

영화 「쿠바의 연인」: 인터뷰, 사이에서 보기(inter-view)

장재준

밥도 못되는 사상보다
 남은 밥도 줄 줄 모르는 사상이
 먼저 무너져야 한다

— 백무산, 시집 『길은 광야의 것이다』 中
 「밥 먹고 보자」

1. 믿는 것을 보는 것이다

음반(1997)과 다큐멘터리(1999) <부에나비스타 소셜클럽>의 상상블에 의해 세계가 들썩거렸다. 가히 쿠바발(發) 음악 쓰나미라 할 법했다. 특히나 영화는 카리브 해, 곧 ‘소리바다’라는 등식을 성립시켰으며, 정치적·이데올로기적 섬으로 고립되었던 쿠바를 “음악의 섬”(La isla de la música)으로 통(通)하게 만들었다. 음악영화 혹은 영화음악의 배경으로, 한 사람의 등장인물(character)로, 백업 뮤지션으로 아바나라는 도시는 참으로 매혹적이었다. 동시에 피처링(featuring) 격으로 등장했던 말레콘 해변은 “보지 못한 것에 대한 그리움”(〈모터사이클 다이어리〉)도 날로 자란다는 사실을 두고두고 상기시켰다. 온몸이 울림통이고 “몸관악기”였

던 노장 뮤지션들의 노래와 연주 또한 듣는 이들의 귀를 발기시키기에 충분했다. 쿠바 근현대사의 질곡으로 주름진 그들의 삶은 그 자체로 하나의 음악 장르처럼 와 닿았고, 영화에 삽입된 그 어떤 곡보다도 더 깊고 당당한 울림을 자아냈다. 하여, 영혼을 연주하는 악사(樂士)들, 무사(武士)들이란 찬사가 전혀 아깝지 않았다.

물론 거슬리는 부분도 적잖았다. 동명의 음반과 듀엣을 이루며 여러 긍정적인 시너지 효과를 창출했음에도 불구하고 〈부에나비스타 소셜클럽〉은 분명 쿠바 음악과 쿠바 내지는 쿠바 혁명에 대한 특정한 이미지를 산출·유포시켰다. 은둔-정체-퇴행-괴사의 이미지들로 온통 스크린을 도배하다시피 했다. 아바나는 그래서 낭만과 향수와 상실의 ‘테마파크’로 그려졌다. 음반의 라이너 노트가 그랬듯이 영화의 내레이션에 내장되었던 서구 중심주의적 시각과 입장 또한 영상과 선율을 타고 관객에게 고스란히 전이·각인되었다. 이에 따라 관객은 스스로의 관점에 의해서라기보다는 카메라의 동선과 시선이 조성하는 이미지를 통해서 아바나를 보고 쿠바를 해석했다. 일상적인 삶의 사운드 트랙 구실을 하는 대중음악은 대개 그 음악을 배태한 장소의 정치적, 사회적, 경제적, 물질적 측면들을 반영하고 그 장소를 표상하기 마련일 테지만, 영화와 거기에 삽입된 음악은 되레 그 장소를 규정하고 생산했다고 하는 편이 더 나올 성싶었다.

혁명의 피델리티(Fidel-ity)와 체볼루션(Che-volution)의 퇴조, 낡아빠진 현악기 같은 건물들, “서러운 악보처럼” 혹은 지난 시대의 부유물처럼 떠도는 사람들, 떠도는 기억들. 그야말로 몰락 이후의 폐허의 이미지를 엮어냈다. “삶이 가난한 것은 건물 때문이 아니”¹⁾고, 봉쇄와 고립이 또 어떻게 낭만적이거나 이국적인 볼거리가 될 수 있을까마는, 카메라는 노획한 현실과 곤핍한 상황(만)을 예리하게 도려내서 감미롭게 변주했다. 쿠바를 온통 상실과 결핍의 이미지들로 가득 채웠다.

왜 그랬을까? 이유는 간명했다. 그저 믿는 것을 보고, 보고 싶은 것

1) 박정대, 시집 『삶이라는 직업』 중 「해적 방송」

(만)을 찍었기 때문이다.

他者에 대한 영원한 동경 때문에 나는 삶이라는 직업을 선택했
는지도 모른다

— 박정대, 시집 『삶이라는 직업』 中 시집 뒷면 표지글

그런데, “내가 보고 싶은 것만을 담는 건 현지인들에 대한 예의가 아니다”, 라고 단언하는 이가 있다. 그런 관점과 관심을 갖고 자신(과 가족)의 민낯과 동시에 쿠바의 속살에 카메라를 들이댄 이가 있다. 이는 물론 설탕, 담배, 춤, 음악, 야구, 의료, 유기농과 도시농업, 체 게바라 등과 같은 익숙한 낯살을 소비하려는 것이 아니라 현실의 하층과 정황이나 욕망의 표정들을 낯것 그대로 담아내고자 함이다. “그리운 미래”(『몰락 선진국 쿠바가 옳았다』)를 시현하고 있는 탈자본주의 ‘대안사회’로 간주, 지나치게 낭만적으로 쿠바를 이상화하거나, 반대로 대놓고 악의적으로 창백하게 박제화하려는 기왕의 모든 시도와의 결별선언인 셈이다. <쿠바의 연인>의 정호현 감독이 바로 그 주인공이다. 10살 연하의 카리브 남자를 만나서 쿠바식으로 아바나에서 연애하고, 이후 서울에서 한국식으로 결혼생활을 하고 있는 자칭 “쿠바에 미친 여자.” 선한 눈매와 착한 몸매를 지닌 10살 연하의 쿠바 남자와 살을 섞고 사는 호사(?)를 누리면서도 늘 쿠바에 허기진 꼬레아나. “동전 떨어지는 소리에, 오토바이 시동 거는 소리에, 춤을 추는 쿠바인들”(〈시간의 춤〉)과 쿠바에 흠뻑 젖어 산다.

<쿠바의 연인>은 그런 그녀의 쿠바에 대한 열정과 냉정한 비판 모두를 담았다. 자신을 반영하고 반성하는 지극히 사적이면서도 정치사회적인 함의들을 잔뜩 품고 있는 “연애다큐”다. 쿠바 한인(韓人)이민사의 한 단면과 쿠바와 한국 사회의 이면을 동시에 들여다보는 ‘리얼리티’에 관한 영화



감독판 “내 연애의 모든 것”이라 할 수 있는 <쿠바의 연인>은 쿠바에 띄우는 열렬한 연애편지이자 감독이 관객에게 건네는 일종의 영상 청첩장이다. 서로가 서로에게 이방인인 그들의 ‘사랑’을 편견 없이 ‘ 지켜봐달라’, 아니 어쩌면 그들의 ‘혁명’을 ‘ 지켜주기를 바라는’ 간곡하고도 완곡한 당부의 변(辯)이다.

다. 정치적 입장이나 사상의 차이를 덮어둔다면, 펜 대신 카메라로 써내려간 “뺨속까지 자유롭고 치맛속까지 정치적인” 연애 비디오 다이어리라고 해도 무방할 듯싶다. 그리고 이 영화의 주된 문제의식 중의 하나는, “사적인 것이 가장 정치적이다”라는 소수자 운동의 오랜 슬로건과 일맥상통하는 바가 있다. 가장 내밀하고 사적인 행위라 할 연애와 사랑도 가치, 규범, 제도, 인습, 가족 이데올로기 등등과 매우 ‘피곤하게’ 얽혀있다는 사실을 노골적으로 드러내 보여주기 때문이다. “사랑과 사회의 역학관계”

를 차갑게 성찰하는 카메라의 시선은, 그러므로, 낭만적 사랑에 매몰되지 않고 점차 사회적 현실에까지 그 시야를 확대한다.

그러나 그렇다고 해서 <쿠바의 연인>이 정치적인 영화라거나 쿠바식 사회주의(혹은 한국형 신자유주의)에 대한 치밀하고 꼼꼼한 해석 혹은 분석이라는 뜻은 물론 아니다. 일상적인 삶의 전면에 걸쳐 작동하고 있는 배타적이고 가부장적인 규율 질서나 (여)성의 억압 기제에 의해 흔들리고 휘둘리다가 끝내는 탈낭만화의 수순을 밟게 되는 그저 그런 연애 서사라는 얘기도 아니다. 제국식 낭만주의로 포장되었던 <부에나비스타 소셜클럽>식의 탐문이나 탐방이라는 의미는 더더욱 아니다. 그러나 달리 생각하면, 역설적으로 들릴 수도 있겠으나, 오히려 ‘이 모든 것이면서 그 어느 것도 아니다’, 라고 이해하는 편이 더 타당할 듯싶기도 하다. 왜냐하면, 서사 전개 방식과 카메라의 이동경로를 놓고 보면, <쿠바의 연인>은 그 각각의 흐름(쿠바 들여다보기와 한국 사회 뼈뺌하게 보기, 자전적 연애사와 애니깽 이야기)에 얼마간 서사를 맡기면서도 그 어느 한 방향으로 서사를 몰아가지는 않기 때문이다. 감독의 달콤 씹싸름한 연애담이 영화의 큰 줄기, 곧 서사의 등뼈임에는 분명할지라도, 결코 그것이 어긋나게 포개놓은 다른 여러 갈래의 서사들과 메시지들을 압도한다고 보기는 어렵다. 그렇다고 단정하기에는 서사의 흐름이 꽤나 분절적이고 분산되어 있는데다 카메라가 자못 산만하고 의욕이 ‘넘쳐’ 보이는 게 사실이다. 그래서 어쩌면 영화의 힘과 흠이 공히 감독의 그러한 서사적 배려와 욕심에서 연유한다고 해도 그리 틀린 말은 아닐 터이다.

당겨 말하건대, 영화는 사랑이라는 혁명, 애니깽 이야기(애니깽에 ‘관한’ 이야기가 아니라 애니깽이 들려주는 쿠바 이야기), 쿠바식 사회주의가 앓고 있는 증상들, 그리고 우리 안의 불평등의 크기와 차별의 깊이를 반추하게 만드는 자기 응시 등과 관련된 수다한 에피소드들을 느슨하게 배열하고 있다. 비록 그것들이 양적으로 서로 비등한 것은 아닐지라도, 크게 보아 이렇게 이질적인 네 개의 층위의 서사들을 투박하게 겹쳐

그러 보이고 있다. 요컨대 어떤 범주에 넣어야 좋을지 종잡기 어려운 〈쿠바의 연인〉은 다양한 결을 가진 텍스트다. 그럼 이제 그 각각의 결을 한번 짚어보자.

2. 차이와 평등을 존재양식으로 하는 연애

혁명이 뭐겠어. 우리 결혼할래.

— 장석원, 시집 『아나키스트』 中 「젊고, 어리석고, 가난했던」

연애는 혁명이다. 감독 정호현의 도발적인 단언이다. 사랑을 승인받고 결혼을 “연애의 온도”와 방식으로 건사하기 위해서는 겹겹의 차이와 차별과 싸워야하는 〈쿠바의 연인〉 속 연애는 다분히 혁명(적)이라 할 만하다. 그도 그럴 것이 차이가 가장 격렬하게 드러나는 쿠바 남자와 한국 여자의 연애과정은 험난한 쟁투과정이 될 수밖에 없고, 더군다나 통속의 세계에서 결혼은 낭만 이전에, 아니 낭만 이후의 현실이자 제도이기도 하니까. 따라서 사랑의 방법론이 싸움이고, 또 그 싸움의 대상이 적대적인 현실이거나 완강한 사회적 편견이거나 삶과 일상을 구속하고 단속하는 기왕의 규범 혹은 관습이라면, 사랑은 기실 혁명과 크게 다르지 않을 것이다. 억압적인 통념에 저항하는 그 사랑이 게다가 쿠바인의 시각과 쿠바 사회의 논리를 흔쾌히 받아들일 때, 나아가 그것을 생활 감각과 관계의 원리로 승인하고 얼싸안을 때, 그때서야 비로소 제대로 단단해지는 것이라면 더더욱 그렇다.

여하튼 간에 싸움의 구도에서부터 각론, 방법론, 전략에 이르기까지 사랑은 혁명과 그 차원을 달리하면서도 은근 닮은 구석이 적잖다. 그러나 이러한 사실에도 불구하고, 감독이 다소 섭섭해 할 수도 있겠으나, 그들의 싸움이 결코 호락호락하지 않을 것이라는 사실을 모르는 바 아니나,



〈시간의 춤〉(2009)이 혁명을 춤에 비유한다면 〈쿠바의 연인〉은 연애의 불가피함과 지난함을 혁명에 빗댄다. 한국 여자와 쿠바 남자의 연애와 결혼에는 체제, 이데올로기, 사고방식, 가치관, 종교, 인종, 언어, 문화 등 두 사회의 근간을 구성하는 모든 콘텍스트들이 빠짐없이 개입하는 바, 사랑을 사수하고 관철하기 위한 세상과의 대판 싸움이나 고투는 필연적인 과정일 수밖에 없다. 그런 점에서 〈쿠바의 연인〉의 사랑의 방정식은 비록 혁명이라는 말에 값할 만큼 거창하거나 대단하지는 않을지언정, 엇비슷하게나마 혁명의 등식을 닮긴 닮았다.

연애를 혁명의 구조에 빗대어 소개하는 것은 혁명과 혁명의 나라 쿠바를 여전히 낭만의 범주에 묶어두고 바라보는 사유의 소산이자, 다분히 상업적으로 그것들을 호명하는 방식이라고 해도 그리 야박한 평가는 아니지 싶다. 평등을 요구하는 차이들의 강인한 포용으로 성사된 그 사랑이, 다시 말해 그 ‘혁명’이 거대한 일상을 압도하기를, 그래서 끝내는 감정적 균열의 경험 없이 현실과 행복한 동거(同居)에 들어가기를 바라는 맘이야 그 누구 못지않게 간절하지만.

어쨌거나, 쿠바와 맺은 깊은 관계와 혁명의 문법을 따라가는 그 연애가 영화가 된 사연은 대강 이렇다. 이야기는 2004년으로 거슬러 올라간다. 캐나다 유학시절이었던 그해 겨울, 감독 정호현은 토론토의 추위와 차가움(‘나이스함’)을 피해 쿠바로 패키지여행을 갔다가 쿠바(인)의 따스함에 매료되었다. 세상 그 어디서도 맛보지 못했던 사람 냄새나는 쿠바인들의 끈적끈적하게 달라붙는 참으로 인간적인 시선에 사로잡혔던 것이다. 이후 그녀는 충동을 단속하며 잠시 쿠바와의 재회를 미뤄두고 살았다. 그러던 그녀가 한인 후손과 관련된 문광부 프로젝트를 수행하기 위해 2005년에 다시 쿠바를 찾으면서 그녀와 쿠바와의 인연은 한결 더 깊어졌다. 그리고 쿠바 현지의 애니깽들을 인터뷰하던 어느 날, 이런 표현이 가능하다면, 그녀의 카메라 속으로 ‘영화’가 걸어 들어왔다. 불쑥 그녀의 카메라 프레임 속으로 발을 들여놓은 10살 연하의 “슛댕이 총각”과 눈이 딱 맞았다는 얘기다. 그야말로 영화처럼. 아니, 영화에서처럼. 둘은 카메라 렌즈를 사이에 두고 첫눈에 맘도 맞았던 모양이다. 아바나대학에서의 카스트로의 연설을 뒤로 하고 그녀는 곧장 그를 따라 나섰고, 단숨에 둘은 오래도록 눈을 맞추는 서로의 눈부처가 되었다. 사건처럼 벌어진 혁명 같은 연애! 따지고 보면, 우연이든 필연이든(만나거나 만나지거나) 세상에 기적이 아닌 만남이 어디 있겠냐마는, 영락없이 하늘인연이 카메라 속으로 찾아든 셈이니, 그 연애가 영화가 된 것은 운명의 시나리오였을 터. 필연적으로 그녀와 쿠바와의 관계 또한 그녀와 그 사내와의 관계 맺음이

초래한, 혹은 앞으로 초래할 실존적 변화로 인해 이전과는 사뭇 달라졌을 터. 필시 그 만남은 쿠바를 ‘다시’, 아니 ‘달리’ 보게끔 하는 전환점의 계기이자 이유가 되었을 게다. 우리 사회의 허상에 대한 예리한 인식을 바탕으로 전개되는 반성적 사유와 자성적 진지함은 물론이거니와, 시장의 침투로 전에 없이 험거워진 쿠바 사회의 환부를 오래 들여다보는 버릇도 그즈음에 생겼을 것이다. 기껏해야 엿보기와 둘러보기의 대상이었을 뿐, 피부 깊숙이 와 닿지는 않은 채로 그저 남의 나라로 머물러있던 쿠바가 이전과는 판연히 다른 존재와 의미로 그녀의 카메라 속으로, 삶(혹은 삶?) 속으로 성큼 들어섰기 때문일 것이다. 아니나 다를까, 그때까지 애니깁들에게 초점을 맞췄던 다큐가 그 사내와 그를 둘러싼 일상에 강하게 견인되면서 알싸하게 그 체위를 바꾸는 순간도 실은 이때부터다. 술병과 잔, 자물쇠와 열쇠, 입술과 콘돔, 엉큼하게 성적 교접과 열락을 드러낸 바나나 밭 등과 같은 ‘발칙하고도’ 쫘득쫘득한 이미지들이 수시로 스크린을 부유하게 되는 것도 동일한 맥락에서다.

나는 『그란마』(쿠바 공산당의 기관지)의 사설을 믿는 대신
사람들과 땅, 바람과 구름, 춤과 노래를 믿는 편을 택했다

— 유재현, 『담배와 설탕 그리고 혁명』중에서

그때부터 그녀의 카메라는 섹시한 쿠바와 그 사내를 낚아채기 위해, 온몸으로 쿠바를 느끼고 받아들이기 위해 내부의 틈새와 미시 영역으로 발을 들여놓는다. 바닥 민심과 리얼리티를 탐색하기 위해 주로 거실, 부엌, 성생활, 광장, 일터, 달리 상점, 농산물 직판장, 옴니버스 등과 같은 일상적인 생활 세계로 시선을 옮겨간다. 특히나 돈, 생필품, 공공 서비스, 직업, 여행과 표현의 자유 등의 문제와 직간접적으로 연루되어 있는 상황과 욕망들을 각별하게 클로즈업한다. 그렇게 쿠바식 다르게 살기에 의문

을 거두지 않으면서 혁명 이후의 쿠바 사회의 ‘정체성’ (停滯性)을 두루 관찰한다. 그리고 그러한 탐문과 인터뷰(interview) 과정을 거친 연후에 영화의 후반부에서는 쿠바와 한국 ‘사이에서 보기’ (inter-view) 시작한다. 예민한 타자의 시선으로 우리 사회를 지탱하는 논리의 틈과 틈을 성찰하고 반문하기 시작한다. 뭐랄까, 일종의 다시-보기(re-view) 과정이랄까. 이는(영화 후반부는) 사실상 ‘쿠바에서’, 쿠바를 통해, 쿠바인의 시선으로(곧잘 감독의 시선으로 대체되곤 하지만) 우리 사회의 민낯을 들여다보는 것과 진배없다. 말하자면 밖을 보면서 안을 읽는 셈이다. 아니, 더 정확하게 표현하자면 안도 바깥도 아닌 동시에 안이면서 바깥인 경계에서 두 사회의 상충하는 가치들과 이항대립적 요소들을 나란히 비판의 도마(스크린)에 올리는 격이다. 그렇게 거울관계 속에서 서로가 서로를 되비추면서 역상(逆像)으로 기능하도록 카메라는 이곳과 저곳의 허상과 실상을 서로 ‘맞보게’ 한다. 이를테면, 칫솔 하나를 사기 위해 2~3일을 일해야 하는 쿠바와 “돈 없으면 죽고” “돈 가지고 사람도 사고팔고” 하는 우리 사회의 비정한 시장주의를 맞세우는 식이다. 낱선 파트리시아의 진술과 감독의 어머니와 새언니의 인터뷰를 대립적으로 병치시키는가 하면, 아바나대학에서의 학생의 날 행사와 쿠바 혁명광장에서의 군중집회를 이랜드 비정규직 대량해고 사태와 포개놓는 식이다. 허름한 쿠바 병원에서 태아의 상태를 살펴보는 장면과 ‘돈’(직업)과 출산을 위해 한국행을 택하는 커플의 모습을 서로 맞붙여놓은 것도 동일한 이유에서일 터이다. 광인(狂人)과 ‘꼬레아나’도 흥겹게 어우러지는 쿠바의 옴니버스(ómnibus) 이야기가 ‘살벌하고’ 어처구니없는 서울 지하철에서의 에피소드와 오버랩되는 이유도 그와 무관하지 않다.

그리고 이렇게 이질성의 폭이 넓은 쿠바와 한국을 종횡으로 넘나들면서 “혁명처럼 사랑을 도모”하는 과정에도 초점을 맞춘다. 그리고 그 과정에서 맞닥뜨린 각종 유무형의 벽과 턱(국적, 사상, 나이, 가치관, 종교, 문화, 언어, 인종)의 기록을 영화의 기둥 줄거리로 내세운다.

이상의 사연과 맥락을 감안하면, 영화는 애니깽 이야기에 감독 자신의 알콩달콩한 연애사를 이어 붙여놓은 셈이다. 봄과 보여짐의 교차대조를 통해서 이질적이다 못해 아예 적대적이기까지 한 쿠바와 우리 사회의 맞대면을 중매하는 격이다. 반복하건대, “사랑의 형식이 어떻게 혁명의 등식이 되었는지”²⁾를 보여주는 “글로벌 커플”의 인정투쟁(認定鬪爭)이라 할 수도 있겠다. 감독의 말대로 세상과 ‘맞짱’을 뜨는 이 “연애는 혁명이다”라고 해도 무방할 듯싶다. 앞서 살펴보았듯이, 비록 꽤 많은 단서를 달아야 할 테지만, 또 겹보기에는 그저 솔로들을 자극하기에 딱 좋은 “염장 블루스”처럼 보이지만.

3. 열정과 열광 사이

베로니카, 아직 따스한 내 손을 잡아줘, 당신 안에서 찬란하게 빛나던 나를, 나의 혁명을 추억이라고 말하지 말아줘

— 박정대, 시집 『삶이라는 직업』中 「해적 방송」

그럼 본격 “연애다큐” <쿠바의 연인> 속 쿠바는 어떤 모습일까. 처음부터 장소에 대한 감각을 일깨워주는 도시의 전경 부감 숲, 춤, 음악, 말레콘 해변을 포석(정석이라는 말이 더 적합할지도 모른다)처럼 깔고 시작하는 이 사적 다큐멘터리는 언뜻 보기에 <부에나비스타 소셜클럽>의 도입부를 연상시키기도 한다. 그러나 두 영화가 고사(枯死), 자폐, 정체(停滯), 결핍으로 충만한 쿠바 이미지를 어슴비슷하게 담아내긴 하지만(보는데 따라서는 두 경우 모두 극히 파편적이고 편파적으로 보이기도 하겠지만), 의도와 태도(에 따른 정도)의 차이는 엄연히 존재한다. 시선의 위치와 시선의 방향, 곧 동선의 깊이와 폭은 판이하게 다르다. 예컨대, <부

2) 장석원, 시집 『아나키스트』 중 「지난해 ○○여관 때론 △△여관에서」

에나비스타 소셜클럽이 일상과 내면으로 파고들기에 앞서 바라보기(곧 ‘내려다보기’)와 거리두기를 고집한 채 ‘슬럼독’ (Slumdog)처럼 아바나의 탈일상적인 공간을 배회한다면, 〈쿠바의 연인〉은 피사체와의 거리를 제거하고 아바나의 날풍경과 쿠바의 생활에 카메라를 밀착시키고 있다. 쿠바의 속살을 제대로 벗겨보려는 의도와 의지로 한껏 달뜬 상태다. 즉, 낮가림이 전혀 없는 〈쿠바의 연인〉속 카메라는 고단하고도 소소한 삶의 세부를 살피느라 분주할 뿐만 아니라, 거기에서 한 걸음 더 나아가 피사체와 눈과 배꼽을 맞추고자 산만하다 싶을 정도로 일상의 미시적 영역 구석구석으로 파고든다. 아마도 온전히 보고 부대끼고 사랑하기 위해 더 깊고(Cuba profunda) 더 그늘진 데로 스며들고, 더 낮고 더 아픈 데로 흘러들고 싶었을 것이다. 앞서 인용한 감독의 말을 약간 비틀어서 표현하자면, 보고 싶은 것만을 보는 건 사랑(하는 사람)에 대한 예의가 아니라고 느꼈기 때문일 것이다.

그래서 뭐랄까, “적과의 춤”(Dancing with the Enemy)을 실연(實演)하는 〈부에나비스타 소셜클럽〉속의 카메라가 멀찍이 떨어져서 최소한의 몸놀림으로 소심한 사이드스텝만 밟는 데 반해, “쿠바에 미친 여자”는 경쾌한 탭댄스를 추며 타자에게 거침없이 ‘들어대는’ 격이랄까. 쿠바의 속살 속으로 들어가기 위해 택한 그녀만의 다가섬, 곧 핸드헬드 기법(떨림과 흔들림의 미학)은 따라서 수평적 접근 방식일 뿐만 아니라, 발화적 위치를 낮추는 서술전략이고 너무나 자연스러운 영화의 형식이자 말걸기와 연애걸기의 방식이 된다. 자신을 활짝 열어놓은 채 쿠바와 ‘리얼하게’ 연애하는 방법. “연애의 온도”를 주체하지 못하는 그녀의 들뜬 발걸음과도 딱 맞아떨어진다.

틀림없다. 쿠바(인)의 속살에 대한 이런 끌림과 설렘은 자전적 연애사를 밑절미로 깔고 있는 이 “에세이식 사적 다큐멘터리”에(그녀에게), 첫째, 남다른 진정성과 현실성 즉 생활적 실감을 부여했으리라. 둘째, 열정에 발을 내맡기면서도 냉정한 시선을 거두지 않게 했으리라. 셋째, 따라

서 차갑도록 객관적으로 쿠바 혁명의 이상과 일상을 직시하게끔 다그쳤으리라. 넷째, 열정의 대상과 열광의 대상을 분별하는 비동화적 거리감각을 잃지 않게 했으리라. 다섯째, 타자의 삶을 껴안는 시선과 경계를 가로지르는 횡단적 사유를 또한 배양시켰으리라. 끝으로, 자신의 시각 내지는 감각과 자기 사회의 논리를 이방인의 시선으로 따갑게 훑어보게 했으리라. 당연히 열거한 이 모든 것들은 쿠바와 맺은 그녀의 지극히 사적인 관계가 결과적으로는 쿠바를 객관화할 수 있는 시선의 토대로 작동했다는 방증이기도 하다. 연애가 사랑(낭만)과 결혼(현실)을 묶음으로 사유하게 하듯이 그녀의 끌림과 다가섬 역시나 더할 나위 없이 열정적이고 낭만적이면서도 이렇듯 나름의 비판적 거리와 각도를 확보함으로써 충분히 현실적이고 성찰적이 된다. 가끔은 그래서 그녀의 쿠바(인)의 속사정과 속내에 대한 깊은 관심이 보기보다 훨씬 더 ‘이성적’인 것으로 느껴지기도 하는 것이다.

4. 가난한 혁명과 가능한 혁명

가능한 혁명 속에서 어쩌면 우리는 타자에
대한 불가능한 사랑을 그래도 꿈꿀 수 있
을 테니까

— 박정대, 시집 『삶이라는 직업』中
「선禪과 모터사이클 관리술」

연애사를 담아내라 쿠바 혁명이 앓는 증상들과 쿠바인들의 ‘한숨’을 잡아내라 카메라는 시종일관 분주하다. 보는 이에 따라서는 균형감각을 상실했다거나 ‘결과적으로는’ 반(反)쿠바적이라는 ‘혐의’(?)를 받을 만한 여지가 아예 없는 것도 아니지만, 어쨌거나 카메라는 쿠바식 사회주의의 두 얼굴을 집중 조명한다. 예컨대, 수입된 생필품과 가전제품을 판매하는 국영 달러상점, ‘달러 빈곤층’(dollar poverty)의 상대적 박탈감

및 “불평등 조절장치”의 이완, 암시장, 농민들의 농산물 직판장, 최저생계비를 밑도는 월급, 각종 생필품 부족현상 등으로 대변되는 쿠바의 이중경제 체제의 환부를 예리하게 드러내 보여준다. 뿐만 아니라, 루벨의 말마따나 “유토피아”가 되어버린 외국여행, 미국의 부당한 봉쇄정책, 인터넷 사용의 제약, 감시와 질투, 일부 자영업과 부업(양돈), 히네테로/라(jinetero/a: 외국 관광객에게 경제적으로 성적으로 기생하는 일부 쿠바인들을 지칭하는 은어), 변질된 쿠바식 민주주의의 상징인 관료주의(비효율성, 무책임, 독선적 권위주의, 무사안일), 뇌물과 부패, 표현의 자유의 위축, 정치참여의 제약 등등의 난맥상을 날렵하게 죽 훑는다. 비록 깊이가 결여된 선택적 나열에 그친다는 혐의가 짙고, 그 또한 전적으로 새롭다 하긴 어려워도, 발랄하게 연출되고 경쾌하게 편집된 이들 묵직한 소재들은 이 “염장 블루스”에 다양한 리듬과 해석의 층위를 부여한다. 물론 앞서 열거한 일련의 폐해들과 관련하여, 에두아르도 갈레아노(Eduardo Galeano)가 적시했듯이, 만만찮은 가능성과 성과에도 불구하고 쿠바의 국가만능주의(omnipotencia del Estado)가 시장만능주의에 대한 답이 될 수는 없다는 사실을 인정하는 데 인색할 필요는 없을 것이다. 아울러 “자본의 힘이 드문드문이라도 무력화되는 사회”(『뺏속까지 자유롭고 치맛속까지 정치적인』)가 더 인간적이고 더 공동체적일 수도 있음을 애써 부정할 이유 또한 없을 것이다.

그리고 이렇게 쿠바에 부착된 낭만적인 아우라를 털어내고(정작 영화의 홍보 및 마케팅 전략은 거기에 묻어가는 경향이 농후하지만) 쿠바의 실체를 대면하겠다는 감독의 의도와 의욕이 돋을새김 된 또 다른 부분은 한인 후손들이 등장하는 장면일 게다. 문화 프로젝트의 한 부분이었다가 영화의 일부분으로 몸을 바꾼 인터뷰 속의 애니깁들. 1905년에 제물포항을 출발해서 멕시코 유카탄 반도의 30여개의 에네켄(henequen) 농장으로 뭉텅뭉텅 팔려나갔던 한인 1033명과 그 2세들이 그들의 조상이다. 더 엄밀하게 말하자면, 신흥 에네켄 수출국들(브라질, 쿠바, 아이티, 케냐, 탄

자니아 등)의 부상과 멕시코 혁명 및 농업개혁의 여파와 미국의 수입선 다변화 정책 탓으로 1920년경에 에네켄 산업(유카탄 반도의 에네켄 모노컬처 붐은 포르피리오 디아스 독재 시기 1876~1911와 거의 일치)이 쇠퇴하자 멕시코 전역으로 흩어졌던 그 1000여명의 한인들 중에서 1921년 3월에 멕시코의 캄페체를 떠나 쿠바의 마나티(Manati)로 집단 이주해 온 300여명이 사실상 그들의 뿌리다. 조선이 버리고 사라져버렸고, 일제가 기억할 리 없는데다, 역사도 그들을 거두지 않았으나, 조국으로 꼭 되돌아가리라는 희망을 붙들고 살다가 “처참하게 사라진” 쿠바의 한인 이민 1세대들. 타마울리파스 호를 타고 젓과 꼴이 흐르는 땅을 찾아 멀리 쿠바까지 흘러들어온 그들은 기대했던 사탕수수밭이 아니라 다시 그 지긋지긋한 마탄사스(영화 초반부에서 루드밀라가 자신의 가족사진을 보여주며 언급했던 바로 그곳)의 에네켄 농장으로 대부분 유입되었다. 제1차 세계대전 여파로 유럽의 사탕무 산업이 초토화됨에 따라서 폭등했던 국제 설탕 가격(Vacas Gordas)이 알갭게도 하필이면 1921년에 폭락(Vacas Flacas)한 탓이 컸다. 라울 루이스와 마르타 임 김의 『쿠바의 한국인들 Coreanos en Cuba』(2000)에 서문을 쓴 미겔 바르네트(Miguel Barnet)에 따르면, 불과 몇 개월 만에 설탕 가격이 1/7로 폭락한 관계로 당시 쿠바의 사탕수수밭은 (반)실업 상태로 전락한 날품팔이 계절노동자들로 북새통을 이뤘다. 인터뷰 속의 한인 후손들의 뿌리는 그래서 질기디질기 그 에네켄이라고 해도 무방하다. 한때는 녹색 금(el oro verde)으로 통했던 에네켄이 그들의 텃줄인 셈이다.

“두려움”과 “감시” 탓일 수도 있을 테지만, 카메라 앞에서 이들 애니깽의 자식들은 대놓고 분노를 표출하지는 않는다. 그렇다고 해서 ‘정치적 반듯함’에 딱히 구애받지도 않거니와, 애써 초월의 포즈를 취하거나 ‘빈궁 요법’을 두둔하지도 않는다. 그들에게는 절망의 제스처도 희망의 제스처도 없다. 시간과 혁명의 하중을 견디느라 다소 지쳐 보이는 감이 없지 않지만, 그렇다고 혁명의 인질처럼 느껴지지는 않는다. 오히려 비트

가 느껴지는 그들에게서 사회주의적 경직성을 확인하기란 간단치 않은 일이다. “사람들은 일하는 ‘척’ 하고 정부는 월급을 주는 ‘척’ 하는” 상황을 질타하면서 연신 불평과 불만을 쏟아내지만, 그런 시각과 입장을 곧바로 전면적인 현실 부정의 의지로 해석하기에는 쿠바 혁명에 대한 그들 나름의 자부심이 여전히 ‘문제’로 남는다.

어쨌거나, 파트리시아의 남편처럼 쿠바 혁명이 성취한 “평등과 밸런스”라는 비자본주의적 가치를 직접 상기시키는 이도 있긴 하지만, 쿠바 혁명에 대한 지지 여부를 떠나 대체적으로 그들은 이상을 들먹거리며 일상을 변호하지는 않는다. 누추한 현실과 가난한 혁명을 지나간 찬란한 과거로 도색하거나, 혁명이나 역사, 대의와 같은 거대 담론으로 일상의 욕망을 단속하지도 않는다. 자본주의적 요소를 수혈한 쿠바식 다르게 살기와 부권적(paternalismo) 카스트로체제에 대한 그들의 태도와 진술은 대개 수궁과 비판 사이, 결핍과 욕망 사이에서 진동한다. 현실이 긍정했던 혁명과 현실이 된 혁명 사이를 넘나든다. 가령, 남편이 멕시코 여행에서 돌아올 때 24개들이 화장지 한 묶음을 사들고 왔다는 루드밀라의 소망은 “다른 색깔의 하늘을” 보는 것과 멀티오르가슴이다. 망명할 의사가 전혀 없는 그녀는 파트리시아와 마찬가지로 무상교육에 안도하고 쿠바 혁명의 대의에 선뜻 동의하면서도 교육의 획일성을 꼬집는다. 사회현실의 이런저런 형편을 언급하면서 ‘평등한 가난’이 야기한 결핍과 제약의 세목들을 길게 늘어놓는다. 자본주의 사회의 악무한의 노동과 경쟁을 통박하는 한편, 쿠바 혁명이 “폐쇄적”이고 정체되었기에 “변화”와 “진화”를 이루지 못한다며, “혁명이 스스로를 혁명해야” 한다고 역설한다. 만약 그렇지 못하면, 아예 “혁명은 없다”라고 단언한다. 1959년의 “위대한 혁명”을 부정하지는 않지만, 현실을 따라잡지 못하고 스스로를 부단히 갱신하지 못하는 ‘혁명 이후’는 옹호될 수 없다는 논리다. 어떤 이름으로 불리든 간에 혁신의 가능성을 적대시하지 않는 혁명. 이상이 아니라 이제 일상이 되어버린 혁명 안에서 그녀는 반혁명이 아니라 현실적합성을 상당부분 소진해버린 그 혁

명의 쇄신과 개혁, 곧 일상과 혁명의 변증법을 역설하는 것이다.

혹자는 이러한 애니깽들의 진술과 태도에서 환멸과 자조를 읽어낼 수도 있겠다. 더러는 희망과 활력의 약화에서 오는 허무주의를 찾아볼 수도 있겠다. 그러나 의식적인 체념과 포기가 그들의 생존전략이자 견딜의 양식이라고 싸잡아 몰아세우기에는, 오리엘비스가 밝혔듯이(“but I love the life”), 그들은 돈도 돈이지만 삶을 무엇보다 절실하게 사랑한다.

“시간이 죽지 않는 삶”(〈시간의 춤〉)을 살고자하는 그들은 삶에 대해 회의하지는 않는 것 같다. “더 나은 것을 얻기 위해 노력하긴 하지만”, “가진 것을 먼저 생각하는” 그들은 삶을 소비와 소유 욕망으로 환원하거나 그것들로 대체하지는 않는 듯하다. 또한 혁명을 숙명처럼 산다거나 ‘빈곤한 체제의 생리를 강인하게 내면화했다’라고 속단해서도 곤란하다. 그렇다고 예단하기에는 얼굴이 깨질 정도로 그네들의 웃음이 너무 크고 잦다. “냉소로 쪼개지지 않는 1백%의 웃음”³⁾을 난사하는 그들. 너무나 인간적이고, 개방적이며, 이해할 수 없을 정도로 낙천적이다. 비인간적이고, 자폐적이며, 자발적으로 몰락을 선택했다고 하는 쿠바의 느리고 가난한 혁명. 어쩌면 적(敵)이 많은 그 쿠바 혁명이 일궈낸 최대 성과는 교육도 의료도 문화예술도 아니고, 생태도 “반(反)성장 복지”도 “슬로 라이프”도 아닌 저 격의 없는 쿠바인들 바로 그들이 아닐까. 그 어떤 정치적 지향성이나 이념으로 환원될 수 없는 그들의 삶을 대하는 자세와 인간에 대한 태도가 아닐까. “냉전체제의 기나긴 늦겨울을 지나가는 것처럼” 여태 레드컴플렉스와 분단의 “웅색한 자루에 갇혀 사는” 꼬레아노들의 논리로는 도통 납득이 가지 않는 비자본주의적 타자들. 피식 그냥 한번 웃고 넘기기에는 어딘가 우리와 우리 안의 편견의 항목들을 불편하게-불안하게 만드는 구석이 분명 있다. 선명하다고 믿었던 가치나 사실들이 카메라를 따라 수시로 흔들리는 이유도 그 때문이지 싶다. 우리가 간과하거나 잃어버린, 혹은 우리에게 크게 결핍된 싱싱한 그 무엇이 그들에게서 느껴

3) 목수정, 『뻗속까지 자유롭고 치맛속까지 정치적인』, 레디앙, 2008, p. 30.



김선영의 장편 소설 『애니깽』(1990)과 장미희가 주연으로 열연했던 동명의 영화(1997)에 의해 세상에 널리 알려졌던 애니깽들. 최근에는 김영하의 『검은 꽃』으로 새삼 주목받았다. 러일전쟁이 한창이던 1905년에 ‘묵서가墨西哥(멕시코) 드림’에 속아서 영국 상선 일포드 호에 몸을 실었던 그들은 유카탄 반도의 에네켄 농장으로 끌려가다시피 했다. 밀 자동 수확기(수확물을 자동으로 묶는 ‘끈’이 에네켄으로 만들어졌다)의 보급 덕택에 호황을 누리던 ‘멕시코 애니깽 농장주협회’(1910년에는 세계 에네켄 생산량의 97%를 독점했다)와 일본의 인력 송출 회사인 ‘대륙식민회사’의 농간이 낳은 비극적인 근대 이민사의 한 토막이다. 그들은 영국-멕시코-일본의 삼각무역의 ‘교역 물품’이었던 셈이다. “조선 안에서 꼼지락 꼼지락 하는 것보다 훨씬 유리할 것이”라 생각했지만, 현실은 그렇지 못했다. 마야계 원주민 노동자(1910년경에 대략 100,000~125,000명의 마야 후손들이 유카탄 반도의 에네켄 산업에 편입되었다)들이나 1900년경부터 멕시코 북부의 소노라(Sonora)에서 메리다(Mérida)의 에네켄 농장으로 전쟁 포로처럼 끌려온 8,000여명의 야키(yaqui)족 원주민들보다도 못한 노예 취급을 당했다. 사진 속 애니깽들의 비루한 행색과 새까맣게 그을린 낫빛이 살인적인 노동 강도와 노동 조건(가시-채찍-무더위-방울뱀)을 고발하는 듯하다. 인신매매나 다름없었던 노동 이민 계약의 실상을 말없이 폭로하는 듯하다. 짙신 신은 저들의 발을 이국땅에 묶었던 선박의 밧줄이 에네켄으로 만들어졌으니, 참으로 지독한 아이러니다. 그들의 움직이는 송장 같던 삶을 최초로 극화했던 김상열의 <애니깽>(1988)도 있지만, 그보다 한참이나 먼저 이 민족 수난사에서 텍스트를 뽑아낸 이가 있었다. 미국 이민 1세대의 탈멕시코 정착기인 「구름을 잡으려고」를 1930년에 동아일보에 연재했던 주요섭이 바로 그 주인공이다. 지리적 부정확함이나 스페인어 번역 오류 등이 읽기를 방해하긴 하지만, 그는 이 소설에서 지면의 대략 1/3을 “팔리지 않고도 팔려온 중”처럼 살아가던 멕시코 애니깽(비록 작품에서는 ‘목화밭’에서 일하고 있지만)들에게 할애했다. 앞서 언급했듯이, 1921년부터는 쿠바도 이들 애니깽들이 감내해야 했던 유폐된 삶, 지독한 그리움, 가난, 노예(적)노동, 고용차별, 대일 관계 및 결혼과 국적 문제, 인종차별의 한 기항지가 되었다. 낯선 땅의 이방인으로 떠돌다가 불귀의 객이 된 이 카리브의 ‘꼬레아노’들에 관한 영화적 관심이 바로 <시간의 춤>이고 <쿠바의 연인>이다. ‘애니깽 이야기’는 특히나 <쿠바의 연인>에서는 ‘러브 스토리’와 ‘쿠바식 사회주의’를 다룬 에피소드들과 함께 서사적 골간의 한 축을 형성하면서 이들 나머지 두 구성요소에 깊이와 리듬과 실감을 곁들이고 있다. 비록 옹두사미로 그치고 만 느낌이 강하지만, 어찌 됐든 중심 고리의 하나로 다채로운 에피소드들을 매개하고 견인하는 역할을 수행한다고 보아 무리가 없겠다.

지는 것도 그런 이유 때문이지 싶다.

5. 쿠바의 환부와 우리 사회의 치부

사랑은 날씨에 따라 변했다

— 박정대, 『모든 가능성의 거리』 中
「아자니 거리의 모든 가능성」

이제 정리해보자. 조금은 뜬금없고 당혹스럽게 들릴 수도 있겠으나, 피부 색깔, 나이, 종교, 문화, 인종의 차이를 색안경을 끼고 바라보는 이들은 난감하게도 그들이 아니다. 획일적으로 주입되고 학습된 고정관념에 따라 사람과 세상을 딱딱 분류하고 재고 나누는 쪽은 느리게 ‘살아가는’ 그쪽이 아니라 오히려 ‘살아내느라’ 바쁜 이쪽이다. 버스 안의 광인(狂人)도 품고 사는 쪽은 그쪽이다. 하지만, 맹목적인 광신(狂信)에 사로잡힌 나머지 폭탄 머리를 말세와 사탄의 징표로 간주하고, 그것으로도 모자라 독단주의와 배타주의라는 ‘이즘’(ism)의 격자에 갇혀 믿음을 종용하는 곳은 가난에 허덕이는 그곳이 아니라 소비 욕망으로 혈떡거리는 이곳이다. ‘일상의 파시즘’, 특히나 타자를 배제하고 억압하는 전체주의적 사유구조가 문화적으로 팽배한 곳 역시나 애석하게도 이쪽이다. 반면에, “물음 없는 맞이하기”라는 자크 데리다(『환대에 대하여』) 식 “타자에 대한 환대”(hospitalité)를 맞볼 수 있는 곳은 묻지도 따지지도 않고 ‘늙은’ 꼬레아나 며느리와 어우러져 춤판부터 벌이는 그쪽이다. 성별화된(gendered) 시각을 드러내며 신랑과 신부의 나이 차이를 추궁하고, 급기야는 어린 조카들까지도 둘러앉아 차이와 차별에 대해 ‘논하는’ 이쪽일 수는 없는 노릇이다. 자신을 감금하는 “주의”(主義)로부터 벗어나서 자유로운 “세계시민”으로 살고자하는 오리엘비스에게 “자본주의자인가, 사회주의자인가?”를 따지듯이 캐묻고 몰아세우는 이쪽일 리가 만무하다. 최소한 이 영화에서는 그렇다. 아니, 그렇게 보인다. 의도했건 그렇지 않

건 간에.

요약하면, 영화는 연애라는 바탕 이야기에 쿠바의 환부와 우리 사회의 치부를 덧대는데, 이는 이 영화의 큰 매력이자 볼거리다. 왜냐하면 타자의 시선을 빌어 자기 검색을 가능하게 함으로써 우리 사회의 주변부를 살피우는 결핍과 과잉의 악순환, 독단과 배제의 논리, 속도(“비천한 빠름”)와 소비 신화, 불평등과 비정규직 문제 등을 찬찬히 훑아보도록 이끌기 때문이다. 이는 물론 이 영화 속 시선의 두 초점을 이루는 ‘봄(seeing)과 보여짐(to be seen)’, ‘바라보는 (타)자와 보여지는 자(아)’의 겹침과 교차의 (부)산물이다. 한 편에 의한 한 편의 일방(향)적인 관찰 기록이 아니라 성찰과 자성을 수반하는 시선의 주고받기가 영화의 (대칭)축을 이루기에 가능한 일이다. 끝으로 사족처럼 덧붙이자면, 영화에 피처링 격으로 참여한 베니 모레(Benny Moré)와 실비오 로드리게스(Silvio Rodríguez)는 영화의 이음매 구실을 하는 애니메이션만큼이나 영화 보는 흥을 돋운다.

물론 아쉬움이나 안타까움이 없는 것은 아니다. 인터뷰가 한인 3세에 거의 국한되어 있고, 3번에 걸쳐 상당한 기간 동안 쿠바에 체류한 것치고는 또 카메라가 너무 게을러 보이고, 게다가 그마저도 줄곧 아바나를 맴돈 탓에 영화가 ‘아바나의 연인’처럼 느껴지기도 한다. 의외로 자막에 오류가 많다는 점도 이 영화의 지울 수 없는 오점으로 남을 것이다. 그리고 느림/빠름, 결핍/과잉, 삶/돈, 호모 뮤지쿠스(Homo Musicus)/호모 컨슈머리쿠스(Homo Consumericus), 사회주의적 집단주의/일상의 전체주의, 평등한 가난/불평등한 풍요 등등으로 되풀이되고 확장되는 이분법이 지나치게 도식적이고 평면적으로 운용된다는 점도 분명 아쉬운 대목이다. 끝으로, 시장에 익숙해진 시선을 거두지 않고 있다는 점, 쿠바의 희망을 잃어내는데 너무 등한한 감이 없지 않다는 점, 두 사회에 대한 통찰이 “완벽한 나라는 없다” 식의 너무 손쉬운(?) 결론으로 수렴된다는 점, 상호 소통을 매개하는 참신한 눈이기는 하되, 많은 경우 감독의 시선이 오

리엘비스의 시선을 유도하거나 대체하고 있다는 점 등을 한계로 지적할 수도 있겠다.

6. 마주보며 페달을 밟는 텐덤 자전거

re-revolution, 다시 회전하면, 그대와 내가
별인 사랑의 육박전

— 장석원, 시집 『아나키스트』 中 「지
난해 ○○여관 때론 △△여관에서」

어쨌거나, 음색이 서로 다른 두 악기가 연주하는 이 ‘아바나 블루스’는 마주보며 페달을 밟는 텐덤 자전거를 연상시킨다. 함께 앞으로 나아가기 위해서는 서로를 향해 맹렬하게 페달을 밟아야 하는. 사이(間)를 가진 차이들이 연애하는 방법, 격렬한 한 몸인 봉고(bongó)가 아니라 온전한 둘이 되는 방법.



쉽지 않을 테지만, 부디 그 사랑이, 아니 그 혁명이 영원하기를! Hasta la revolución siempre! 아울러 이제 막 “잊고 배우기”(desaprender y aprender)를 시작하는 쿠바 남자가, 새 교황의 권고대로, 부디 “자본주의”라는 이 “새로운 보이지 않는 독재자(una nueva tiranía invisible)”에게 길들여지지 않는기를, 소비자본주의의 독실한 신도가 되지는 않기를.

장재준 - 서울대학교 서어서문학과 강사