다. 『파스쿠알 두아르테 가족』과 가까운 시기에 발표된 카르멘 라포렛(Carmen Laforet)의 『아무것도 없다 *Nada*』(1944)와 이후 50년대에 활동한 대표적인 작가 중의 하나인 아나 마리아 마투테(Ana María Matute)의 『첫 기억 *Primera memoria*』(1959)은 각각 이모와 할머니가 가족 내에서 권위를 가진 인물로서 어린 여성인 주인공을 억압하는 모습을 그린다. 이들은 주로 종교적 규범과 전통적 성역할을 강조하며 가부장적 억압의 재생산에 참여한다. 내전 이후, 공화주의 스페인에서 일부 얻어낼 수 있었던 여성의 권리들⁵⁾을 박탈당한 채 ‘가정의 천사(*El ángel del hogar*)’로

5) 투표권, 경제권 등 여성의 독립적 권리들은 공화주의 정부의 1931년 헌법에 의해 가능해졌으나, 파시스트 독재정권 시기에 상당 부분 축소되었다. 프랑코 정권 하에서 여성은 결혼하지 않은 경우 아버지의, 결혼한 경우 남편의 법적인 ‘보호’와 통제 아래

전략한 여성들에 관한 억압은 이후로도 카르멘 마르틴 가이테(Carmen Martín Gaité)의 『뒷방 *El cuarto de atrás*』(1978), 에스테르 투스케츠(Esther Tusquets)의 『우리는 전쟁에서 승리했었다 *Habíamos ganado la guerra*』(2007)와 같은 소설 작품들과 <까마귀 기르기 *Cria cuervos*>(1976)와 같은 영화 작품들에서 이어진다. 이들 작품에서는 공통적으로 비교적 어린 나이의 여성을 서술자 혹은 주인공으로 두며, 가족 내 여성의 억압은 아이러니하게도 대개 가부장적 질서를 내면화 한 할머니, 이모, 어머니, 혹은 자기 자신과 같은 여성 인물들에 의해 이루어진다.⁶⁾

한편 이처럼 여성에게 내면화된 가부장적 질서와 어머니(혹은 다른 여성)에게로 이전된 가부장적 권력은 내전 이후 스페인에서 변용되는 오이디푸스 서사의 특징으로 이어진다. 마샤 킨더(Marsha Kinder)는 내전에 의해 아버지가 부재하는 상황에서 팔루스적 권력은 흔히 어머니에게로 전가되며, 따라서 아들의 부친살해 욕망 역시 어머니에게로 투사되어 있음을 주장한다 (1993, 198; 232).⁷⁾ <밀렵꾼들 *Furtivos*>(1975)은 이를 전형적으로 보여주는 영화로, 어머니와 근친상간적 관계를 지속하던 아들 앙헬(Ángel)은 다른 여성과의 결혼을 통해 어머니와의 관계에서 벗어나고자 한다. 그러나 앙헬의 어머니는 그의 아내를 살해함으로써 그러한 가능성을 차단하려 하고, 결국 이에 분노한 앙헬에게 살해당한다.

<밀렵꾼들>에서처럼 가부장적 권력을 대체한 어머니는 아들에게 근친상간적 관계를 강요하는 모습으로 등장하기도 하지만, 더 많은 경우엔 아들의 근친상간적 욕망의 대상인 동시에 그러한 욕망을 억압하는 자로 기능한다. 그리고 이러한 이중적 기능은 때로 여러 여성 인물들에 나누어져 있기도 하다 (Kinder 1993, 200). 『파스쿠알 두아르테 가족』을 각색한 영화 <파스쿠알 두아르테 *Pascual Duarte*>(1975)는 이러한 분리를 잘 보여준다. 이 작품은 본래 소설에서의 모친살해 서사를 유지하면서, 소

있었기 때문이다 (Heras 참고).

- 6) 이때 보수적인 상류층 가정을 그럴수록 그러한 경향이 강하게 나타나는데, 이는 그러한 가정일수록 고정적 성역할을 지닌 가톨릭 전통과 이를 위시한 팔랑헤의 파시스트 이데올로기에 강하게 동조했기 때문으로 예상된다. 이러한 특징은 알모도바르의 영화 <패러렐 마더스 *Madres paralelas*>(2021)에서도 유사하게 등장한다.
- 7) 한편 킨더는 이렇듯 팔루스적 권위를 가진 여성 인물은 가부장적 질서를 강화하는 동시에 여성으로서 가정 내에서 권력을 지님으로써 모순적인 전복성을 지닌다고 주장한다 (Kinder 1993, 199). 가톨릭의 전통적인 어머니상이 아버지에게 순종적이고 아이들에게 자애로운 어머니라면, 스페인의 문학과 영화에서 보이는 어머니 모델은 분명히 그 자체로 내재적인 전복의 힘을 지닌다. 알모도바르의 영화에서 전통적 관점의 모성애와 결별하는 어머니들이 자주 등장하는 것은 바로 이러한 맥락에서일 것이다.

설에서는 암시적으로만 존재하던 파스쿠알과 로사리오 남매의 근친상간적인 분위기를 더욱 노골적으로 제시한다. 소설에서 실패한 가부장으로서의 수치심과 관련되던 파스쿠알의 살해 행위는 영화에서는 모두 로사리오에 대한 성적 욕망과 관련된 것으로 치환된다. 반면 노르베르토 밍게스-아란스(Norberto Mínguez-Arranz)가 지적하듯 영화에서 어머니에 대한 부정적 묘사와 그에 대한 뚜렷한 살해동기는 한층 수그러든다 (93). 이는 소설에서는 묘사되지 않던 돈 헤수스의 살인을 스크린으로 옮기고, 여러 시각적 묘사를 통해 사회정치적 의미를 보다 명시적으로 제시함으로써 국가와 가부장적 권력에 대한 저항의 의미를 보다 뚜렷하게 드러낸 것과 관련될 것이다. 파스쿠알은 어머니를 증오하고 살해해야 하는 만큼, 자신을 억압하고 착취하는 가부장적 권력자 돈 헤수스를 살해해야 한다. 그리고 감옥에서 기차를 타고 돌아오는 파스쿠알이 보게 되는 담벼락의 저항적 메시지들(“Libertad”, “Viva la Fai”, “Tierra y Libertad” 등)과 더불어 이는 결국 국가적 폭력과 억압에 대한 저항으로 연결된다.

그러나 모든 ‘아들’들이 이렇듯 모친살해를 통해서라도 자신을 억압하는 권위에 저항하는 것은 아니다. 스페인의 오이디푸스 서사에서 많은 아들들은 무력화되어 가부장적 권력에 대한 저항까지는 나아가지 못한다. 마르틴-산토스의 소설 『침묵의 시간』(1961)은 이러한 특징을 잘 보여주는 작품으로, 주인공 페드로(Pedro)는 계속해서 합리화되는 비합리성과 자신의 무력함 앞에서 끊임없이 자궁회귀를 갈망한다. 라바니는 마르틴-산토스의 정신분석학적 견해를 근거로 이 작품에서 나타나는 오이디푸스 콤플렉스는 가부장의 권위에 의해 저지되는 근친상간과 그에 따른 부친살해의 욕망이 아닌, 거세공포에 의해 가부장의 권위에 복종함으로써 발생하는 죄책감과 유아적 퇴행이라고 주장한다 (Labanyi 66; 73). 이때 소설 속에 등장하는 유일한 가부장은 판자촌에서 아내와 딸들과 함께 거주하는 무에카스(Muecas)이다. 그런데 그의 집은 페드로의 상징적인 자궁회귀를 통한 근친상간과 달리 명시적이고 실질적인 근친상간이 이루어지는 공간이다. 여기에서 근친상간은 오이디푸스 신화에서와 같이 어머니와 아들 사이가 아닌 아버지와 딸 사이에서 벌어진다. 이러한 부녀 간의 근친상간과 아버지에 의한 강간은 알모도바르의 영화에서도 자주 관찰되는 것으로, 폭력적이고 억압적인 가부장적 질서의 권위와 연결된다.

이렇듯 권위적이고 억압적인 체제 하에서 정치적 의무를 빼앗긴 채

무력화되고 유아적 위치로 퇴행(Ilie 245; 252 참고)하게 된 스페인인들의 모습은 다른 여러 작품에서도 자주 등장한다. 빅토르 에리세(Víctor Erice)의 <별집의 정령*El espíritu de la colmena*>(1973)이 대표적인 예로, 영화는 마찬가지로 무력화된 스페인인들의 모습을 보여준다. 어린 아이인 아나(Ana Torrent 扮)의 시선으로 전개되는 이 영화에서 그의 아버지(Fernando Fernán Gómez 扮)는 별통 속의 별, 그리고 영화 속 ‘프랑켄슈타인의 괴물’과 동일시된다. 이는 추정컨대 공화파 지식인이면서도 시골 마을에서 무력하게 살아가는 그의 성격을 압축적으로 보여준다. 영화의 후반부에는 폭력과 상실을 경험한 아나 역시도 이 프랑켄슈타인의 괴물을 만나는 체험을 하게 되지만, 이후 의사는 아직 어린 아나가 언젠간 강렬한 기억을 잊고 극복할 것이라 말한다. 영화의 초반부와 동일하게 닫혀있는 별집 모양의 창문 너머로 별통 속의 별처럼 방 안을 배회하는 아버지와 달리, 아나는 괴물 혹은 ‘친구’를 부르며 바로 그 별집 모양의 창문을 열어젖힌다. 어쩌면 이는 살아남은 어린 세대들은 이전의 과오를 반복하지 않으리라는 희망으로 읽힐 수도 있을 것이다.

이후 1975년 프랑코가 투병 끝에 사망함으로써 정권이 국왕에게로 이양되고, 민주화의 시기를 맞으며 스페인의 영화는 새로운 국면을 마주했다. 검열의 철폐로 보다 자유로운 표현이 가능해진 스페인의 감독들은 직접적인 폭력의 재현과 성적 묘사 등 이전엔 불가능했던 소재들을 영화에 도입하기도 하였다. 그러나 그러한 변화가 이전 시대에 형성된 스페인 영화의 서사적 전통을 완전히 뒤바꾸어 놓은 것은 아니었다. 예를 들어 킨더가 『피의 시네마*Blood Cinema*』(1993)에서 스페인 오이디푸스 서사와의 연관성 속에 분석하는 <검은 자식들*Camada negra*>(1977), <빌바오*Bilbao*>(1978) 등의 영화는 정치적 전환기의 초기에 개봉되었으나 그 폭력성이나 선전성이 더해졌을 뿐 여전히 이전 시기의 특징들을 그대로 보여주고 있다. 그리고 이러한 상황은 그 이전부터 단편 연출을 시도하다가 1980년에 본격적으로 영화 산업에 뛰어든 알모도바르에게도 마찬가지일 것이다. 따라서 다음 절에서는 기존의 스페인 가족서사가 알모도바르의 영화에서는 어떻게 이어지고 또 변용되는지를 살피며, 문화적 변혁의 시기를 맞아 본격적으로 영화계에서의 활동을 시작한 알모도바르의 작품들에서 새로운 시대 스페인의 가족은 어떠한 모습으로 등장하는지를 살펴보도록 할 것이다.

1.2. 알모도바르의 영화에 드러나는 가족의 확장

현대 사회에서 가족은 더 이상 이성애 부부와 자녀로 이루어진 전통적 핵가족 모델에 국한되지 않고, 다양한 형태와 제도를 통해 확장되어 가고 있다. 티파니 트로트만(Tiffany Trotman)은 스페인의 사회현실에서 역시 가족의 구성은 단일한 경로를 벗어났고, 끊임없이 변화하는 다양한 선택지들이 주어지고 있음을 언급한다. 그는 스페인에서 이전의 전통적 가족과는 다른 다양한 형태의 가족들이 사회적으로 수용되고 법제화되는 과정에 영향을 미친 요인으로 프랑코 독재 체제의 종식, 사회적 자유화, 경제 개혁, 스페인 사회 내의 페미니즘 운동, 사회민주주의 진영이 이끈 헌법 개정 등을 꼽는다 (1). 1981년의 민법 개정은 여성과 남성 간의 동등한 의무와 권리, 혼인제도 밖 자녀의 권리, 양육에 있어 아버지의 의무와 권리, 그리고 사실혼을 법제화하였으며, 2005년에는 동성혼과 동성 커플의 입양이 법제화되었다 (3).

스페인 사회에서 가족을 둘러싼 법과 제도들이 변화를 겪는 동안, 알모도바르의 영화는 이러한 정치적인 변화를 반영하면서도 사회적·문화적 영역에서 다양한 가족에 대한 인식의 변화를 이끌어오기도 했을 것이다. 그러나 여전히 알모도바르의 영화에서 그려지는 가족들은 스페인 사회를 지배하는 여러 정치적·경제적 조건에 종속되어 있기에 마냥 행복한 모습으로만 그려지지 않는다. 예컨대 <라이브 플레쉬 Live Flesh>(1997)는 민주화된 스페인에서도 여전히 비참한 주거환경 속에 놓인 주인공 빅토르의 빈곤을 비춘다. 영화 속에서 프랑코 정권의 시대와 대비되는 1990년대 스페인은 정치적 자유와 경제적 부흥을 맞았지만, 여전히 빈곤과 불평등을 겪는 빅토르의 집은 보스니아 내전 중의 사라예보에 비유된다. 류도향은 가족이 단지 자유로운 개인적 선택에 의한 결합으로 탄생하는 것이 아닌, 국가와 시장의 정치경제적 힘들과 연결되어 있으며, 따라서 가족 담론 역시 순수하게 사적이고 문화적인 영역의 산물이기보다는 변화하는 정치경제적 조건, 국가 제도, 이데올로기 등 외부적 요인들과의 관계 속에서 형성되는 것임을 강조한다(2019, 313; 2020a, 470; 2020b 217). 그렇기에 다양성과 친밀성이 강조되는 현대 사회 가족의 담론 속에서도 스페인의 새로운 가족은 오로지 사랑이나 행복과 같은 긍정적 가치로만 설명될 수 없다.

이러한 맥락에서 알모도바르의 영화는 프랑코의 사망 이후 급작스러운 자유와 변화의 시기를 맞았음에도 여전히 억압의 그림자가 드리운 스페인 사회를 반영한다. 이와 관련해 마크 앨런슨(Mark Allinson)은 80-90년대 알모도바르의 영화에서 적절한 사회적 관계나 행복한 가정을 그리는 경우에조차 갈등이 필수적인 요소로 등장함을 지적한다 (46). 그리고 이는 스페인 사회와 현대 산업 사회에 대한 비판적 관점을 반영한다. 비판의 대상이 되는 것은 먼저, 정치적 ‘전환’을 맞았음에도 실질적으로 변화하지 않은 스페인의 문화적 그리고 도덕적 규범들이다. <욕망의 법칙 *La ley del deseo*>(1987) 제작 당시의 어려움에 관한 알모도바르의 언급은 이러한 경직성의 일면을 보여준다. 그는 “이제 스페인에 공식적인 검열은 없으나 도덕적이고 경제적인 검열은 여전히 존재한다. 그리고 욕망의 법칙을 만들 때 이를 절실히 느꼈다 (Strauss 1996, 66)”고 말한다. 이는 당시 스페인에서 성과 젠더, 그리고 종교에 관한 도덕적 규범은 여전히 과거에 머물러 있었음을 뜻할 것이다.

하지만 알모도바르의 영화는 과거의 규범을 유지하고자 하는 힘들에도 불구하고, 불가피하게 변화하고 있는 스페인 사회의 모습을 희망적으로 담아내기도 하였다. 이를 압축적으로 보여주는 것은 알모도바르의 세 번째 장편영화인 <나쁜 버릇 *Entre tinieblas*>(1983) 속 수녀원이다⁸⁾. ‘길 잃은 소녀들⁹⁾’을 구원하겠다는 사명을 가진 수녀원은 정작 ‘타락한’ 현대 사회의 새로운 세속적 질서가 뒤섞여 있는 곳이다. 이 곳에서 종교적 엑스터시는 마약에 의한 것으로 대체되어 있으며, 레즈비언이자 마약 중독자인 원장 수녀 역시도 기존의 종교적 규범과는 거리를 지닌다. 원장 수녀는 애인의 죽음 이후 경찰 조사를 피하고자 수녀원에 몸을 숨긴 올란다(Yolanda)를 사랑하지만, 영화의 마지막에 올란다는 선정적인 성애 소설을 집필하던 다른 수녀와 함께 시대착오적인 종교적 가치를 고집하는 수녀원을 나서서 후작부인의 집으로 들어간다.

이처럼 1980년대 알모도바르의 영화들은 그 당시에도 여전히 스페인 사회를 지배하던 가족에 관한 기존의 전통과 규범들을 패러디하며 스페

8) 영화 속 후작부인은 남편이 죽은 뒤 그가 후원하던 이 수녀원에 대한 경제적 지원을 중단하겠다고 말한다. 후작에 대해 “신실한 분이였다”고 말하는 원장 수녀(Madre Superiora)에게 후작부인은 “그는 파시스트였어요.” 라고 말하며 스페인 사회에서 종교와 파시즘 정부의 유착을 노골적으로 드러내 준다.

9) 스페인어의 ‘perdida’는 ‘길 잃은’이라는 뜻과 함께 비도덕적인 사람이나 성노동을 하는 여성에게도 사용되는 수식어이다.

인 사회의 변화를 지향하고자 하였다. 특히 코미디 장르의 특징을 활용한 이러한 영화들은 이전에 스페인의 작가와 감독들이 그려온 가족서사를 더욱 희극적인 톤으로 활용하였다. 이 시기 알모도바르의 영화에는 부재하는 아버지와 억압적인 어머니, 근친상간, 가족제도에 의해 억압당하는 여성 등의 테마가 자주 등장한다. 예를 들어 배우 안토니오 반데라스(Antonio Banderas)가 연기한 세 인물, <마타도르Matador>(1986)의 앙헬(Ángel), <욕망의 법칙La ley del deseo>(1987)의 안토니오(Antonio), <신경쇠약 직전의 여자Mujeres al borde de un ataque de nervios>(1988)의 카를로스(Carlos)는 팔루스적 모성에 의해 무력화된 아들의 전형이라고 할 수 있다. 또한 알모도바르의 두 번째 장편영화 <열정의 미로Laberinto de pasiones>(1982)와 같은 작품에서는 딸에 대한 아버지의 강간과 근친상간을 희극적이고 아이러니한 방식으로 제시한다¹⁰⁾ 또한 <욕망의 법칙>에서는 남성에서 여성으로 성전환한 티나(Tina)를 통해 아버지와 근친상간을 드러내고, 사제에 의한 성폭력을 배우에서 등장시키며 가부장과 종교적 권위에 의한 성적인 억압을 퀴어한 방식으로 고발한다¹¹⁾.

그러나 이러한 가족 내의 억압과 갈등 속에서도 알모도바르의 영화들은 보다 유동적이고 자유로우며, 확장적인 가족의 구성을 재현하고자 한다. 앞서 언급한 <욕망의 법칙>은 알모도바르가 제시하는 대안적인 형태의 가족을 잘 보여주는 작품이기도 하다. 티나는 자신의 레즈비언 애인(Bibi Andersen 扮)이 두고 간 딸 아다(Ada)를 돌보며 유사-어머니와 같은 역할을 수행한다. 티나와 동생 파블로(Pablo), 그리고 아다가 이루는 가족은 외적으로는 성인 여성과 남성, 그리고 아이라는 전형적인 핵가족 구성처럼 보이지만, 실제로는 (트랜스섹슈얼) 여성과 게이 남성, 그리고 두 사람과 혈연 관계에 있지 않은 아이로 구성된 ‘퀴어한’ 가족이다¹²⁾.

10) 아버지에 의한 지속적인 강간에서 벗어나기 위해 친구인 섹시(Sexi)의 모습으로 성형 수술을 한 케티(Queti)는 연인과 함께 떠난 섹시를 대신하여 그의 가정에 들어가고, 이전부터 홀모하던 섹시의 아버지와 성관계를 한다. 이전까지 성관계를 혐오하던 섹시의 아버지는 자신의 딸로 알고 있는 케티와 성관계를 하며 이를 극복한다.

11) 코미디의 색채가 열린 2000년대의 작품인 <귀향Volver>(2006)은 아버지에 의한 강간을 더욱 진지하고 무거운 분위기에서 다룬다. 가부장의 일방적인 폭력으로 제시되는 근친상간은 어머니인 라이문다(Raimunda)와 딸 파울라(Paula)에게서 반복되는 비극적 운명이기도 하다. <귀향>에 관해서는 3장에서 더욱 자세히 다룰 것이다.

12) ‘퀴어(queer)’라는 단어는 현재 주로 젠더와 섹슈얼리티에 관한 논의에서시스젠더(cisgender)-이성애 중심의 규범에서 벗어나 있는 정체성과 수행을 포괄적으로 이르는 말로 사용되지만, 본래 ‘이상한’ 혹은 ‘특이한’이라는 뜻을 가지고 있다. 따라서 퀴어 인물들로 구성되어 있거나 혹은 인물들의 관계가 기존의 젠더와 섹슈얼리티의 규범에서 벗어나 있는, 그러므로 마찬가지로 기존의 가족 규범에서도 벗어나 있는 가족을

킨더는 이들의 관계가 “오이디푸스의 삼각형을 패러디하고 그것의 재생산의 연쇄를 끊기 위한 것으로 보인다(Kinder 1993, 247)”고 평가한다. 아다는 파블로에 대한 애정을 드러내지만, 파블로가 동성애자라는 점에서 이 관계에서는 오이디푸스적 근친상간을 형성할 전제조차 갖춰지지 않는다¹³⁾.

이렇듯 퀴어로 정체화한 인물들이 이루는 가족이 아닌 기존의 이성애 가족처럼 보이는 구성에서도 알모도바르의 영화는 전통적인 성역할에서 벗어난 형태를 그린다. 알모도바르의 문제작이라 할 만한 <욕망의 낮과 밤>(*Atame*)¹⁴⁾(1989)은 ‘평범한 가정’을 이루고자 하는 리키(Ricky)의 욕망으로부터 출발한다. 그러나 그가 택한 방법이 마리나(Marina)를 납치하여 감금한 뒤 그에게 자신이 좋은 남편이자 아버지가 될 수 있을 것임을 설득하는 것이라는 점에서 이들의 가족은 결코 ‘평범’할 수 없음이 예견된다. 리키는 결국 마리나의 마음을 얻는 데 성공하지만, 이들의 관계는 기존의 가부장적 전통과는 거리가 있다. 이들의 성관계 장면은 리키가 마리나를 폭력적으로 지배하는 형태가 아닌 마리나가 리키의 성적·감정적 우위에 있는 관계를 그리고 있음을 보여준다. 결국 영화의 결말부에 이들이 가족을 이루는 과정에 대해 알모도바르는 “리키를 이 가족, 마리나의 언니 롤라(Lola)가 가장인 이 가족에 받아들이는 주체는 여성들(Strauss 1996, 101)”이라고 말한다¹⁴⁾.

<욕망의 법칙>이나 <욕망의 낮과 밤>, 그리고 여러 다른 영화에서 보이는 퀴어하고 대안적인 가족에게 중요한 것은 혼인이나 혈연, 혹은 다른 제도적 관계나 규범적 역할 수행이 아닌 구성원 간의 애정과 돌봄이다. 아다는 혈연 관계에 있되 자신을 냉대하는 어머니 대신 자신에게 실질적 애정을 보여주는 티나와 함께하기를 선택한다. 문학 분석에 있어 가족 체계 이론(Family Systems Theory)의 방법론을 제시하는 사라 쿠퍼(Sara E. Cooper)는 오늘날의 도시화된 산업 사회에서 기존 가족의 기능이 축소되는 가운데 오히려 더욱 강화된 기능으로 ‘심정적 지지(psychological/ emotional support)’와 ‘외부 환경에 대한 적응력의 함양’을 꼽는다 (19). 이는 현대 사회에서 가족의 역할이란 급변하는 사회 환

가리키는 말로써 ‘퀴어한 가족’을 사용할 것이다.

13) 이와 같이 인물의 동성애적 욕망을 활용함으로써 기존의 오이디푸스 서사를 전복하는 전략은 3장에서 자세히 살펴볼 <하이힐 *Tacones lejanos*>(1991)에서도 등장한다.

14) 그렇다고 해도 리키에게 납치 및 감금을 당한 피해자인 마리나가 끝내 리키를 사랑하게 되는 결말은 윤리적 차원에서 문제가 있기에 당시에도 많은 비판을 야기했다.

경 속 개인에게 심리적 안전망이 되는 것임을 의미한다. 같은 맥락에서 스테이시는 ‘모두에게 적용되는 단일 사이즈의 코르셋(one-size-fits-all)’과 같은 기존의 가족 질서가 아닌 다양한 형태와 크기의 가족을 인정함과 동시에 ‘무정한 세계’에서 개인을 보호하는, 가족 제도 너머의 안전망을 논의해야 함을 주장한다 (Stacey 75-76). 알모도바르의 영화에서 서로에게 안전망이 되어주는 것은 제도적 가족 밖의 공동체 구성원들 혹은 확장적 가족 안에 포섭되는 다양한 관계들이라고 할 수 있다.

알모도바르의 상업영화 데뷔작인 <페피, 루시, 봄, 그리고 다른 여러 그저 그런 여자애들 *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del monton*>(1980; 이하 페피, 루시, 봄)은 스페인 사회에서 그러한 가족 기능의 변화를 단적으로 보여준다. 아버지에게 경제적 지원을 받지만 홀로 마드리드에서 생활하는 페피, 가부장적인 남편과의 삶에 만족하지 못하는 루시, 그리고 전형적인 모비다(Movida)의 아티스트이자 주거의 불안정을 겪고 있는 봄을 그리며, 포스트모던 사회로 변모한 스페인에서 원자화된 개인들의 고독한 일면과 감정적 지지의 측면에서 제대로 기능하지 못하는 전통적 가족 관계를 보여준다. 영화 속에서 페피가 기획하는 영화의 줄거리는 이렇듯 전통적 가족 관계에서 소외된 이들이 함께 이루는 새로운 가족을 꿈꾼다. 사디스트인 봄과 마조히스트인 루시의 레즈비언 커플, 그리고 페피가 낳은 아이로 이루어진 이 가정은 기존의 근대적 가족 형태를 답습하는 듯하면서도 이성애적 규범 또는 혈연적 규범에서 벗어난 퀴어한 가족이다. 그러나 루시가 남편에게로 돌아가는 영화의 결말에서 이 가족은 결국 실현되지 못하고, 대신 페피와 봄이 새로이 형성하게 될 두 친구의 가족이 그려지게 된다.

이러한 영화의 내용을 바탕으로 앨린슨은 알모도바르가 연인, 가족 등의 사회적 관계의 우위에 두는 것이 바로 우정이라고 주장하기도 한다 (Allinson 68). 특히 여성들 간의 우정은 알모도바르의 영화에서 자주 그려지는 관계의 주요 동인이다. 예를 들어 <비밀의 꽃 *La flor de mi secreto*>(1995)에서 주인공 레오(Leo)의 남편 파코(Paco)와 내연 관계에 있던 친구 베티(Betty)는 영화의 후반부에 결국 파코와의 로맨틱한 관계 보다는 레오와의 우정을 우선시한다. <내 어머니의 모든 것 *Todo sobre mi madre*>(1999)에서 역시 우정은 주인공 마누엘라(Manuela)와 그 주변 인물들인 우마(Huma), 아그라도(Agrado), 로사(Rosa)가 느슨하지만 확장

적인 가족을 이루는 계기가 된다. <내 어머니의 모든 것>과 더불어 <패러렐 마더스*Madres paralelas*>(2021)에서는 혼인이나 혈연의 제도에서 벗어나 있는 이러한 우정에 의한 관계가 실질적인 아이의 양육과 서로 간의 돌봄에서 주요한 역할을 하는 모습을 발견할 수 있다¹⁵⁾.

친구와 더불어 알모도바르의 영화에서 자주 관찰할 수 있는 확장된 가족 구성원은 고용 관계에서도 찾아볼 수 있다. 비서나 에이전트, 가정부, 보모 등의 고용 관계는 단순한 경제적 교환을 넘어 실질적인 돌봄과 우정, 지지의 관계로 나아가는 경우가 많다. <하이힐>에서 베키의 비서인 마르가리타(Margarita), <내 어머니의 모든 것>에서 우마의 매니저 역할을 한 마누엘라, <페인 앤 글로리*Dolor y gloria*>(2019)에서 주인공 살바도르(Salvador)의 비서인 메르세데스(Mercedes), 그리고 <브로큰 임브레이스*Los abrazos rotos*>(2009)에서 주인공 마테오(Mateo)의 오랜 친구이자 에이전트인 주디트(Judit) 등의 인물들은 이러한 예를 보여준다¹⁶⁾.

가정부나 보모의 경우엔 조금 더 다양하고 복잡한 관계들을 보여주는 데, 앞서 언급한 인물들과 유사하게 단순한 고용 관계를 넘어 의리와 애정을 보여주는 <비밀의 꽃> 속 가정부이자 요리사 블랑카(Blanca)와 같은 인물이 있는가 하면, <키카*Kika*>(1993)의 후아나(Juana)는 자신을 고용한 키카에게 깊은 애정과 우정을 가지면서도 끝내 실질적인 친구는 되지 못한다. <줄리에타*Julietta*>(2016)¹⁷⁾ 속 가정부인 마리안(Marian)의 경우 고용주인 쇼안(Xoan)이나 그의 딸 안티아(Antía)와는 강한 애착을 가지고 있으면서도 주인공 줄리에타(Julietta)에게는 적대적인 태도를 취하는 인물이다. 한편 이렇듯 고용관계에 있는 인물이 가족 구성원과 혈연 관계에 있음이 밝혀지는 경우도 있다. <내가 사는 피부*La piel que habito*>(2011)에서 로베르트(Robert)의 가정부 마릴리아(Marilia)나 <패러렐 마더스>에서 주인공 야니스(Janis)가 딸의 보모로 고용한 아나(Ana)는 한쪽에겐 감

15) 스테이시에 의하면 실제로 레즈비언 커플의 경우 아이를 출산하거나 입양한 뒤 부부와 커플 당사자 외의 다양한 관계(정자 제공자, 게이 남성, 친구, 친척 등)의 구성원들과 공동 양육을 하는 사례가 많았다 (Stacey 111).

16) 스테이시는 본래 라틴어의 'familia'가 혈연과 혼인에 의한 친인척뿐 아니라 노예나 하인 등 집안의 구성원 전체를 아우르는 개념이었음을 지적한다 (Stacey 39). 쿠퍼 또한 심리학자 머레이 보웬(Murray Bowen)의 가족 정의를 인용하여 감정적 일체감이 가족의 정의에서 더욱 중요함을 강조하며, 따라서 친구나 고용인과의 관계가 친인척보다 더욱 가족에 가까울 수 있음을 주장한다 (Cooper 11).

17) 주인공과 동명의 영화 제목은 원어 발음 상으로는 '줄리에타'에 가까우나, 한국에서 정식으로 채택된 제목을 따라 <줄리에타>로 표기한다. 다만 주인공의 이름을 가리킬 때에는 원어의 발음을 존중하여 '홀리에타'로 표기한다.

추어져 있지만 사실 자신이 돌보는 이와 생물학적인 혈연 관계에 있다.

여기에서 주목할 만한 점은 우정에 기초했던 고용 관계에 기초했던 혹은 혈연에 기초했던 알모도바르의 영화에 등장하는 이러한 돌봄의 관계가 여성들 사이에서 주로 발견된다는 것이다. 앞서 <육망의 낮과 밤>에 대한 알모도바르의 언급처럼, 그의 영화에서 가족을 이끄는 인물들은 주로 여성들이다. 모건은 가족 논의가 젠더에 관한 논의와 필연적으로 얽혀 있음을 주장하며, 사실상 “가족들은 ‘젠더화’되었다기보다는 오히려 ‘어머니화’되었다 (131)”고 말한다. 그는 특히 자녀와의 유대가 어머니에게는 생물학적으로 ‘자연적인’ 것으로 여겨지는 반면, 아내와 아이들을 돌보지 않는 남성의 경우 도덕적으로 비난받을지언정 그것이 ‘비자연적인’ 행위로 여겨지는 경우는 드물다는 점을 예로 든다. 스테이시는 신자유주의 사회에서 여성의 고용 기회가 증가하며 축소된 남성에게 대한 경제적·심리적 의존은 역설적으로 가정내의 의무와 책임에서도 남성들이 멀어지게 함으로써 가정 내 돌봄의 역할을 여전히 여성의 영역으로 남겨둔다고 분석한다 (Stacey 33-34; 50). 이러한 점에서 <내 어머니의 모든 것>에서 그려지는 확장적 가족은 여성의 돌봄과 모성에 지나치게 의존함으로써 오히려 여성의 전통적인 어머니 역할을 강화한다는 아나 코르발란(Ana Corbalán)의 비판(151; 154; 158; 161)은 타당하다. 그러나 <브로큰 임브레이스>, 단편 <스트레인지 웨이 오브 라이프*La extraña forma de vida*>(2023)에서 제시되는 ‘돌보는 남성’의 이미지는 알모도바르의 작품세계가 이러한 성역할의 경향에서도 어느 정도 변화를 꾀하고 있음을 보여준다.

정리하자면, 알모도바르의 영화는 1980년대 이후 자유화된 스페인의 정치 환경과 경제 발전 속에서 가능해진 다양한 형태의 가족들을 포괄하며 확장적인 가족의 구성을 보여준다. 그러나 이 가족들은 여전히 정치적, 경제적, 사회·문화적 영역에서 불평등과 억압을 겪고 있기에, 마냥 행복하고 유토피아적인 모습으로 그려지지 않는다. 그러한 사회적 맥락 속에서 알모도바르의 가족들이 가족을 구성하는 주요 원리는 혈연이나 혼인과 같은 제도적 규범이 아닌 애정과 돌봄의 차원에 있다. 따라서 이 가족들은 다양한 젠더와 섹슈얼리티를 가진 구성원들의 다양한 관계 속에서 배타적인 핵가족이 아닌 확장적인 형태의 관계망을 형성한다. 이때 또 한 가지 고려해야 할 가족 구성의 원리는 신체적 상호매개성이다. 류

도향은 가족적인 것이 "고통, 질병, 충동, 동물성 등 근원적 부자유와 취약함을 지닌 인간 공통의 어두운 면과 밀접하게 연관 (473)"되어 있음을 주장한다. 이는 가족실행이 자녀의 출생, 죽음 의례, 섹슈얼리티 등 몸의 실행에 대한 논의와 연관되어 있다는 모건의 설명(Morgan 179)을 통해 보다 쉽게 이해될 수 있을 것이다. 이러한 맥락에서 알모도바르의 영화 역시 가족 서사를 통해 젠더와 섹슈얼리티, 죽음, 질병 등에 관해 자주 관심을 기울인다. 이어지는 장들에서는 이러한 문제들이 사회적이고 역사적인 차원에 어떻게 연관되는지를 더욱 자세히 논할 것이다.

II. 세대 간 전승을 통한 국가정체성의 재구성

모건은 서로 다른 세대와 연령의 사람들이 혼합되어 있는 것이 가족 관계의 핵심적인 속성이라고 주장한다. 그리고 이는 필연적으로 개인의 사적인 시간과 기억이 보다 넓은 사회 세계의 시간과 기억에 얹힐 수밖에 없는 조건이 된다 (Morgan 243). 각 가족 구성원들에게 “체화된 사회적 기억은 빈번히 가족실행과 가족 의례를 통하여 형성되고 수정 (244)” 되기 때문에, 개인과 가족의 사적인 체험으로 기억되는 것들은 어떠한 방식으로든 더욱 일반화된 기억에 연결되어 있다. 그리고 이는 가족이 사회적 가치 체계와 문화적 유산, 민족적 정체성, 젠더 규범 등이 전승(傳承)되는 장소이자 그것을 전승하는 행위자로 기능하는 바탕이 된다. 따라서 이번 장에서는 알모도바르의 영화에 나타나는 확장적 가족을 통해 스페인의 국가정체성이 어떻게 전승되고 수정되는지를 논할 것이다.

알모도바르 활동 초기의 세 작품 <페피, 루시, 봄>, <열정의 미로>, <나쁜 버릇>에서는 가족 내 전승의 주제가 크게 부각되지 않았다. 그리고 네 번째 장편 영화인 <내가 뭘 잘못했길래>의 경우엔 가족 내 전승이라는 주제가 가부장제의 억압을 상징하는 것으로 등장한다. 영화는 주인공 글로리아(Gloria)를 억압하는 가정환경으로서 남편 안토니오(Antonio)와 아들 토니(Toni) 사이의 부계전승을 그린다. 카를로스 헤레스-파란(Carlos Jerrez-Farrán)은 안토니오가 토니에게 서명을 복제하는 방법을 가르치며, 그 중에서도 특히 자신의 서명을 정확하게 베끼도록 가르치는 것이 이들 부자(父子) 사이의 팔루스적 전승을 의미한다고 해석한다 (200). 그리고 토니가 영화의 결말부에서 끊임없이 농촌과 과거의 가치를 추구하는 글로리아의 시어머니 블라사(Blasa)와 함께 농촌으로 떠나는 것 역시, 가부장적 부계전승의 담지자이자 아버지의 죽음으로 인해 남성적 헤게모니의 모델을 잃은 아들이자, 가부장적 억압으로부터 글로리아의 해방을 위해서는 퇴장해야 할 인물이기 때문이라고 주장한다 (202-203)¹⁸⁾. 한편 안토니오에게 “신발을 벗으면 고약한 냄새가 나는 것이 꼭

18) 반면 동성애자인 둘째 아들 미겔(Miguel)만은 마드리드에 남아 글로리아와 함께 새로운 삶을 꾸려나갈 것을 기대하도록 한다. 소아성애자인 치과의사에게 팔리듯 입양받던 미겔이 이처럼 다시 돌아오는 설정에 대해 헤레스-파란은 가부장제 하에서 “여성

내 아버지와 똑같다”는 블라사의 대사는 이러한 안토니오 부자의 이러한 부계전승을 희화화하는 장면이기도 하다.

이처럼 1980년대 알모도바르의 영화에서 전승이라는 주제가 긍정적으로 그려지는 경우가 드물었던 것은 알모도바르가 적극적으로 참여했던 스페인의 반문화운동인 모비다(Movida)의 분위기 속에 알모도바르의 영화들이 추구했던 것이 과거의 억압으로부터 벗어나 스페인을 쇄신하는 것이었기 때문으로 보인다¹⁹⁾. 그러나 1990년대 중반의 영화인 <비밀의 꽃>, <라이브 플래쉬>, <내 어머니의 모든 것>에서는 가족 내 전승이 이야기 안에서 크게 부각되며 인물들 간에 혹은 인물 내면에서의 갈등을 해결하고 ‘해피엔딩’을 맞는 데 기여하고 있다.

이러한 변화는 결국 프랑코 독재라는 과거에 대한 감독의 인식 변화와도 연결되어 있다. 1996년에 행한 프레데릭 스트로스(Frédéric Strauss)와의 인터뷰에서 알모도바르는 다음과 같이 이야기했었다.

[질서의] 위반은 나의 목표가 아니다. 위반은 법에 대한 일종의 존중과 수용을 동반하는데, 나는 그렇지 못하기 때문이다. 또한 이는 내 영화에 반프랑코주의가 없는 이유를 설명할 것이다. 나는 그저 그의 존재를 인정하지 않는다. 이는 어떤 측면에서는 프랑코이즘에 대한 나의 복수다. 나는 그의 그림자나 기억조차 없기를 바란다.
(18-19)

즉 이 당시까지 알모도바르는 폭력의 과거는 아예 망각 속에 묻어버린 채 완전히 새로운 것으로서의 스페인 문화를 꿈꾸었던 것이다. 그러나 그가 자신의 영화에서 즐겨 사용하는 패러디가 결국은 원본을 필요로 하듯, 그가 재현하는 문화가 ‘새로운 것’이 되려면 결국은 기존의 것이 무엇인지를 알고 있어야만 할 것이다.

피에르 노라(Pierre Nora)는 1984년 발표한 『기억의 장소*Les lieux de mémoire*』 첫 권에서 더 이상 내면화된 기억과의 일체감이 아닌 기억의 단절과 그에 따른 ‘기억의 장소’²⁰⁾의 필요성 속에 있는 현대사회에서 우

혐오와 동성애혐오는 결국 동전의 양면과 같기에” 글로리아와 마찬가지로 미겔 역시 안토니오가 사라진 집에서만 살아갈 수 있다고 본다 (Jerrez-Farrán 213).

19) 그러나 엘린슨은 모비다가 스페인 문화 유산의 패러디적 쇄신(rebranding)과 새롭게 하기(make it new)의 양가적인 특징을 지니고 있었다고 말한다 (Allinson, 16). 이는 프랑코 사망 이후 새로운 국면을 맞은 스페인 사회가 문화적으로 변화를 꾀하면서도 기존의 것을 배제하기보단 오히려 활용하고자 했음을 보여준다.

리는 과거를 하나의 단절이자 역사의 불연속으로 바라보며, 우리의 ‘기원’이 아닌 ‘탄생’에 더욱 주목한다고 말한다 (51). 정치적 전환기의 스페인인들에게 이러한 태도는 그 이전의 시기가 그들에게 과도한 민족성의 성화(聖化)를 통한 폭력과 억압을 보여줬다는 점에서 어느 정도는 필요했을 것이다. 그러나 노라는 또 한편 그렇듯 과거와 단절된 인간이 갖는 미묘한 상실감에 대해 이야기하며, 과거와의 거리감이 역설적으로 과거와 현재의 상호접근을 요구한다고 주장한다 (52). 이는 우리가 더 이상 우리와 동일시할 수 없는 과거에 비추어 현재의 우리는 도대체 무엇인가를 질문하기 때문이다 (53-54). 앞서 언급한 인터뷰로부터 5년이 지난 뒤인 2001년에 변화된 알모도바르의 태도는 기억과 역사에 대한 이러한 필요를 절감한 것으로 보인다.

지난 20년간, 프랑코에 대한 내 복수는 그의 존재나 그의 기억을 회상하지 않는 것, 마치 그가 이 땅을 밟은 적도 없는 것처럼 영화를 만드는 것이었다. 지금은 그 시절을 잊는 것이 좋은 일이었다고 생각하지 않으며, 아무튼 [독재 시기는] 그리 멀지 않은 일이라고 여기는 것이 더 낫다고 생각한다. (Strauss 2001, 154)

이는 결국 프랑코 독재 시기와 그로부터 지속되고 있는 억압을 비판하고 변화를 그리기 위해서는 우선 그것이 존재했음을 인정하고 기억하는 일이 선행되어야 함을 보여준다. 정치적 전환기를 맞은 스페인 사회는 내전에 대한 트라우마와 여러 정치적 상황에 의해 과거의 잘못을 묻지 않고 오로지 미래만을 바라보는 ‘망각 협정’을 택했다. 그러나 그러한 폭력적 과거는 아무런 조건 없이 망각될 수는 없는 것이다. 리코어는 프로이트의 저작에 기초하여 트라우마 기억이 의식에 떠오르는 것을 망각이 막고 있다 하더라도 트라우마 그 자체가 사라지는 것이 아니며, 경험된 과거는 불멸하는(indestructible) 것임을 강조한다 (Ricoeur 2000, 576). 따라서 트라우마 기억으로부터 놓여나 해방되고 싶다면 해야 할 것은 무조건적인 망각이 아닌 적절한 애도의 작업이다. 애도에 관해서는 4장에서 더욱 자세히 다루기로 하고, 이 장에서는 전승을 통해 전해지는 폭력

20) 노라가 말하는 기억의 장소란 간단히 말해, 물화된 상징적 대상으로서 우리와 단절되어 있는 기억을 떠올리기 위한 매개의 역할을 하는 것을 말한다. 이는 박물관이나 유물과 같은 물질적이고 구체적인 대상에 국한되지 않고 혈통, 세대, 특정 지역, 축제, 그리고 ‘기억과 일체화된 인간(homme-mémoire)’까지를 포함한다.

과 억압의 역사, 그리고 이에 대한 상기(réminiscence)에 더욱 집중할 것이다.

리쾨르는 딜타이(Dilthey)의 ‘세대의 연속(suite des générations)’과 키에르케고르(Kierkegaard)의 ‘반복(répétition)’ 개념을 통해 미래의 가능성을 과거와의 연속에서 찾아야 함을 강조한다. ‘살아서 말하는 존재(le vivant parlant)’인 인간에게 계보는 단순한 재생산 기능이 아닌 개별 삶을 인간의 삶으로 만드는 제도화의 구조이다. 또한 존재의 가능성을 물려주는 것으로서 키에르케고르의 반복은 과거를 단순히 사후적으로 똑같이 재실행하는 것이 아닌 ‘새롭게 실현하는 것(réaliser à nouveau)’이다(Ricoeur 2000, 494-495). 따라서 “반복의 창조적 힘은 미래를 향해 과거를 활짝 열어젖히는 것에 있다”(495). 이러한 의미에서 리쾨르가 추구하고자 하는 전승이란 과거의 유산을 수동적으로 물려받는 형태가 아니라 계보를 통해 자신의 역사적 위치를 알고 이로부터 미래의 새로운 가능성을 위해 행위하는 일일 것이다.

알모도바르의 활동 초기인 80년대와 90년대 초반의 몇몇 작품에서 인물들은 과거 세대 혹은 자신의 과거와 단절하고자 하는 의지를 표명하기도 했다. 일련의 불행한 사건들을 뒤로 한 채 온전히 새로운 길을 찾아가 하는 <키카>의 주인공이나 여러 인물들과의 소동을 겪은 뒤 연인 이반(Iván)과 완전히 결별하고 혼자서 아이를 기르고자 하는 <신경쇠약 직전의 여자>의 주인공 페파(Pepa)가 그런 예이다. 하지만 어떤 인물이 미래를 바라볼 때에는 필연적으로 그 앞에 섰던 과거와 현재가 존재하게 된다. 그렇기에 아무리 부정적인 과거라 할지라도 그것과의 완전한 단절을 통해 미래를 꿈꾼다는 것은 공허한 유토피아적 비전일 수밖에 없다. 이제 필요한 것은 과거와 현재, 그리고 미래를 이어주는 새로운 서사이다. 따라서 가족서사에서 전승을 다루는 알모도바르의 영화들은 이제 세대를 거쳐 이어지는 폭력과 억압의 역사를 직시한다. 미래 세대의 변화는 과거로부터 이어지는 전승을 부정하거나 거부하지 않고, 이를 인정하고 수용한 뒤 새로운 방식으로 승화함으로써 가능해진다. 그리고 이는 결국 새로운 수행과 새로운 정체성을 요한다. 이에 관해서는 2절에서 좀 더 수행과 국가 정체성의 관점을 통해 각각 살펴보도록 할 것이다.

2.1. 전승을 통한 과거의 상기

리콥르는 『역사, 기억, 망각』에서 아리스토텔레스의 논의를 참고하여 주체의 의지와 관계 없이 출현하는 정서반응으로서의 기억(mnēmē)과 주체가 적극적으로 다시 불러오는 기억(anamnēsis)을 구분한다 (Ricoeur 2000, 4; 26). 역사적 차원에서 더욱 주요하게 논의되는 것은 후자의 기억이며, 리콥르의 논의에서는 주로 ‘상기(réminiscence, remémoration)’로 일컬어진다. 즉 역사적 기억은 우리에게 저절로 기억되는 것이 아니라 우리의 적극적인 ‘찾음’에 의해서만 구성되고 기억될 수 있는 것이다. 그러한 측면에서 1990년대 이후 알모도바르의 영화 속 가족은 전승을 통한 상기의 의무를 담당한다. 가족을 통해 형성되는 계보는 각 인물들에게 그들의 삶의 조건이 되며, 이러한 조건들은 때로는 사회적 변화의 흐름에 의해, 때로는 과거를 마주하는 용기 있는 행동을 통해 개선되거나 극복되기도 한다.

반대로 이러한 상기의 노력 대신 과거의 망각을 추구한다면, 이는 역사 속의 ‘반복 강박’으로 나타난다. 프로이트가 트라우마 환자들의 정신 분석을 시행하며 관찰한 이 병리적 현상은 트라우마 기억이 무의식의 억압에 의해 의식으로 떠오르지 못하고, 과거의 일로 ‘기억’되는 대신 현재의 ‘경험’으로 나타나는 것이다 (Freud 1955, 18). 집단적 차원에서 이는 반복되는 역사를 통해 드러난다. 이 반복은 앞서 리콥르가 키에르케고르의 용어를 통해 이야기한 반복과는 달리, 과거의 것을 있는 그대로, 새로움 없이 실현하는 것에 더욱 가깝다.

알모도바르의 영화에서 이러한 병리적 반복을 찾는다면, <비밀의 꽃> 속 여성 가족들에게로 전승되는 ‘광기(locura)’를 꼽을 수 있다. 주인공 레오(Leo, Marisa Paredes 扮)의 어머니인 하신타(Jacinta, Chus Lampreave 扮)와 로사(Rosa, Rossy de Palma 扮) 사이에는 다툼이 끊이지 않는다. 이들은 서로 이모들(tía)이나 할머니(abuela), 로사의 이모이자 하신타의 자매인 페트라(Petra)를 닮았다고 이야기한다. 이는 곧 그들의 광기를 닮았다는 비난이기도 하다. 레오 역시 광기의 전승에서 예외가 아니다. 레오는 로사에게 그 광기가 ‘우리의 피(nuestra sangre)’에 존재하는 것이라 언급한다²¹⁾. 이렇듯 서로에게 목청을 높이며 여성들의 광기

21) ‘광기’는 레오가 처음 등장할 때부터 주목되는 요소이다. 레오가 타자기를 통해 반복

를 언급하는 것은 서론에서 언급한 로르카의 희곡 『베르나르다 알바의 집』을 연상시키기도 한다²²⁾. 베르나르다 가족의 이야기가 스페인의 전통적 농촌사회에서 가부장적 억압을 경험하는 대부분의 여성들에게로 확장될 수 있었듯이, 마드리드에서 레오 가족이 보이는 광기 역시 다른 여성들에게 확장될 가능성을 지닌다. 호세 콜메이로(José F. Colmeiro)는 레오의 로맨스 소설을 출판하는 회사의 직원인 알리시아(Alicia) 역시 바로 그러한 여성에 해당한다고 주장한다 (121). 그를 광기 앞에 무력하게 하는 것은 그에게 주어져 있는 생활 속의 현실이다. 그리고 알리시아는 다들 그러한 현실을 잊고 싶어 하기 때문에 레오가 현실적인 소설보다는 밝고 비현실적인 로맨스 소설을 써야 한다고 주장한다. 이처럼 광기는 많은 여성들에게 주어진 사회현실 속에서 특정 가계에 국한되지 않는다.

<비밀의 꽃>에서 드러나는 광기의 광범위한 전승과 반복은 여성의 ‘히스테리(hysteria)’에 관한 남성중심적 담론을 벗겨내고자 한 페미니스트 이론가들의 논의에서도 찾아볼 수 있다. 루스 이리가레(Luce Irigaray)는 남성중심적으로 형성된 논리적 언어와 다른 방식으로 말하고자 하는 여성의 언어는 늘 ‘광적인 것’으로 여겨진다고 주장한다 (38-39). 줄리엣 미첼(Juliet Mitchell) 역시 남성적 언어가 지배하는 가부장제 사회에서 ‘여성의 목소리’ 같은 것은 있을 수 없으며, ‘남성적 언어로 이야기하는 히스테리 환자인 여성의 목소리’만이 존재할 수 있다고 말한다 (389). 따라서 그는 종종 광기로 해석되는 여성의 목소리는 가부장적 질서의 산물임을 지적한다. 정리하자면 억압을 당하는 여성들의 목소리, 그리고 여성들의 정당한 목소리에 대한 억압은 여성들을 광기 앞에 무력하게 해 온 전통적 질서라고 할 수 있다.

그러나 <비밀의 꽃>에서 하신타의 ‘광기’에 찬 불평과 로사와의 끝없는 다툼은 자살 시도를 하던 레오를 살려내는 목소리로 되돌아오기도 한다. 진정제를 잔뜩 삼킨 뒤 침대에 누워 있던 레오는 먼저 걸려 온 다른

적으로 필사하는 문장(indefensa frente al acecho de la locura) 속, 본래 문장에서 남성형이던 단어 ‘indefenso’를 레오가 자신에 대한 표현으로 사용하기 위해 여성형 ‘indefensa’로 고쳐든 것이 클로즈업을 통해 강조된다.

22) 작품 속에서 광기가 직접적으로 드러나는 것은 베르나르다의 어머니인 마리아 호세파(María Josefa)에 의해서이다. 마리아 호세파가 계속해서 청년과의 결혼을 요구하는 데서 관객들은 그의 광기가 여성 섹슈얼리티 억압의 산물임을 알 수 있으며, 이는 베르나르다의 딸들에게 가해지는 가부장제의 억압과 동일한 것이다. 베르나르다의 딸들은 서로가 서로를 감시하며 생겨나는 불만을 자주 토로하고, 어머니가 자리에 없을 때도 마치 어머니가 감시하고 있는 듯한 느낌을 받으며 신경증적인 증상을 보인다.

이의 전화는 무시하지만, 또다시 자동응답기에서 들려오는 어머니의 목소리에는 침대에서 일어나 약을 토해낸다. 이러한 레오의 완전한 회복은 결국 어머니 하신타와 함께 라만차(La Mancha)의 고향 마을과 자신의 출생이라는 과거로 되돌아감으로 인해 이루어진다. 라만차와 같은 농촌이 긍정적인 장소로 제시되는 것은 당시까지 알모도바르의 영화에선 이례적인 것으로, 하신타 역의 추스 람프레아베가 연기했던 <내가 뭘 잘못했길래>의 블라사가 추구하던 농촌이 과거의 억압적 질서를 상징하던 것과는 대비된다. 감독 본인의 고향이기도 한 라만차 지역이 이처럼 회복의 장소로 등장하는 것은 알모도바르 스스로가 자신의 과거와 뿌리를 돌아보고 인정한다는 것을 의미하기도 한다. 그는 고향인 라만차를 좋아하지 않고, 여전히 그곳에 가지 않지만, 이 영화를 찍으며 어쩔 수 없이 자신이 라만차로부터 왔음을 느끼게 됐다고 말한다.

나는 평생동안 진심으로 그것[라 만차의 문화와 정체성]에 대항하여 싸워왔지만, 그럼에도 나는 그곳에서 왔고, 이렇게 말하는 것이 부끄러울지라도, 나는 이 영화가 일종의 고백, 내 뿌리에 대한 소명이라는 것을 인정한다. (Strauss 1996, 165)

그리고 이는 이전의 영화들에 비해 가족, 과거 세대, 그리고 과거사에 대하여 보다 누그러진 태도로 이어진다. 영화의 초반부에 레오의 친구이자 정신과 의사인 베티의 대사는 이를 압축적으로 보여준다.

우리는 가족들을 판단할 수 없습니다. 이것이 핵심적입니다. 고통과 공포는 어떤 반응도 유발할 수 있습니다. 가장 무례한 것까지도요. (Pero no podéis jugar al familiar. Esto es esencial. El dolor y el miedo justifican cualquier reacción, incluso la más grosera.)

이전 작품들에서 알모도바르는 오랫동안 이어져 온 가족 안의 폭력과 억압을 이야기해 왔고, 그러한 가족들은 언제나 비판의 대상이 되었다. 그러나 초반부에 이러한 대사를 배치함으로써 마치 이 작품에서만큼은 ‘고통과 공포’의 시기를 지나 온 이전 세대의 가족들을 연민과 공감의 시선으로 바라볼 것을 선언하는 듯하다. 그리고 이러한 태도는 뒤이어 살펴볼 <라이브 플래쉬>와 <내 어머니의 모든 것>에서도 이어진다.

<라이브 플래쉬>는 알모도바르의 영화 중에서 최초로 프랑코 독재 시기의 과거를 직접적인 방식으로 재현하는 작품이다. 또한 영화의 주 무대인 프랑코 사망 이후의 스페인에서도 사회적 불평등과 억압은 지속됨을 드러낸다. 그러나 영화의 후반부는 그 역시 시간이 흐르며 점차 변화할 것임을 빅토르와 그 아들 사이의 전승을 통해 보여준다. 영화는 1970년의 성탄절 즈음을 배경으로 시작한다. ‘국가비상사태(el estado de emergencia)’를 선언하는 마누엘 프라가(Manuel Fraga Iribarne)의 목소리가 라디오에서 흘러나오는 가운데 거리는 사람의 그림자조차 보이지 않을 정도로 조용하다²³⁾. 마드리드의 온 거리에 드리운 무거운 침묵을 깨는 것은 출산에 임박한 이사벨(Isabel, Penelope Cruz 扮)의 비명이다.

이렇게 해서 태어난 영화의 주인공 빅토르(Víctor, Riberto Rabla 扮)는 변화하는 마드리드와 스페인 사회를 상징하는 인물로 제시된다. 앨린슨은 영화의 여러 시각적 연출과 인물들의 대사가 이를 보여준다고 주장한다 (Allinson 112; 121). 그 중 하나는 빅토르가 태어날 때와 20년이 흐른 뒤 그가 성인이 되어 등장할 때에 연속하여 배경으로 등장하는 푸에르타 데 알칼라(Puerta de Alcalá)이다. 과거 마드리드의 관문이자 현재 마드리드의 랜드마크를 빅토르와 함께 등장시키는 것은 그가 ‘마드리드의 아이’이자 마드리드 자체의 상징임을 보여준다 (그림 1). 시내 버스에서 태어나 하층계급의 아이로는 이례적으로 시장의 축하를 받는 빅토르는 가히 마드리드의 아이라 할 만하다. 한편 그의 주거지인 벤티야(La Ventilla)는 90년대의 스페인 사회에 드리운 새로운 갈등을 상징하기도 한다 (Allinson 120). 마드리드의 새로운 랜드마크가 된 키오 타워(Torres Kío)와 근접한 벤티야는 재개발에 의해 철거될 위기에 처해 있다. 카메라의 패닝(panning)을 통해 키오 타워와 벤티야를 연달아 보여주는 장면은 둘을 대비시키는 동시에 마드리드 빈곤층의 삶을 위협하는 현대 스페인 자본주의의 침입을 보여준다 (그림 2).

23) 알모도바르는 이 영화의 배경을 1970년으로 설정한 것에는 프랑코 정권 하에서 장관을 지낸 마누엘 프라가가 스페인에서 여전히 보수파 정치인으로서 활동하는 것에 대한 충격이 있었다고 밝혔다 (Strauss 2001, 154).



그림 1



그림 2

이 영화에서 첫 번째로 등장하는 ‘전승’은 어머니인 이사벨이 아들인 빅토르에게 벤티야의 집과 자신이 평생 모은 재산을 물려주는 것으로 나타난다. 재개발 위기에 놓인 집과 그리 큰 금액이라고 할 수 없는 15만 페세타²⁴⁾는 교육을 받지 못한 채 성노동으로 생계를 유지하던 이사벨의 낮은 사회적 지위를 보여준다. 그리고 그러한 이사벨의 빈곤과 열악한 사회적 조건은 빅토르에게도 전승된다. 마드리드의 알무데나(Almudena) 공동묘지에서 이사벨의 벽감(nicho) 묘는 외교관이었던 엘레나(Elena)의 아버지가 매장된 화려한 무덤과 대비되며 스페인에 여전히 존재하는 경제적·사회적 불평등을 드러낸다. 하지만 빅토르는 이러한 낮은 사회적 지위나 경제적 상황에 대해 이사벨에게 불만을 표하기보다는 고단했을 어머니의 삶에 대해 연민을 갖는다. 이사벨의 묘 앞에서 빅토르는 “15만 페세타를 벌기 위해 어머니가 얼마나 많은 성매매를 해야 했을지 계산해 보았다. 적어도 천 번은 되더라”며, 자신은 그런 성노동을 하지 않고도 15만 페세타를 얻게 된 것은 불공평한 일이라고 말한다²⁵⁾.

24) 15만 페세타는 현재 기준으로 약 1,000USD에 조금 못 미칠 것으로 보이며, 유로 도입 직전인 2001년에 빵 한 줄이 50 페세타, 커피 한 잔이 약 80-100페세타, 우유 1리터에 약 100 페세타였다고 한다 (20 minutos, 2022)

25) 리코르는 기억의 의무 중 하나로 과거의 존재들에게 진 빚에 대한 응답을 꼽는다. “이제 새로운 개념이 끼어든다—빚(dette), 죄책감(culpabilité)의 개념으로만 한정되지 않는 빚이다. 빚이라는 관념은 유산(heritage)과 분리해서 생각될 수 없다. 우리는 우리의 일부에 관해 우리 이전에 살다간 이들에게 빚을 지고 있다 (Ricoeur 2000, 108)”

그러나 진정 ‘불공평’한 일은 빅토르와 두 경찰들 사이에 일어난다. 산초(Sancho)는 자신의 아내 클라라(Clara)와 바람을 피운 동료 다비드(David)에게 앙심을 품고 있던 도중, 엘레나 아버지의 총을 쥐고 있던 빅토르와 몸싸움을 벌이는 과정에서 빅토르의 손가락을 당겨 다비드에게 총격을 가한다. 이 사건으로 범인으로 몰린 빅토르는 6년간 수감되고, 다비드는 하반신 마비로 인한 장애를 얻게 된다. 알모도바르의 영화에서 경찰은 대개 부정적으로 묘사되거나 희화화되는 인물들이다. 엘린슨은 여기엔 과거 프랑코 정권 시절 경찰이 법과 질서의 대리자로서 시민들에게 많은 공포와 증오심을 느끼게 한 집단이었다는 배경이 있음을 지적한다 (Allinson 58-59).

이러한 맥락에서 영화 외적으로 상기되는 또 한 가지의 전승은 스페인의 전통적 장르인 피카레스크 소설이다. 빅토르는 여러 가지 측면에서 피카로(pícaro)와 유사한 특징을 갖는다. 가난하고 교육받지 못한 성노동자인 어머니, 마찬가지로 낮은 그의 경제적·사회적 지위, 그리고 수감 생활의 경험은 피카레스크 소설의 주인공들이 흔히 가지는 특성이다. 더불어 그가 감옥에서 어머니의 편지에 답장을 하는 장면부터 종종 등장하는 그의 내레이션은 주로 주인공 피카로의 1인칭 시점과 서간체 형식을 활용하는 피카레스크 소설의 특징을 연상시킨다²⁶⁾. 그러나 빅토르는 살아남기 위해 혹은 사회적 상황 속에 타락해 가는 내면 때문에 악행을 저지르는 전형적인 ‘피카로’와는 차이를 지닌다. 그가 피카레스크 소설의 주인공들과 닮아 있다면, 그것은 사회 구조와 국가의 권력에 의해 희생된다는 점에 있다. 이러한 점에서 전형적인 피카레스크 소설과 더욱 비슷한 것은 오히려 원작인 영국 작가 루스 렌델(Ruth Rendell)의 동명의 소설이었다고 할 수 있다. 린다 윌렘(Linda M. Wilem)은 소설 『살아있는 육체 *Live Flesh*』(1986)에서 총격 사건의 실질적 가해자인 주인공 빅터(Victor)가 (마치 피카레스크 소설의 주인공들처럼) 자신이 저지르는 여러 범죄 행위들에 대해 끊임없이 내면적 서술을 통해 정당화함을 지적한다 (116). 그러나 이 소설을 개작하며 알모도바르는 주인공보다는 두 경찰을 부패하고 비겁한 인물로 등장시켰다. 이로써 전통적인 문학 장르를 상기시키면서도 전형에서 비껴나며 희생자로서 빅토르의 모습과 국가를 대리

26) 빅토르가 출소하여 감옥을 나서는 장면에서 카메라는 지나가는 여성을 놀래키며 장난을 치는 빅토르를 멀리서 작게 비춘다. 거의 눈에 띄지 않을 정도로 짧은 장면이지만 익살스럽고 소소하지만 악의를 가진 행동을 통해 피카로적인 분위기를 더한다.

하는 권력으로서 경찰들의 위선을 더욱 부각시켰다.

시내버스에서 태어난 빅토르가 마드리드 시내버스의 ‘평생 무료 이용권’을 가졌다는 설정은 오히려 그가 그 자유를 빼앗김으로써 권력의 희생양이 된다는 점을 부각시킨다. 법적으로 그리고 경제적으로 이동의 자유를 누릴 권리를 부여받은 빅토르는 감옥에 가기 전에도 후에도 그 자유를 온전히 누리지 못한다. 그가 엘레나를 기다리기 위해 시내버스의 순환선을 타고 마드리드를 유랑할 때에 버스 운전자는 언젠가 내려야 한다며 그에게 핀잔을 준다. 게다가 빅토르는 총격 사건으로 감옥에 가게 되며 이동의 자유를 완전히 빼앗긴다. 이처럼 1990년의 스페인에서 표면적으로는 자유가 주어졌을지라도 실질적으로는 그것을 전혀 ‘자유롭게’ 누릴 수 없다. 후안 이바네스(Juan C. Ibáñez)는 이러한 설정을 민주정부 이후에도 여전한 “사회적 불평등, 죄의식, 남성중심주의, 과도한 개인주의, 그리고 다른 여러 안일한 문화적 유산”에 대한 비판으로 읽어낸다 (160). 프랑코 체제의 종식 이후로 정치적으로는 민주화되었을지라도 아직 스페인 사회와 문화에는 억압적인 측면이 두루 남아 있는 것이다.

그러나 또 한편 이사벨-빅토르-빅토르의 아들로 이어지는 계보는 그럼에도 점차 나아지는 스페인 사회에서의 삶을 보여준다. 이사벨과 비교하여 빅토르의 삶은 특히 교육의 측면에서 크게 개선된 모습을 보인다. 여전히 사회적 지위는 낮을지라도, 출산일을 계산할 수 없을 정도로 교육을 받지 못했던 어머니와 달리 빅토르에게는 충분한 교육의 기회가 주어진다. 그는 감옥에서 교육학을 이수함으로써 엘레나가 운영하는 아동 보호소에서 일할 자격을 얻기도 하고, 다른 재소자로부터 불가리아어를 배우기도 한다. 비록 이로써 빅토르의 경제적 문제나 주거 문제가 완전히 해결되지는 못한다 하더라도, 그는 분명히 이사벨보다는 더 나은 조건에서 삶을 이어간다. 빅토르에서 그의 아들로 이어지는 출생 장면의 반복은 명백하고 직접적인 방식으로 점차 이전의 억압에서 놓여나는 스페인 사회에 대한 희망을 그린다. 빅토르가 태어나던 1970년의 연말은 머리 위에서 빛나는 성탄절 장식이 무색하게 자유를 빼앗긴 사람들이 공포에 질려 각자의 집에서 침묵을 지키고 있는 시간이었다. 반대로 1996년 연말의 거리는 쏟아져 나온 사람들로 가득하다. 출생 직전의 아들에게 향하는 다음과 같은 빅토르의 마지막 대사는 이 영화의 정치적 의미를 분명히 드러낸다: “잘 되었구나, 아들이야. 아주 오래 전부터 스페인에

서는 사람들이 두려움을 잊었으니 말이다(Por suerte para ti, hijo mío, hace ya mucho tiempo en España hemos perdido el miedo).” 이는 스페인의 현재와 미래가 과거와는 다를 것임을 명확히 보여주면서도, 이를 빅토르와 아들 사이의 전승, 반복으로 보여주고 있다. 또한 임호준은 운행이 끝난 시내버스에서 태어난 빅토르와 달리 그의 아들은 택시 안에서 출생을 맞는 것 역시 경제적으로도 보다 개선된 이들의 상황을 보여준다는 점을 짚고 있다 (217-218).

세대가 거듭할수록 그들의 삶이 더 나아지리라는 기대가 빅토르와 그의 아들 사이의 전승, 즉 반복에서 제시되는 것은 내전 이후 스페인의 문학 및 영화의 흐름에서도 중요한 의미를 지닌다. 라바니는 『신화와 역사 *Myth and History*』의 1장과 2장을 통해 내전 이후 스페인의 소설들이 순환적인 서사에 의해 역사적 미래를 그리지 못하고 ‘기원’으로 돌아가고자 하는 태도를 반복한다는 점을 지적하였다. 알모도바르의 <라이브 플래쉬> 역시 반복되는 출생 장면을 비롯하여 여러 장치를 통해 서사의 순환성을 만들어낸다. 카르멘 페레스 리우(Carmen Pérez Riu)는 총격 사건으로의 계속되는 회귀, 산초와 클라라 부부 사이에서 반복되는 폭력적인 관계, 초반부에 좌절되었던 엘레나에 대한 빅토르의 성적 욕망이 후반부에 비로소 실현되는 점 등을 이러한 순환적 서사로 꼽는다 (686-687). 그리고 이는 영화의 초반부에 빅토르가 탑승하는 버스의 순환 경로를 통해서도 시각적으로 제시된다. 그러나 라바니가 언급한 소설들이 더 이상 찾을 수 없는 기원으로의 회귀를 추구하며 보다 자유롭고 건장한 미래를 향한 출구를 찾지 못하고 퇴행하기만 했다면, <라이브 플래쉬>는 이처럼 순환적인 반복을 그리면서도 이를 해결되지 못한 과거 사건을 매듭짓기 위한 행위로 그려낸다. 그리고 가장 뚜렷한 변화를 보여주는 영화의 마지막 장면에서 반복 안에서 뚜렷하게 드러나는 역사적 희망을 제시하고 있다.

<라이브 플래쉬> 직후의 작품인 <내 어머니의 모든 것>에서도 세대간의 전승과 그에 따른 반복은 죽음과 질병의 연속을 나타내는 동시에 주인공 마누엘라(Manuela, Cecilia Roth 扮)가 과거를 마주하고 결국엔 화해를 이루게 하는 동인이 된다. 이 작품에서 정치·역사적 맥락은 다시금 이미지를 통한 은유나 중심 서사의 배경으로 처리되며 뒤로 물러난다. 그럼에도 영화 속에서 마누엘라가 형성해 나가는 확장적 가족은 이

작품이 지닌 정치·역사적 의미를 분명하게 보여준다. 특히 <내 어머니의 모든 것>은 미래 세대의 탄생만이 아니라 과거 세대의 변화 역시 이야기한다는 점에서 중요한 의미를 지닌다.

<내 어머니의 모든 것>에서 전승은 ‘에스테반(Esteban)’이라는 이름을 통해 이어진다. 영화에는 총 세 명의 에스테반이 등장한다. 첫 번째는 마누엘라의 전남편인 톨라(에스테반1), 두 번째는 톨라와 마누엘라 사이의 아들인 마드리드의 에스테반(에스테반2), 마지막은 톨라와 로사 사이에서 태어난 바르셀로나의 에스테반(에스테반3)이다. 이렇듯 부계를 통해 전승되는 이름과 달리 영화는 마누엘라를 비롯한 여성 인물들을 중심으로 전개된다. 로사가 낳은 바르셀로나의 아이에게 ‘에스테반’이라는 이름이 전승된 데에는 아이의 생물학적 아버지와는 관계보다는 로사와 마누엘라의 관계가 더욱 중요하게 작용한다. 로사는 마누엘라의 아이가 ‘에스테반’이었기에 같은 이름을 자신의 아이에게 지을 것이라며, “이 아이는 우리 둘의 아이가 될 것(Este niño va a ser de las dos)”이라고 말한다. 이로써 ‘에스테반’은 할아버지-아버지-아들이라는 전통적인 경로가 아닌 여성들을 중심으로 구성된 새로운 가족의 울타리 안에서 전승된다.

출산과 죽음을 앞둔 로사가 “세 번째 에스테반은 너[마누엘라]의 곁에 영원히 함께하길.”이라고 말하는 것에서도 엿보이듯, 에스테반이라는 이름은 마누엘라에게 계속해서 상실되고 상호대체되는 관계들을 의미하기도 한다. 이는 조지프 맨키비츠(Joseph L. Mankiewicz) 감독의 <이브의 모든 것>All about Eve>(1950)을 오마주한 제목에서도 드러난다. 두 작품의 핵심적인 연결점은 각 작품 속에서 일어나는 상호대체의 연쇄이다. <이브의 모든 것> 속 주인공 이브(Eve)가 선배 배우를 대체하며 무대에 서고, 또 다른 여성이 이브를 대체하기 위해 찾아오듯, 에스테반2은 에스테반1/톨라를, 바르셀로나에서 태어난 에스테반3은 마누엘라가 잃은 에스테반2을 대체한다. 그러나 <이브의 모든 것>이 이러한 대체를 통해 여성 배우들의 관계를 풍자한 것과 달리, <내 어머니의 모든 것>은 마누엘라가 새로이 형성하는 가족을 통해 점차 변화하는 스페인 사회를 긍정적으로 그려 나가고 있다.

에스테반1과 마누엘라의 관계는 마누엘라가 로사에게 들려주는 과거 이야기에서 보이듯 전통적인 성역할의 억압에 기반하고 있었다. 그는 바르셀로나에서 함께 바를 연 톨라가 자신은 비키니를 입고 일하면서도 아

내에게는 짧은 치마나 비키니를 입지 못하게 했다고 말한다. 마누엘라는 “가슴 수술까지 한 사람이 어떻게 더 남성우월주의자(machista)일 수 있냐”며 롤라/에스테반1과의 아이러니한 관계를 토로한다. 마드리드에서 에스테반2와의 관계는 그보다는 덜 강압적일지언정 여전히 고정적인 성 역할과 전통적인 가족 규범에 기초한다. 에스테반2은 어머니와 화목한 가정을 이루고 있으면서도 끊임없이 아버지의 존재를 갈구하며 가부장의 부재를 결핍으로 여긴다. 그는 또한 비록 장난스러운 어투이나 마누엘라에게 ‘나를 위해 몸도 팔 수 있느냐’며 어머니의 희생적 사랑을 요구하기도 한다. 어린 청소년인 에스테반2에게서 보이는 이러한 모습은 스페인 사회에서 기존의 억압적 문화와 전통이 계속해서 전승되고 있다는 것을 드러내 보인다.

이 가운데 마드리드에서 에스테반2의 죽음은 마누엘라가 영화의 주 무대인 바르셀로나로 향하는 계기가 된다. 바르셀로나는 마누엘라가 에스테반1과 함께 했던 곳으로서, 마누엘라에게는 개인의 과거사가 존재하는 공간이다. 에스테반2의 죽음을 롤라(에스테반1)에게 알리기 위해 향하는 바르셀로나는 마누엘라에게 잊고 싶었던 자신의 과거와 직접 부딪치는 장소이자 새로운 가족을 구성하는 장소가 된다. 정동섭은 마누엘라가 바르셀로나에 도착할 때에 택시에서 내다보는 성가족 대성당(La sagrada familia)의 모습이 세 파사드 중 ‘탄생의 파사드’를 비춘다는 점에 주목한다 (234). 성가족 안에서 아기 예수가 탄생하듯 마누엘라의 새로운 가족 공동체 안에서는 에스테반3이 탄생하게 되는 것이다. 이로써 바르셀로나는 마누엘라에게 과거와 미래가 함께하는 공간이 된다.

이 가족을 구성하는 것은 마누엘라와 로사의 자매애, 우마와 아그라도와의 우정이며, 과거의 가족 규범을 상징하던 인물인 로사의 어머니나 롤라와의 화해 역시 그 바탕이 된다. 롤라/에스테반1의 아이를 임신한 로사가 마누엘라와 유사-자매 관계를 이루며 형성된 마누엘라, 로사, 에스테반3의 가족은 동질감과 연대감, 질병과 돌봄을 바탕으로 한다. 이 가족과 반대로 로사의 기존 가정은 아버지-어머니-딸 로사로 이루어진 소위 ‘정상가족’이면서도 가족 안에서의 감정적 기능은 붕괴되어 있는 모습이다. 마누엘라와 로사가 이룬 새로운 가족은 이후 트랜스젠더 성노동자인 아그라도와 레즈비언 배우인 우마를 포섭한다. 아그라도는 마누엘라와 로사를 연결해준 장본인이며, 그 자신도 이들의 도움으로 우마의

매니저 일을 하게 된다. 우마는 에스테반2의 사고와 관련한 이야기를 듣고 그에 대한 일종의 책임감과 연결감을 느낀다. 이후 자신의 분장실에 에스테반2의 사진을 붙여두는 행위는 그가 마누엘라와 에스테반2의 가족과도 연결되어 있음을 보여준다. 최종적으로 마누엘라의 가족은 마누엘라의 결단에 의해 자신이 두 아이의 아버지임을 알게 되는 롤라(에스테반1), 마누엘라와 에스테반3에 의해 변화를 겪는 로사의 어머니까지 확장되며 느슨한 가족 혹은 친족(kin)을 이룬다. 그리고 이러한 가족 안에서 형성된 마누엘라와 에스테반3의 관계는 비록 구체적으로 묘사되지 않았을지라도, 과거 에스테반1/롤라나 에스테반2와의 관계에 비교해서는 보다 탈규범적이고 안정적이리라고 기대할 수 있다. 이는 무엇보다 결말부에 에스테반3이 생물학적 부모로부터 물려받은 AIDS를 극복하는 것에서 예상해볼 수 있다. 에스테반3은 부모 세대로부터 물려받은 질병—‘스페인의 질병’으로 치환한다면, 구체제의 억압과 폐쇄적인 전통—을 극복해낸다.

이 과정에서 눈에 띄는 것은 마누엘라가 적극적으로 자신의 과거, 그리고 스페인의 전통적 규범과 부딪치며 과거와 단절된 변화가 아닌 과거와의 화해를 통한 변화를 이끌어낸다는 점이다. 마누엘라는 과거에 에스테반2를 임신한 뒤 롤라/에스테반1으로부터 도망쳤었지만, 에스테반3이 태어났을 때엔 그에게 에스테반2의 출생과 죽음을 함께 알린다. 또한 이후에는 그와 에스테반3과의 만남을 주도하며 롤라 역시 자신의 확장된 가족 공동체 안에 포섭한다. 또한 과거 세대의 변화는 로사의 어머니를 통해서도 나타난다. 트랜스젠더인 롤라/에스테반1에게 반감을 보이던 로사의 어머니는 그가 에스테반3의 아버지라는 사실을 마누엘라로부터 듣게 된다. 부모로부터 AIDS를 물려받은 아이의 감염을 두려워하며 어쩔 줄 모르던 그는 마지막 장면에 등장하는 마누엘라의 대사에서 엿보이듯, 아이가 질병을 극복하는 것과 마찬가지로 자신의 편견과 두려움을 극복해 간다.

지금까지 논의한 것처럼, <내 어머니의 모든 것>은 단순히 ‘과거 세대를 극복하는’ 서사를 대신하여 과거 세대와 함께 변화하는 이야기를 그린다. 그리고 이는 자신의 과거로부터 도망치고, 아들인 에스테반2에게 그의 뿌리와 자신의 과거를 감추기만 하던 마누엘라가 그간 외면하던 과거를 적극적으로 마주함으로써 가능해진다. 이렇듯 과거의 적극적인 상

기를 통해 긍정적인 변화와 화해를 이루어내는 서사는 <브로큰 임브레이스*Los abrazos rotos*>(2009)나 <줄리에타*Julieta*>(2016)에서도 나타난다. 두 영화의 주인공들은 자신의 아들이나 딸에게 직접적으로 혹은 간접적으로 자신의 과거를 들려주며 정체(停滯)되었던 개인과 공동체의 정체성과 연대감을 다시금 회복해 간다. 이에 관해서는 4장에서 더욱 자세히 다룰 것이다.

2.2. 전통적 규범의 해체와 국가정체성의 재구성

알모도바르의 영화는 초창기부터 모비다 운동의 일부로서 스페인 사회에서 국민주의 이데올로기가 강요했던 기존의 규범들을 해체하는 일에 참여해 왔다. 그 가운데 가장 뚜렷하게 드러난 것은 젠더와 섹슈얼리티의 차원일 것이다. <페피, 루시, 봄>, <마타도르>, <욕망의 낮과 밤> 등의 영화에선 그간 경시되어 온 여성의 섹슈얼리티를 오히려 더욱 우위에 두고자 하였고, <페피, 루시, 봄>, <열정의 미로>, <나쁜 버릇>, <욕망의 법칙> 등을 통하여 동성애적 욕망을 영화 속에 적극적으로 재현하기도 하였으며, <열정의 미로>, <내가 뭘 잘못했길래>, <욕망의 법칙>, <하이힐> 등에서 복장전도(travestismo)의 ‘놀이’와 트랜스섹슈얼(transsexual) 인물들을 재현하기도 하였다.

이 시기 모비다 운동에서 이러한 성적 재현이 특히 중요했던 것은 국민주의 이데올로기가 종교적 규범을 바탕으로 고정적인 성역할과 성별이분법을 중시했기 때문일 것이다. 스페인에서 동성애는 19세기까지는 전혀 ‘불법적인’ 것이 아니었으나 공화국 시기의 형법에서 처음 남성 동성애가 법에 의해 규제되었고, 내전 이후에는 그 억압이 강화되어 많은 게이와 레즈비언들이 ‘보안 조치’에 취해졌다 (Smith & Bergman 10). 서론에서 언급한 것과 같이 여성의 권리 또한 이 시기 크게 퇴보하였으며, <페피, 루시, 봄>에서는 루시의 남편을 통해 압축적으로 표현된다. 루시가 그를 떠난 뒤 그는 동료 경찰에게 루시를 강제로 집에 데려올 ‘합법적인’ 방법은 없느냐고 묻고, 동료는 그로 인해 법정에 서게 되면 많은 페미니스트들과 싸워야만 할 것이라고 답한다. 이는 이전 시기 여성을 남성에게 종속시키던 법적 제도와 이에 저항했던 당시 스페인 페미니즘

운동의 흐름을 보여준다. 여성, 동성애, 그리고 기타 성별 이분법과 이성애 규범에서 벗어나는 성적 수행에 대한 이러한 국가적·법적인 규제는 정치적 전환기에 대부분 사라지고, 성에 관한 많은 규범들이 이전보다 훨씬 자유로워졌다. 앨린슨은 알모도바르의 영화가 당시 허용된 범위에서 한 발 더 나아가 이 시기의 자유로움을 영화 속에 담아내는 동시에 그 자유로움에 기여하기도 했음을 지적한다 (Allinson 93-94).

그러나 임호준은 알모도바르를 단지 ‘진보주의적 퀴어 영화 감독’으로만 읽어내는 것에 반대하며, 그의 관심은 성적 규범의 해체에 국한되지 않고 “일상의 모든 영역에서 과거의 전통 양식을 거부하고 해체하는 작업에 놓여 있었다”고 말한다 (225). 그러한 해체 작업에는 인종과 민족의 단일성에 대한 이데올로기 역시 포함된다. 프랑코 정권은 과거 가톨릭 양왕 시기를 스페인의 이상적 기원으로 꼽으며 ‘순혈주의’ 이데올로기를 강조했다. 이에 반하여 알모도바르의 영화에는 애당초 여러 민족과 인종의 ‘섞임’을 통해 형성된 스페인의 문화와 정체성이 나타난다. 그리고 이는 프랑코 정권이 내세우던 관광 자원으로서의 ‘스페인 전통 문화’ 안에도 어김없이 포함되어 있다. 국제적인 감독인 알모도바르의 영화 안에서 이러한 사실을 드러내는 것은 스페인의 국가정체성을 대외적으로 재정의하는 차원에서도 의미를 지닌다.

따라서 이 절에서는 알모도바르가 해체하고자 하는 여러 전통의 양식 가운데에서도 프랑코 정권의 국민주의 이데올로기가 기반하고 있던 가장 주요한 규범인 젠더와 민족·인종의 차원을 자세히 다루도록 할 것이다. 이러한 문화적 전통은 가족 내의 전승을 통해 다음 세대로 이어지기도 하며, 가족의 틀 안에서 그러한 섞임을 드러내기도 한다.

2.2.1. 수행적 젠더와 섹슈얼리티

알모도바르의 영화에서 동성애적 관계를 포함하여 전통적인 성적 규범에서 벗어나는 행위는 대부분 인물의 확고한 성정체성에 기반하기보다 ‘퀴어 이론(queer theory)’이 주장하는 수행(performance/ activity)의 측면에 더욱 가깝다 (임호준 222; Allinson 108). 정체성보다 수행을 더욱 지지하는 이들은 성정체성의 본질적인(essentialist) 측면보다는 사회적으로

구성되는(social construction) 측면에 더욱 주목하였다. 폴 줄리안 스미스(Paul Julian Smith)와 에밀리 버그만(Emilie L. Bergman)에 의하면 이는 여러 스페인어권 국가들에서 두루 나타났던 경향으로, 특히 정치적 전환기를 거치며 동성애에 대한 국가적 제재가 상당 부분 사라진 스페인에서는 정체성을 중심으로 한 정치적 행동의 필요성보다는 ‘동성애’라는 고정적 범주에 대한 해체가 더욱 중요하게 여겨졌다 (11-12). 이에 따라 스페인의 퀴어 운동가들은 동성애를 “정체성이 아닌 행위의 문제 (12)”로 바라보고자 했고, 알모도바르의 영화 속 재현도 이러한 연장선상에 있다고 볼 수 있다.

예를 들어 <페피, 루시, 봄>의 루시는 경찰인 남편과 이성애 기반의 결혼을 했으나 봄과의 레즈비언적 관계에 있어 자신의 성정체성에 대한 고민을 하지는 않는다. 그에게 중요한 것은 자신의 마조히즘적 욕망을 충족하는 것이기에, 전통적 성역할과 가족 규범에 기반한 내면의 갈등과 외부적 압력이 있을지언정 그것이 이성애자인가 동성애자인가 (혹은 양성애자인가) 하는 고민으로 이어지지는 않는다. 정체성에 대한 고민이 드러난다면 그것은 주로 <내 어머니의 모든 것> 속 아그라도와 톨라, <나쁜 교육*La mala educación*>(2004)의 이그나시오(Ignacio)와 같은 트랜스섹슈얼 인물들이다. 이들은 여성으로서 자신의 정체성을 온전하게 실현하기 위해 신체적 전환의 과정에 있는 이들이며, 인물에 따라 그 단계와 목표도 다양하게 나타난다. 복장전도의 경우 애초부터 젠더적 수행을 패러디하는 측면을 가진 문화이자 놀이인데, 알모도바르는 <하이힐>을 통해 이를 한 번 더 패러디한다. 영화 속 팜므 레탈(Femme Lethal)은 도밍게스 판사(Juez Domínguez)가 수사를 위해 만들어 낸 인물로, 여성이라는 젠더를 이중으로 패러디한다.

이처럼 대체로는 정체성보다는 수행의 측면에서 자신의 성적 욕망을 따라가는 인물들의 행위가 문제가 되는 것은 주로 가족 내 역할 수행의 영역에서이다. <욕망의 법칙> 속 안토니오(Antonio)는 정치인 아버지를 둔 아들이자 부모에 의해 강요되는 행위 규범에 입각하여 파블로(Pablo)와의 관계를 여성과의 관계로 위장한다. <나쁜 교육>에서 트랜스섹슈얼인 누나를 청부살해하는 앙헬(Ángel)이 이를 결심하는 것은 누나인 이그나시오가 이모로부터 돈을 훔쳤을 때이며, 이후 엔리케(Enrique)에게는 이그나시오를 미워한 이유가 마을에서의 낙인이었음을 고백한다²⁷⁾. 이러

한 점에서 기존의 가족 규범을 해체하는 것은 자유로운 성적 수행의 측면과도 연결되어 있음을 알 수 있다.

<하이힐>은 앞서 언급한 팜프 레탈의 이중적 패러디에 더해 여성 인물들인 베키(Becky)와 레베카(Rebeca) 모녀를 통해서도 여성성과 모성을 하나의 패러디적 재현으로 드러낸다. 가장(假裝)과 모방은 이 작품에서 핵심적인 주제를 이루는 것으로, 노골적으로 이를 수행하는 도밍게스 판사뿐 아니라 영화의 두 주인공이라 할 수 있는 베키와 레베카에 의해서도 끊임없이 일어난다. 먼저 도밍게스 판사의 경우, 자신의 수사를 진척시키기 위해 가상의 인물을 만들어내어 스스로가 자신의 정보원이 된다. 그가 가장하는 인물들은 트랙인 레탈, 마약상인 우고(Hugo)와 같이 기존 질서의 경계를 흐리는 존재들이다. 따라서 도밍게스 판사는 가부장적 국가 권력과 법을 상징하는 직업을 가짐에도 알모도바르에 의해 긍정적으로 그려진다 (임호준 214). 또한 그가 판사로서 활동할 때에 늘 착용하는 선글라스는 그의 표정과 얼굴을 감추는 일종의 가면과 같은 기능을 한다. 따라서 ‘도밍게스 판사’로서의 정체성 역시 하나의 가장이라고 할 수 있다. 한편 킨더는 집에서도 가짜수염을 붙이고 지내는 그의 ‘아들’로서의 삶 역시도 일종의 가장임을 지적한다 (Kinder 1993, 253-254).

가족 내에서의 역할 수행이 가장과 모방으로 드러나는 것은 베키에게서 역시 마찬가지다. 베키는 도밍게스 판사에게 “내가 유일하게 하고 싶은 것은 연기(actuar)”라고 말한다. 그러한 베키에게는 모성도 일종의 모방이자 수행(performance)으로, 그가 자신의 모성애를 가장 노골적으로 드러내는 것은 귀향한 마드리드에서 첫 공연을 올리는 순간이다. 이전까지 지속적으로 엄마의 관심을 요하던 딸에게 무심한 모습을 보이던 베키는 첫 곡인 ‘날 생각해(Piensa en mí)’를 감옥에 갇힌 딸에게 바치겠다고 말하며 딸에 대한 사랑을 선언한다. 그러나 그러한 사랑이 얼마간은 진실됐다 하더라도, 여전히 팜 스타로서 무대에 선 베키에게 그것은 쇼의 일부이다. 한편 그의 딸인 레베카는 자신의 생 전체를 통해 그러한 어머니 베키를 모방해 온 인물로서, 가수인 어머니와 비슷한 직업인 아나운

27) 이때 앙헬은 과거 이그나시오를 성추행하고, 그 대가로 이그나시오의 금전적 요구에 응하고 있는 마놀로 신부(베렝게르)와 동성 연인 관계이며, 이후엔 주인공인 엔리케(Enrique)와도 자신을 이그나시오로 속인 채 동성애적 관계를 유지한다. 자신의 정체성과 관련하여 여러 문제를 겪고 있는 이그나시오와 자신의 성적 수행에 관해 별다른 고민을 보이지 않는 앙헬의 대비는 서로 다른 ‘퀴어한’ 성적 수행을 하나의 담론으로 총괄할 수는 없음을 보여준다.

서를 선택하고, 어머니의 옛 연인인 마누엘(Manuel)과 결혼하며, 영화의 마지막에는 그 자신이 한 아이의 어머니가 될 것이 예정된다.

이렇듯 끊임없는 가장과 모방 속에 영화는 그 가운데 무엇이 ‘진실한’ 모습인가에 집중하지 않는다. 레베카가 생방송 뉴스에서 자신이 남편 마누엘을 살해했음을 자백한 직후 도밍게스는 이전에 살인을 부인했던 진술과 뉴스에서의 자백 중 어떤 것이 진실인지 묻는다. 이때 레베카는 “둘 다(Las dos)”라고 답한다²⁸⁾. 이후 도밍게스/레탈/우고의 청혼에 자신이 결혼하는 것은 도대체 누구냐고 묻는 레베카에게 도밍게스는 마찬가지로 “셋 다(Con los tres)”라고 대답한다. 결국 도밍게스의 끊임없는 가장과 레베카의 서로 다른 진술은 그 진위 여부보다는 그것이 행하는 기능과 역할이 더 중요한 것이다. 도밍게스에게는 자신이 진정 누구인가 하는 문제보다는 자신이 원하는 정보나 결과를 얻는 것만이 중요하며, 레베카에게는 자신이 진실을 말하는지의 여부보다는 어머니의 사랑을 회복하는 것만이 중요하다.

<하이힐>에는 전통적인 성적 규범과 모성으로서의 성역할을 해체하는 인물이 한 명 더 등장하는데, 바로 레베카와 함께 구치소에 수감되었던 수사나(Susana, Bibi Andersen 扮)다. 수사나는 자신의 동성 연인과 함께 하기 위해 경찰관을 폭행하고 구치소에 들어온 인물로, 영화 속에서 중심 내용과는 다소 동떨어진 뮤지컬 장면을 이끌기도 한다. 킨더는 이때 수사나가 연인과 언제나 함께하며 그를 보호하고자 하는 행동이 마치 전통적 모성의 특징과도 같다고 보며, 따라서 수사나라는 인물을 통해 희생적 모성과 폭력적인 범죄자라는, 가부장적 질서에서 양립할 수 없는 정체성들을 한 데 묶어내고 있다고 해석한다 (Kinder 1993, 257)²⁹⁾.

이처럼 모성을 해체하는 작업은 <내 어머니의 모든 것>에서도 핵심적

28) 레베카는 이 이후로도 계속해서 자신의 진술을 반복한다. 어디까지가 거짓말이고 어디까지가 진실인지 알 수 없도록 때마다 바뀌는 레베카의 주장은 영화 속 인물들과 관객들을 모두 혼란스럽게 하지만, 관객의 입장에서는 결국 죄를 뒤집어쓰기로 한 베키에게 하는 마지막 진술이 진실일 것이라고 예상할 수 있다. 하지만 이 역시 레베카에게는 어머니의 사랑을 확인하는 일일 뿐, ‘마누엘 살해의 진범이 누구인가’는 영화 속에서 그다지 중요하게 여겨지지 않는다.

29) 비비 안데르센은 스페인에서 잘 알려진 트랜스섹슈얼 배우로, <육망의 법칙>에서 트랜스섹슈얼 인물인 티나의 레즈비언 애인으로 등장하기도 했다. 실제 트랜스섹슈얼 배우인 비비 대신 시스템더 여성 배우인 카르멘 마우라(Carmen Maura)를 티나 역으로 캐스팅한 데 대해 알모도바르는 자신에게 비비 안데르센은 늘 여성일 뿐이었다며, 영화란 결국 재현의 영역이기 때문에 배우가 실제로 어떠한 사람인가보다는 그가 자신이 가진 모습의 일부를 어떻게 꺼내어 보여줄 수 있는가를 더 중요시한다고 답한다 (Strauss 1996, 73).

인 위치를 차지한다. 이 작품은 마누엘라의 모성을 중심으로 전개되는 듯하지만, 앨린슨이 지적하듯 마누엘라와 아그라도의 교차를 통해 ‘어머니’와 ‘창녀’라는 여성의 이분법적 범주의 경계를 흐린다 (Allinson 74). 영화 속에서 누구보다도 ‘어머니’의 역할을 담당하는 마누엘라는 바르셀로나에 도착하자마자 성노동자로 위장하여 일자리를 구하고자 한다. 또한 아그라도는 전통적으로 어머니에게 부과되는 역할이었던 ‘다른 이들을 행복하게 하는 일’을 자신의 삶의 목표로 삼는다. 또한 앨린슨은 배우로서 마누엘라의 활동과 그의 실제 삶이 중첩되는 부분에 주목하는데, 예를 들어 마누엘라가 세미나에서 뇌사 환자의 어머니를 연기한 뒤 실제로 아들이 교통사고로 사망하며 장기이식을 하게 된다는 것, 니나(Nina)의 부재로 인해 연기하게 되는 『욕망이라는 이름의 전차』 *Streetcar Named Desire* 속 스텔라가 과거 롤라를 떠난 마누엘라 자신의 모습과 겹친다는 점에서³⁰⁾ <내 어머니의 모든 것>이 지시하는 모성이란 단지 연기이자 수행임을 주장한다 (Allinson 212). 영화의 마지막 장면은 다음과 같은 문구를 삽입하여 이 영화를 어머니로서 배우로서 혹은 여성으로서의 역할을 ‘수행’하는 이들에게 바치고 있다.

여배우가 된 모든 여배우들에게, 연기하는 모든 여성들에게, 여성을 연기하고 여성으로 전환한 모든 남성들에게, 어머니가 되고 싶은 모든 사람들에게, 나의 어머니에게 (A todas las actrices que han hecho de actrices, a todas las mujeres que actúan, a los hombres que actúan y se convierten en mujeres, a todas las personas que quieren ser madres. A mi madre).

또한 <내 어머니의 모든 것>은 로사의 어머니를 통해 모성이 자연적인 것이 아닌 모방이자 수행임을 직접적으로 제시한다. 빌마 나바로-다니엘스(Vilma Navarro-Daniels)는 로사의 어머니가 처음 등장하는 장면에서 샤갈의 ‘마을의 성모마리아(La madone du village)’ 모작을 그리고 있음에 주목한다 (그림 3). 이는 그가 수행하는 어머니의 역할 역시 그가

30) 테네시 윌리엄스(Tennessee Williams)의 1947년 작품으로, 할리우드에서 1951년 엘리 아 카잔(Elia Kazan) 감독에 의해 영화로 제작되기도 하였다. 원작에서는 언니인 블랑쉬가 남편 스텔리에게 강간당한 뒤 정신병원으로 끌려가고, 아이를 낳은지 얼마 안된 스텔라는 스텔리의 곁에 남지만, <내 어머니의 모든 것>에서는 스텔라가 남편을 떠나는 결말로 되어 있다.

그리는 그림처럼 모방된 것에 불과하다는 것이다. 이후에 그는 로사가 지내고 있는 마누엘라의 집을 찾아와 로사가 태어난 뒤 줄곧 유대감을 느끼지 못한 사실을 토로하며 마누엘라에게 계속해서 딸을 돌봐줄 것을 부탁하기도 한다. 이는 단지 그가 로사를 사랑하지 않는 ‘나쁜 어머니’이기 때문만은 아니다. 로사의 출산 직전 병원 장면에서 그는 로사에 대한 애정을 충분히 드러낸다. 다만 로사의 어머니는 전통적인 가족 규범 속에서 어머니로서 기대되는 자연적이고 본질적인 모성이란 불가능한 것임을 보여준다. 이는 전반적으로 영화가 보이는 ‘정상가족’ 규범에 대한 반감과도 연관되어 있다. 영화의 후반부에 고향으로 돌아가 정상가족을 이룬 우마의 동성 연인 니나(Nina)에 대해 아그라도는 그러한 가족 결합의 산물인 니나의 아들이 “똥똥하고 끔찍하고 아주 못생기고, 못생기고, 못생겼다(gordo, horroroso y feísimo, feísimo, feísimo)”고 말한다. 정동섭은 이것이 곧 규범적 가족 구성에 대한 평가이기도 함을 주장한다 (232).



그림 3

이러한 가운데 영화의 후반부에 자리를 비운 우마와 니나를 대신하여 무대에 선 아그라도의 대사는 정해진 본질이나 정체성으로서 요구되는 것보단 스스로가 욕망하는 대로 행위하는 것만이 자신의 진정한 자아를 구성함을 보여준다.

제가 하려는 말은 진정한 여성이 되는 것은 쉽지 않다는 것입니다. 하지만 그런 일에 인색해질 필요는 없죠. 왜냐하면 자신이 꿈꾸던 바에 더 가까워질수록 더 진정한 여성이 되는 것이기 때문입니다. (Lo que estaba diciendo, que cuesta mucho ser auténtica señora, y en esta cosa, no hay que ser tacaña, porque una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma.)

이처럼 <내 어머니의 모든 것>을 비롯한 알모도바르의 영화들은 자연적이고 본질적인 것으로서 젠더와 섹슈얼리티를 단일하게 고정하기보단 인물들의 자연스러운 욕망과 행위를 따라가며 수행으로서의 젠더와 섹슈얼리티를 강조한다. 아그라도나 톨라, <나쁜 교육>의 이그나시오와는 달리 비자발적으로 신체적인 성전환을 겪게 되는 <내가 사는 피부 *La piel que habito*>(2011)의 비센테(Vicente)/베라(Vera)는 그를 ‘여성’으로서 길들이기 위한 로베르트(Robert)의 수많은 시도에도 끝내 자기 자신으로 남아 있다. 이렇듯 강요된 정체성과 역할에서 자유로워진 인물들은 알모도바르의 영화가 제시하는 새로운 가족의 일원으로서 베키와 레베카, 그리고 마누엘라처럼 세대 간의 화해를 이끄는 인물들이 되기도 한다.

이처럼 알모도바르가 주로 관심을 갖는 젠더와 섹슈얼리티의 문제는 여성과 퀴어 인물들에 집중되지만, <라이브 플래쉬>의 경우 두 경찰들과 주인공 빅토르의 대비를 통해 이성애 관계에서의 대안적인 남성성을 제시하기도 한다. 산초는 권위적이고 가부장적인 남성으로, 아내인 클라라에게 폭력을 휘두르고 그를 독점하고 소유하고자 하는 욕망을 보인다. 총격사건의 피해자이기도 한 다비드는 산초에 비하면 조금 더 완화된 형태의 권위와 남성성을 보여주지만, 산초를 부추겨 클라라와 내연 관계에 있는 빅토르를 공격하도록 유도하는 점이나 애초에 총격 사건이 발생한 계기가 그와 클라라의 내연 관계였다는 점에서 알모도바르 영화의 여느 경찰들처럼 비겁하고 위선적인 모습도 일부 가지고 있다. 반면 빅토르의 경우 알모도바르의 영화에서 드물게 긍정되는 이성애적 남성성이라고 할 수 있다. 그리고 그 이유는 주로 그가 보여주는 섹슈얼리티의 측면에서 드러난다. 엘린슨은 다비드와 엘레나, 또는 빅토르와 클라라의 성관계 장면에서 여성의 성적 만족을 우위에 두는 모습을 통해 산초와 대비되는 ‘새로운 스페인의 남성성’이 제시됨을 주장한다 (Allinson 88)³¹⁾. 이에 반해 산초는 전형적인 마초(macho)로, 자신은 “사라져야 할 운명”이라고 말하는 클라라와 함께 죽음을 맞음으로써 극의 모든 긴장과 갈등을 해소하게 된다. 그리고 빅토르와 엘레나의 아이가 보다 자유로워진 마드리드에서 태어나는 것은 바로 이러한 억압과 갈등이 사라진 뒤인 것이다.

정리하자면, 알모도바르의 영화는 1980-90년대 스페인 사회 내 퀴어 운동의 분위기 속에서 정체성의 정치보다는 성에 관한 수행성을 더욱 강

31) 다비드의 경우 마지막엔 결국 자신의 잘못을 인정하고 엘레나가 진정 원하던 것(자신의 아이를 갖는 것)을 깨달으며 산초보다는 훨씬 긍정적인 결말을 맞는다.

조하며 개인에게 강요되던 고정적인 전통적 성역할과 이성애 규범을 해체하였다. 이러한 작품들은 여성의 섹슈얼리티나 동성애적 욕망을 적극적으로 스크린 위에 드러내기도 하였으며, 모방과 재현을 통해 기존의 가족 내 역할 수행을 패러디하기도 하였다. 이는 여성적 수행과 퀴어한 성적 수행의 자유로움을 추구하는 동시에 마초(macho)로 대표되던 스페인의 남성성을 수정하는 시도로 나타났다. 이러한 젠더와 섹슈얼리티의 자유로운 수행을 바탕으로 구성된 새로운 가족은 에스테반3이나 빅토르의 아들과 같이 새로운 스페인 세대가 자라나는 토양으로 제시된다. 그리고 이들을 길러내는 현대 스페인 사회는 알모도바르의 영화로 말미암아 대외적으로도 더욱 개방된 모습으로 알려질 수 있었다.

2.2.2. 이식의 테마와 민족적·인종적 다양성

리코르가 집단적 기억과 역사를 다루며 기억의 현상학을 가장 먼저 논의하는 것은 기억이 “현재의 평가 및 미래의 기대와 합쳐져서” 정체성을 이루는 시간적 요소이기 때문이다 (Ricoeur 2000, 98). 그리고 심층적인 차원에서 기억은 서사의 기능을 통해 정체성의 형성에 관여한다 (103). “인간은 착각과 망각의 위협 속에서 기억을 통해 전승된 내용을 통해 문화와 가치를 형성 (최태연 35)”한다. 공동체 속의 개인은 이러한 집단적 기억을 내면화함으로써 공동체에 속하게 된다. 그러나 우리는 이러한 집단 기억이 단일한 주체성으로 환원될 수는 없다는 사실을 기억해야 한다. 집단적 기억 안에는 늘 다원적이고 이질적인 집단들의 서로 다른 기억이 빚어내는 충돌과 경쟁이 있기 때문이다 (손영창 172). 또한 이는 아무리 공동체 내에서 살아가는 개인의 기억이 혼자서는 불가능한 것이라 하더라도, 결국 사회적 기억은 개인의 상기 행위와 능력에 기대고 있는 것이기 때문이다 (Ricoeur 2000, 121-123).

그러나 프랑코 정권은 자신들의 정치적 정당성으로 단일한 민족의 정체성을 주장하기 위해 위로부터의 단일한 기억, 단일한 정체성을 강요하고자 했다. 리코르는 서로가 서로에게 적인 ‘자연상태’를 상정하는 홉스(Thomas Hobbes)의 사상에 동의하며 모든 집단의 ‘기원’은 타자에 대한 폭력에 의해 이루어짐을 주장한다 (Ricoeur 2000, 95-96; 99). 그의 주장

이 정말 모든 집단 혹은 ‘민족’에 적용될 수 있는가 하는 문제는 차치하더라도, 팔랑헤가 주장한 그들의 민족적 기원이 폭력에 기반함은 분명하다. 무어인들에 대한 폭력에 의한 ‘통일’을 기원으로 삼아, 심지어는 같은 ‘민족’ 내에서의 집단학살을 기반으로 만들어진 팔랑헤의 민족은 그들의 기원이 폭력의 다른 이름임을 보여준다. 피에르 노라가 민족 관념에 대해 지적하듯 “민족의 건설이라는 목적론적 관점에서 정치, 군대, 전기물(傳記物), 외교는 모두 민족의 역사적 연속성을 지탱시켜주는 지주(39)”로 사용되었고, 이는 강력한 단일성, 성스러운 민족, 성스러운 역사의 이데올로기로 나아갔다.

앨런슨은 영화를 통해 단일민족의 이데올로기를 해체하고 국가정체성을 재구성하는 작업을 수행한다는 것은 프랑코 정권이 “승자를 미화하고 패자를 악마화하는” 정치적 선전을 펼친 것도 영화를 통해서였다는 점에서 중요한 의미를 지닌다고 말한다 (Allinson 26). 리코르는 기억의 의무를 행함에 있어 정의(justice)는 타자를 향해야 함을 강조한다 (Ricouer 2000, 108). 우리는 언제나 우리 자신을 피해자로 주장하며 정의를 요구하고자 하는 유혹을 느끼지만, 우리는 우리 자신이 아닌 다른 피해자, 타자로서의 피해자들에 대해 정의를 요구해야만 한다 (104; 108). 따라서 리코르는 이를 “기억의 의무에 대한 어려운 문제(la question difficile du devoir de mémoire)”라고 표현한다 (105). 이는 피해자로서의 ‘우리’라는 집단적 정체성이 놓이기 쉬운 공동체 안의 이질성과 타자성, 그리고 공동체에 포섭되지 못한 타자들에 대한 의식을 요구한다. 그리고 알모도바르의 영화에서 그러한 타자들은 ‘스페인의 전통’이라고 여겨지던 문화에 내재하는 민족적 섞임에 의해, 장기이식이라는 소재가 제시하는 인종적 섞임에 의해, 그리고 현재의 스페인을 구성하는 20-21세기의 이민에 의해 드러난다.

<비밀의 꽃>은 블랑카(Blanca)와 안토니오(Antonio)의 모자(母子)관계 안에서 전승되는 플라멩코(flamenco)와 영화의 오프닝 시퀀스를 장식하는 장기이식(transplantar)이라는 소재를 통해 스페인의 정체성 속에 내재하는 타자성을 드러낸다. 그리고 장기이식이라는 주제는 이후 <내 어머니의 모든 것>에서 마누엘라와 그의 아들을 통해 또다시 이주와 이민의 주제를 제기하게 된다.

먼저, 플라멩코는 남부 안달루시아에서 집시 공동체에 의해 형성된

음악과 춤 전통으로, 현재와 같은 형식으로 정립된 것은 18세기 초라고 알려져 있다 (Serrano 191). 이러한 플라멩코는 특히 1950년대부터 ‘이국적인’ 스페인의 문화를 체험하고자 하는 관광객들에게 ‘순수하고 전원적인’ 스페인을 보여주는 하나의 문화 상품으로 여겨졌으며, 프랑코 정권 입장에서는 국제 사회에 이들 정권이 지닌 다양한 민족에 대한 관용을 보여주기 위한 방편이기도 했다 (Serrano 192; Bachmann 187). 21세기에 도 안달루시아의 정체성이자 관광 상품으로서 정치적·경제적 관심이 집중된 플라멩코는 안달루시아 주정부의 적극적인 지원을 받아 왔다 (Bachmann 189). 커스틴 바흐만(Kirsten Bachmann)은 스페인의 전환기에 플라멩코가 모비다 운동의 열기 속에 록이나 팝 음악 등 다양한 이질적 장르와 혼합되었고, 이로써 촉발된 ‘전통주의자’들과 ‘개혁신의자’들간의 논쟁이 단지 플라멩코라는 음악 혹은 춤 장르를 넘어 ‘글로벌 시대 유럽 시장에서 스페인이란 무엇인가’에 관한 담론으로 확대되었음을 지적한다 (188-189). 플라멩코의 ‘순수함(pureza)’을 옹호하는 이들에게는 플라멩코가 스페인 혹은 안달루시아의 영혼, 뿌리, 땅, 피와 동일한 것으로 여겨졌기 때문이다 (189).

<비밀의 꽃>에서 플라멩코는 전통주의자들의 주장대로 ‘집시의 춤’으로서 레오의 어머니 하신타에 의해 ‘집시’로 불리우는 블랑카와 안토니오 모자에 의해 공연된다. 그러나 이때 그들이 사용하는 음악은 캐나다의 재즈 피아니스트인 질 에반스(Gil Evans)에 의해 작곡되고, 미국의 흑인 재즈 음악가인 마일스 데이비스(Miles Davis)에 의해 연주된 “Soleá”이다. 콜메이로는 이러한 장르적 혼합이 인종적 혼합과 밀접히 관련되어 있음을 주장한다 (Colmeiro 123). 바흐만은 전통주의자들이 플라멩코의 순수함이나 제한적 의미에서의 ‘진정성(authenticidad)’을 주장하는 것과는 달리, 플라멩코 자체가 여러 민족적(étnica) 요소들의 혼합(hibridación)을 통해 형성되어 왔음을 지적한다 (Bachmann 190-191). ‘칸테 혼도(cante jondo)’라고도 불리는 플라멩코 음악은 집시들의 음악에 아랍 음악과 스페인 민속 음악이 혼합되어 있으며, 비잔틴, 기독교, 유대교의 종교적 음악의 흔적 역시 드러난다는 주장도 존재한다 (Serrano 191). 이러한 측면에서 플라멩코의 ‘순수성’을 고집하는 것은 순혈주의 이데올로기를 주장한 프랑코 정권이 플라멩코를 스페인 관광 산업의 전면에 내세운 것만큼이나 모순적인 일일 것이다.

이러한 맥락의 연장선상에서 <비밀의 꽃>은 단일한 스페인 민족의 정체성으로 통합될 수 없는 스페인 문화 내의 섞임을 강조한다. 예를 들어 하신타가 로사의 집에 있는 가구가 촌스럽다며 편잔을 줄 때에 그는 로사가 “집시 같은 취향을 가졌다”고 말한다. 새로운 포스트모던 문화의 지배를 받는 대도시 마드리드에서의 삶을 거부하고 고향인 농촌으로 돌아가기를 고집하는 하신타의 발언은 분명 집시에 대한 비하적인 뉘앙스를 가지지만, 로사의 집이 ‘집시 같은’ 취향으로 꾸며져 있다는 평가는 역설적으로 이미 마드리드에는 카스티야와 집시 문화의 섞임이 존재한다는 것을 드러내게 된다. 블랑카와 안토니오의 플라멩코 공연에 찾아온 로사가 마치 블랑카를 오래 안 것만 같이 친밀감을 드러내는 것과 마찬가지로, 스페인의 문화적 전통에는 이미 뿌리 깊은 이질성과 혼종성에 대한 친밀감이 존재한다.

인종과 민족의 문제는 이외에도 영화 곳곳에서 드러나는데, 예를 들어 자신의 삶에 대한 알리시아의 주요한 불만에는 ‘흑인을 좋아하는 동성애자’인 자신의 아들이 포함된다. 그러나 하신타나 알리시아가 거부하고자 하는 여러 타자들—집시, 흑인, 동성애자, 마약중독자 등—은 이미 스페인의 ‘현실’ 안에 들어와 있다. 그리고 영화의 플라멩코와 장기이식의 소재는 그러한 이질성과 다양성이 더 이상 수용되느냐 마느냐, 인정하느냐 마느냐 하는 문제를 떠나, 이미 스페인 전통과 사회의 일부를 이루고 있음을 드러낸다. <비밀의 꽃>의 초반부를 지배하는 장기이식 세미나는 레오의 친구이자 정신과 전문의인 베티가 진행하는 것으로, 의사들이 장기이식을 위해 환자 가족들의 동의를 얻는 과정을 훈련하는 내용으로 이루어져 있다. 이식(transplantar)이라는 단어는 그 자체로 이동과 (재)정착의 이미지를 갖는다. 이때 환자의 어머니 역할을 맡은 간호사 마누엘라(Manuela, Kiti Manver 扮)는 ‘아들의 장기가 아랍인에게도 이식될 수 있느냐’고 묻는다. 이러한 마누엘라의 질문은 중세부터 스페인에 뿌리 깊게 내린 아랍인에 대한 혐오를 반영할 것이다. 이에 대해 의사들은 “인종이나 사회적 지위와는 관계 없이 가장 필요한 사람에게 장기가 가게 될 것”이라고 대답한다. 라이언 프루트(Ryan Prout)는 이러한 인종간 장기이식의 문제가 촉발하는 국가정체성의 문제에 주목한다. 의사들의 말처럼 ‘국가의 합법적 시스템 내’에 있는 장기이식은 누가 스페인의 의료 시스템 안에서 스페인인의 장기를 이식받을 자격을 갖는가 하는 문제

와 연결된다 (2004, 50-52).

이러한 장기이식의 주제와 마누엘라 캐릭터는 <내 어머니의 모든 것>에서 더욱 확장되어 제시된다. 간호사이자 배우였던 마누엘라는 뇌사 환자의 어머니를 연기할 뿐 아니라 스스로가 교통사고로 사망한 아들의 장기이식에 동의하는 어머니가 된다. 마누엘라가 아들 에스테반에게 자신의 과거를 감춤으로써 영화에는 직접 드러나지 않지만, 작품의 여러 설정과 배경은 마누엘라가 아르헨티나 출신의 이민자이며, 연극 배우로서 1970년대 아르헨티나의 문화운동에 참여했을 가능성을 암시한다. 이바네스는 <내 어머니의 모든 것>이 70년대에 부에노스 아이레스에서 전개되었던 연극계의 문화운동과 정치상황에 따른 여러 연극계 인사들의 스페인 망명을 배경으로 하고 있음을 주장한다 (Ibáñez 163-165). 영화 속에서 아르헨티나 출신인 마누엘라가 고향에서부터 연극 배우로 활동해 왔다는 점, 마누엘라를 연기한 배우 세실리아 로스(Cecilia Roth) 역시 아르헨티나 출신으로 그의 아버지가 부에노스 아이레스의 문화운동에 참여했었다는 점, 스페인으로 망명을 온 아르헨티나 출신의 배우이자 극연출가인 카를로스 간돌포(Carlos Gandolfo)가 실제로 마드리드와 바르셀로나에서 테네시 윌리엄스의 작품을 상연했던 점 등이 이를 뒷받침한다³²⁾.

이러한 마누엘라가 에스테반의 심장을 이식받은 수여자를 찾아 코루냐(A Coruña)로 이동했다가 다시 바르셀로나로 향하며, 마누엘라의 경로는 이베리아 반도를 동서로 가로지르는 횡단 경로를 그리게 된다. 이렇듯 좌파적 문화 운동이 일었던 아르헨티나 출신의 이민자인 마누엘라는 스페인을 횡단하고, 바르셀로나에선 질병을 극복해내는 아이와 함께 새로운 가족을 이루고, 고정적인 규범에 얽매어 있던 과거 세대를 상징하는 로사 어머니의 변화를 이끌어낸다. 이러한 일련의 과정은 현대의 스페인이 정치적·문화적 변화를 겪는 과정에서 단지 스페인의 ‘고유한’ 내적인 힘만이 작용한 것은 아님을 보여준다. 스페인의 문화가 중남미에 이식된 것이라고 보던 식민주의적 역사관과는 달리 오히려 이러한 측면에서는 스페인어를 공유하는 중남미의 저항적 정신이 스페인에 유입된 것이 스페인의 새로운 정체성을 함께 형성해 나가는 데 도움이 되었다고 보는 게 더욱 타당할 것이다.

이와 같은 중남미로부터의 이민자 유입은 스페인 사회에서 흔히 관찰

32) 알모도바르의 영화가 대부분 마드리드를 배경으로 하는 것과 달리 <내 어머니의 모든 것>만은 바르셀로나를 주 무대로 하는 것 역시 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

되는 만큼이나 알모도바르의 영화 속에도 다양한 인물들을 통해 반영되어 있다. 예를 들어 <귀향>에서 주인공 라이문다의 이웃 레히나(Regina)는 쿠바 출신의 불법이민자이자 성노동자로, 스페인 사회 내 여러 중남미 출신의 이민자들 가운데에서도 특히 법과 제도의 보호에서 벗어나 있는 이들의 취약한 위치를 드러낸다. 이 작품에서는 레히나의 등장에 더해 현재 마드리드 인구의 상당한 부분을 이루는 중국인 이민자들에 관해 언급하기도 하며, 죽은 것으로 되어 있는 이레네(Irene)가 딸 솔레(Sole)와 함께 지내며 자신의 정체성을 들키지 않기 위해 러시아인으로 위장하기도 한다. “러시아인들은 우리 같잖아요.”라는 솔레의 대사는 역설적으로 러시아를 유럽의 변방 혹은 아예 유럽의 외부로 밀어내고자 하는 많은 유럽인들의 편견을 꼬집기도 한다. 또한 알모도바르의 영화에서 자주 등장하는 가정부 캐릭터는 <비밀의 꽃> 속 블랑카에 더해 <브로큰 임브레이스>, <페인 앤 글로리>, <패러렐 마더스> 등에서 다양한 민족적·인종적 구성을 보여준다.

이처럼 과거에도 현재에도 명백히 존재하는 스페인 사회와 문화의 이질성, 다양성, 그리고 혼종성은 알모도바르의 영화에서 때로는 중심적인 주제로, 때론 인물 구성과 배우 캐스팅을 통해 주변부에서 드러나기도 한다. 여기에서도 가족은 그러한 혼종성이 내재된 스페인의 전통 문화를 전승하는 하나의 공동체가 되기도 하고, 이러한 다양성의 가치가 충돌하는 장이 되기도 하며, 이미 그러한 다양성이 존재하는 스페인 사회 내에서 그러한 섞임이 또다시 일어나는 장소가 되기도 한다. 류도향은 가족 내에 “성별, 나이, 인종, 장애 여부, 질병, 성적 지향 등에 따라 상이한 사회적 지위와 정체성”이 존재함을 강조하며, 이로 인해 겪게 되는 문제와 갈등은 “가족의 동질성을 통해 자동적으로 해소되지 않는 가족 외부의 문제로 남게 된다”고 말한다(2020b, 229). 그에게 가족은 서로 다른 정체성을 가진 이들이 갈등을 빚는 장소이지만, 동시에 ‘지금 여기’에서 함께하는 관계성을 통해 이루어진 신체매개적 공동체이기도 하다.

동질성과 이질성이 공존하는 것은 국가공동체도 마찬가지다. 특히 과거 서로 다른 여러 민족 공동체와 국가가 합쳐져 만들어진 스페인이라면 더욱 그렇다. 앞서 살펴본 젠더의 문제에서 본질적이고 자연적인 여성성 혹은 남성성으로 여겨지던 것이 그저 각자의 수행으로 전환되었듯, 민족의 문제에 있어서도 ‘스페인인’이라는 고정적이고 단일한 정체성이 본질

적으로 존재한다고 볼 수는 없다. 그보다는 끊임없는 변화와 섞임이 일어나는 가운데 일시적으로 존재하는 상상의 공동체에 대한 소속감과 제도적 인정이 있을 뿐이다. 알모도바르의 영화는 그러한 측면을 적극적으로 드러내며 보다 유동적이고 다양한 모습으로 스페인의 국가정체성을 재구성한다.

III. 스페인적 모성의 수정

서론에서 살펴본 내전 이후 스페인의 가족서사에서 어머니는 자주 부재하는 아버지를 대체하여 가부장적 질서를 가족 내에 행사하는 인물로 등장하였다. <마타도르>, <육망의 법칙>, <신경쇠약 직전의 여자> 등 알모도바르의 80년대 영화에 역시 그러한 어머니가 자주 등장하였으나, 앞서 살펴본 <비밀의 꽃>, <라이브 플래쉬>, <내 어머니의 모든 것> 등 이후의 영화에서는 후세대에게 보다 나은 미래를 물려주고자 하는 어머니들의 모습이 등장하기도 하였다.

특히 <비밀의 꽃>의 경우엔 과거 세대에 대한 연민과 공감의 태도를 보이는 가운데, 추스 람프레아베가 연기한 하신타를 통해 딸을 되살리는 모성의 모습을 그려냈다. 이는 동일 배우가 연기한 <내가 뭘 잘못했길래> 속 억압적인 가부장적 질서에 동조하는 모성적 인물인 블라사와는 대비되는 모습이다. 같은 배우가 배역을 맡았다는 점 외에도 블라사와 하신타 사이에는 유사점이 있다. 마드리드를 방종과 타락, 위협의 공간으로 여기며 농촌을 전원적이고 이상적인 모습으로 그린다는 것이 바로 그것이다. 그러나 낙향을 원하는 블라사가 주인공 글로리아의 해방을 위해서는 퇴장해야 했던 가부장제의 인물이었던 반면, 하신타는 딸을 부르는 자신의 목소리를 통해 죽음에 처한 레오를 되살려내는 인물이다. 또한 하신타와 함께 고향으로 향해 그곳에서 보낸 며칠은 레오에게 마드리드에서의 고독과 우울로부터 회복하는 시간이 된다.

하신타라는 인물을 통해 보이는 모성의 생명적 힘은 하신타가 들려주는 레오의 출생 당시 이야기 속 시어머니의 모습에서도 찾아볼 수 있다. 고향으로 향하는 차 안에서 하신타는 마치 ‘군인(sargento) 같던’ 자신의 시어머니가 태어나자마자 숨을 쉬지 않던 레오를 되살려 냈다는 것을 알려준다. 한겨울 라만차의 추위와 엄격한 시어머니의 성격은 녹록치 않은 농촌의 현실을 보여주는 듯하지만, 아이러니하게도 갓 태어난 레오를 되살려낸 것은 군인 같은 성정을 가진 그의 할머니와 라만차의 혹독한 추위였다. 그리고 이는 실제로 군인인 레오의 남편 파코가 레오를 죽음으로 향하게 하는 위선적이고 무심한 인물인 것과 대조된다. 하신타나 레

오의 할머니와 같은 여성 인물들에 대한 묘사는 여전히 가부장적인 농촌의 전통 속에 있으면서도³³⁾, 딸을 죽음으로 몰아넣는 베르나르다 알바로 대표되는 팔루스적 모성과 달리 자녀 혹은 손녀인 레오에게 생명을 불어넣는 모성의 이미지를 그리고 있다.

이처럼 모성을 다시 생명, 돌봄, 양육 등의 모델로 돌려놓는 것은 전통적인 성역할로의 회귀라는 위험성을 지니기도 하지만, 2장의 두 번째 절에서 언급한 것과 같이 알모도바르의 영화에서 모성은 본질적이기보단 수행적인 측면이 더욱 강조된다. 그렇기에 어머니 혹은 그와 비슷한 역할을 수행하는 여성 인물들에게 보이는 애정, 돌봄, 연대와 같은 특성들은 단지 자연적인 것이라기보다는 새로운 스페인의 가족을 이끄는 여성들에게서 보이는 하나의 자질로 읽을 수 있다. 그리고 이 장에서 자세히 다룰 <하이힐>과 <귀향>에서 어머니들은 사죄의 행위를 통해 과거의 부정(不正)에 맞서는 적극적인 역사적 행위자들로 제시되기도 한다.

<하이힐>, <비밀의 꽃>, <귀향>은 서로가 강한 상호텍스트성을 가진 작품들이다. <귀향>의 경우 <하이힐>의 초기 시나리오와 <비밀의 꽃>에 등장하는 단편소설을 하나로 엮은 작품이라고 할 수 있으며, <하이힐>과 <비밀의 꽃>은 각각 베키와 레오를 연기한 마리사 파레데스(Marisa Paredes)가 두 역할에서 모두 ‘자신이 태어난 침대’로 되돌아간다는 설정을 가지고 있다. 그러나 알모도바르는 전자가 죽음을 맞기 위해 되돌아가는 것과 달리 후자의 경우 “삶의 근원을 되찾고 미래를 대면할 힘을 얻기 위해 (Strauss 1996, 166)” 되돌아가는 것임을 강조한다. 이처럼 알모도바르가 끊임없이 자신의 이전 작품을 참고하고 수정하며 변화시키는 모성은 <귀향>에 이르러 스페인의 현대사적 맥락과 연결되기도 하며, 이후 <패러렐 마더스> 등에서는 직접적으로 과거사를 돌아보는 역사적 작업과도 연결된다. 이 장에서는 알모도바르가 변화시키고 있는 스페인의 오이디푸스 서사와 이로부터 이어지는 사죄와 용서의 주제에 집중하여 포스트모던의 시기, 혹은 기억의 시기로 접어든 스페인에서 모성이 수행하는 새로운 역할을 고찰해 보고자 한다.

33) 영화에서 라만차가 온전히 회복과 치유의 공간으로만 제시되는 것은 아니다. 마을 여성들이 모여 전통 수공예를 하는 장면에서는 마을의 한 여성이 우물에 뛰어들어 자살한 이야기를 전한다.

3.1. 스페인적 오이디푸스 서사의 전복: <하이힐>

1991년에 개봉한 <하이힐>은 이전의 영화들에서 천착했던 스페인적 오이디푸스 서사에 대한 관심이 아직 남아 있음을 보여주면서도, 이전의 전형적인 팔루스적 모성을 그리는 것과는 차별화된다. 1980년대 알모도바르의 영화에서 내전 이후 스페인의 전형적인 팔루스적 모성을 반영한 작품으로는 <열정의 미로>와 <마타도르>를 꼽을 수 있다. <마타도르>의 경우엔 광적인 오푸스 데이(Opus Dei) 신도로서 아들에게 성적인 통제를 가하며 끊임없는 죄책감을 심어주는 앙헬의 어머니(Julieta Serrano 扮)가 등장한다. 종교를 바탕으로 이렇듯 억압적인 모습을 보여주는 앙헬의 어머니는 보다 현대적이고 친구 같은 에바(Eva)의 어머니와 대비된다. 이에 비해 <열정의 미로>는 보다 코미디 장르에 가까운 영화로, 양아들인 리사(Riza)에 대한 성적인 집착으로 어린 시절의 리사와 섹실리아(Sexilia)에게 트라우마를 안겨주는 어머니 토라야(Toraya)를 그린다. 또한 주변 인물 가운데 인공수정으로 태어난 딸과 그 어머니의 관계는 서로가 서로를 미워하고 괴롭히는 모습으로 나타난다. 이러한 모녀관계는 <내가 뭘 잘못했길래>에서 글로리아의 이웃인 무정한 어머니 후아니(Juani, Kiti Manver 扮)와 초능력을 지닌 딸 바네사(Vanessa)를 연상시키기도 한다.

이때 폴 줄리안 스미스(Paul Julian Smith)는 어린 시절의 트라우마가 성인이 된 인물에게 영향을 미친다는 점에서 <열정의 미로>와 <하이힐>을 나란히 비교한다 (122). <열정의 미로>에서 정신분석가인 수사나(Susana)가 환자인 섹실리아보다는 그의 아버지를 유혹하는 데 더 관심을 보이는 것에서 엿보이듯, 이 작품에는 영화계에서 흔하게 활용되는 정신분석학에 대한 풍자가 담겨 있다. 알모도바르는 “과거로의 플래시백이 마치 이전까진 설명되지 않던 걸 전부 설명해줄 수 있을 것처럼 등장하는 모든 영화들을 패러디해보고 싶다”(Strauss 1996, 26)며, <열정의 미로>에서의 플래시백 장면—섹실리아, 리사, 토라야가 함께 있던 해변에서의 사건들—이 일종의 풍자적 패러디임을 밝힌 바 있다. 스미스는 반면에 <하이힐>에서 영화의 초반부에 등장하는 레베카의 플래시백—베키와 양아버지와 함께 한 휴양지에서 어머니에게 버려지는 것과 같은 경험—은 “인물의 이후 행위에 진정한 ‘심층의’ 동기를 부여하는 것으로 해석될 수 있다 (Smith 122)”고 본다. 휴양지에서의 기억과 어머니를 구속

하는 양아버지의 교통사고를 유발했던 어린 시절의 플래시백은 앞으로 일어날 마누엘(Manuel)에 대한 살인과 그것의 동기가 된 어머니 베키에 대한 집착을 예고한다.

이로써 <하이힐>에서는 스페인적 오이디푸스 서사에서 자주 가부장의 대체물로 기능했던 모성이 더 이상 팔루스적 억압자가 아닌 사랑과 욕망의 대상이 된다. 그리고 이는 본래 프로이트가 주장한 어머니에 대한 아들의 근친상간 욕망과도 다른, 딸에 의한 동성애적 근친상간 욕망이다. 킨더(Kinder 1993)와 린다 윌리엄스(Linda Williams)는 각각 르네 지라르(Rene Girard)와 주디스 버틀러(Judith Butler)의 저작을 인용하여 프로이트가 놓친 동성애적 근친상간 욕망을 페미니즘적 관점에서 <하이힐>과 연결짓고 있다. 기존 정신분석학의 오이디푸스 서사와도, 내전 이후 스페인의 전통적인 오이디푸스 서사와도 다른 알모도바르의 이러한 변용에서 어머니인 베키의 사죄는 어머니도 딸의 사랑에 화답하고 있음을 보여준다. 또한 <하이힐>에서 아버지의 부재는 더 이상 스페인의 가정에 미리 주어진 선결조건이 아니다. 아버지가 부재하다면 그것은 딸이 아버지를 살해했기 때문이다. 그러한 부친살해는 주로 어머니를 독점하고자 하는 욕망에서 비롯된다. 여기에서 중요한 것은 아버지가 아닌 어머니와의 관계이며, 따라서 부친살해라는 사건은 전체 서사 내에서 그다지 주목받지 못하는, 오로지 어머니와 딸의 관계성을 그려내기 위한 장치로 전략한다. 킨더는 스페인에서 오랜 시간 모성에게로 향했던 부친살해의 충동은 이 영화에서 “다시 가부장에게로 돌아가야만 하며, 그러한 가부장들은 여성들의 게임에서 단지 장기말이나 변변찮은 장애물에 불과하다”고 지적한다 (Kinder 1993, 253).

킨더는 특히 완성된 <하이힐>의 시나리오가 초기에 기획되었던 것과는 완전히 다르다는 점에 주목한다. 1987년 킨더와의 인터뷰에서 알모도바르는 이 초기 시나리오에 대해 언급했는데, 이 당시의 <하이힐>은 ‘베르나르다 알바 같은’ 어머니와 이 어머니를 유령으로 착각한 두 딸의 모친살해에 관한 이야기였다 (Kinder 1987, 43). 여기에서 알모도바르는 이 모친살해가 권력의 살해에 다름 아니며, ‘하이힐’은 자신이 어렸을 적 젊은 여성들에게는 해방의 상징이었다고 언급한다. 그러나 실제로 제작된 영화 <하이힐>에서 살해되는 것은 어머니가 아닌 아버지이며, 해방되는 것은 딸이 아닌 어머니이다. 다만 <하이힐>은 <내가 뭘 잘못했길래>나

단편 <금지된 연인들을 위한 트레일러 *Trailer para amantes de lo prohibido*>(1985)에서처럼 이로써 모든 문제를 해결하는 구조를 갖지는 않는다. <하이힐>에서 가장 특징적인 것은 해방되는 모성이 자기애적 욕망이 더 우세하여 딸을 떠나버리는 무심한 어머니라는 점이다. 또한 그러한 모성이 영화의 마지막에는 딸에게 사죄를 하고 있으며, 그 사죄의 방식은 가부장적 질서의 위반을 동반하고 있다는 점이다.

이처럼 <하이힐>은 동성애적 욕망의 대상인 모성, 그러한 모성의 자기애적 욕망, 그리고 그 둘 사이의 화해를 베키와 레베카 모녀를 통해 그려내고 있다. 앞 장에서 언급한 가장과 모방은 레베카가 어머니에 대한 사랑을 그의 대체물을 통해 실현하는 방식이 된다. 도밍게스 판사가 꾸며낸 인물인 레탈이 주로 모방한 것은 레베카의 어머니인 베키이다. 그렇기에 레탈은 레베카에게 모방된 어머니이자 성애적 욕망의 대체물이 된다. 윌리엄스는 영화의 결말이 마치 고전적 멜로드라마처럼 도밍게스와 레베카 이성애 커플의 탄생으로 귀결되는 듯 하지만, 결국 베키와 레베카 사이의 근친상간적 사랑에 의해 관심 밖으로 밀려난다고 말한다(Williams 174). 그러나 ‘관심 밖으로 밀려난다’는 표현은 부족하다. 애초에 레베카와 도밍게스의 가족은 어머니를 향한 딸의 애정과 욕망으로부터 발생하는 것이기 때문이다. 레탈/도밍게스와 레베카의 성관계는 이것이 레탈이 베키의 분장을 하고 있을 때 이루어진다는 점에서 어머니에 대한 레베카의 동성애적 욕망과 결부된다. 윌리엄스가 주장하듯 레베카에게 베키는 (자신과 레탈에 의해) 끊임없이 모방되지만 궁극적으로 대체될 수는 없는 존재로서의 ‘어머니’이다(Williams 174).

도밍게스가 자신의 정체성 중 하나인 레탈을 통해 베키를 모방한다면, 레베카는 그의 삶 전체를 통해 어머니인 베키를 모방한다. 킨더가 지라르의 주장을 요약하며 제시하듯, <하이힐>에서 오이디푸스 서사를 이끄는 레베카의 동성애적 근친상간 욕망은 같은 성별인 어머니를 사랑하는 동시에 경쟁적으로 모방함으로써 스스로 어머니가 되고자 하는 욕망이다(Kinder 1993, 251-252). 따라서 레베카는 어머니와 유사한 직업을 선택하고, 어머니의 옛 연인인 마누엘과 결혼한다. 레베카는 마누엘과의 결혼이 어머니와의 경쟁에서 자신이 유일하게 이긴 것이라고 말하지만, 이는 동시에 마누엘을 통해 어머니의 빈 자리를 대체하는 일이기도 했다. 레베카가 마누엘을 살해한 것은 그가 남편으로서 의무를 소홀

히 했기 때문이기보다는 그가 베키를 독점하고자 하는 자신의 욕망에 장애물이 되었기 때문이다³⁴⁾. 15년만에 마드리드로 돌아온 어머니가 자신과 함께 지내지 않는 것에 실망한 레베카는 마누엘이 레탈을 질투하겠다는 베키의 말에 “질투는 내가 해요.”라고 대답한다. 여기에는 마누엘을 두고 경쟁하는 관계인 베키에 대한 질투뿐 아니라 자신이 독점하고 싶었던 어머니와 곧 다시 연인이 될 마누엘에 대한 질투가 포함되어 있다. 더군다나 마누엘은 레베카의 부친살해 행위를 통해 자유로워진 베키가 자신을 데리고 가줄 것이라 생각했던 멕시코에서 연인으로 지냈던 인물이다. 따라서 마누엘을 살해한 것은 마드리드에 돌아와서도 여전히 자신에게 무심한 어머니에 대한 원망이 투사된 것이기도 하다. 베키의 죽음 앞에서 자신이 마누엘을 살해했음을 고백하며 “내가 엄마도 죽인 것만 같아요.”라고 말하는 것은 마누엘의 살해가 베키에 대한 원망의 대체물임을 암시한다.

레베카는 이러한 어머니에 대한 원망을 도밍게스의 집무실 뒤 텅 빈 법정에서 베키와 대면할 때 비로소 직접적으로 드러낸다. 검은색 의상을 차려입은 베키는 마치 심판을 받는 죄인과 같은 모습으로 법정에 들어선다. 그러한 베키에게 레베카는 마누엘을 살해한 것은 부정하지만, 어릴 적 의붓아버지를 살해했음을 고백한다. 레베카에게는 베키에게 자신의 사랑과 그에 따른 원망을 표현하는 일이 가장 중요하기에, 또 다시 마누엘을 죽였다고 자백한 것에 대해 “거짓말이라도 내가 죽였다고 말하는 게 내 유일한 복수였다”고 거짓말을 한다. 레베카는 베키에게 ‘함께 즐겁게 살 것이고, 절대 떨어지지 않을 것’이라는 약속을 지키지 않은 것만은 결코 용서하지 못할 것이라는 판결을 내린다. 그리고 법정에서 일어나는 이 심판은 레베카가 언급하는 잉마르 베리만(Ingmar Bergman)의 <가을 소나타Höstsonaten>(1978)와 매우 유사하다. <가을 소나타>에서도 성공한 음악가인 어머니 샬롯(Charlotte, Ingrid Bergman 扮)과 그 딸인 에바(Eva, Liv Ullmann 扮)는 오랜 시간만에 대면한다. 에바는 어머니로부터 사랑을 갈구하면서도 그에 대한 원망을 드러내고, 자기에적 욕망과 직업적 성공을 더욱 좇던 어머니는 딸들에 대한 죄책감과 부담감을 동시에 느낀다. 이러한 어머니에 대한 에바의 판결이자 처벌은 동생 헬레나

34) 이때 레베카가 마누엘을 살해하는 시점에 주목할 필요가 있다. 레베카의 살인은 그가 이혼을 요구할 때도, 자신의 옆자리에서 수어 해설을 하는 이사벨과 바람을 핏 때도 아닌, 자신의 어머니와 다시 만날 때 일어난다.

(Helena)의 병을 악화시킨 것이 바로 어머니였다고 말하는 것이다³⁵⁾.

그러나 레베카가 뉴스에서 자신의 범행을 자백하며 “그를 죽였다 한들 그에 대한 사랑까지 죽이지는 못했다”고 말하는 것처럼, 아무리 베키를 원망한다 해도 어머니에 대한 자신의 사랑은 결코 사라지지 않는다. 따라서 <가을 소나타>의 에바가 어머니를 지나치게 책망한 것을 후회하며 길을 떠난 어머니에게 편지로 화해를 청하듯, 레베카는 공연을 앞둔 베키에게 화환과 함께 사과의 편지를 보낸다. 그러나 <가을 소나타>가 두 사람의 화해 가능성을 열어두고 있는 것과 달리 <하이힐>에서는 베키의 죽음으로 인해 더 이상 두 사람이 함께 할 수 있는 가능성이 사라진다. 그 대신 <하이힐>은 베키의 사죄와 제목의 하이힐이라는 소재를 통해 모녀 간의 사랑과 화해를 확인하는 것으로 마무리된다. 베키에게 어린 시절의 추억을 의미하는 하이힐은 레베카에게는 어머니의 사랑과 결부된 존재이다. 마지막 장면에서 레베카는 어린 시절 어머니의 구둣소리를 들은 뒤에야 잠들 수 있었다고 말하고, 베키는 열린 창문으로 하이힐의 그림자가 방안으로 비쳐들어오는 가운데 레베카의 고백과 다른 이들의 구둣소리를 함께 들으며 죽음을 맞는다. 이로써 초기 시나리오에서 여성의 해방과 연관되었던 하이힐은 어머니에 대한 딸의 사랑에 관련된 것으로 탈바꿈된다.

베키와 레베카의 이야기가 이렇듯 화해와 사랑으로 종결되는 것은 레베카의 살인 행위를 뒤집어씌우으로써 딸에게 사죄하고자 하는 베키의 결단 덕분이다. 사실 베키가 레베카에게 사죄하는 장면이 결말부에서 유일하게 등장하는 것은 아니다. 마드리드로 돌아온 첫날 자신의 옛 집에 찾아가 베키는 레베카에게 지난 15년간 떠나 있던 것에 대해 사과한다. 그러나 베키에게는 여전히 ‘사랑받는 사람’으로 남고자 하는 자기애적 욕망이 더욱 지배적이다. 따라서 공항에 도착하자마자 기자들이 자신을 취재하러 많이 왔느냐고 질문하며, 레베카에게 사과하면서도 자신을 원망하지는 않았는지를 더욱 걱정한다. 이러한 베키가 마누엘에게 자신은 “50년간 훌륭한 여성(una mujer maravillosa)이었지만 이제 훌륭한 사람(maravillosa persona)이 되겠다”고 말하는 것은 베키에게 이 이야기가 그간 자신이 돌보지 못했던 딸 레베카에게 훌륭한 사람으로 기억되는 여정

35) <가을 소나타>에서 어머니의 부재에 결핍을 느끼고 어머니에 대한 갈망과 원망을 동시에 느끼는 에바와 과거 어머니의 연인에 대해 사랑을 느낀 헬레나의 역할은 <하이힐>에서 레베카 한 사람에게 집중되어 있다.

임을 암시한다.

그러나 여전히 ‘홀륭한 어머니’의 전형이나 규범으로부터 거리가 먼 베키는 연기와 가장을 통해 ‘딸을 사랑하는 어머니’로서 레베카 앞에 서고자 한다. 베키가 처음 등장할 때에 입고 있던 붉은 색의 의상은 드랙 공연을 하는 레탈이나 TV 뉴스에서 살인을 자백하는 레베카와 같이 베키를 모방하는 인물들에 의해 반복하여 등장한다³⁶⁾. 반대로 베키는 첫 등장과 도밍게스 판사에게서 조사를 받을 때를 제외하고는 붉은색 의상을 잘 입지 않는다. 베키가 공연을 할 때엔 장갑과 구두만이 붉은색이며, 이후 레베카를 법정에서 대면할 때엔 검은색 의상을, 마지막으로 임종에 가까워졌을 때엔 흰색에 가까운 의상을 입는 등 오히려 점점 붉은색과 멀어진다. 결국 마지막 장면에서는 첫 등장에서 대비되었던 베키의 붉은색 의상과 레베카의 흰색 의상이 반전되어 레베카가 붉은 의상을, 베키가 흰 의상을 입고 있다. 이는 레베카를 대신하여 살인죄를 안고 죽음으로써 딸에 대한 사랑을 표현하는 베키와 자기 스스로 어머니가 되는 레베카의 입장이 처음과는 뒤바뀌어 있음을 보여준다. 레베카가 마누엘을 살해하는 것이 자신의 유일한 복수라고 주장했다면, 베키에게는 자신이 마누엘을 죽였다고 주장하는 것만이 자신의 유일한 사죄이다. 이로써 베키는 아이러니하게도 이제 살인자를 연기함으로써 비로소 어머니로서의 역할을 달성하게 된다.

윌리엄스는 이때 베키가 대표적인 가부장적 질서인 법과 종교를 이용하여 자신만의 모성적 정의 시스템을 관철시키고 있다는 점에 주목한다(Williams 178). 베키에게 ‘정의’는 자신이 레베카의 죄를 뒤집어쓰므로써 자신이 어머니로서 저지른 실패를 만회하는 것이다. 이를 위해 도밍게스 판사에게 거짓 자백을 하고 바로 뒤이어 신부에게 자신의 거짓말에 대해 고해하는 것은 희극적인 웃음을 자아낸다. 이때에 법과 종교는 그 자신의 질서로 인해 되려 죄인을 처벌하지 못하고 이용당함으로써 조롱의 대상이 된다. 또다른 가부장적 권위의 상징인 총 역시 베키의 사죄 행위를 통해 모녀 간의 사랑을 나타내는 증거로 탈바꿈된다³⁷⁾. 이 총은 레베카

36) 붉은 색은 알모도바르의 영화에서 주인공의 성격이나 감독 특유의 미장센을 드러내기 위해 흔히 사용되는 색상이다. 다만 <하이힐>의 경우 모성을 상징하는 붉은색의 의상은 <가을 소나타> 속 살롯이 에바의 집에 머무르는 동안 착용하는 붉은색의 의상들과도 겹쳐진다.

37) 이 총은 마누엘이 레베카를 따라 클럽 비야로사(Villa Rosa)를 방문할 때 처음 등장한다. 레탈과 대면하는 장면에서 마누엘은 레탈의 성별을 확인하려는 듯 성기 부근을

가 남편이자 유사-아버지인 마누엘을 살해하는 도구이며, 이후 베키가 지문을 남김으로써 딸에 대한 사랑의 회복을 보여주는 상징물이 된다. 알모도바르는 이 장면을 다음과 같이 표현한다.

베키는 그닥 좋은 어머니는 아니었지만 딸에게 자신의 가장 소중한 것을 가보로 물려주려 한다. 바로 총에 남은 지문이다. 이 지문은 딸에 대한 사랑을 보여주며, 따라서 레베카는 그것을 소중히 품에 안는다. (Strauss 1996, 108)

이처럼 한때 가부장의 것이었던 총은 이제 어머니에서 딸로 전승되는 사랑의 표지가 된다. 이로써 베키와 레베카 모녀는 가부장적 권위를 전유(專有)하고, 그것의 속성을 바꾸어 버린다³⁸⁾.

이러한 과정에서 도밍게스 판사는 법과 제도를 이용해 베키의 사죄와 어머니에 대한 레베카의 동성애적 욕망을 보호해주는 역할을 하게 된다. 그는 레베카가 무죄로 판명되도록 하려는 의도를 가지고 움직임으로써, 레베카의 ‘부친살해’가 용인되게끔 한다. 따라서 마누엘 살인사건은 본래 범인인 레베카가 아닌 베키가 거짓으로 범행을 자백함으로써 ‘해결’된다. 이는 프루트가 <나쁜 버릇>에 대한 분석에서 지적한 것처럼, 으레 범죄 영화들이 살인사건의 진상을 밝혀내고 범인을 처벌하는 데 집중하는 것과 달리, 알모도바르의 영화는 대개 살인사건을 둘러싼 인물들의 관계 역학에 더 관심을 둘을 보여준다 (Prout 1999, 63).

한편 짙막하게 등장하는 도밍게스와 그 어머니의 가정 생활 장면은 베키와도 다른 새로운 모성의 모습을 보여준다. 그의 가정에도 역시 아버지는 부재하며, 어머니는 <마타도르>나 <욕망의 법칙>의 어머니처럼 아들에게 무심하고 엄격하다. 그러나 그의 어머니는 침대에서 나오지 않는 무력함을 보인다는 점에서 언급한 작품 속 전형적인 팔루스적 어머니들과는 대비된다. 또한 테레사 수녀의 앨범과 팝 스타인 베키의 앨범을 유사하게 만들어 같이 보관하는 그는 <나쁜 버릇>에서 한쪽 벽면을 여성 스타들의 사진으로 채워둔 수녀원장의 모습과도 닮아 있다. 이처럼 도밍

쳐다보고, 레탈은 허리춤에 있는 마누엘의 총을 쳐다본다. 이러한 두 시선의 연결을 통해 마누엘의 총은 곧 팔루스의 상징임이 보다 명확히 드러난다.

38) 한편 킨더는 레베카가 마누엘을 살해한 뒤 TV 뉴스 생방송에서 이를 자백하는 것 역시, 마누엘이 방송국을 소유하고 있었다는 점에서 그가 가졌던 권위와 권력을 레베카가 전유하는 것이라고 보았다 (Kinder 1993, 255-256).

게스의 어머니는 여러 가치가 혼재된 인물로서 구질서에 속하지만, 한편으로는 자신이 AIDS에 걸렸다고 생각함으로써 동성애 혐오의 논리를 희극적으로 전복하는 등 아이러니한 모습을 보여준다. 그리고 도밍게스는 이러한 어머니의 유순한 아들을 ‘연기’한다.

이처럼 <하이힐>은 가장과 모방이라는 요소를 통해 기존의 가족 규범에서 벗어나는 어머니들의 모습을 그리며, 자기애적 모성을 지닌 베키와 그런 어머니에 대한 동성애적 욕망을 드러내는 딸 레베카 사이의 애증을 그린다. 전통적 모델에서 벗어난 이 모녀 관계는 결국 사죄와 용서로 매듭지어지게 된다. 스미스는 <하이힐>이 ‘나쁜 어머니’로서의 베키를 처벌하는 서사를 그리지 않는다는 점을 강조한다 (Smith 132). 이미 지병을 가진 채로 마드리드로 돌아온 베키는 죽음을 앞두고 사죄를 행할 뿐 거짓 자백으로 인해 고통을 겪거나 ‘몰락’하지 않는다. 이로써 <하이힐>은 스페인적 맥락의 가부장제 안에서 억압하는 자와 억압당하는 자의 순환과 연쇄로 지워졌던 어머니와 딸 사이의 애정을 복원하며 화해를 이끌어냈다. 베키의 죽음은 레베카에 대한 사랑을 표현하는 마지막 기회가 되며, 베키는 그 기회를 놓치지 않는다. 오랫동안 반복되었던 스페인의 오이디푸스 서사는 이제 힘을 잃었고, 전환기 이후 스페인의 가족에게는 새로운 서사가 필요하다. <하이힐>은 모녀관계에 있어 바로 그러한 변화의 가능성을 탐구한 작품이라고 할 수 있을 것이다.

3.2. 전승된 폭력과 사죄하는 어머니: <귀향>

베키가 자신의 과거에 대해 레베카에게 사죄하는 어머니였던 것처럼, <귀향>에서 주인공 라이문다(Raimunda, Penelope Cruz 扮)의 어머니인 이레네(Irene, Carmen Maura 扮)는 가족 안에서 라이문다가 겪은 과거의 폭력에 관해 사죄하는 어머니로 등장한다. 가족들에게 죽은 것으로 알려져 있던 이레네의 귀환은 <하이힐>의 초기 시나리오에서 죽은 것으로 위장한 채 딸들을 찾아가는 어머니의 이야기와 흡사하다. 두 이야기에서 딸들은 모두 어머니가 화재로 인해 숨진 것으로 알고 있으며, 돌아온 어머니는 실제로는 살아 있는 사람이고, 어머니의 ‘유령’에게서는 살아 있는 사람으로서의 육체성이 강조된다 (Strauss 1996, 104). 그러나 본래의

이야기에서 어머니가 딸들에게 죄인의 낙인을 찍고, 그들의 섹슈얼리티를 감시하고 억압하기 위해 돌아오는 것과 달리(Kinder 1987, 43; Strauss 1996, 104), <귀향>의 어머니는 딸들에게 용서를 빌고 그들을 돌보기 위해 되돌아온다. 본래 이야기에서 어머니가 스페인의 현세대를 계속해서 따라다니는 전통적 억압과 가부장제의 유령을 의미했다면, <귀향>에서 어머니의 유령은 땅에 묻어졌다고 생각했지만 결코 묻힌 적 없던 과거의 기억이자 화해의 가능성이다.

<귀향>에는 두 명의 어머니가 등장한다. 한 사람은 딸들에게 사죄하고자 하는 어머니인 이레네이며, 또 한 사람은 이레네의 딸이자 자신의 딸 파울라(Paula)를 보호하고자 하는 어머니인 라이문다이다. 본래 제목에 쓰인 단어 ‘volver’는 두 어머니에게 각각 다른 뜻으로 적용되어, 사망한 것으로 알려져 있던 이레네의 귀환(volver)과 고향에서 있었던 자신의 과거 사건을 다시금 마주하는 라이문다의 귀향(volver)을 이중적으로 지시한다. 가부장제에 의한 과거의 폭력에 대해 사죄하는 이레네의 모습은 보호를 명목으로 딸에게 진실을 숨기던 라이문다의 변화를 이끌어낸다. 이로써 두 어머니 인물들은 억압적인 모성의 모델에서 벗어나 가족 내의 애정과 돌봄, 연대를 회복하는 어머니 모델을 제시한다. 또한 방귀, 소변 등 사적인 영역에서 주로 드러나는 육체성과 임종, 장례 등의 죽음에 관한 가족실행은 모건이나 류도향이 주장한 가족 내 ‘몸의 실행’ 혹은 신체적 매개성을 바탕으로 한 가족 공동체의 확장을 보여준다.

영화는 자신의 고향 마을에서 부모님의 무덤을 돌보는 라이문다와 솔레(Sole) 자매의 모습으로 시작한다. 무덤을 청소한 뒤 그들은 이모인 파울라(Paula, Chus Lampreave 扮)를 방문하는데, 이 장면은 비록 길이는 짧지만 작품 전체를 관통하는 주제와 이미지들을 제시하고 있다. 우선 파울라는 기억이 온전치 못한 노인으로, 그에게 시간 개념은 과거와 현재가 혼재된 형태이다. 파울라는 이전에 추스 램프레아베가 연기한 <내가 뭘 잘못했길래>의 블라사나 <비밀의 꽃>의 하신타처럼 시골 마을에 머무르기를 고집하는 인물이다. 그러나 파울라의 이러한 전통적 농촌 사회에 대한 고집과 과거로의 회귀는 단지 타파해야 할 인습으로만 제시되지 않는다. 그 과거는 또한 라이문다가 언젠가 반드시 돌아와 대면해야 할 기억이기 때문이다. 영화 후반부의 장면에서 이레네는 ‘살아갈 이유를 거의 잃어버린’ 파울라를 돌보며 그의 집에 유령처럼 숨어서 살았다

는 이야기를 들려준다. 기억이 온전치 못한 파울라의 집은 이레네에게 라이문다가 숨겨두었던 과거로의 회귀이자 또 다른 비밀을 안게 된 자신이 실재하지 않는 유령으로서 지내는 공간이었던 것이다. 또한 ‘파울라(Paula)’라는 이름이 라이문다의 딸에게서도 반복되어 나타나는 것 역시 주목할 만한 일이다. 이모인 파울라가 완전히 전통에 속한 여성이라면, 라이문다의 딸 파울라는 휴대전화를 손에서 놓지 못하는 젊은 세대에 속해 있다. 이처럼 같은 이름을 가진 두 인물의 대비는 두 사람의 연속성을 드러내는 동시에 세대 간의 차이와 시간의 흐름에 따른 사회적 변화를 더욱 두드러지게 한다.

어린 파울라가 무지하고 순진한 상태에서 벗어나는 계기는 자신을 강간하려던 아버지 파코(Paco)를 살해하는 사건으로부터 비롯된다. 이를 알게 된 라이문다는 자리를 비운 이웃이 운영하는 식당의 냉동고에 파코의 시신을 넣어둔다³⁹⁾. 이러한 방법으로 파울라의 살해 행위를 감추어주려는 어머니 라이문다는 사건의 당사자인 파울라에게조차도 ‘모르는 게 낫다’며 시신의 행방을 알려주지 않는다. 라이문다는 이 식당에서 영업을 할 때에도 주인인 이웃이나 고객인 영화 스태프들에게 정확한 사실을 알리지 않고, 파코의 시신을 처리할 때 자신을 도와주는 친구들에게도 냉동고 안에 무엇이 들어 있는지 명확히 말하지 않는 등 자주 침묵을 지키는 인물이다. 그리고 이는 자신이 숨기고 있는 가족사나 트라우마에 관해서도 마찬가지다. 그러나 라이문다는 이러한 자신의 침묵으로 인해 파코를 자신의 생물학적 아버지로 알고 있던 파울라가 자신과 유사한 폭력을 겪었다는 것과, 그로 인한 살인 행위로 죄책감과 혼란 속에 있음을 알게 된다.

무지하고 무력한 파울라가 겪는 이러한 혼란과 죄책감은 알모도바르의 영화를 비롯하여 내전 이후 스페인의 문학과 영화 작품들에서 자주 등장한 주제이다. 특히 1950년대의 스페인 소설에서 인물들은 종종 내전의 폭력을 직접 행하지 않았음에도 내전에 대한 책임감을 느낀다. 예를 들어 아나 마리아 마투테의 『첫 기억』에서 내전 초기의 어린 시절을 회상하는 주인공 마티아(Matia)는 친구인 마누엘의 결백을 밝혀주지 못하고 침묵했던 것에 대한 죄책감을 느낀다. 이는 표면적으로는 내전과는 관련이 없는 것만 같지만, 우파 가정의 부유한 마티아와 달리 마누엘은

39) 이러한 내용은 <비밀의 꽃>에서 레오가 집필한 단편 소설 「냉동고」와 일치한다.

좌파 아버지를 둔 노동계급의 아이라는 점에서 결국 내전의 질서와 상징적으로 연결된다. 알모도바르의 작품 가운데에서는 대표적으로 <라이브 플래쉬>의 엘레나(Elena)와 <줄리에타>의 안티아(Antia)가 이렇듯 자신이 저지르지 않은 행위에 대한 죄책감을 가진 인물로 등장한다. 엘레나의 지나친 정직함은 다비드의 하반신 마비를 유발한 충격 사건이 자신에 의해 촉발되었다는 생각에 기반한다. 또한 윌렘은 빅토르와 엘레나의 성관계 역시 비록 끝에는 서로에 대한 애정을 발견하는 것으로 귀결된다 할지라도, 처음엔 사건의 진상을 알게 된 엘레나가 빅토르의 ‘복수 계획’을 실현시켜주기 위한 의도에서 시작되는 것이라고 주장한다 (Wilem 117). <줄리에타>의 안티아는 아버지 쇼안이 사망할 당시에 집에서 멀리 떨어져 있었기에 그의 죽음과 아무런 관련이 없지만, 오히려 먼 곳에서 ‘홀로 즐거운 시간을 보냈다’는 사실 때문에 죄책감을 갖는다. 엘레나와 안티아, 그리고 파울라에게 공통적인 것은 그들이 죄의식을 느끼는 죽음 혹은 폭력의 순간에 대한 진실이 정작 그들에게는 명확히 드러나 있지 않다는 것이다. 안티아는 마리안(Marian)에게 아버지의 죽음에 얽힌 이야기를 듣게 되지만 어머니인 훌리에타(Julietta)는 그에게 침묵으로 일관한다. 파울라 역시 자신을 강간하려 하던 파코가 ‘자신은 진짜 아버지가 아니’라던 것이 무엇을 뜻하는지 알고 싶어 하지만, 라이문다는 파울라에게 그의 아버지에 대해서는 ‘나중에 다 말해주겠다’며 또다시 진실을 지연시킨다.

스티븐 마쉬(Steven Marsh)는 망자로 여겨지는 이레네의 몸처럼 파코의 시신은 다른 인물들과 늘 함께하면서도 보이지 않고 오로지 ‘흔적’으로만 존재한다는 점을 지적한다 (348). 레스토랑의 냉동고 속에 숨겨진 그의 시신은 여러 사람들이 그 주변을 오가지만 그들에게 알려지지 않은 채로 그 안에 방치되어 있다. 그곳에 직접 파코의 시신을 집어넣은 라이문다 외에는 오로지 파코의 행방을 궁금해하던 파울라나 냉동고의 매장을 도운 이웃 레히나만이 그 존재를 어렵듯이 알 뿐이다. 이러한 파코의 시신은 살아서 돌아오는 이레네와는 반대로 매장을 통해 실재하게 된다. 그리고 시신이 매장되어 있는 나무에 라이문다가 표시한 ‘흔적’에 의해 파울라는 파코의 무덤의 존재를 비로소 알게 된다⁴⁰⁾. 그리고 이는 파울

40) 리코르는 과거는 부재하는 것이기에 언제나 흔적을 매개로 하여 현재에 재현되는 것임을 주장한다 (Riceour 2000, 15-16). 이는 과거에 존재했던 인간 역시 마찬가지로이다. 매장과 애도에 관해서는 4장에서 더욱 자세히 다룰 것이다.

라가 파코와의 사이에 일어난 일련의 사건들을 종결짓는 데 반드시 필요한 일이다. <하이힐>의 레베카와는 달리 자신의 살해 행위에서 동떨어져 있던 파울라는 이로써 마침내 자기 행위의 결과를 마주하고 수용할 수 있게 된다.

한편 파코의 죽음으로 인해 이모 파울라의 장례식에 참석하지 못한 라이문다는 어머니인 이레네의 ‘유령’을 마주칠 기회를 놓치고 만다. 대신 이레네는 또다른 자신의 딸 솔레의 차 트렁크에 숨은 채 그를 뒤따라온다. 이렇게 등장한 이레네를 솔레는 여전히 유령이라고 여긴다. 따라서 그에게 “아버지의 유령도 오나요?”라고 묻거나, 이 세상에 못 다 이룬 일이 있어 돌아온 것이냐고 묻는다. 프란시스코 호세 비야누에바 마시아스(Francisco José Villanueva Macías)는 현상학적 관점에서 이러한 이레네의 ‘몸’을 분석하며, 망자로 여겨지는 이레네의 존재는 실재 세계에 있지 않고, ‘지연(suspensión)’ 혹은 ‘에포케(epoché)’에 머문다고 말한다 (452). 이러한 이레네의 몸을 (재)탄생시키는 것은 솔레와 라이문다의 감각적 지각이다 (453). 파울라의 집에서 라이문다와 솔레는 ‘엄마의 냄새’를 맡는다. 솔레는 건강이 좋지 못해 거동이 불편한 파울라의 집에 실내용 자전거가 있는 것에 의문을 품고, 라이문다는 파울라가 솔레와 자신을 위해 음식을 만들어두었다는 것에 걱정과 의문을 품는다. 이레네가 솔레의 집으로 이동했을 때에도, 아직 어머니가 살아 있다는 것을 모르는 라이문다는 ‘엄마의 방귀 냄새’를 맡고는 과거의 기억으로 잠시 돌아간다. 침대 밑에 숨어서 이 이야기를 듣는 이레네의 존재는 이때까지도 지연된 상태이다. 라이문다에게 자신의 몸을 드러내지 않을 뿐 아니라, 솔레가 그를 유령으로 생각하고 있기 때문이다. 이렇듯 ‘유령’인 이레네는 솔레를 비롯하여 손녀인 파울라에게도 정체를 들키지만, 온전히 실재하는 사람으로 ‘귀환(volver)’하지는 못한다. 과거의 진실을 외면하고자 하는 라이문다의 ‘귀향(volver)’이 계속해서 연기되듯, 스크린에 등장한 뒤에도 이레네의 실재함은 계속해서 연기되는 것이다.

라이문다에게 귀향의 의미는 영화의 중반부에서 부르는 노래에 잘 드러난다. 영화와 동명의 제목을 가진 이 노래는 오랜 시간이 지나 귀향하는 방랑자의 이야기를 담고 있다. 딘 알브리튼(Dean Allbritton)은 노래의 가사와 이 노래를 가르쳐준 것이 어머니인 이레네라는 점, 그리고 파울라에게 아버지에 대해 이야기해주기로 약속한 직후에 이 노래를 부른다

는 점에 미루어 이것이 라이문다에게는 과거로부터의 도망을 멈추고 다시금 돌아가기로 결심하는 것을 의미한다고 해석한다 (59). 라이문다는 다음과 같은 가사로 노래를 시작한다: ‘나는 두렵네 / 돌아오는 과거와 / 내 삶을 정면으로 마주하는 것이 *Tengo miedo del encuentro / con el pasado que vuelve / a enfrentarse en mi vida.*’ 그리고 노래는 다음과 같은 가사로 이어진다. ‘그러나 도망치는 방랑자는 / 언젠가는 반드시 / 멈춰야만 하네. *Pero el viajero que huye / tarde o temprano / detiene su azar.*’ 따라서 이 노래는 영화의 중간에 삽입되어 영화를 양분하는 기준점이 된다. 이전까지 자신이 가진 진실을 감추기만 하던 라이문다는 이 장면 이후 마침내 냉동고에 숨겨두었던 파코의 시신을 매장하고, 레스토랑의 주인인 에밀리오에게 사정을 설명하고, 무엇보다 죽은 줄 알았던 이레네를 대면한다. 라이문다에게 고향이란 과거의 폭력과 파울라의 출생의 비밀이 숨어 있는 곳이다. 라이문다가 귀향, 즉 진실과의 대면을 결심함으로써 과거의 사건들은 다시 현재에 드러나고, 이레네는 라이문다에게 사죄할 기회를 얻는다.

라이문다와 이레네가 함께 마드리드의 밤거리를 산책하며 못다했던 이야기를 나누는 장면은 하나의 연극 무대처럼 꾸며져 있다 (그림 4). 카메라는 벤치에 앉아 그동안 숨겨져 있던 모든 진실을 밝히는 이레네의 얼굴을 클로즈업한다 (그림 5). 이처럼 한 인물을 오랜 시간 클로즈업하며 집중을 유도하는 것은 라이문다가 노래를 부르는 장면(그림 6)과 이레네가 진실을 고백하는 두 장면이다. 이들은 이야기에 변화를 가져오는 두 가지 전환점이 된다. 이레네는 라이문다가 그간 감추어 왔던 진실—라이문다가 파울라를 임신하게 된 것은 아버지의 강간에 의한 것이었다는 것—에 더해 자신이 남편과 아구스티나의 어머니가 잠들어 있던 오두막에 불을 질렀음을 고백한다. 그리고 과거의 폭력에 무지하여 그것을 방관했던 일에 대해 라이문다에게 용서를 빈다. 이로써 ‘죽음’으로부터 현재의 실재함으로 귀환한 이레네는 오랫동안 침묵 속에 묻혀 있던 가부장적 폭력에 대해 대신하여 사죄하는 역할을 도맡는다.



그림 4



그림 5



그림 6

그리고 이때 이레네가 사죄해야 할 또 다른 한 사람이 있다. 바로 어머니의 행방을 찾아 헤매는 아구스티나(Agustina)이다. 그는 이레네가 죽은 것으로 알려진 날 행방불명된 자신의 어머니를 기다리며, 어쩌면 이레네의 무덤 속에 누워 있는 것이 자기 어머니의 시신일지도 모른다는 의구심을 품지만, 이에 대해 솔직히 털어놓지는 못한다. 이처럼 그곳에 있으면서도 그곳에 있음이 알려져 있지 않은 아구스티나의 어머니는 <귀향>에서 그 실재가 지연된 또 다른 망자이다. 아구스티나는 암으로 인한 시한부 판정 앞에서 어머니의 행방에 관한 진실을 절박하게 찾아 헤맨다. 아구스티나에겐 여전히 유령으로 존재하는 이레네는 그에게 자신의 무덤에 그의 어머니가 대신 누워 있다는 이야기는 하지 않지만, 그의 임종을 지켜줌으로써 그에게 대신 사죄하고자 한다. 아구스티나가 파울라의 장례를 위해 두 집 대문을 넘나들었듯, 이레네는 죽음을 앞둔 아구스

티나를 돌보기 위해 양쪽 집을 오간다. 이로써 두 집 사이의 거리감은 좁혀지고, 이레네 가족과 아구스티나 가족 사이의 경계 역시 흐려진다.

마쉬는 아구스티나라는 인물 자체가 ‘집’과 매우 가까운 존재임을 강조한다 (Marsh 346). 그는 집과 고향을 떠나는 자신의 어머니나 여동생, 혹은 옆집의 라이문다나 솔레와 달리 계속해서 자신의 고향 마을, 고향 집에 남아 있다. TV 인터뷰를 거절함으로써 미국에서 치료를 받을 기회를 저버린 그는 자신이 태어난 바로 그 침대에서 죽음을 기다린다. 집과 가정이 전통적인 젠더 규범에서는 여성의 공간이었다는 점에서 아구스티나의 이러한 특성은 그가 여전히 전통적인 사회에 속해 있음을 의미하는 것으로 읽힐 수도 있다. 그러나 마쉬는 동시에 규범적 도덕성과는 거리를 두는 아구스티나의 중간자적인 위치를 강조한다 (343). 아구스티나는 고향 마을에 머물며 마을의 미신적인 믿음을 공유하는 인물이지만, 또한 마을에서 유일했던 히피의 딸이자 고통을 잊기 위해 마리화나를 피우는 인물이기도 하다. 따라서 아구스티나에게 집은 전통적인 여성이 돌봄노동을 행하는 장소가 아닌, 어머니를 기다리는 곳이자 자신의 죽음을 기다리며 이레네와 화해하는 장소이다.

아구스티나는 또한 자신의 중간자적 위치를 통해 공권력에 대한 불신과 현대 사회의 미디어에 대한 반감을 드러내는 인물이기도 하다. “경찰들은 질문을 너무 많이 한다”는 아구스티나는 사생활에 대해 캐물으면서도 실질적으로 사건을 해결하지는 못하는 경찰에 대한 불신을 드러낸다. 그리고 이는 미디어 역시 마찬가지다. 여동생의 제안대로 출연한 TV 프로그램에서 어머니와 이레네 부부의 관계에 대한 질문을 받은 아구스티나는 자리를 박차고 나가며 미국에서 자신의 암을 치료할 가능성 역시도 포기한다. 그러한 그가 유일하게 의지하는 해결책은 ‘이레네의 유령’을 만나는 것이다. 이로써 유령으로서의 이레네는 역설적으로 아구스티나에게만은 실재하는 존재가 된다. 이처럼 영화는 현대 사회의 두 가지 주요한 권력인 공권력과 미디어를 대신하여, 가족의 경계를 확장하는 여성 인물들의 관계망을 통해 진실을 밝히고 인물들에게 안식을 찾아주고자 한다. 그리고 이러한 영화의 태도는 규범적 가부장제의 권위 바깥에 있던 여성들에 의해 이어지는 돌봄의 연속성을 강조한다. 이는 서로의 가족 구성원의 죽음을 함께하는 두 가계의 여성 인물들에 더하여, 라이문다가 이웃들에게서 식재료를 빌려 영업을 하거나 파코의 시신을 매장하

러 가는 데 이웃들의 손을 빌리는 데서도 나타난다. 또한 이모 파울라의 장례식 장면에서도 마당에 모여 자기들끼리 이야기를 나누는 남성들과 달리 마을의 여성들은 다함께 방에 모여 고인을 위해 연도(煉禱)를 하고 있다. 이러한 돌봄과 애도에의 참여는 각 인물들의 고독을 해소하는 기능을 한다. 시골 마을에서 혼자 지내는 아구스티나, “왜 돌아왔느냐”는 손녀 파울라의 물음에 “외로워서”라고 답하는 유령으로서의 이레네, 남편이 떠난 뒤 혼자 지내던 솔레⁴¹⁾, 여러 비밀을 안고 있던 라이문다의 ‘고독’은 이들의 연대와 화해, 돌봄을 통해 해소된다.

알브리튼은 <귀향> 속 여성들 간의 상호 연결을 통해 재정립된 역사는 “그 뿌리가 상실, 슬픔, 죽음으로 이루어져 있기에 유토피아라고는 할 수 없으나, 분명히 새로운 가능성을 약속한다 (Albritton 61)”고 평가한다. 라이문다의 귀향과 이레네의 귀환은 ‘남성성의 유령’을 제거하고, 단순히 일어났던 사실 그대로의 과거가 아닌 ‘서로가 꿈꾸던 미래’로서의 과거로 회귀함을 의미한다 (61). 그리고 그 새로운 가능성은 라이문다의 딸 파울라를 통해 약속된다. 파울라는 파코의 살해 외에 영화 내에서 적극적으로 행위하는 것 없이 서사의 주변부에 머무르는 것처럼 보이지만, 영화에서 제기된 가족의 기억을 이어갈 향후의 주체로서 누구보다도 중요한 의미를 지니는 인물이다. 그는 처음엔 그저 휴대전화에 집착하는 현세대의 청소년에 불과한 듯했으나, 부친살해라는 사건을 거치고, 어머니의 귀향과 할머니의 귀환을 목격하며 보다 깊숙이 가족사의 기억에 관여한다. 또한 그가 아버지에게 의한 라이문다의 강간으로부터 태어났다는 점에서 파울라의 존재 자체가 가족사에 숨겨진 진실을 의미하는 것이기도 하다. 그러나 파코의 무덤을 방문하고, 향후 자신의 출생에 대해서도 알게 될 그는 더 이상 그러한 폭력의 증거물로만 남지는 않을 것이다. 그리고 <귀향>은 그러한 미래를 위한 가능성을 과거의 일들을 다시금 마주하고, 또 사죄할 용기를 낸 어머니들로부터 찾는다.

이처럼 이 장에서는 <하이힐>과 <귀향>을 통해 알모도바르의 영화에서 변화된 스페인적 모성의 모델을 살펴 보았다. 두 영화는 스페인의 오이디푸스 서사에서 반복되던 모친살해를 다시 부친살해로 돌려놓고, 억압하는 모성 대신 사죄하는 모성을 그림으로써 새로운 가능성을 약속한

41) 특히 솔레는 그 이름[Soledad]에서부터 고독의 요소가 드러난다. 따라서 그는 자신을 찾아온 어머니에게 “저는 늘 혼자예요(Estoy sola, como siempre).”라고 고백한다.

다. 그러나 어머니들의 사죄는 그들이 직접적인 폭력의 가해자는 아니라는 점에서 완전한 과거사의 해결을 의미한다고 볼 수는 없다. 어머니들의 적극적인 사죄는 분명 이레네의 말처럼 과거를 ‘바로잡기(arreglar)’ 위한 힘을 지니고 있으나, 또한 어머니들이 ‘사죄해야만 하는’ 의무를 지게 된다면 이는 부친살해의 충동을 어머니에게 대신 투사했던 것과 같은 결과를 야기할지도 모른다. 따라서 알모도바르의 다른 영화들은 그러한 가부장적 가해자들에 대해서도 탐구하지만, 아직 그들의 반성과 사죄는 요원해 보인다. 예를 들어 2004년에 발표된 영화 <나쁜 교육 La mala educación>의 성추행 가해자인 마놀로 신부 (혹은 베렝게스)는 자신을 찾아온 피해자 이그나시오에게 사죄할 기회를 영영 놓쳐버린다. 영화 속에서 사죄의 기회는 실제로 베렝게스가 이그나시오의 집을 방문했을 때, 그리고 이그나시오가 쓴 단편이자 주인공 엔리케가 영화로 제작하는 「방문 La visita」 안에서 이중으로 존재한다. 그럼에도 베렝게스 혹은 마놀로 신부는 단 한 번도 제대로 사죄하거나 용서를 빌기는커녕, 오히려 이그나시오의 동생인 앙헬과 공모하여 그를 살해한다. 단편소설과 영화 내에서도 이그나시오/사하라(Zahara)는 마놀로 신부의 동료인 또다른 신부에 의해 죽임을 당한다.

가부장적 가해자들에 대한 회의적 태도는 내전과 독재에 대한 과거사 청산의 의지가 샘솟으면서도 아직까지 제대로 된 해결의 실마리를 찾기 어렵던 2000년대 초반 스페인 사회의 분위기와도 공명한다. 특히 2006년이 사회노동당 정부가 ‘역사기억법(Ley de Memoria Histórica)’의 법안을 발표하기 직전이었음을 고려한다면, 당시 개봉한 <귀향>에는 법안의 주요 쟁점과 관련하여 의미심장한 장면들이 다수 존재한다. 2006년 7월에 발표된 역사기억법안에는 내전과 독재 체제의 가해자에 대한 처벌이나 프랑코 정권 당시의 부적법했던 사법적 판결에 대한 무효화는 포함되지 않았다. 법안은 오로지 희생자들에 대한 명예회복과 배/보상에 집중되어 있었으나 그조차도 한계를 가지고 있었다 (김원중, 김현균·임호준 참고). 또한 내전 당시 학살 피해자의 유해 발굴 작업에 대해서도 행정적 지원을 약속할 뿐, 국가가 적극적으로 유해발굴에 나서는 일에 대해선 언급하지 않았다 (김원중 212; 김현균·임호준 37). 이러한 맥락에서 어디로 사라진 것인지 모른 채 다른 사람의 무덤에 묻혀 있는 아구스티나 어머니의 시신과 이에 대해 의문만을 가지고 있는 아구스티나는 내전 당시 별

어진 학살로 어디에 얼마나 많은 사람들이 묻혀 있는지 아직 다 밝혀지지 않은 ‘구덩이’의 상황과도 유사하다. 방화에 대해 ‘수사도 처벌도 하지 않을 줄은 몰랐다’는 이레네의 대사 역시 실현되지 않은 책임자 처벌에 대한 시민 사회의 실망의 목소리와도 유사하다. 또한 계속해서 침묵을 지키는 라이문다의 태도 역시 전환기의 정치적 합의와 유사한 점이 있다. ‘민주주의로의 평화로운 이행을 위해’ 서로 간에 책임을 묻지 않기로 합의한 것은 당시엔 정치권에서나 시민들에게서나 수용된 것이었다. 그러나 라이문다의 귀향과 이레네의 귀환이 ‘지연된’ 것이었을 뿐 언젠간 반드시 이루어져야 했던 것처럼, 과거사 청산의 문제도 언젠가는 반드시 이루어져야만 하는 것이었다. 2006년은 그러한 요구가 활발히 제기되던 시기였기에 <귀향>을 그러한 정치·역사적 논의와 연결지어 독해하는 것도 충분히 가능할 것이다.

이레네가 모든 진실을 폭로하고 사죄한 뒤, 라이문다는 아구스티나의 집에 머무르려 하는 이레네를 다급히 찾아와 파코의 죽음에 대해 고백하려 한다. 이 역시 영화 속에서는 이레네의 제지로 인해 연기되지만, 그럼에도 이제는 분명한 태도 변화를 겪은 라이문다가 언젠가는 이레네에게 파코의 죽음에 관해, 또한 파울라에게 그 출생의 배경에 관해 털어놓을 것이라고 기대할 수 있다. 마찬가지로, 비록 역사기억법은 ‘불완전한 과거사 청산’이라는 비판을 받았으나, 이미 전환기의 무조건적인 침묵과 망각은 더 이상 유효하지 않다는 시민사회의 인식에서 이루어진 그러한 비판은 다시금 그러한 침묵과 망각으로는 돌아가지 않을 것이라는 의지를 표명한 것이라고 볼 수 있을 것이다. 그리고 이는 4장에서 다룰 역사적 재현과 애도, 보다 적극적인 과거사 청산의 의지로 나아간다.

IV. 공동체적 기억과 역사의 의무

이전 시기와 비교하여 2000년대 이후 알모도바르의 영화에서 두드러지는 특징은 장르적으로 코미디의 색채가 거의 사라지고 멜로드라마와 스릴러, 범죄 영화 등의 요소들이 뒤섞여 한층 무겁고 진지한 톤의 영화들이 주를 이룬다는 것이다. 그리고 이러한 변화와 더불어 아나 마리아 산체스-아르세(Ana María Sanchez-Arce)는 특히 <나쁜 교육>, <귀향>, <브로큰 임브레이스> 등의 영화에서 인물들의 개인적인 고통을 통해 ‘기억’과 ‘트라우마’의 주제를 연속적으로 다룬다는 점을 지적한다 (235). 이전 시기 영화들이 과거 스페인 사회의 전통, 규범, 권위들을 희화화하는 방식을 주로 택했다면, 언급된 2000년대의 영화들에선 각각 신부, 가부장, 경제적 권력에 의한 폭력과 치유되지 않은 상처를 보다 진지한 어조로 고발한다. 그리고 이는 <귀향>이 역사기억법에 대한 논의와 연관되는 것에서 볼 수 있듯이, 오랜 시간이 지난 뒤에도 여전히 스페인의 개인들과 공동체들이 지닌 트라우마적 기억이 남아 있다는 것을 보여준다.

리코르르는 기억에 존재하는 인식론적 측면과 더불어 실천적 측면이 있음을 강조한다 (Ricoeur 2000, 107-108). 전자가 진실과 신뢰성의 문제를 다룬다면, 후자는 기억의 활용과 기억의 기술(技術)을 포함한다. 그리고 이러한 기억의 실천은 정의를 실현할 의무로 이어진다 (108). 역사 속의 타자인 피해자들에게 도덕적 우위를 부여하고, 이로써 우리가 빛진 이들에게 그 빛을 갚는 것이 바로 리코르르가 주장하는 정의이다. 그러한 측면에서 과거의 기억과 함께 망자(亡者)들을 소환하고 과거의 상처를 대면하고자 하는 <나쁜 교육>, <귀향>, <브로큰 임브레이스>, <줄리에타>, <페인 앤 글로리>, <패러렐 마더스>는 은유적으로 혹은 직접적으로 스페인 현대사의 맥락을 가리키며 기억의 의무를 행할 것을 청하고 있다. 그리고 그러한 작업은 역시 가족 공동체의 안에서 이루어진다. 류도향은 “나의 뿌리를 기억하고 내가 왜 지금 이곳에 있는지를 성찰하며 앞으로 살아갈 이유를 탐색할 수 있는 혈연가족의 서사적 기제는 현대인에게 여전히 유의미한 삶의 자원 (2019, 315)”이라고 말한다. 앞선 장들에서 강조했듯 가족이 반드시 혈연적·제도적으로 구성되어야 하는 것이 아니라

면, 이러한 가족의 기능과 역할은 다양한 형태의 가족들로 확장될 수 있다. 언급한 영화들에서 인물들은 때로 혈연과 제도를 넘어 가족으로서의 생활을 공유하며 과거의 기억을 소환하고 망자에 대한 의무를 다하는 데 참여한다.

리쾨르는 극단적인 경험, 예를 들면 학살과 같은 폭력의 경험은 전해질 수 없는 측면을 지닌다고 말한다 (Ricoeur 2000, 584). 그러한 ‘윤리적으로 수용불가능한 사건’은 일반적인 이미지로는 표상할 수 없다 (330). 스페인의 현대사에 있었던 내전, 집단 학살, 독재 정권의 폭력, 전통과 이데올로기에 기반한 가부장적 폭력 등은 바로 그러한 사건에 해당한다. 그러나 “전달할 수 없다고 말하는 것이 표현할 수 없다고 말하는 것은 아니다 (584).” 역사가는 어떻게 하면 유일하며 이해할 수 없는 사건을 수용하고, 공동체의 미래를 위한 기억으로 만들 것인가를 고민해야 한다 (334). 이는 그러한 기억을 전승한 인물들을 재현하고자 하는 영화 감독에게도 주어진 의무이다. 그러나 한편으로 리쾨르가 역사의 한계—불가피하게 취사선택적인 면과 그로 인한 왜곡의 가능성—를 거론하며 ‘영화적 재현’을 예로 드는 것은 우연이 아니다. 피에르 노라는 현재 우리의 매체적 조건이 기억의 방식에 미치는 영향을 언급한다. “우리의 기억은 아주 망막적이고 텔레비전적이다. 예컨대, 아주 최근에 각광받고 있는 유명한 ‘이야기로의 귀환’과 현대 문화에서의 영상과 영화의 절대권력 간에 어떻게 연관성이 없을 수 있겠는가? (53)” 알모도바르의 영화는 이렇듯 점점 더 공고해지는 현대 영상 문화의 권력과 자신이 비추는 것 외의 현실을 보여주지 못하는 카메라의 한계 속에서 영화적 재현을 통해 기억의 의무를 이야기하고자 한다.

귀여운 인물들의 삶과 관계의 내밀한 장면들을 포착하며 ‘영화 같은 (cinematic)’ 사진을 찍는 낸 골드인(Nan Goldin)은 자신의 삶과 투쟁을 다룬 다큐멘터리에서 재현된 기억과 실제로 경험되는 삶 사이의 간극을 토로한다.

당신 삶을 이야기로 만들기는 쉬워요. 하지만 더 어려운 것은 실제 기억들을 건디는 일입니다. 실제 경험은 냄새나고, 더럽고, 단순한 결말로 끝맺지도 않아요. 실제 기억은 지금의 나에게 영향을 미치는 것입니다. [...] 기억을 떠올리지 않는다 해도 영향은 남아 있어요. 당신 몸속에 말이죠⁴²⁾.

이러한 고백은 카메라와 이야기가 온전하게 담아내지 못하는 삶의 기억들을 꼬집는다. 동시에 이러한 언급은 역사의 재현 역시 과거의 사람들이 살았던 바로 그 삶에 주목해야 한다는 리쾨르의 주장과도 맞닿는다. “한때 살아있던 사람들과 그 역사는 어떤 면에서 그들의 ‘살아 있었음’에 다가선다. 오늘날의 죽은 이들은 어제 살아 있었던, 행동하고 고통받았던 이들이다 (Ricoeur 2000, 495).” 그렇기에 역사는 지나가버린 과거를 평면적으로 재현하는 일이 아닌, 구체적인 삶을 애써 살아가는 혹은 살아갔던 이들을 다시금 떠올리는 일이다. 또한 골딘이 강조하듯 현재 살아있는 이들에게 기억은 개인사, 가족사, 사회사 등의 차원으로, 그리고 몸의 차원으로 언제나 영향을 미친다.

최태연은 기억해야 한다는 내면의 요구에 대한 인식론적 측면을 “경험한 과거를 있는 그대로 공정하게 보고하는 인식적 정확성의 요구”로, 실천적 측면을 “과거의 부당하고 비참한 사건들에 대한 애도에 참여하라는 실천적 요구”로 표현한다(40). 이러한 기억의 요구에 직면하여, 이 장에서는 전자와 관련된 것으로 과거의 재현을, 후자와 관련된 것으로 매장 애도를 다룬다. 그리고 두 가지 행위는 <패러렐 마더스>를 통해 둘 모두를 요구하는 스페인의 과거사 청산 작업으로 수렴된다. 학살의 피해자들에 대해 제대로 된 매장 애도를 행하고, 그 폭력의 역사를 재현하는 일은 집단적 기억의 전승을 통해 이루어진다. 또한 집단적 기억의 전승은 그러한 애도와 역사적 재현의 행위를 통해 이어져 나가야 한다.

42) *All the Beauty and the Bloodshed*. Dir. Laura Poitras. Participant, 2022.

4.1. 기억의 재현과 정체성의 회복

<브로큰 임브레이스>와 <페인 앤 글로리>는 모두 영화 감독을 주인공으로 내세워 영화를 통한 기억의 재현을 다룬다. <브로큰 임브레이스>가 망각된 기억을 되찾아 텍스트를 다시 쓰는 과정을 영화의 재편집을 통해 표현한다면, 약 10년 후의 작품인 <페인 앤 글로리>는 보다 메타영화적인 기법으로 영화를 통해 재현되는 과거의 기억과 그러한 재현 과정을 통해 재구성되는 주인공 살바도르(Salvador, Antonio Banderas 扮)의 정체성과 삶을 그린다. 리콥르에 의하면 과거의 사건은 우리에게 그 자체로 주어지지 않으며, 우리가 과거의 역사를 이해하기 위해서는 ‘이야기 만들기(mise-en-intrigue)’의 과정을 거쳐야만 한다 (손영창 185). 그러한 의미에서 리콥르는 이전에 『시간과 이야기』에서 픽션과 역사의 유사성을 지적하였다. “역사는 어떤 형태로든 시간을 재조직한다는 점에서 픽션과 같이 기능하며, 또한 그렇기에 마찬가지로 픽션 역시 역사와 같이 기능한다 (Ricoeur 1985, 265).” 그러므로 기억의 재구성과 픽션은 밀접한 관련성을 갖고 있으며, 또한 이야기를 만드는 주체인 현재에 머무는 자아의 이해와 맞닿게 된다.

<페인 앤 글로리>의 마지막 장면은 건강 악화로 한동안 영화를 찍지 않았던 영화감독 살바도르가 자신의 자전적 이야기를 바탕으로 하는 영화를 촬영하는 모습을 보여준다. 그리고 이때 촬영되는 장면이 영화의 앞부분에 등장했던 살바도르의 어린 시절 기억과 겹쳐지며, 이전에 등장했던 회상 장면들도 사실은 살바도르의 기억 그대로가 아닌 그가 연출하는 영화 <첫 번째 욕망*El primer deseo*>의 일부임을 짐작할 수 있게 된다. 따라서 <페인 앤 글로리> 속 살바도르의 회상은 영화적 재현의 재료인 동시에 영화적 재현 자체가 그의 회상이 되기도 한다.

자신의 삶에 대한 살바도르의 재현은 영화 내에서 여러 가지 방식으로 제시된다. 영화의 초반부에 살바도르의 회상은 그래픽과 도식, 애니메이션 등을 활용한 방식으로 나타난다. 여기에서 살바도르는 합창단 연습을 위해 빠졌던 학교 수업들을 대신하여 영화 감독으로서의 삶과 자신이 겪은 신체적 고통을 통해 경험으로 세계를 배워 왔음을 밝힌다. 또한 살바도르가 집필한 단편이자 이후 알베르토(Alberto, Asier Gómez Etxeandía 扮)에 의해 독백극으로 상연되는 『중독*La Adicción*』은 연인

페데리코(Federico)와의 시간을 추억하며 작성된 일종의 과거 재현이다. <페인 앤 글로리> 안에 존재하는 서로 다른 회상의 방식들은 기억의 다양하고 복합적인 재현을 드러낸다. 이에 관해 산체스-아르세는 “기억은 고정적이지 않고 역동적인 것으로 나타난다. 살바도르는 그의 과거를 마주하고 자기 정의(self-definition)와 재구성(reimagination)에 참여하기 위해 상상력을 활용해야 한다”고 말한다 (Sanchez-Arce 308).

산체스-아르세는 <첫 번째 욕망>과 『중독』을 비교하며 살바도르의 두 작품 사이에 상당한 의도의 차이가 있음을 주장한다. 자신의 과거를 적극적으로 회상하고자 제작하는 <첫 번째 욕망>과 달리, 『중독』은 연인 페데리코와의 추억을 잊기 위해 쓰인 작품이다. 따라서 친구이자 배우인 알베르토가 이 작품을 상연하고 싶다고 처음 제안할 때 살바도르는 이를 거절한다. 그러나 살바도르는 오랜 시간 멀어졌다가 가까워진 친구 알베르토와 또다시 다투고, 그에게 화해를 청하기 위해 『중독』의 상연을 허락한다. 그리고 이렇게 상연된 『중독』은 우연히 알베르토의 공연을 본 페데리코가 살바도르를 찾아오는 계기가 된다. 이로써 살바도르가 망각을 위해 창작한 『중독』은 오히려 과거의 인연들과의 대면을 통해 과거를 다시 상기하게 하고 그러한 만남으로부터의 치유를 이끌어낸다.

페데리코와의 만남 이후 헤로인을 끊고 병원을 찾은 살바도르는 비로소 다시 자신의 삶을 찾아나가고자 한다. 자신을 돌봐주는 메르세데스(Mercedes)⁴³와 함께 병원을 찾은 뒤 살바도르는 4년 전 돌아가신 어머니에 대한 그리움을 표한다. 이어지는 살바도르의 회상에서 그와 그의 어머니는 서로에 대한 애정에도 불구하고 서로를 이해하지 못한다. 살바도르는 “내 자신이 되는 것만으로 엄마를 실망시켰다”고 말하는데, 산체스-아르세는 이 핵심에 살바도르의 동성애적 욕망이 있음을 주장한다 (Sanchez-Arce 306-307). 살바도르의 어머니인 하신타(Jacinta, Penelope Cruz 扮)는 영화를 좋아하는 공상적인 성격에 대해서도 편견을 주지만, 무엇보다 살바도르에게 글을 배우고 집을 수리해주는 석공 에두아르도(Eduardo)와 살바도르의 친밀함을 경계한다. 죽음을 앞두고 목주를 정리하고 종교적인 규율에 따라 자신의 수의를 입히는 방식에 대해 설명하는

43) 메르세데스는 1장에서 언급한 고용관계에서 확장된 가족과 같은 역할로, 살바도르의 우편물을 관리해주는 비서이지만, 병원에 동행하거나 살바도르의 일상생활을 보조하는 등 흔히 가족에게 기대되는 돌봄을 제공한다. 또한 메르세데스 역시 살바도르에게 자신의 해체된 가정 생활에 대해 토로하며 심정적으로 의지하기도 한다.

하신타(Julieta Serrano 扮)는 스페인의 전통적인 종교적 규범에 충실한 인물이다. 따라서 하신타는 에두아르도가 그린 살바도르의 그림을 받은 뒤 살바도르에게는 언급조차 하지 않는다. 하신타와 살바도르의 손을 떠나 떠돌던 그림은 50년의 세월이 지나 마침내 살바도르에게 도착한다. 그리고 이 그림은 살바도르가 자신의 자전적인 이야기를 담은 영화 <첫 번째 욕망>을 시작하는 직접적인 계기가 된다.

이렇게 쓰인 <첫 번째 욕망>은 살바도르가 어린 시절 에두아르도를 통해 알게 된 자신의 동성애적 욕망과 자신의 그러한 일면을 부정했던 어머니 하신타에 대한 기억을 재현함으로써 자신의 과거와 현재를 마주하는 작품이다. 이때 살바도르 자신의 체험과 기억만큼이나 어머니 하신타(Jacinta)에 대한 기억이 주요하게 나타난다는 점에 주목할 필요가 있다. 노년의 살바도르가 표하는 어머니에 대한 그리움과 <첫 번째 욕망>에서 어머니에 대한 재현은 살바도르가 자신의 과거를 되짚어 자신의 정체성을 재구성하는 과정이 어머니에 대한 기억, 그리고 어머니가 가졌던 기억과 불가분의 관계임을 보여준다. <첫 번째 욕망>은 살바도르가 관찰한 하신타의 모습뿐 아니라 살바도르의 아버지를 따라 파테르나(Paterna)의 ‘동굴’로 이주한 하신타가 겪은 빈곤과 노동, 그리고 그에 따른 고단함을 함께 담아낸다. 이러한 기억과 정체성의 상호주관적인 측면은 리코르 역시도 강조하는 부분이다 (Ricoeur 2000, 145-147; 207). 그는 모리스 알박스(Maurice Halbwachs)를 인용하며 그 핵심을 “기억하기 위해서, 우리는 다른 이들을 필요로 한다”는 것으로 요약한다 (147). 살바도르의 정체성은 그 자신의 경험과 욕망에 더해 그러한 경험을 만든 맥락과 계기, 그리고 겉으로 드러난 살바도르의 행위와 욕망에 대한 주변인—특히 그가 애정을 지니고 있는 어머니 하신타—의 반응에 의해 형성된다.

이처럼 <페인 앤 글로리>는 상호주관적으로 구성되는 개인의 정체성과 ‘이야기 만들기’를 통한 재현으로 재구성되는 기억과 정체성을 다룬다. 그러나 이때에 주의할 것은 <첫 번째 욕망>에서 주요하게 재현되는 하신타는 있는 그대로의 인물이 아닌 살바도르에 의해 다시금 상상되고 재현된 인물이라는 것이다. 영화 속에서 살바도르의 과거 회상과 <첫 번째 욕망>의 장면들이 정확히 구분되지 않은 채로 제시되는 것은 기억의 재현, 나아가 기억 그 자체가 ‘있는 그대로의 사실’은 아니라는 점을 보

여준다. 과거의 사건 혹은 과거의 인물은 때로 그 자체가 아닌 재현으로
서만 우리에게 제시될 수 있다.

<브로큰 임브레이스>는 마찬가지로 주인공 마테오(Mateo)의 기억에
의해서만 재-표상(re-présentation)될 수 있는 인물인 레나(Lena)와 그를
주인공으로 하는 마테오의 영화 <여자들과 가방들 *Chicas y maletas*>의 ‘
다시쓰기’ 과정을 그린다. <브로큰 임브레이스>에 대해 알모도바르는
“스페인의 전환기에 대한 은유(*una metáfora sobre la Transición
española*)”라고 표현하였다 (Brito). 마테오는 레나의 죽음과 자신의 실명
을 유발한 교통사고 이후 ‘해리 케인(Harry Caine)’이라는 필명으로 불리
기를 고집하며 자신의 본명과 영화감독으로서의 직업적 정체성, 그리고
레나에 관한 기억을 모두 거부한다. 이러한 마테오의 모습은 내전의 반
복을 피하고자 오랜 시간 망각을 택한 스페인 사회의 모습과 유사하다.
이때 이 작품에서 특히 주목할 만한 점은 권력자 에르네스토(Ernesto)에
의한 영화의 ‘엔터리 편집’과 그의 죽음으로 인해 촉발되는 기억의 상기
및 영화의 재편집(즉 다시쓰기) 과정을 그린다는 것이다.

다시쓰기가 역사적 논의에서 특히 중요한 것은 역사가 가진 서사성과
재현성이 특정한 관점을 전제하기 때문이다. 리코르는 역사적 사건들을
하나의 이야기로 정리하기 위해서는 필연적으로 취사선택의 과정이 개입
한다는 점을 지적한다 (Ricoeur 2000, 579). 특히나 목적론적 관점을 가
지고 역사의 이야기를 작성한다면 마치 에르네스토가 일부러 영화를 망
치기 위해 엔터리 컷들을 고른 것처럼, 보다 ‘진실’에 가까운 혹은 보다
공정한 이야기와는 거리가 먼 역사적 사건들의 배열이 만들어질 것이다.
그러한 점에서 리코르는 기억의 조작에 있어서는 망각 역시도 단지 수동
적이지 않은, 의도적인 회피와 외면에 의한 적극적인 행위가 된다고 말
한다 (580). 그렇기에 <여자들과 가방들>을 마테오의 의도대로 다시 편집
하는 것은 에르네스토에 의해 왜곡된 기억들을 바로잡고, 망각되었던 것
들을 다시 불러오는 작업이 된다.

산체스-아르세는 <브로큰 임브레이스>를 포함하여 알모도바르의 영화
들에서 나타나는 강간 등의 폭력 행위가 프랑코 시기의 폭력과 압제를
은유한다는 점을 긍정하면서도, 그 배경이 늘 전환기 혹은 그 이후의 스
페인으로 설정되어 있다는 점을 강조한다 (Sanchez-Arce 239). 젠더적
혹은 사회적 폭력은 단지 지나간 사건이 아닌 동시대의 스페인에서도 계

속되는 일이라는 것이다. 그리고 현대 스페인에는 과거의 망령뿐 아니라 ‘초국적 자본주의’라는 또다른 권력이 존재한다 (241). 사무엘 아마고 (Samuel Amago) 역시 칠레 출신의 자본가인 에르네스토는 더 이상 국가 권력의 상징(경찰, 군인)도, 빈곤한 노동자 계층의 가부장도 아닌 거대 글로벌 자본의 형태로 등장하는 자본주의 스페인 사회의 새로운 ‘악당’을 나타낸다고 주장한다 (2011, 97-98). 이때 영화 속 영화인 <여자들과 가방들>은 알모도바르의 1988년 작품인 <신경쇠약 직전의 여자>를 각색한 것으로, 영화의 안팎에서 이중의 다시쓰기를 보여준다⁴⁴⁾. 산체스-아르세는 감독 자신이 과거에 실제 연출했던 작품을 <브로큰 임브레이스>속에서 재촬영하고 재편집하는 것이 현대 스페인에서 자본으로부터 자유롭지 못한 영화감독의 입장을 보여주기 위한 의도라고 해석한다 (Sanchez-Arce 241-242). 이처럼 <여자들과 가방들>의 다시쓰기는 다방면에서 여전히 스페인 사회에 재현의 행위에 압력을 가하는 다양한 힘들이 존재한다는 점을 드러낸다.

이러한 배경에서 <여자들과 가방들>을 재편집하는 과정, 그리고 그에 앞서 마테오가 과거의 기억을 상기하는 과정은 그의 독자적인 의지만으로 이루어지지 않는 다. 에르네스토의 사망으로 인해 “비로소 나의 삶을 살 수 있게 되었다”고 말하는 아들 에르네스토(Ernesto hijo)의 방문은 마테오에게 기억의 계기를 촉발한다. 그리고 자신의 어머니이자 마테오의 오랜 친구인 주디트(Judit)가 말해주지 않는 과거의 일들을 알고 싶어 하는 디에고(Diego)의 의지는 마테오가 레나와의 과거를 되짚는 주요한 동인이 된다. 디에고에게 이야기를 들려줌으로써 다시 소환된 마테오의 기억과 정체성은 주디트가 과거 에르네스토의 영터리 편집을 도와주었던 자신의 배신 행위를 고백하는 계기로 작동하고, 이는 마테오가 아들 에르네스토를 찾아가게 함으로써 아들 에르네스토가 14년만에 자신의 ‘메이킹 필름’을 완성할 수 있도록 한다. 이로써 그는 마테오와 레나의

44) <신경쇠약 직전의 여자>에서 시아파 테러리스트인 남자친구로 인해 경찰의 추공을 두려워하던 페파의 친구 칸델라(Candela)의 역할은 이혼 직후 만난 남자가 자신의 집에 두고 간 가방 속에 다량의 코카인이 들어 있다는 것을 알게 된 마드리드 시의원으로 바뀌어 있다. 가방을 바로 내다버리지 않는 그의 뻔뻔한 태도는 이 영화 속 영화에 코믹한 분위기와 정치적 풍자의 분위기를 더한다. 또한 <신경쇠약 직전의 여자>에서 페파와 결말을 함께하는 젊은 여성인 마리사(Marisa)로 등장했던 로시 데 팔마(Rosy de Palma)는 <여자들과 가방들>에서 이반의 아내인 루시아(Lucía)로 등장하며, <내가 뭘 잘못했길래>와 <비밀의 꽃> 등에 등장했던 추스 람프레아베가 거짓말을 할 수 없는 여호와의 증인 신도인 아파트 관리인으로 등장한다.

교통사고에 가담했을지도 모른다는 누명을 벗고 아버지 에르네스토와는 다른 자신의 자아를 되찾게 된다.

인물들의 복합적인 의지와 다층적인 기억은 이들이 형성하는 다층적인 (유사 혹은 실재의) 부모-자녀 관계에도 반영된다. 영화의 후반부에는 주디트에 의해 마테오와 디에고의 생물학적인 부자(父子)관계가 밝혀지지만, 이미 그 전부터 두 사람은 서로가 서로를 돌보는 관계로서 유사-부자관계를 형성하고 있다. 더불어 산체스-아르세는 영화 시나리오 쓰는 법을 가르쳐주는 장면에서 해리/마테오가 디에고의 스승이자 예술적인 아버지임을 보인다고 해석한다 (Sanchez-Arce 238). 나아가 그는 마테오와 아들 에르네스토의 관계는 실현되지 못한 형태의 예술적인 부자관계라고 주장하는데, 마테오의 영화 촬영장에서 (아버지에 의해 지시된 것이거나) 다큐멘터리를 촬영하고, 영화감독으로서의 마테오를 흠모하며, 아버지 에르네스토의 죽음 이후 마테오를 찾아와 자신의 이야기로 함께 시나리오를 작성하자고 제안하는 것에서 이러한 모습을 찾아볼 수 있다. 이러한 아버지 인물상으로서의 마테오는 폭력적이고 억압적인 아버지로서의 에르네스토와 대비된다. 그는 아들 에르네스토의 젠더와 섹슈얼리티를 억압할 뿐 아니라 레나와의 관계에서도 폭력적인 유사-아버지의 면모를 보여준다. 암으로 인해 죽음을 앞둔 레나의 아버지에 대한 경제적 지원을 대가로 레나를 성적으로 착취하는 에르네스토는 레나에게 ‘대체된 아버지’와도 같다 (Sanchez-Arce 239).

과거의 재현에 참여하는 마테오, 주디트, 아들 에르네스토, 디에고와 달리 레나는 영화의 현시점에 이미 사망한 인물로, 재현의 주요한 대상이지만 동시에 오로지 재현 혹은 재표상으로서만 현재로 소환될 수 있는 ‘부재하는 대상’이다. 그렇기에 관객들은 회상의 시점에서 레나의 목소리를 직접적으로 들을 수는 없다. 영화 속에서 과거를 상기하는 주체가 주로 마테오라는 점에서, 레나의 과거를 나타내는 장면들은 실제 레나의 삶을 재현하는 것인지, 마테오가 들은 레나의 과거 이야기를 재현한 것인지 알 수 없다. 이렇듯 직접 말할 수 없는 레나의 지위는 영화 속에서 독순사(讀唇士)에 의해 다시 해석되어야만 하는 아들 에르네스토의 촬영본에서도 드러난다. 끊임없는 에르네스토의 감시 하에 있는 레나는 계속해서 촬영되는 존재이다. 그는 배우로서 영화를 촬영하는 카메라 앞에서는 동시에 에르네스토의 명령을 받은 아들 에르네스토의 카메라에 담

긴다. 레나는 에르네스토로부터 달아난 란사로테(Lanzarote)에서조차 마테오의 카메라에, 그리고 또 다시 아들 에르네스토의 카메라에 의해 촬영된다. 노엘리아 사엔스(Noelia Saenz)는 이처럼 레나의 일거수일투족을 따라다니는 카메라의 시선에 의한 심리적 압박이 레나에 대한 신체적 폭력보다도 더욱 명시적이라는 점을 지적한다 (255). 레나가 카메라를 통해 에르네스토에게 말을 걸고, 그렇게 촬영된 모습을 바라보며 직접 자신의 목소리로 그를 떠나겠다는 뜻을 전하는 장면은 어쩌면 거의 유일하게 레나가 타인의 시선과 해석에 의존하지 않고 온전하게 자신의 의지를 드러내는 장면이다. 그러나 그 다음 순간 에르네스토는 레나를 계단에서 밀어버림으로써 그 의지를 무화한다.

병원으로 옮겨진 레나가 촬영하는 방사선(X-ray) 사진은 아들 에르네스토의 예명인 ‘라이-엑스(Ray-X)’와 이어진다. 아마고는 병원으로 옮겨진 레나의 몸 이곳저곳의 엑스레이 사진을 화면에 가득 차도록 자세히 보여주는 장면이 법의학적 고고학을 연상케 함을 지적한다 (Amago 2011, 99). 이는 영화의 후반부에 란사로테에서 마테오와 레나가 감상하는 영화인 로베르토 로셀리니(Roberto Rossellini)의 <이탈리아로의 여행 Viaggio in Italia>(1954) 속 이미지와도 이어진다. 레나는 주인공들이 발굴해낸, 서로를 끌어안은 채 죽은 폼페이인의 두 연인과 같은 죽음을 맞고 싶어 한다. 아마고는 이러한 유해 발굴의 테마를 지닌 <이탈리아로의 여행>의 영화 속 인용이 과거사의 발굴과 영화의 이미지를 연결짓고 있다고 주장한다 (Amago 2013, 33)⁴⁵⁾. 이처럼 과거사를 상징하는 망자인 레나는 스스로 말할 수 없다. 다만 새로운 재현과 해석의 대상이 된다.

<페인 앤 글로리>에서 에두아르도의 그림이 살바도르가 <첫 번째 욕망>을 만드는 계기가 되었듯, <브로큰 임브레이스>에서 사진은 레나에 대한 기억을 재구성하는 매개가 된다. 스미스는 <이탈리아로의 여행>을 보던 마테오가 레나와 함께 찍는 사진에 대해 “순간을 고정시킬 수 있는 영화의 능력에 대한 증거로서, 포옹을 깨뜨리지 않는 (Smith 197)” 도구로 해석한다. 이러한 의미에서 사진은 ‘부서진 포옹’에 해당하는 제목이 상징하는 레나의 죽음과 마테오의 실명에 맞서 기억의 복원을 가능케 하는 과거의 흔적이다. 어쩌서인지 찢긴 채 쓰레기통에 버려진 이 사진들은 주디트에 의해 보관되어 이후 디에고에 의해 다시 조립된다. 다시 이

45) 이러한 이미지는 <페러렐 마더스>의 주요 소재인 학살 피해자들의 유해 발굴을 연상시키기도 한다.

어붙여진 사진은 온전한 원래의 형태를 되찾을 수는 없지만, 망각된 기억의 회복을 유도하기에는 충분하다.

영화에서 스페인의 젊은 세대를 상징하는 디에고는 이렇듯 마테오로 하여금 레나에 대한 기억을 복원하고 재구성하도록 하는 계기를 마련하는 데에서 더 나아가 레나의 죽음에 새로운 해석을 부여한다. 마테오는 레나가 “바라던 대로 서로 끌어안은 자세로 죽지 못하고, 서로 떨어져 앉은 자세에서 죽었다”고 이야기했지만, 아들 에르네스토의 촬영본을 마테오에게 해설해주던 디에고는 교통사고 직전 마테오와 레나가 나눈 키스에 주목하며 비록 레나가 자신이 원하던 죽음을 맞지는 못했을지라도 마지막 순간에 느끼던 감각은 그들의 키스였으리라고 말한다. 그리고 그 말을 들은 마테오는 소파에서 일어서 그들이 입을 맞추는 장면이 재생되는 화면에 손을 얹고 그 장면을 느껴보려 애쓴다. 이렇듯 미각과 촉각을 통해 레나의 마지막 순간을 재해석하는 것은 카메라를 통해 레나를 따라다니던 에르네스토의 시각적 권력과는 다른 방식을 취한다. 킨더는 시각 장애인인 마테오가 영화를 재편집하는 과정에서도 시각이 아닌 청각이 지배적인 감각이 되고 있음을 지적한다 (Amago 2013, 299-300). 이는 에르네스토가 카메라의 시각적 재현은 얻을 수 있되 소리에 있어서는 재해석을 필요로 했던 것과는 정반대이다.

이러한 디에고의 성격은 또한 그가 가진 창조적인 힘에서 더욱 빛을 발한다. 마테오와 거리를 걷다가 헌혈을 장려하는 포스터의 문구를 보고 마테오와 함께 흡혈귀 이야기를 만들어 내는 그는 유명 시나리오 작가인 마테오보다도 더욱 주도적으로 이야기에 살을 붙여간다. 이와 같이 서사를 만들어나갈 줄 아는 능력이 있는 디에고는 젊은 세대에 속하면서도 과거 사실에 적극적으로 호기심을 갖는 인물이다. 역사가 서사에 기대어 쓰여지는 것이라면, 디에고의 적극적인 의지와 창조적 능력은 스페인의 역사—미래의 역사와 과거의 역사 모두—를 다시 써나가는 힘이 될 것이다. 마테오와 주디트, 디에고가 형성하는 가족의 공동체는 이러한 역사 다시 쓰기의 과정을 주도하는 하나의 단위가 된다. 이들의 관계는 비록 생물학적 혈연 관계를 기반으로 하고 있지만, 이들 사이에는 그보다 앞서는 돌봄의 관계가 존재한다. 주디트가 마테오에게는 그와 디에고의 혈연 관계를 알리지 않겠다고 말하는 것은 이 때문이다. 이러한 점에서 아마고는 영화를 재편집하고 있는 이들의 모습이 규범적인 핵가족의 결합

으로 보일 수도 있지만, 궁극적으로는 과거의 재구성과 그를 통한 화해를 위한 기능이 더욱 강조되어 있음을 주장한다 (Amago 2011, 100). 따라서 세 인물의 친밀한 관계는 21세기 스페인 사회에서 가족이라는 공동체가 수행해야 할 또다른 기능, 과거를 바라보고 그것을 현재 세대의 관점에서 재해석하는 역할을 제시하는 것이라고 볼 수 있다.

4.2. 매장과 애도의 윤리

알모도바르의 영화에서 죽음은 거의 대부분의 작품에서 일어나는 사건이지만, 그 가운데에서도 <귀향>과 <줄리에타>는 특히 가족의 죽음에 대한 매장과 애도의 윤리에 주목한다. 리콴르는 죽은 이를 위한 매장 및 그 흔적인 무덤의 사회적 기능과 역사가의 글쓰기 행위를 나란히 놓는다. 역사가는 이전의 역사에서 중요하게 여겨지던 왕들의 죽음을 강등시켜 일반적인 사람들의 죽음, 보편적인 죽음을 이야기해야 한다 (Ricoeur 2000, 479). 이로써 역사가는 망자들을 대신하여 말할 수 있게 된다. 그리고 이렇게 역사를 작성하는 글쓰기 행위, 즉 무덤의 맞은편에는 독자의 자리가 놓인다 (478). 리콴르는 미셸 드 세르토(Michel de Certeau)의 표현을 빌려 이러한 ‘문자적 전회(conversion scripturaire)’가 단순한 서사성을 넘어 우리에게 행위해야 할 역할을 부여함을 주장한다. 그리고 그 행위란 과거의 망자들에 대한 적절한 애도이다.

<귀향>은 이전에 가부장적 살해를 다룬 <내가 뭘 잘못했길래>나 <하이힐>과는 달리 살해된 이의 매장과 애도를 직접 재현한다. 글로리아에게 남편을 살해하는 행위는 가부장적 질서에서의 해방을 의미했고, 레베카에게 (유사)아버지의 살해는 어머니와의 사랑을 위한 수단에 불과했다. 그렇기에 이들 영화에서 매장은 다루어질 필요가 없었다. 그러나 <귀향>은 의붓 딸인 파울라를 강간하려 한 파코의 시신을 서사 진행의 주요한 가지 축으로 둔다. 라이문다가 파코의 시신을 후카르 강(Rio Jucar)에 묻는 것은 파울라를 지키기 위한 행위이지만 그렇게 매장된 시신은 단지 처리해야 할 과제로만 취급되지 않는다. 라이문다는 영화의 후반부에 가족 모두와 함께 마을로 돌아가는 길에 파울라를 파코가 묻혀 있는 장소로 데려간다. 이는 영화 안에서 거의 처음으로 파울라에게 파코의 행

방에 대해 알려주는 일이기도 하다. 라이문다가 파코를 매장한 뒤 나무에 새겨둔 표지는 그곳이 파코의 무덤임을 알려준다. 파코가 생전에 좋아하던 장소라는 이야기에 “이곳에 묻혀계시다니 다행이네요(Me gusta que descansa aquí.)”라고 말하는 파울라의 태도는 더 이상 폭력과 죽음, 망자의 부재를 외면하지 않는 결단을 보여준다.

여기에서 무덤은 단지 고정된 장소로만 기능하지 않는다. 리쾨르는 무덤을 흔적으로 남기는 매장의 행위 자체에 더욱 무게를 둔다.

그건 행위, 매장하는 행위이다. 이 몸짓은 일회적인 것이 아니다. 이 몸짓은 매장의 순간에 국한되지 않는다. 매장하는 몸짓이 남아 있기에 무덤은 남아 있다. (Elle est un acte, celui d'ensevelir. Ce geste n'est pas ponctuel; il ne se limite pas au moment de l'ensevelissement ; la sépulture demeure, parce que demeure le geste d'ensevelir; Ricœur 2000, 476)

파코의 시신이 매장되는 장면이 스크린에 재현된다는 사실은 가부장의 폭력과 살해를 다룬 다른 영화들과 <귀향>의 차이점을 만든다. 그리고 라이문다의 매장하는 몸짓은 파울라를 보호하기 위한 몸짓이자 파코의 죽음에 적절한 애도를 표하기 위한 몸짓이다.

반대로 이러한 매장의 몸짓과 적절한 애도를 거치지 못한 아구스티나는 계속해서 어머니의 행방을 찾아 헤매야만 한다. 라이문다와 솔레가 부모님의 무덤을 돌볼 때에 아구스티나는 자신이 누울 무덤을 대신 돌본다. 이는 이레네의 묘비 아래 있는 시신이 어찌면 자기 어머니의 시신일지도 모른다는 의문을 품고 있는 아구스티나가 할 수 있는 유일한 몸짓이다. 아구스티나에게 이는 어머니에 대한 애도를 대신한다. 하지만 진실을 알지 못한 채 행해지는 그 몸짓은 적절한 애도를 온전히 대체할 수 없다. 따라서 죽음을 앞둔 아구스티나는 더욱 절박하게 어머니의 죽음에 관한 진실을 알고자 한다.

프로이트는 「애도와 우울 *Mourning and Melancholia*」에서 상실을 경험한 뒤 적절히 따라야 하는 애도 행위와 자아의 상실로 인해 나타나는 우울을 구분한다. 마치 ‘비정상적인’ 상태로 보이는 애도는 실로 자연스러운 현상으로서, 애정을 쏟던 대상에게 향해 있던 리비도를 철회하기 위해 필요한 시간 간격으로부터 관찰되는 것이다. 반면 우울은 부자연스러

운 것으로서 외부 세계가 아닌 자아를 빈곤하게 만들고 (246), 상실에 대한 책임을 자기 자신에게 돌리도록 한다 (251). 적절한 애도의 시간을 갖지 못한 이들은 우울의 상태로 전환되기 쉽다. 『기억, 역사, 망각』의 마지막 에필로그에서 리쾨르는 용서의 주제와 함께 ‘행복한 망각(l’oubli heureux)’의 가능성을 살핀다. 그가 제시하는 행복한 망각은 ‘(더 이상) 마음 쓰지 않음(l’insouciance)에 있다 (Ricoeur 2000, 655). 이는 프로이트가 말하는 종결가능성(terminable)과 연관된 것으로서, “잘못없는 빛. 발가벗은 빛. 무덤과 같이 죽은 자들과 역사에 대한 빛을 찾는 곳(La dette sans la faute. La dette mise à nu. Où l’on retrouve la dette envers les morts et l’histoire comme sépulture; 653)”이다.

그러나 매장의 행위도 애도의 시간도 갖지 못한 인물들에게 행복한 망각은 불가능하다. 아구스티나와 더불어 <줄리에타>의 안티아(Antía)는 매장과 애도를 실천하지 못하고 그로 인해 우울을 겪는 인물이다. 안티아의 어머니인 주인공 훌리에타(Julietta, Emma Suárez; Adriana Ugarte 扮)는 <귀향>의 라이문다와 마찬가지로 언제나 침묵을 지키는 인물이다. 그는 안티아가 여름 캠프에 간 사이 남편 쇼안(Xoan)이 사망하자 안티아에게 말하지 않은 채 그의 장례를 치른다. 아버지의 사망을 알지 못하는 안티아가 친구 베아트리스(Beatriz)를 따라 마드리드로 갈 때에도 훌리에타는 딸에게 쇼안의 죽음을 알리지 않는다. 안티아는 그렇게 베아트리스의 집에 머물다가 자신을 찾아온 훌리에타에게서 뒤늦게 소식을 듣는다. 이렇게 안티아는 쇼안의 죽음을 한 번도 직접 대면하지 않게 된다. 안티아가 아직 캠프에 있는 동안 훌리에타는 장례를 마친 쇼안의 유골을 바다에 뿌린다. 따라서 안티아에게는 쇼안을 매장하는 몸짓도, 그의 무덤도 남아 있지 않게 된다.

마드리드에서 안티아에게 쇼안의 죽음을 알린 뒤, 훌리에타는 딸과 함께 갈리시아의 집으로 돌아가지 않고 마드리드에 정착한다. 이때에도 안티아에게 쇼안이 죽기 전 자신과 말다툼을 하고 바다에 나갔다는 사실은 말하지 않는다. 훌리에타는 갈리시아의 집을 정리하는 일도 안티아에게 맡겨둔 채 쇼안의 죽음과 그와의 기억을 회피하지만, 안티아는 여전히 아버지를 그리워한다. 방에 아버지와 자신의 사진을 붙여두고, 성인이 된 뒤 안식(retirada) 캠프에도 쇼안의 낚시 그물을 가져가는 것은 안티아의 그리움을 드러낸다. 그러나 안티아도 쇼안의 죽음에 대해 훌리에

타와 터놓고 이야기하지는 않는다. 그는 갈리시아의 집을 정리하러 돌아갔을 때, 친밀한 가정부였던 마리안(Marian, Rossy de Palma 扮)으로부터 쇼안이 죽기 직전 홀리에타와 다투었으며, 그 이유는 쇼안과 오랜 친구 아바(Ava)의 내연관계였다는 사실을 듣게 되지만, 이에 대해 어머니에게 아무 말도 하지 않는다.

이렇듯 침묵 속에서 함께하는 홀리에타와 안티아의 관계는 돌봄에 있어 역전된 모습을 보인다. 어린 안티아와 베아트리스는 상실감과 무력감에 빠진 홀리에타를 돌보고, 홀리에타는 안티아로 인해 자신의 슬픔을 극복할 수 있었다고 말한다. 하지만 반대로 안티아는 적절한 애도의 과정을 거치지 못한 채 자아가 빈곤해지는 우울을 겪게 된다. 안티아의 우울은 홀리에타와의 단절로 나타난다. 함께 살면서도 내면적으로는 유리되어 있던 두 사람은 안티아가 안식 캠프에서 돌아오지 않음으로써 물리적으로도 단절된다. 안티아는 자신의 빈곤해진 자아를 종교에서 찾고자 한다. 안티아를 데리러 안식 캠프를 찾은 홀리에타에게 관리자는 안티아가 가정에서 결핍을 느끼고 있었으며, 그 결핍이란 다름 아닌 신앙과 영성이라고 말한다. 그렇게 캠프에서 ‘자신만의 길’을 찾은 안티아는 홀리에타를 떠나 버린다. 안티아는 자신의 생일마다 카드를 보내오지만, 그 곳에는 아무런 내용도 발신인 주소도 적혀 있지 않다. 내용 없는 카드는 안티아가 보여주는 유일한 흔적이지만, 동시에 오로지 침묵만을 전한다.

쇼안에 이어 이번엔 안티아를 상실한 홀리에타는 이번에도 침묵과 망각을 택한다. 홀리에타는 다른 가족들이나 자신의 연인 로렌소(Lorenzo)에게 안티아의 떠남에 대해 말하지 않는다. 따라서 홀리에타의 아버지는 어째서 안티아와 함께 자신을 보러 오지 않느냐고 불만을 표하고, 로렌소는 홀리에타에게 딸이 있다는 사실조차 알지 못한다. 홀리에타는 몇 년간 그들이 함께 살던 집에서 안티아를 기다리지만, 나중에는 돌아오지 않는 안티아를 잊기 위해 아예 이사를 한다. 이러한 침묵과 망각의 의지는 안티아의 부재로부터 오는 고통을 줄여줄 수 있을지는 모르지만, 여전히 홀리에타의 내면을 텅 빈 채로 남겨둔다. 이사를 한 뒤 홀리에타의 새 집은 장식 면에서 단순하고 절제되어 있는 모습이다 (그림 7). 알모도바르는 다른 작품들에서와 달리 흰색이 강조된 이 집의 미장센이 안티아의 부재와 홀리에타의 공허한 내면을 보여준다고 말한다 (Ramón). 로렌소 역시 “무언가 소중한 게 있다는 건 알고 있지만, 나에겐 한 번도 말

해준 적이 없다”며, 침묵에도 불구하고 감출 수 없는 홀리에타의 상실감을 눈치챘음을 드러낸다.



그림 7

따라서 홀리에타는 안티아에 대한 상실의 고통과 안티아에게는 밝히지 않았던 자신의 과거 이야기들을 대면해야만 한다. 영화의 본격적인 시작점은 홀리에타가 우연히 안티아의 옛 친구인 베아트리스를 만나는 장면이다. 홀리에타는 안티아를 마주쳤다는 베아트리스의 말을 들은 후 로렌소와의 포르투갈 이주를 돌연 취소하고, 예전에 안티아와 함께 살던 집이 있는 건물로 돌아간다. 그리고 그곳에서 안티아를 기다리며 과거 회상을 시작한다.

홀리에타의 회상은 쇼안의 죽음보다 더 이전, 쇼안을 처음 만나던 기차에서의 사건으로부터 시작한다. 이러한 홀리에타의 과거 회상은 그가 가진 죄책감과 연관되어 있다. 홀리에타는 기차에 뛰어들어 자살한 남성이 처음 자신의 앞 좌석에 앉았을 때 그를 냉대한 것을 후회하며, 그의 죽음에 대한 죄책감을 갖는다. 알모도바르는 이러한 죄책감은 인간의 원죄를 주장하는 기독교적 문화의 특성이기도 하지만, 홀리에타는 세속적 교육을 받은 현대적인 인물임에도 ‘인간적인’ 감정으로서 이러한 죄책감을 가지고 있다고 말한다 (Almodóvar 13). 그리고 이러한 세속적인 죄책감 역시 유대-기독교적 교육에서 발생한 죄책감만큼이나 파괴적임을 강조한다. 극중에서 홀리에타는 부모님으로부터 자유로운 교육을 받았으며, 안티아 역시 그렇게 가르치려 했으나 “내 죄책감이 너에게 바이러스처럼 옮겨갔다”고 말한다. 그리고 그렇게 전이된 죄책감은 오히려 더욱 젊은 세대인 안티아에게서 종교적인 형태로 나타난다.

자아의 빈곤을 신앙으로 채우려 했던 안티아의 시도는 역설적으로 한

편에서 자기 자아의 일부를 부정하는 형태로 드러난다. 홀리에타는 성인이 된 베아트리스와의 두 번째 만남에서 안티아와 베아트리스의 관계가 단순한 ‘단짝 친구’를 넘어 동성애적인 관계였음을 알게 된다. 하지만 안티아는 안식 캠프에 간 뒤 베아트리스에게 전화를 걸어 자신들의 관계를 ‘수치스러운 것’으로 표현한다. 베아트리스는 이때의 안티아를 “마치 광신도(fanática) 같았다”고 묘사한다. 홀리에타는 안티아가 안식 캠프에 가기 직전 아바에게도 전화를 걸어 쇼안의 죽음에 ‘캠프에서 웃고 떠들었던’ 자신의 책임도 있다며 죄책감을 토로한 것을 알게 된다. 이렇듯 종교에서 해답을 찾고자 한 안티아의 시도는 오히려 경직된 종교적 규범과 그에 따른 죄책감을 내면화하는 형태로 나타난다.

그러나 이러한 죄책감의 전이가 단지 홀리에타와 안티아의 관계나 그들이 경험한 단편적인 사건들에 의해서만 발생했다고 볼 수는 없다. 사라 쿠퍼(Sara E. Cooper)는 어떤 핵가족이 낮은 수준의 자아분화(self-differentiation)⁴⁶와 적응력을 보인다면, 이는 어느 날 갑자기 이유 없이 나타나는 현상이 아닌 여러 세대에 걸쳐 관계를 통해 전승된 것임을 주장한다 (15). 홀리에타와 안티아를 둘러싼 관계와 사회 현실은 그들이 지닌 침묵과 죄책감을 내면화하는 맥락을 형성한다. 이는 특히 홀리에타와 그의 부모님에게서 보이는 아이러니한 관계의 반복, 진솔한 소통에 실패하고 침묵으로 도피하는 쇼안과 아바의 모습, 그리고 80년대의 젊은 홀리에타에게서 드러나는 자유로움과 대비되는 가정부 마리안의 전통적인 규범성에서 두드러진다.

크리스티나 미란다 올리베이라(Cristina Miranda Oliveira)는 아픈 아내와 남편의 사이에 새로이 등장하는 여성이라는 세 인물의 관계가 <줄리에타>의 인물들 사이에서 반복됨을 지적한다 (2). 홀리에타는 쇼안의 아내 아나가 투병하는 사이 기차에서 쇼안을 만나 사랑에 빠지고, 아나가 죽은 뒤에 그와 재회하여 결혼한다. 그와의 사이에서 안티아를 낳은 뒤 은퇴한 부모님의 시골집을 찾은 홀리에타는 아버지가 아픈 어머니를 두고 가정부 겸 간병인으로 고용한 이주민 사나(Sana)와 외도를 하고 있다는 사실을 알게 된다. 아버지는 안전을 명목으로 어머니를 방안에만 가두어 두고, 홀리에타는 “엄마에게는 삶이 없다”며 불만을 표한다. 이때 홀리에타는 어머니와 함께 밤을 보내며 망각의 병에 걸린 어머니에게 홀

46) 자신과 타인의 감정, 느낌, 지적 반응에 대해 객관성을 유지하고, 자신의 선택에 의해 행위할 수 있는 능력을 의미한다 (Cooper 15).

쩍 자라버린 딸 안티아를 보여준다. 망각에 맞서 어머니의 기억을 이어 주고자 하는 홀리에타의 행위는 모녀관계를 통해 이어지는 가족의 전승을 보여주지만, 한편으로는 가족 내에서 역전되어 있는 어머니와 자신의 관계적 위치를 통해 아이러니함을 자아낸다.

이러한 관계 속에서 소통이 부재한 주요 인물들의 관계는 토용을 통해 시각적으로 표현된다. 홀리에타와 계속해서 함께 하는 아바의 토용은 앉은 자세에서 성기가 잘려 있는 모습이다. 이러한 거세의 이미지가 대개 무능력함과 무기력함을 상징한다는 점을 고려할 때, 이는 영화에서 반복되는 소통 및 관계의 실패와 연결될 수 있다. 미란다 올리베이라(Miranda Oliveira, 2)와 글로리아 카마레로 고메스(Gloria Camarero Gómez, 50)는 이 토용의 앉은 자세가 쇼안과 홀리에타의 자세와 겹친다는 점에 주목한다. 먼저, 쇼안과 토용의 유사성은 그가 의자에 앉아 있는 장면에서 토용으로 전환되는 장면을 통해 제시된다. 토용의 모델로 삼았다는 갈리시아의 해안 마을 사람이기도 한 쇼안과 토용을 제작하는 장본인인 아바는 홀리에타와 친밀하게 지내면서도 두 사람의 관계에 대해 밝히지 않는다. 그리고 이는 결국 쇼안이 죽던 날 홀리에타와 그가 다투는 원인이 된다. 홀리에타와 토용의 유사성은 안티아와 살았던 아파트로 돌아온 뒤, 정리되지 않은 가구 위 토용만이 올려진 방에서 같은 자세로 앉아 있는 홀리에타의 모습으로 제시된다. 이러한 이미지의 겹침은 마찬가지로 홀리에타의 침묵을 의미하면서, 동시에 안티아에 대한 상실을 나타내기도 한다.

홀리에타에게 쇼안과 아바의 침묵은 마리안에 의해 깨어지게 되지만, 홀리에타와 마리안은 계속해서 적대적인 관계를 유지한다. 이는 80년대의 자유를 상징하는 젊은 홀리에타와 종교적 규범 및 전통적 성역할을 강조하는 마리안의 성격이 대비되기 때문이다. 자유를 갈망하는 홀리에타의 성격은 그가 고전문학 교사로서 『오뒷세이아』에 대해 가르치는 장면에서 상징적으로 나타난다. 홀리에타는 학생들에게 고대 그리스어에서 바다를 이르는 세 단어 중 모험이 기다리는 대해를 가리키는 ‘Pontos/πόντος’를 강조해서 설명하고 있다. 그러나 이와 달리 어부인 쇼안에게 바다는 생업을 위한 장소이며, 갈리시아에서 홀리에타는 주로 주부로서 집안에서 시간을 보내게 된다. 쇼안을 처음 만나던 때의 홀리에타의 머리와 의상은 쇼안과 결혼한 뒤와는 확연히 비교된다 (그림 8, 9)



그림 8

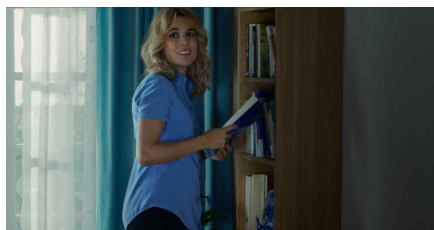


그림 9

홀리에타와는 반대로 마리안은 전통적인 가치를 추구하는 인물로, 홀리에타를 처음 만날 때에 그의 목에는 가톨릭 성물(聖物)로 보이는 펜던트가 걸려 있다. 그는 전통적이고 규범적인 가족관념과 젠더관념을 가진 인물로, 홀리에타에게 “여자는 가정이 곧 직업”이라며 일을 하기보단 집에 머물 것을 조언한다. 한편 홀리에타와 마리안의 적대적인 관계를 감지하면서도 마리안과 친밀한 관계를 유지한 안티아는 홀리에타의 세속적이고 자유로운 가르침과 마리안의 종교적인 규범을 모두 내면화한 것으로 보인다⁴⁷⁾. 갈리시아의 집에 잠시 돌아간 안티아에게 쇼안이 죽던 날에 있었던 일에 대한 마리안의 폭로는 과거의 진실을 대면하고 이를 전해주려는 다른 인물들—베아트리스, 아바, 홀리에타—의 행위와는 달리 안티아와 홀리에타 사이에 내면적 단절을 유발한다.

이처럼 과거의 질서를 강요하면서 그것에 순종하지 않은 이들에게만 죄책감을 심어주는 전통적·종교적 규범들은 자유를 상징하는 스페인의 80년대 이후에도 여전히 사라지지 않고, 계속해서 보이지 않는 억압을 가한다. 산체스-아르세는 <페인 앤 글로리>에 대해 분석하며 쿼어 인물들이 등장하는 알모도바르의 이전 영화들과 달리 “사회적 낙인이 거의 없는 대안적인 사회적 현실을 제시하기보다는 이러한 인물들이 (자신에게 가해지는 억압 속에서) 과거를 다루는 다양한 방식을 중심에 놓는다 (Sanchez-Arce 307)”고 평한다. 이는 <줄리에타>의 안티아에게도 나타나

47) 한편 홀리에타의 죄책감 역시 상호텍스트적 차원에서는 기독교적 질서와 연결될 수 있다. 도나 케르체르(Dona M. Kercher)는 영화의 원작이 되는 앨리스 먼로(Alice Munro)의 단편 「우연 *Chance*」에서 주인공 줄리엣(Juliet)의 젊음이 성적 욕망과 결부되어 있으며, 이때 줄리엣이 느끼는 죄책감은 기독교적 원죄와 결부된 것으로서 그의 생식력과 관련된다는 점을 지적한다 (112-113). 생식력이라는 주제는 홀리에타의 아버지와 사나(Sana)의 관계에서도 주요하게 나타난다. 노쇠한 홀리에타의 어머니와 달리 젊은 사나는 이후 아들을 낳아 홀리에타의 아버지와 가족을 이룬다.

는 모습으로, 스스로의 성적 지향을 인정하는 살바도르와 달리 자신을 ‘벽장’ 속에 가두어 둔다. 알모도바르는 “30년 동안 모든 게 나빠졌다고 말하고 싶진 않지만, 이 영화에는 내가 살아 왔던 도시[마드리드]가 담겨 있다 (Ramón)”고 말한다. 이어서 그는 스페인과 세계의 현실은 모두 바뀌었으며, 그것이 직접적인 방식이나 은유가 아닌 분위기로써 영화에 반영되어 있다고 밝힌다. 이는 <줄리에타>에서 드러나는 80년대의 자유로운 사회적 분위기와 2010년대의 사회 현실의 차이를 가리킨다. 그리고 그가 말하는 ‘분위기의 반영’은 훌리에타의 공허해 보이는 집과 안티아의 종교적인 수치심 등에서 드러난다.

그러나 <줄리에타>는 이렇듯 여전히 해소되지 않은 전통적 규범에 의한 억압과 쇠퇴한 자유의 분위기를 암울하게만 그리진 않는다. 베아트리스는 안티아와 달리 자신의 성지향성을 인정하며, 우연히 만난 안티아에게 계속해서 다가가고, 훌리에타에게도 안티아의 소식을 알리며 적극적으로 대화와 소통을 시도하는 인물이다⁴⁸⁾. 그러한 베아트리스와의 만남으로부터 촉발된 훌리에타의 과거 회상은 안티아에게 부쳐지지 않는 않지만 안티아를 청자 혹은 독자로 설정한 편지로 쓰인다. 그리고 이는 결국 (실질적인 인과관계는 아니라 할지라도) 영화적으로 안티아로부터의 소통을 이끌어 낸다. 훌리에타가 자신의 과거를 되돌아보고 자신의 죄책감과 안티아에 대한 그리움을 모두 고백한 뒤, 그는 안티아로부터 12년만에 그의 주소가 적힌 편지를 받게 된다.

이 편지에서 안티아는 자신의 아버지와 같은 이름을 지닌 아들 ‘쇼안(Xoan)’의 죽음을 토로한다. 강에 빠져 죽은 아이의 사인(死因)은 바다에 빠져 죽은 아버지의 것과도 유사하다. 아들의 죽음에 대한 슬픔을 털어놓는 안티아는 그제서야 지연되었던 ‘쇼안’에 대한 애도를 시작한 다. 훌리에타와의 관계에서 서로간에 침묵을 지키고, 종교적 규범에 기대어 자기 자신으로부터 회피하던 안티아의 애도는 오랜 시간 단절되었던 훌리에타와의 화해를 이끈다. 영화는 안티아를 찾아가는 훌리에타의 모습을 끝으로 앞으로 시작될 화해의 여정을 암시하며 막을 내린다.

지금까지 살펴본 것처럼 <줄리에타>는 안티아의 지연된 애도와 훌리

48) 베아트리스가 종사하는 잡지와 사진은 실제로도 다양한 성적 지향이 보다 자유롭게 드러나는 산업으로 알려져 있다. 영화의 초반부에 베아트리스가 훌리에타를 마주치는 장면에서 그와 동행하던 동료 혹은 친구들은 젠더 규범에 얽매이지 않은 옷차림을 보여준다. 다만 베아트리스는 마드리드가 아닌 뉴욕에 거주하는 것으로 설정되어 있다.

에타의 회피를 극복하고, 각각 애도 작업과 과거와의 대면을 통해 이루어낸 두 사람의 화해를 그리고 있다. 또한 홀리에타와 안티아가 각각 침묵과 단절을 택한 것은 두 사람의 개인적인 문제만이 아닌 그들이 처한 사회현실 속에서의 행동 양식이었음을 살펴 보았다. 특히 이들이 가진 죄책감은 과거의 경직된 규범들 및 가족 구성원 사이에서 반복되어 온 관계와 연관된 것으로 나타났다. 이러한 점에서 <줄리에타>는 또한 사회적 차원의 애도 과정이 필요함을 보여주기도 한다. 개인에게 상실한 대상에 대한 애도가 현실 검증(reality testing)을 통해 다시 일상으로 복귀하기 위해 필요한 일이라면, 사회적 차원에서 트라우마적 기억에 대한 애도의 행위는 사람들을 한 데 불러모아 사회적 제의를 행함으로써 공동체의 정체성을 재확인하거나 재구성하는 역할을 한다 (Ricoeur 2000, 95). 이는 왜곡된 서사를 통한 왜곡된 정체성 형성의 위험을 갖고 있으나, 애도에 동반되는 현실 검증 과정은 또한 기억의 한 부분을 이름으로써 비판적 역사를 형성하도록 한다 (96-97).

<귀향>으로부터 약 10년이 지난 뒤 만들어진 <줄리에타>는 <귀향>에서 지적했던 역사기억법의 여러 쟁점들이 아직 완전히 해결되지 않았음을 보여주기도 한다. 따라서 기억할 의무와 기억으로 재건되는 가족 공동체에 대한 논의는 계속해서 등장한다. 그러나 애도의 과정이 시간을 요하듯, 기억의 과정 역시 시간을 요한다. 그 시간을 수동적인 기다림이 아닌 적극적인 상기의 행위와 매장의 몸짓으로 채울 때, 역사적 의무의 실현은 더욱 가까워질 것이다.

4.3. 역사적 의무의 전승: <패러렐 마더스>

<패러렐 마더스>는 지금까지 발표된 알모도바르의 영화 중 가장 직접적으로 스페인의 과거사 문제를 다룬다. 영화는 초반부터 역사기억법의 한계를 짚으며 스페인 과거사 청산 문제의 핵심에 있는 집단학살지의 희생자 유해 발굴이라는 과제를 이야기의 중심에 배치한다. 더불어 야니스(Janis, Penelope Cruz 扮)와 아나(Ana, Milena Smit 扮)의 ‘뒤바뀐 아이’라는 주제를 통해 현대 스페인에서 각 정치적 입장의 복잡한 관계와 프랑코 정권 당시 아이들의 강제 입양 문제를 은유적으로 드러낸다. 그리고 결말에서는 야니스와 아나가 다른 인물들과 확장된 가족 공동체로서 함께 유해 발굴 작업에 참여하는 모습을 그리며 과거사 청산 작업의 중요성과 그 토대가 되기 위한 투명한 공동체의 건설을 주장한다. 이로써 <패러렐 마더스>에는 알모도바르가 앞서 탐구했던 가족과 전승, 모성, 공동체적 기억, 매장과 애도 등의 다양한 주제들이 수렴되고 있다.

제목에서 드러나는 ‘평행하는(paralela)’ 이미지는 아이가 뒤바뀐 두 여성과 영화의 전체 구조를 아우른다. 영화는 뒤바뀐 아이라는 야니스와 아나의 개인적 진실과 집단 학살 피해자의 유해 발굴이라는 역사적 과제를 평행하게 둠으로써 개인의 삶과 역사적 의무가 불가분의 관계에 있음을 드러낸다. 또한 뒤바뀐 아이라는 테마는 실제 20세기 스페인에서 빈번하게 일어났던 강제 입양의 문제와도 연결된다. 루시아 발타사르 페레스(Lucía Baltasar Pérez)는 영아 납치와 강제 입양의 사례를 세 가지 시기로 나누어 분석하는데, 첫 번째 시기인 내전 후반과 프랑코 정권의 초기에는 주로 공화파 부모를 둔 자녀들과 정치적인 이유로 수감된 여성들의 자녀들을, 두 번째 시기인 프랑코 정권의 중·후반기에는 보다 광범위한 이유로 ‘아이를 기르기에 적합하지 않은’ 여성들의 아이를 팔랑헤에 우호적인 가정으로 보내어 교육 혹은 ‘재교육(reeducar)’하도록 했다. 마지막 세 번째 시기는 민주정부로의 이행 초기로, 주로 경제적 이득을 노린 병원 관계자들에 의해 강제 입양이 이루어졌다(55). 발타사르 페레스는 특히 부모들이 아이의 납치와 입양 사실에 대해 알고 있었던 첫 번째 시기와 달리, 두 번째와 세 번째 시기에는 주로 태어난 아이가 사망했다고 거짓말을 한 뒤, 비용을 지불한 가정에 보내어 그들의 생물학적인 자녀인 것처럼 꾸몄다는 점을 지적한다. <패러렐 마더스>에서 의료진의 실

수로 아이가 뒤바뀌었다는 사실은 야니스와 아나 모두 오랜 시간이 지나기 전까지 알지 못한다. 그러다가 아나가 데려간 야니스의 생물학적 아이 아니타(Anita)가 사망하고, 그 사실을 알게 된 야니스는 이미 아이가 바뀌었다는 사실을 눈치챘음에도 아나에게 알리지 않는다.

보수적인 상류층 가정에 가게 된 아니타는 사망하고, 반대로 과거사 청산 작업에 열정적인 페미니스트인 야니스⁴⁹⁾의 가정에 가게 된 세실리아(Cecilia)는 건강하게 자라난다는 설정은 영아 납치의 역사와는 대조적인 지점이다. 과거 영아 납치의 명분은 ‘자녀를 제대로 길러낼 수 없는 가정’의 아이들을 데려다가 제대로 교육하겠다는 것이었다. 그러나 아나의 가정에서 아니타는 ‘생후 1년간 뇌가 성숙하지 않아서’ 호홉하라는 지시를 잇은 채 사망하고 만다. 이에 대해 듣게 된 야니스는 아나의 어머니인 테레사(Teresa)에게 서로에게 무심한 아나 가족의 상황이 아이가 사망한 원인이 되지는 않았는지 묻는다. 테레사는 아이를 낳은 뒤의 아나가 ‘책임감 있어졌다’며 그러한 가능성을 부정하지만, 아나의 부모님과 아나가 이룬 가정이 정서적으로 건강하지 못한 것만은 분명하다. 이혼 후에 아내에 대한 복수로서 테레사와 아나의 관계를 단절시켰던 아나의 아버지는 딸의安危나 심리보다는 자신의 체면을 더욱 중시하는 모습을 보인다. 그는 어린 나이에 임신한 아나를 마드리드의 테레사에게 보내 버리고, 오랜만에 다시 마주한 테레사는 배우로서 자신의 꿈을 펼치고자 하는 욕망이 더욱 강하여 갓 출산한 아나를 두고 스페인 전역으로 순회 공연을 떠난다.

이렇듯 강제 입양의 실제 역사와는 역전되어 있는 관계는 <패러렐 마더스>의 인물들이 가해자-피해자의 이분법으로 단순화되지 않는 구조를 만들어 낸다. 야니스는 내전 당시 학살 피해자의 후손이지만, 동시에 아이들의 출생에 얽힌 진실을 아나에게 숨기고 있는 입장이다. 아나는 상류층 가정의 자녀이지만 그러한 부모가 요구하는 삶의 방식에서 벗어나고자 하며, 아이의 죽음을 겪고 슬퍼하면서도 그 아이가 병원에서 뒤바뀌었다는 사실은 알지 못한다. 특히 강간의 피해자로서 아나의 위치는 그가 내전과 독재의 가해자 측이었던 보수파의 후세대라는 성격으로만 환원될 수 없음을 보여준다⁵⁰⁾. 어째서 강간의 가해자들을 신고하지 않았

49) 야니스가 아나에게 요리를 가르쳐주는 장면에서 야니스는 “우리는 모두 페미니스트가 되어야 한다(We should all be feminists)”고 적힌 티셔츠를 입고 있다.

50) 한편 강간으로 임신한 아나가 출산 직후부터는 아이에게 모성애를 느끼며 “아이는

나는 야니스의 물음에 아나는 “나는 힘이 없었어(Yo no tenía fuerzas).” 라고 말하며, 재판과 경찰, 언론이 모두 두려웠다고 말한다. 알모도바르의 영화에서 대표적인 가부장적 권력으로서 비판받는 법, 경찰, 언론은 상류층의 자녀인 아나에게도 자신의 피해를 주장하는 데 전혀 도움을 주지 못한다.

이러한 상류층 여성들의 이중적인 위치는 아나의 어머니 테레사에게서도 드러난다. 그는 여성혐오적이고 억압적인 가부장적 전통의 희생자 이면서, 동시에 “대부분이 좌파”인 다른 배우들과 달리 여전히 ‘비정치적임(apolítica)’을 표방하는 인물이다. 카를라 마르칸토니오(Carla Marcantonio)는 이러한 어휘[apolítica]가 사실상 우파에 의해 사용되는 것임을 지적하며, 테레사가 보수적인 입장에 기울고 있음을 주장한다(44). 아이러니하게도 그가 처음으로 주연 배우로서 무대에 서는 것은 로르카의 희곡 『미혼의 도냐 로시타 *Doña Rosita la soltera*』(1935)의 주인공 역이다. 로르카 역시 내전 초기의 학살에 희생되었다는 점을 생각할 때, 극중 테레사의 정치적 입장과 로르카의 희곡은 더욱 부조화를 그린다.

이러한 배경에서 아나는 정치적으로도 문화적으로도 무지한 모습을 보인다. 아나는 야니스가 유해 발굴 문제로 아이의 아버지인 아르투로(Arturo)와 연락을 지속하는 것을 못마땅하게 생각하며, 야니스에게 과거 사 청산의 작업은 ‘과거의 아픔을 들쭉실 뿐’이라고 이야기한다. 아버지가 가지고 있던 전형적인 보수적 입장의 수사(修辭)를 되풀이하는 아나에게 야니스는 내전과 관련하여 자신과 자신의 가족이 어디에 위치하는지를 알아야만 한다고 꾸짖는다. 이때 이들이 대화하는 장소인 부엌은 이전에 야니스가 아나에게 스페인의 전통 음식인 감자 오믈렛(*tortilla de patatas*)의 조리법을 알려준 장소이기도 하다. 야니스는 자신이 속한 문화적·역사적 배경을 정확히 알고 있는 인물로서, 아나에게 자신의 맥락과 문화적 유산을 인식하도록 촉구한다. 히피였던 어머니의 사진을 보여주며 자신의 이름이 ‘재니스 조플린(Janis Joplin)’으로부터 왔다고 말하는 야니스에게 아나는 그게 누구냐고 묻는다. 그리고 야니스는 지금 흐르고 있는 음악을 부른 가수라고 답해준다. 이처럼 야니스와 달리 아나는 자신의 배경을 이루고 있는 역사적 흐름과 문화적인 요소들에 대해, 그리고 자신의 아이가 뒤바뀌었다는 사실에 대해 아직 무지한 상태이다.

선물이었다”고 말하는 대목은 비판의 여지가 있다.

이때 야니스와 아나의 동성애적 관계는 아이들의 정체만큼이나 영화에서 중요하게 작용한다. 세실리아를 딸로 여기는 야니스와 아이의 생물학적인 어머니인 아나가 이루는 일시적인 가족은 숨겨져 있는 혈연 관계에 의해 마치 아이를 출산한 레즈비언 부부와 같은 형태를 이룬다. 야니스 역을 연기한 페넬로페 크루스가 <내 어머니의 모든 것>에서 마누엘라에게 했던 대사인, “이 아이는 우리 둘의 아이”라는 말은 여기에도 들어 맞는다. 그러나 과거의 문제가 해결되지 않은 채로 진정한 자유가 불가능하듯, 아나에게 진실을 숨긴 채로는 두 사람의 관계가 유지될 수 없다. 따라서 야니스가 사실을 숨겨왔다는 것을 알게 될 때, 두 사람의 연인 관계는 깨어지게 된다.

야니스가 아이들의 출생에 대한 사실을 확인하기 위해 실시하는 DNA 검사는 이들의 개인사와 공적 역사가 또 한 번 겹쳐지는 부분이다. 야니스는 세실리아가 누구의 아이인지 밝히기 위해 두 번의 DNA 검사를 실시한다. 그리고 이는 후반부에서 집단 학살 유해의 신원을 확인하기 위해 그들의 DNA를 후손들의 것과 대조하는 일과 유사하다. 야니스가 처음 세실리아와 자신의 DNA 검사 결과지를 받을 때, 그가 보고 있던 컴퓨터 스크린에는 “진정한 영웅들은 프랑코 정권의 보복 피해자들의 미망인들이다(Las verdaderas heroínas eran las viudas de los represaliados del franquismo)” 라는 제목의 기사가 떠 있다. 알리칸테(Alicante)에서의 집단 학살지 발굴을 다룬 이 기사는 아이에 대한 진실과 유해 발굴, 그리고 그 수행에 있어 여성들의 역할을 동시에 엮어 낸다. 야니스가 아나에게 아이들에 관한 진실을 알리는 것은 아르투로에게 고향 마을의 유해 발굴이 확정되었다는 소식을 들은 직후이다. 공동체적 진실과 야니스의 개인적 진실은 둘 다 밖으로 드러나야만 한다. 따라서 야니스는 유해 발굴을 시작하기 전에 자신의 비밀 역시 털어놓아야만 하는 것이다.

야니스의 개인사는 그가 직업으로 삼고 있는 사진에서도 공적 역사와 연결된다. <브로큰 임브레이스>에서 사진이 기억의 매개로서 중요한 역할을 한 것처럼, <패러렐 마더스>에서도 사진은 과거사를 밝히는 일이나 현대 스페인 사회를 보여주는 일에서 두루 중요성을 지닌다. 야니스의 증조부가 찍어둔 이웃들의 사진은 마을의 집단 학살 피해자들의 얼굴을 생생하게 확인할 수 있게 해준다. 또한 유해 발굴 현장에서도 사진은 유골의 위치와 소지품을 통한 신원 확인을 위해 중요한 역할을 한다. 이렇

듯 기록물로서의 사진은 역사를 재구성하기 위해 주요한 도구가 된다. 한편 야니스가 사진작가로서 촬영하는 사진들은 종종 몇 초간을 할애하여 화면 전체에 들어차게 관객에게 보여지는데, 그가 찍는 럭셔리 소품들은 현대 스페인 사회의 소비문화 속의 상품들을, 이후의 흑인 모델은 영화 내에서 계속해서 강조되는 인종적 다양성을, 또한 유일하게 야니스와의 대화 장면이 들어간 트랜스섹슈얼 모델은 언제나 알모도바르가 관심을 가져 온 이분법적 젠더 규범 밖의 인물을 보여준다. 이로써 사진은 특정 대상들에 우리의 시선이 머물도록 하고, 그 순간을 포착함으로써 추후에 다시금 기억을 재구성할 수 있도록 돕는다.

그러한 사진만큼이나 기억을 재구성하는 데 반드시 필요한 요소는 증언이다. 증조부의 사진이 매장된 사람들의 얼굴을 기억하도록 한다면, 희생자들의 이름과 그들이 매장되어 있는 장소를 알려주는 것은 학살 생존자의 증언이다. 그러나 학살 사건으로부터 너무 오랜 시간이 지났기에, 그 사건을 직접 경험한 사람은 더 이상 증언할 수 없다. 그의 발화를 대신하는 것은 증언을 듣고 그것을 다른 이에게 다시 들려주는 후세대들의 발화이다. 희생자들에 대한 증언을 수집하는 아르투로와 야니스에게 브리히다(Brígida, Julieta Serrano 扮)는 어머니가 자신에게 들려준 기억을 하도 상상했더니 마치 자신이 직접 기억하는 것만 같다고 말한다. 이렇듯 부모에게서 자녀로, 조부모에게서 손주들에게로 전승된 기억은 때로 인물들에게 내면화되어 그들 자신의 기억 일부를 이룬다. 이러한 기억은 당사자들이 겪은 사건의 동일성과는 점점 멀어지겠지만, 한편으로는 기억이 사라지지 않고 전달될 수 있도록 한다.

죽음의 기억을 보존하고 전달하는 것은 살아남은 이들의 의무이기도 하다. 『소유되지 않은 경험Unclaimed Experience』(1996)에서 캐시 커루스(Cathy Caruth)는 트라우마를 본질적으로 ‘살아남는 경험’으로 정의한다(58). 살아남은 자의 책무는 사랑하는 대상이 상실된 현실을 마주하고, 죽은 이의 타자성을 인지하며, 그의 죽음에 응답하고 증언하는 것이다(100-105). <패러렐 마더스> 속 유가족들에게 그 응답의 의무는 각자의 증언들을 모아 공적 역사를 재구성하고, 죽은 이들의 유해를 땅속에서 끌어내어 다시금 제대로 매장하는 일이다. 독재와 기억 망각의 역사에 의해 실행되지 못한 의무는 세대에 걸쳐 전승되었고, 오늘날에 이르러 비로소 실행된다.

극중에서 야니스는 여러 번 할머니와 어머니에게서 ‘물려받은 것’을 언급하며 이러한 전승의 주제를 부각시킨다. 특히 영화의 후반부에 할머니가 엄마에게, 엄마가 자신에게 물려준 집은 야니스가 유해 발굴 작업을 위해 머무르는 장소라는 점에서 전승된 기억과도 비슷한 역할을 한다. 그리고 할머니와 어머니, 그리고 자신이 태어난 방에서 야니스는 또한 한 번 아이를 갖게 된다. 이로써 야니스 가계의 전승은 다음 세대에도 계속될 것이 예고된다.

한편 영화의 초반부 야니스의 예기치 못한 임신에 곤란해 하는 아르투로에게 할머니와 어머니처럼 자신 역시 아이를 홀로 기를 것이라고 선언하는 장면은 영화가 짚고 있는 ‘부성의 부재’를 드러낸다. 야니스가 유일하게 자신의 뿌리에 대해 무지한 부분이 있다면, 이는 아버지에 대한 것이다. 야니스는 (아나의 생물학적 아이이기 때문에) 자신과 아르투로를 닮지 않은 아이를 보며 자신이 직접 본 적 없는 자신의 아버지를 닮은 것이라고 생각한다. 아니켓 로이(Aniket Roy)는 이렇듯 정체성을 알지 못하는 자신의 아버지와 집단 학살지에 묻혀 있는 증조부로 인해 야니스가 느끼는 정체성의 결핍을 꼬집는다 (63). 아나가 자신의 강간 피해를 밝힌 뒤 가해자들의 사진에서 세실리아와 닮은 사람을 찾거나, 결말부에서 아르투로와 재결합하는 야니스의 행동은 이러한 부성의 부재에서 오는 빈 공간을 채우기 위한 것으로 보인다.

이러한 점에서 마르칸토니오는 가부장에 대한 조롱이 주로 나타나던 알모도바르의 이전 영화들과 달리 <패러렐 마더스>에서는 아버지 인물들의 귀환과 회복이 요구된다고 분석한다 (Marcantonio 45). 그러나 부성의 결핍이나 회복—다만 전통적인 가부장적 부성이 아닌 대안적인 형태의 부성—은 <내 어머니의 모든 것>, <브로큰 임브레이스>나 <줄리에타>에서도 그려져 왔다. 스테이시는 포스트모던 사회에서 ‘가족의 위기’는 가정의 돌봄을 떠맡은 여성들이 아닌 아버지의 부재에서 주로 온다는 점을 지적한다 (Stacey 35). <패러렐 마더스>는 여성 인물들과 모성을 여전히 가족 서사의 우위에 두면서도⁵¹⁾ 자신의 뿌리를 이루는 일부인 아버지의 부재, 혹은 아나의 경우처럼 실질적인 정서적 지지를 제공하는 아버지의 부재를 문제삼는다. 그리고 법의학 고고학자이자 야니스가 낳은 (그리고 낳을) 아이의 아버지이기도 한 아르투로는 역사적으로도 가족 내에서도

51) 이는 집단 학살의 유해 발굴 현장을 찾는 유가족들의 모습에서 압축적으로 보여진다. 희생자들의 사진을 들고 앞장서서 행렬을 이끄는 것은 주로 여성들이다.

자신의 의무를 할당받은 상징적인 인물이다.

그러나 이러한 점에서 <패러렐 마더스>가 다시금 혈연에 의존하는 가족의 규범으로 되돌아가는 영화라고 평가할 수는 없다. 처음 아이가 뒤바뀌었다는 사실을 알고 아나와 아르투로와의 연락을 피하는 야니스의 모습은 혈연에 앞서 돌봄과 공존의 관계에서 발생하는 애정을 보여준다. 세실리아가 자신이 낳은 아이라는 사실을 알게 된 아나는 아이를 자신의 집으로 데려가지만, 이어지는 장면들에서 야니스와 다시금 화해를 청한다. 이후 야니스가 다른 아이를 임신했을 때, 아나는 세실리아에게 “네 동생”이 생길 것이라고 말한다. 아이가 아들이면 증조부를 따라 ‘안토니오(Antonio)’로, 딸이면 ‘아나(Ana)’라고 이름 짓겠다는 야니스의 대사는 이들이 하나의 가족을 형성하고 있음을 보여준다. 더불어 영화 내내 비혼모로서 아이를 돌보는 야니스와 아나의 곁에는 야니스의 오랜 친구 엘레나(Elena, Rossy de Palma 扮)나 아나의 가정부인 클라리사(Clarisa)와 같이 친밀한 관계들이 존재한다⁵²⁾.

이러한 <패러렐 마더스>의 가족들 안에서 가장 중요한 것은—다른 작품들에서와 마찬가지로—아이들이다. 언제나 그렇듯 아이들은 스페인의 희망적인 미래를 상징한다. 희생자들의 가족들과 후손들이 유해 발굴 현장을 찾은 가운데, 카메라는 발굴된 무덤을 바라보는 세실리아를 클로즈업한다 (그림 10). 그리고 바로 다음 순간 무덤 속에 유해들과 같은 위치와 자세로 누워 있는 발굴단의 모습으로 영화는 끝을 맺는다 (그림 11).



그림 10



그림 11

52) 테레사가 순회공연으로 오래 집을 비우게 되자 아나는 클라리사가 설 수 있게 보모를 구해달라며, 아무나 오는 것보다는 클라리사의 사촌이 오는 것이 좋겠다고 말한다. 아나와 클라리사, 그리고 클라리사의 가족으로 확장되는 유대관계를 확인할 수 있는 대목이다.

희생자들의 후손에게 세대에서 세대로 전해져 내려온 증언과 같이, 역사적 의무와 남겨진 과제는 현세대에서 다음 세대로 다시 전해져 내려갈 것이다. 김선하는 『기억, 역사, 망각』에서 다루어지는 죽음과 역사 쓰기의 관계를 탐구하며 다음과 같은 결론을 내린다. “과거에 살아서 행동하고 고통 받은 이들은 현재의 살아 있는 우리의 이야기를 다시 쓰도록 만든다. 지금 살아 있는 사람들의 삶도 마찬가지로 궤적을 밝힐 것이다 (84).” <패러렐 마더스>에서 지나간 세대의 기억들이 현재를 살아가는 인물들의 정체성과 기억을 구성했듯이 이들의 기억은 또 다시 세실리아와 그 동생의 삶을 구성할 것이다. 그렇기에 이들에게 남겨진 역사적 의무는 과거를 살았던 사람들에게 갚아야 할 빚이자, 새로 올 세대들을 위한 과제가 된다. <패러렐 마더스>는 그러한 주제의식을 유례없이 명시적으로 드러내며, 이전까지 다루어 온 역사와 가족의 주제를 다시 한 번 희망적으로 엮어내고 있다.

V. 결론

민주주의로의 이행이 어떠한 혁명이나 사회변혁이 아닌 독재자의 죽음으로 인해 이루어진 스페인에서 과거사 청산의 작업은 오랜 시간이 지나 내전에 대한 두려움이 사그라든 뒤에야 진행될 수 있었다. 알모도바르는 망각과 침묵을 통한 ‘평화로운’ 정권 이양을 위해 문화적으로는 자유와 전복이 장려되었던 1980년대에 본격적으로 작품활동을 시작했다. 그의 초기 영화들은 그러한 자유를 과감하게 표현하며 이전의 규범들에서 완전히 벗어나려는 듯 보이기도 했지만, 한편으로 과거의 전통들을 패러디하고 희화화하며 언제나 정치적인 전복의 의도를 보여주었다.

그럼에도 프랑코 정권 시기에 대한 직접적인 언급을 피하던 알모도바르는 1997년의 <라이브 플래쉬>를 통해 보다 명시적인 형태로 과거의 억압을 폭로하기 시작한다. 이는 스페인 사회 전반의 변화와도 무관하지 않다. 김원중은 1990년대 말부터 내전의 트라우마를 직접 경험하지 않은 젊은 세대와 인권에 관한 국제적인 인식, 그리고 스페인 좌파 정당들의 정치적 전략 등으로 인해 스페인 사회 내에서 과거사에 대한 관심이 고조되었음을 지적한다 (194). 전환기의 침묵이 온전한 해결책이 될 수 없다는 인식이 널리 퍼진 가운데 2004년 선거에 의한 사회노동당(Partido Socialista Obrero Español, 이하 PSOE)의 집권에 힘입어 본격적인 ‘기억의 시대’가 열렸다 (김원중 194-195, 김현균·임호준 28-29). 이는 2007년 과거사 청산의 의지를 표명한 ‘역사기억법’의 제정으로까지 이어졌지만, 이 또한 전환기의 정신을 존중함에 따라 프랑코 정권을 가해자로 규정하거나 국가적인 유해 발굴 사업을 시행하는 등의 단호한 조치는 취해지지 않았다 (김현균·임호준 36-37).

이러한 배경 속에서 알모도바르의 영화는 지속적으로 과거를 기억할 것, 진실과 대면할 것을 촉구하였다. 그런데 이때의 과거와 진실이란 고립된 개인의 것이 아닌 공동체의 것이다. 알모도바르가 재현하고자 하는 자유는 언제나 원자화된 개인으로서 누리는 것이기보다는 주변인들과의 관계 속에서 이루어지는 것이다. 그와 동생 아구스틴 알모도바르(Agustín Almodóvar)의 제작사 이름이기도 한 ‘욕망(El Deseo)’은 주로 성적인 욕

망, 즉 상대를 향한 욕망으로 나타난다. 그러나 알모도바르의 영화 속에서 자주 좌절되는 성적인 욕망보다도 더욱 인물들을 공고하게 묶어주는 것은 성적 욕망과 비슷하지만 다른, 애정과 돌봄의 관계이다. 이러한 관계는 또한 알모도바르가 제시하는 스페인의 새로운 가족 구성의 원리이기도 하다. 알모도바르가 그리는 가족의 모습은 전통적 가족 구성의 원리인 제도적 혼인과 혈연을 뛰어넘는 유대관계에 기초한다. 가족의 규범보다는 서로에 대한 심정적 지지를 우선하는 이 가족 모델은 가부장적인 근대 가족 모델보다 느슨하지만 더욱 안정적이다. 그리고 이러한 안정적인 기반 위에서 인물들은 비로소 역사적 주체로서 적극적으로 행위할 수 있다. 더 이상 가족은 내전 이후 스페인의 문학과 영화를 지배했던 폭력과 억압의 장소가 아닌 개인에게 안전한 공동체이자 하나의 역사적인 행위 단위로 기능한다.

앞선 장들에서는 이러한 새로운 가족을 통해 행해지는 역사적 실천을 국가정체성의 재구성, 새로운 모성의 모습, 그리고 공동체적 기억과 역사적 의무의 차원에서 탐구하였다. 본격적으로 역사와 기억의 중요성을 드러내기 시작한 1990년대의 작품들에서는 가족 내의 전승이라는 주제를 통해 과거의 규범들과 동시대의 사회적 억압에 저항하는 모습을 확인할 수 있었다. <하이힐>, <비밀의 꽃>, <라이브 플래쉬>, <내 어머니의 모든 것> 등의 작품들은 공고하던 과거의 규범들을 해체하고, 이를 통해 과거 세대와의 화해를 이끌어냄으로써 국가정체성을 다시 쓰는 과정을 보여주었다. 특히 프랑코 정권의 국민주의 이데올로기가 의지했던 젠더와 민족의 규범이 전복의 대상이 되었다. 성별 이분법에서 벗어난 수행으로서의 젠더와 스페인의 ‘전통’ 문화에 내재한 이질성은 스페인의 새로운 국가정체성을 구성하는 기반이 되었다. 이렇게 재구성된 정체성은 이전의 견고하고 단일한 정체성이 아닌, 유동적이고 포용적인 정체성을 형성했다.

나아가 스페인의 가족서사에서 새로운 정체성을 구성하기 위해 필요한 것은 모성에 씌워진 오명을 벗겨내는 작업이었다. 내전 이후 스페인의 가족 서사에서 어머니들은 흔히 부재하는 아버지를 대신하여 가부장제의 억압을 가하는 팔루스적 모성으로 묘사되었다. 알모도바르는 꾸준히 모성에 관해 탐구하는 영화들을 만들어 왔지만, 본 논문에서는 특히 <하이힐>과 <귀향>을 스페인적 모성의 수정이라는 주제 아래 자세히 분석하였다. 전자는 아들의 욕망을 억압한 대가로 살해되던 모성을 딸에게

사랑과 모방의 대상이 되는 어머니로 돌려놓았다. 이로써 오랜 시간 증오의 대상이 되었던 스페인의 어머니는 다시금 사랑의 대상이 되었고, 모성에게로 투영되었던 부친살해의 욕망은 가부장에게로 되돌아갔다. <귀향>은 이러한 바탕에서 딸들을 억압하기 위해 귀환하던 어머니의 이야기를 반복되는 가부장제의 폭력을 끊어내고자 사죄를 행하는 어머니의 이야기로 전환시켰다. 이러한 모성의 결단은 가족 공동체의 회복과 더불어 역사적인 매장과 애도, 그리고 돌봄의 윤리로 나아간다.

이로부터 이어진 실천적 역사에 대한 관심은 2000년대 이후의 작품들에서 꾸준히 나타났다. 리콴드가 동일선상에 놓는 망자의 무덤과 역사적 글쓰기는 알모도바르의 영화에서도 상실된 대상을 애도하고, 외면했던 대상과 화해하기 위한 행위로 나타났다. 그 가운데에서도 <브로큰 임브레이스>와 <페인 앤 글로리>는 영화적 재현의 차원을 탐구하며 개인 기억의 재현과 그로 인해 되찾아지는 정체성 및 공동체의 복원을 다루었다. 이는 감독 스스로가 행하는 재현에 관한 메타적인 성찰로서, 역사적 의무를 실천하기 위한 창작의 활동을 고찰한다. 망자의 기억을 위한 재현의 행위와 대칭을 이루는 매장과 애도의 윤리는 역설적으로 ‘행복한 망각’을 위해 필요한 것이다. 행복한 망각이란 사죄와 용서를 통한 죄책, 즉 마음쓰임으로부터의 해방을 의미한다. <귀향>과 매장과 애도의 주제를 공유하는 <줄리에타>는 인물들이 가진 죄책감을 부각시킨다. 본 논문에서는 그러한 죄책이 특히 인물들의 관계 속에서 형성되는 지점을 살펴보았다. 4장에서 분석한 모든 영화들이 공통적으로 이야기하는 것은 ‘과거를 돌아보고 진실을 마주해야 한다’는 것이다. <패러렐 마더스>는 가장 직접적으로 스페인의 과거사 문제를 다룬 작품으로, 개인사적 진실과 역사적 진실이 서로 불가분의 관계에 있음을 드러냈다. 역사기억법의 제정 이후로 14년의 세월이 흐르는 동안에도 여전히 땅속에 묻혀 있는 과거의 진실과 희생자들은 지금을 살아가는 세대에게 남아 있는 과제이다. <패러렐 마더스>는 그 과제를 행할 주체로 어김없이 가족을 제시하였다. 물론 그 가족은 그가 끊임없이 탐구해 온 확장적이고 ‘퀴어한’ 가족이다.

<패러렐 마더스>는 2022년 10월에 통과된 ‘민주기억법(Ley de Memoria Democrática)’을 1년 앞두고 개봉되었다. 역사기억법에 대해 제기되었던 비판을 반영한 민주기억법은 과거사 청산과 피해자들의 회복을 위한 시민사회의 요구를 더욱 적극적으로 반영하였다. 민주기억법은 마

침내 프랑코 정권의 위법성, 내전 당시의 군법 회의(consejos de guerra)와 유죄판결의 무효화, 프랑코 정권을 옹호하는 재단이나 협회의 해산 등을 선언하였고, 역사의 피해자와 피해의 시간적 범위도 보다 광범위하게 설정하였다 (Rallo Lombarte 110). 특히 정치적 입장에 의한 살해, 구금, 고문 등의 피해자뿐 아니라 종교적 신념이나 성적 지향에 의한 폭력과 박해를 당한 이들을 언급한 것은 주목할 만한 부분이다 (111-112). 더불어 불법적인 입양을 당한 이들도 ‘피해자’에 포함되었다. 또한 그간 민간 부문에 맡겨져 있던 학살 피해자들의 유해 발굴을 국가가 책임지게 되었다 (Marcantonio 40).

15년만에 이러한 성취를 이룰 수 있었던 것은 지속적인 시민 사회의 요구와 민간 부문에서의 과거사 청산 작업이 있었기 때문이다. 그리고 알모도바르의 영화들은 영화적 재현을 통해 이러한 작업의 필요성들을 주장해 왔다. <패러렐 마더스>가 다른 어떤 작품보다도 노골적으로 역사적 과제의 수행을 촉구한 배경에는 민주기억법에 대한 보수 진영의 반발이 극대화된 상황에서 국가적 차원의 과거사 청산 작업을 보다 강하게 주장할 필요성 또한 있었을 것이다. 현재 스페인에서 가장 저명한 영화감독인 알모도바르는 20세기 중반 스페인을 대표했던 선배 감독들과 달리—독특한 미학과 과감한 인물 설정에도 불구하고—대중과 호흡하는 작품을 만들어낸다. 이는 그 자체로 스페인의 사회현실과 그 안에서 만들어질 역사에 참여하는 것이라 할 수 있다.

미처 밝혀지지 않은 과거의 진실과 폭력의 역사에 대한 청산 작업은 비단 스페인의 일만이 아니다. 수많은 독재의 역사와 국가폭력의 역사를 지닌 한국, 그리고 지금도 전쟁이 계속되고 있는 국제사회에서 우리는 여전히 묻혀있는 진실들과 망자에게 갚지 못한 빚을 지닌 채 살아간다. 영화적 재현이 무덤을 대신하는 하나의 실천이라면, 그 맞은편에 놓이는 관객의 자리는 재현된 것과 재현되지 않은 것들에 응답할 것을 요구한다. 우리의 공동체에 전승되어 남아 있는 영향들을 하나씩 되짚어 가며 기꺼이 기억을 추구할 때, 우리는 비로소 응답할 수 있을 것이다.

참 고 문 헌

1. 국내 및 해외 문헌

- 김선하, 「무덤과 글쓰기: 리콴르의 죽음 이해 - 『기억, 역사, 망각』을 중심으로」, 『철학연구』, 제127권, 2013, 65-87.
- 김원중, 「역사기억법(2007)과 스페인의 과거사 청산 노력에 대하여: 배/보상 화해 위령의 측면을 중심으로」, 『이베로아메리카연구』, 제21권 1호, 2010, 193-220.
- 김현균·임호준, 「현 단계 스페인 과거사 청산의 동향과 전망」, 『이베로아메리카연구』, 제17권, 2006, 23-45.
- 데이비드 모건, 『가족의 탐구: 가족실행의 새로운 접근』, 안호용 역, 이학사, 2012.
- 뤼스 이리가레, 『하나이지 않은 성』, 이은민 역, 문예신서, 2000.
- 류도향, 「확장하는 가족-은유로서 가족적인 것의 가능성」, 『인문학연구』, 제58권, 2019, 299-320.
- , 「가족적인 것의 확장: 유사성과 차이성」, 『인문사회과학연구』, 제21권 1호, 2020, 467-492.
- , 「열린 가족과 진보적 장소감」, 『인문학연구』, 제120권, 2020, 215-240.
- 손영창, 「리콴르의 역사철학에서 역사와 기억의 관계에 대한 한 소고」, 『철학연구』, 제169권, 2024, 165-195.
- 임호준, 『스페인 영화』, 문학과 지성사, 2014.
- 정동섭, 「새로운 가족의 탄생: <내 어머니의 모든 것> 과 <가족의 탄생> 을 중심으로」, 『스페인어문학』, 제62권, 2012, 221-239.
- 지그문트 프로이트, 「슬픔과 우울증」, 『정신분석학의 근본 개념』, 윤희기·박찬부 역, 열린책들, 2006.
- 최태연, 「폴 리콴르의 후기역사철학: 기억과 망각의 긴장 속에서 용서를 향하여」, 『해석학연구』, 제17집, 2006, 33-50.
- 피에르 노라, 『기억의 장소 1』, 김인중 외 역, 나남, 2005.
- Allbritton, Dean. "Timing Out: The Politics of Death and Gender in Almodóvar's *Volver*". *Hispanic Research Journal*, 16.1 (2015): 49-64.
- Allinson, Mark. *A Spanish Labyrinth*. London: I.B. Tauris, 2001.

- Almodóvar, Pedro. "La culpa laica de Julieta." *Revista del Cine Español* (2016): 13.
- Amago, Samuel. "Charting the New Nuclear Family in Pedro Almodóvar's *Los abrazos rotos*". *The Changing Spanish Family*. Ed. Trotman, T. Jefferson: McFarland & Company, 2011, 93-108.
- _____. "Historical Reflection and National Allegory in *La mala educación* ("Bad Education")(Pedro Almodóvar, 2004) and *Los abrazos rotos* ("Broken Embraces")(Pedro Almodóvar, 2009)". *Spanish Cinema in the Global Context*. Abingdon: Routledge, 2013, 23-37.
- Bachmann, Kirsten. "El Nuevo Flamenco entre posfranquismo y nacionalismo andaluz." *Iberoamericana* IV.13 (2004): 187-191.
- Baltasar Pérez, Lucía. "Los casos de bebés robados en España: una aproximación actual desde el derecho penal." *Revista sobre la infancia y la adolescencia* 21 (2021): 53-71.
- Camarero Gómez, Gloria. "Literatura y arte en *Julieta* de Pedro Almodóvar." *DeSignis* 27 (2017): 45-52.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1996.
- Cela, Camilo José. *La familia de Pascual Duarte*. 6ª ed. Barcelona: Destino, 1942.
- Colmeiro, José F. "Del rosa al negro: Subtextos culturales en *La flor de mi secreto*." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 1 (1997): 115-128.
- Cooper, Sara. E. "Introduction: Questioning Family Dynamics and Family Discourse in Hispanic Literature and Film". *Ties that Bind*. Ed. Sara E. Cooper. Lanham: University Press of America, 2004, 1-42.
- Corbalán, Ana. "Dificultad ante una alternativa familiar en Todo sobre mi madre de Almodóvar: ¿Subversión o regresión?" *Colorado Review of Hispanic Studies* 6.1 (2008): 149-166.
- Freud, Sigmund. "Beyond the Pleasure Principle (1920)". *On the History of Psycho-Analytic Movement Papers on Metapsychology and Other Works*, Vol. XVIII. Trans. Strachey, J. London: The Hogarth Press, 1955.
- _____. "Mourning and Melancholia." *On the History of Psycho-Analytic*

- Movement Papers on Metapsychology and Other Works*, Vol. XIV. Trans. Strachey, J. London: The Hogarth Press, 1957.
- Heras, Manuel Ortiz. "Mujer y dictadura franquista." *Aposta. Revista de Ciencias Sociales* 28 (2006): 1-26.
- Ibáñez, Juan C. "Memory, Politics, and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema". *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo & Kathleen M. Vernon. Chichester: Blackwell Publishing, 2013, 153-175.
- Ilie, Paul. "Dictatorship and Literature: The Model of Francoist Spain." *Ideologies and Literature* 4.17 (1983): 238-255.
- Jerrez-Farrán, Carlos. "De la tradición a la transgresión: el ambivalente final de *Qué he hecho yo para merecer esto?* de Pedro Almodóvar." *Bulletin of Hispanic Studies* 88.2 (2011): 197-218.
- Kercher, Dona M. "La dama desaparece: Hitchcock, Munro y la imagen dividida de la mujer mayor en *Julieta*(2016) de Pedro Almodóvar." *Representaciones artísticas y sociales del envejecimiento* (2018): 105-122.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema*. Los Angeles: University of California, 1993.
- _____. "Pleasure and the New Spanish Mentality: A Conversation with Pedro Almodóvar". *Film Quarterly* 14.1 (1987): 33-44.
- _____. "Re-voicements and Reverberations in Almodóvar's Macro-Melodrama". *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo & Kathleen M. Vernon. Chichester: Blackwell Publishing, 2013, 281-303.
- Labanyi, Jo. *Myth and History In The Contemporary Spanish Novel*. Cambridge: Cambridge University, 1989.
- Lorca, Federico García. *La casa de Bernarda Alba*. 30ª ed. Madrid: Catedra, 1989.
- Marcantonio, Carla. "Digging Up the Future: Almodóvar's Parallel Mothers". *Film Quarterly* 75.3 (2022): 38-45.
- Marsh, Steven. "Missing a Beat: Syncopated Rhythms and Subjects in the Spectral Economy of *Volver*". *All about Almodóvar*. Ed. Epps, B. & Kakoudaki, D. Minneapolis: University of Minnesota, 2009, 339-356.
- Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.

- Matute, Ana María. *Primera memoria*. 13^a ed. Barcelona: Destino. 1959.
- Minguez-Arranz, Norberto. *Spanish film and the postwar novel: reading and watching narrative texts*. Westport: Praeger, 2002.
- Mitchell, Juliet. "Femininity, narrative and psychoanalysis." *Modern Criticism and Theory: a reader* (2nd ed.), London: Longman, 2000, 387-392.
- Navarro-Daniels, Vilma. "Tejiendo nuevas identidades: la red metaficcional e intertextual en Todo sobre mi madre de Pedro Almodóvar." *Ciberletras* 7 (2002).
<https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarroDaniels.html>
 (entrada: 2024.03.20.)
- Miranda Oliveira, Cristina Alessandra. "Crítica de "Julieta"(Pedro Almodóvar, 2016)." *imagofagia* (2017): 1-6.
- Pérez Riu, Carmen. "Transition, circularity and haptic space in the representation of the city. From Ruth Rendell's *Live Flesh* to Pedro Almodóvar's *Carne Témula*." *Continuum*. 31.5 (2017): 682-693.
- Prout, Ryan. "Kicking the Habit? Cinema, Gender, and the Ethics of Care in Almodóvar's *Entre tinieblas*." *Bulletin of Hispanic studies* 76.1 (1999): 53-66.
- . "All about Spain: transplant and identity in *La flor de mi secreto* and *Todo sobre mi madre*". *Studies in Hispanic Cinemas* 1.1 (2004): 43-62.
- Rallo Lombarte, Aartemi. "Memoria democrática y Constitución." *Teoría y Realidad Constitucional* 51 (2023): 109-146.
- Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- . *Temp et récit*. Tome I. Paris: Seuil, 1983.
- Roy, Ankiet. "And until we do, the war will not be over...: The Mothers at War in Almodóvar's Cinema". *Intersections: A Journal of Literary and Cultural Studies* 2 (2022). 60-69.
- Saenz, Noelia. "Domesticating Violence in the Films of Pedro Almodóvar." *A Companion to Pedro Almodóvar*. Ed. Marvin D'Lugo & Kathleen M. Vernon. Chichester: Blackwell Publishing, 2013, 244-261.
- Sanchez-Arce, Ana María. *The Cinema of Pedro Almodóvar*. Manchester: Manchester University, 2020.

- Serrano, Juan. "Flamenco." *Encyclopedia of contemporary Spanish culture*. Ed. Eamonn Rodgers. New York: Routledge, 1999.
- Smith, Paul Julian. *Desire Unlimited*. 3rd ed. New York: Verso, 2014.
- Smith, Paul Julian & Emilie L. Bergman. "Introduction". *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke University, 1995.
- Stacey, Judith. *In the Name of The Family: Rethinking Family Values in the Postmodern Age*. Boston: Beacon Press, 1996.
- Strauss, Frédéric. ed. *Almodóvar on Almodóvar*. Boston: Faber and Faber, 1996.
- _____. ed. *Conversaciones con Almodóvar*. Madrid: Akal, 2001.
- Trotman, Tiffany. "Introduction". *The Changing Spanish Family: Essays on New Views in Literature, Cinema and Theater*. Ed. Tiffany Trotman. Jefferson: McFarland & Company, 2011.
- Tusquets, Esther. *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona: Bruguera, 2007.
- Villanueva Macías, Francisco José. "Cuerpo renombrado, cuerpo rememorado: Epojé y espiral en Volver de Pedro Almodóvar." *Investigaciones Fenomenológicas: serie monográfico 2* (2010): 451-458.
- Wilem, Linda M. "Rewriting Rendell: Pedro Almodóvar's *Carne trémula*". *Literature/Film Quarterly* 30 (2002): 115-118.
- Williams, Linda. "Melancholy Melodrama: Almodovarian Grief and Lost Homosexual Attachments." *All about Almodóvar*. Ed. Epps, B. & Kakoudaki, D. Minneapolis: University of Minnesota, 2009, 166-192.

2. 영상 자료

- All about Eve*. Dir. Joseph L. Mankiewicz. Perf. Ann Bexter, Bette Davis & George Sanders. 1950.
- All the Beauty and the Bloodshed*. Dir. Laura Poitras. Participant, 2022.
- Camada negra*. Dir. Manuel Gutiérrez Aragón. Perf. José Luis Alonso, María Luisa Ponte & Ángela Molina. 1977.
- Cría cuervos*. Dir. Carlos Saura. Perf. Ana Torrent, Geraldine Chaplin, Conchita Pérez & Mónica Randall. Elías Querejeta, 1976.
- El espíritu de la colmena*. Dir. Víctor Erice. Perf. Ana Torrent, Fernando Fernán Gómez & Isabel Tellería. Elías Querejeta, 1973.

Furtivos. Dir. José Luis Borau. Perf. Alicia Sánchez, Lola Gaos & Ovidi Montllor. El Imán cine y televisión, 1975.

Höstsonaten. Dir. Ingmar Bergman. Perf. Halvar Björk, Ingrid Bergman & Liv Ullmann. 1978.

Pascual Duarte. Dir. Ricardo Franco. Perf. José Luis Gómez, Diana Pérez de Guzmán, Paca Ojea & Héctor Alterio. Elías Querejeta, 1975.

Raza. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. Perf. Alfredo Mayo, Ana Mariscal, José Nieto & Blanca de Silos. Cancillería del Consejo de la Hispanidad, 1941.

Surcos. Dir. José Antonio Nieves Conde. Perf. Maruja Asquerino, Luis Peña & Francisco Arenzana. Atenea Films, 1951.

3. 인터넷 자료

20 minutos. “Cuánto costaba en pesetas y cuánto ha subido hoy con el euro un café en una terraza, el pan, la leche...”. *20 minutos*, 14 mayo 2022, <https://www.20minutos.es/noticia/4993118/0/cuanto-costaba-pesetas-cuando-subido-euro-cafe-terraza-pan-leche/> (entrada: 05 junio 2024)

Brito, S. “Almodóvar, en la posguerra.” *Público*, 20 Mayo 2009. <https://www.publico.es/actualidad/almodovar-posguerra.html> (entrada: 01 Abril 2024).

Ramón, E. “Pedro Almodóvar: ‘Julietta’ refleja la soledad deliberada en la que vivo ahora mismo.” *RTVE*, 04 abril 2016. <https://www.rtve.es/noticias/20160404/pedro-almodovar-julieta-refleja-soledad-deliberada-vivo-ahora-mismo/1329187.shtml> (entrada: 31 marzo 2024)

페드로 알모도바르 작품 목록

- <페피, 루시, 봄, 그리고 다른 여러 그저 그런 여자애들*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*>. Perf. Alaska, Carmen Maura & Eva Siva. Figaro Films, 1980. 1h 22m.
- <열정의 미로*Laberinto de pasiones*>. Perf. Antonio Banderas, Cecilia Roth, Imanol Arias & Marta Fernández Muro. Alphaville S.A., 1982. 1h 40m.
- <나쁜 버릇*Entre tinieblas*>. Perf. Cristina Sánchez Pascual & Julieta Serrano. Tesauero, 1983. 1h 54m.
- <내가 뭘 잘못했길래 *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*>. Perf. Ángel de Andrés López, Carmen Maura, Chus Lampreave & Verónica Forqué. Teasuro, 1984. 1h 41m.
- <금지된 연인들을 위한 트레일러*Trailer para amantes de lo prohibido*>. Perf. Bibi Andersen & Joselé Roman. RTVE, 1985. 17m.
- <마타도르*Matador*>. Antonio Banderas, Assumpta Serna & Nacho Martínez. TVE, 1986. 1h 50m.
- <욕망의 법칙*La ley del deseo*>. Perf. Antonio Banderas, Carmen Maura & Eusebio Poncela. El Deseo, 1987. 1h 42m.
- <신경쇠약 직전의 여자*Mujeres al borde de un ataque de "nervios"*>. Perf. Antonio Banderas, Carmen Maura, Julieta Serrano & María Barranco. El Deseo, 1988. 1h 28m.
- <욕망의 낮과 밤 *¡Átame!*>. Perf. Antonio Banderas & Victoria Abril. El Deseo, 1989. 1h 41m.
- <하이힐*Tacones lejanos*>. Perf. Marisa Paredes & Victoria Abril. El Deseo, 1991. 1h 52m.
- <키카*Kika*>. Perf. Peter Coyote, Álex Casanovas, Verónica Forqué & Victoria Abril. El Deseo, 1993. 1h 54m.
- <비밀의 꽃*La flor de mi secreto*>. Perf. Chus Lampreave, Juan Echanove, Marisa Paredes & Rossy de Palma. El Deseo, 1995. 1h 43m.
- <라이브 플래쉬*Carne Trémula*>. Perf. Francesca Neri, Javier Bardem & Liberto Rabal. El Deseo, 1997. 1h 43m.
- <내 어머니의 모든 것*Todo sobre mi madre*>. Perf. Antonia San Juan, Cecilia Roth, Marisa Paredes & Penélope Cruz. El Deseo, 1999. 1h 41m.

〈그녀에게 *Hable con ella*〉. Perf. Darío Grandinetti & Javier Cámara. El Deseo, 2002. 1h 52m.

〈나쁜 교육 *La mala educación*〉. Perf. Fele Martínez, Francisco Boira, Gael García Bernal & Lluís Homar. El Deseo, 2004. 1h 46m.

〈귀향 *Volver*〉. Perf. Carmen Maura & Penélope Cruz. El Deseo, 2006. 2h 1m.

〈브로큰 임브레이스 *Los abrazos rotos*〉. Perf. Lluís Homar & Penélope Cruz. El Deseo, 2009. 2h 7m.

〈내가 사는 피부 *La piel que habito*〉. Perf. Antonio Banderas & Elena Anaya. El Deseo, 2011. 2h.

〈아임 소 익사이티드 *Los amantes pasajeros*〉. Perf. Cecilia Roth, Javier Cámara & Pepa Charro. El Deseo, 2013. 1h 30m.

〈줄리에타 *Julieta*〉. Perf. Adriana Ugarte & Emma Suárez. El Deseo, 2016. 1h 39m.

〈페인 앤 글로리 *Dolor y gloria*〉. Perf. Antonio Banderas, Aiser Etxeandia, Julieta Serrano & Penélope Cruz. El Deseo, 2019. 1h 53.

〈휴먼 보이스 *La Voz Humana*〉. Perf. Tilda Swinton. El Deseo, 2020. 30m.

〈패러렐 마더스 *Madres paralelas*〉. Perf. Milena Smit & Penélope Cruz. El Deseo, 2021. 2h 3m.

〈스트레인지 웨이 오브 라이프 *Extraña forma de vida*〉. Perf. Ethan Hawke & Pedro Pascal. El Deseo, 2023. 31m.

Abstracto

La implicación histórica de la narrativa familiar en las obras de Pedro Almodóvar

Dain Seol

Maestría en Lengua y Literatura Hispánica

Universidad Nacional de Seúl

Pedro Almodóvar ha producido varias películas que presentan diversos tipos de familias. Estas familias dista del modelo de 'familia normal' y son muy extensas. En las familias de Almodóvar, personas tradicionalmente marginalizadas, como mujeres o queers, actúan como los agentes principales en heredar y resolver los asuntos históricos.

En España, las narrativas familiares han implicado intenciones políticas o sociales desde la Guerra Civil española, porque la dictadura franquista intentó reducir la norma familiar a la nacional. Los franquistas insistieron en la familia nuclear tradicional y religiosa, y además, intentaron titular a Franco como el patriarca de España. Por eso, los autores antifranquistas crearon las narrativas familiares llenas de violencia y supresión. Los padres estaban ausentes frecuentemente, y las madres se transformaron en figuras de maternidad fálica y opresiva. En

este contexto, Almodóvar acepta, transforma y a veces subvierte los trabajos de sus predecesores para crear una nueva narrativa familiar en España. Las familias en sus obras incluyen relaciones no consanguíneas o no institucionales, y se forman a través de nuevos principios como el afecto, el cuidado y la intermediación física.

Sus obras estrenados en los 90, especialmente *Tacones lejanos* (1991), *La flor de mi secreto* (1995), *Carne Trémula* (1997), y *Todo sobre mi madre* (1999) trataron el tema de transmisión familiar. La transmisión entre generaciones se convierte en un medio para recordar el pasado. Por ejemplo, en *Carne Trémula*, la era franquista se representó directamente por primera vez. Además, la narrativa familiar en las obras mencionadas muestra la deconstrucción de normas tradicionales. Las deconstrucciones del género binario y de la homogeneidad étnica y racial conducen a la reconstrucción de la identidad nacional de España. En contra de la ideología franquista, la nueva identidad nacional incluye el género y la sexualidad performativa, al igual que la hibridez y la diversidad étnica.

Para reconstruir la narrativa familiar de España, se necesita un nuevo modelo de maternidad. Después de la Guerra Civil, las madres fueron expresadas como "maternidad fálica", suprimiendo a los miembros de la familia en nombre del patriarca ausente. Así pues, en narrativas familiares anteriores, las madres eran objetos del odio o del matricidio. Sin embargo, en *Tacones lejanos* (1991) y *Volver* (2006), las madres se convierten en una nueva maternidad. El primero transforma la narrativa de Edipo española, y por lo tanto, la madre, Becky, vuelve a ser una madre amada por su hija. Como la madre en *Tacones lejanos*, la madre en *Volver* le pide disculpas a sus hijas. Irene se disculpa a su hija Raimunda por la violencia pasada del patriarca. A través de esto, la familia se reconcilia y se une en una relación

más amplia. El cambio del modelo de maternidad posibilita que los personajes femeninos y las familias actúen activamente como agentes de la historia moderna de España.

La cuestión de la práctica histórica, no todavía resultada, aparece continuamente en las obras de la década de 2000 y después. La representación del pasado funciona como un duelo, devolviendo al presente a los muertos. *Los abrazos rotos* (2009) y *Dolor y gloria* (2019) representan el proceso por el cual los personajes recuperan su identidad recordando el pasado. La recuperación de la identidad personal conduce a la de la comunidad familiar. El proceso de duelo por los perdidos y la recuperación de la familia a través del enfrentamiento con el pasado se repite en *Volver* (2006) y *Julieta* (2016). La madre de Agustina en *Volver* está muerta, pero Agustina no puede enterrarla. Eso le causa un dolor constante a Agustina. Antía en *Julieta* tampoco tiene un tiempo de luto para su padre, y por eso experimenta una crisis de identidad. En este contexto, la relación entre la madre y la hija en *Julieta* demuestra el tema de la culpa. Ambas sienten culpa por la muerte de otros, y esta sensación se genera a partir de las relaciones y los contextos familiares que las rodean. Para lograr ‘el olvido feliz’ que Ricoeur insiste, se necesita liberarse de esta culpa. En *Madres paralelas* (2021), que aborda directamente el asunto de la historia pasada, convergen la confrontación de la verdad y el entierro y el duelo adecuados. En esta obra, la verdad de vida personal y la verdad histórica son inseparables. La historia pasada forma parte de la identidad de la generación actual. Los niños en el centro de la historia personal simbolizan la futura generación hacia la cual se dirigen las obligaciones históricas. De esta manera, se continúa la transmisión de responsabilidad histórica entre las familias.

En España, los asuntos de la discusión sobre la historia

moderna han cambiado con el paso del tiempo, y las películas de Almodóvar también han reflejado estos cambios. Por ejemplo, *Volver* incluye metafóricamente las principales cuestiones de la Ley de Memoria Histórica (2007). Además, *Madres paralelas* se estrenó un año antes de la promulgación de la Ley de Memoria Democrática (2022) y planteó la necesidad de resolver asuntos de la historia moderna. Las películas de Pedro Almodóvar tratan la participación en la historia no como un asunto de individuos fragmentados, sino como uno de comunidad. Por eso, sus narrativas familiares sugieren continuar la historia y la memoria a través de las relaciones entre los personajes.

palabras claves : Pedro Almodóvar, familia, historia, franquismo, Paul Ricoeur

número de estudiante : 2022-21390