

〈테레사의 초상〉에 투영된 쿠바 여성의 사회문화적 이미지 연구*

박 종 욱
(부산외국어대학교)

I. 서론

쿠바 신영화 Nuevo Cine Cubano는 자신이 속한 사회가 유지하거나 추구하는 가치관에 대한 점검과 검토를 위해 사회문화적 가치개념을 이미지로서 생산하며, 혁명 이후 사회문화 전반에 걸친 혁명적 문화행위의 방향성 설정에 있어서 쿠바 사회의 재구성에 긍정적 영향력을 행사하려는 목적을 지향한다. 따라서 쿠바영화예술산업기구 Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (이하 ICAIC)에 의해 지원되는 영화는 매체로서 쿠바 사회의 사회문화적 가치의 생산에 적극적으로 참여한다. 쿠바 신영화의 주된 목적은 현실을 대상으로 구성된 사실주의적 영화를 접한 관객이 자신들의 현실을 성찰하고 새로운 방향으로 변화시킬 수 있도록 참여하게 하려는 데에 있다고 볼 수 있다. 영화는 관객에게 사회를 바라보는 시선을 제공하고, 유도함으로써 쿠바 사회의 재건에 참여하게 되지만, 혁명 이후 일관된 응시의 시선과 대상을 유지하였던 것은 아니었으며, 세부적으로 신영화가 시작된 이래 스무 살 성년이 되기까지 지속적인 변화의

* 이 논문은 2008년 정부(교육과학기술부)의 재원으로 한국연구재단의 지원을 받아 수행된 연구임(NRF-2008-362-A00003).

과정을 겪을 수밖에 없었다. 물론, ICAIC에 의해 지원되는 공적 성격의 영화가 지향하는, 사회문화적 이미지를 생산하고, 관객의 시선을 이끌어내는 매체로서의 기능 자체가 변한 것은 결코 아니다. 다만, 카메라의 응시 대상이 일상적 삶에서의 가치관으로 구체화되고 있음이 달라진 부분이다.

본 연구는 ICAIC에 의해 지원되는 쿠바 신영화의 변화라는 배경에서, 혁명 20주년이 되는 1979년에 발표된 영화, <Retrato de Teresa>(이하 <테레사의 초상>)을 대상으로 쿠바 여성의 사회문화적 이미지 분석에 구체적 목적을 설정한다. 혁명 이후 지난 20년 동안 쿠바 신영화는 사회 재건을 위해 이념적 투쟁의 대열에 합류하였으며, 혁명의 당위성을 확인하고, 과거사를 청산하며, 새로운 미래 건설을 위한 혁명 정신을 자극하는 주제들에 집중하였다. <테레사의 초상>은 상대적으로 선언적이고, 상징적인 쿠바 혁명의 이념적 좌표에 대한 논의에 주목하는 것이 아니라, 일상적 삶의 관계망에서 여성의 사회문화적 위상에 대한 보다 실증적 이미지에 관심의 영역을 확장하게 된다. 매번 되풀이 되는 선언적 이미지는 관객의 주의를 환기하기에 제한적이었으며, 현실적인 시각에서 보다 구체적이고 실증적인 주제가 관객의 관심과 논쟁의 대상이 될 수 있었기 때문이다.

<테레사의 초상>은 쿠바 사회의 일상적 삶의 문제적 주제들 가운데 대표적인 이슈인 마치스모를 전격적으로 스크린에 옮긴 작품으로서, 쿠바 영화 역사상 공전의 히트를 기록할 뿐 아니라, 감독의 신랄한 비평적 시각은 사회적 논쟁의 주요한 대상이 되었던 기념비적인 영화이다. 영화는 ICAIC에 의해 지원된 영화 가운데 최고의 ‘논란거리’가 되었으며, 존 킹 John King이나 피터 슈만 Peter Schumann 등 서구 영화 비평가들도 앞 다투어 쿠바 영화가 주제와 스타일 양면에서 새로운 발전 단계에 올라섰음을 인정하는 계기로 평가되었다. 1972년부터 1979년까지 개봉된 쿠바 영화들의 국내 입장객 수를 기준으로 비교했을 때, <테레사의 초상>은 역대 4위를 기록할 만큼 쿠바에서도 관심의 대상이었다(Chanán 1985, 34; 358-359). 인구 천만 명을 약간 상회하던 쿠바에서 백오십만명 이상이 관람을 했다는 것은 대단한 기록으로 기억된다. 흥미로운 사실은 70년대 흥행 순위 5위 안에 들었던 다른 영화들을 모두 제치고 비평가들의 지속적인 관심의 대상이 되는 작품은 <테레사의 초

상>이 유일하다는 점이다. <테레사의 초상>에 나타나는 세부 주제로서 ‘마치스모’와 ‘여성의 해방’, 그리고 ‘시대적 여성성에 대한 다양한 담론을 구성하는 여성의 이미지’ 등을 들 수 있는데, 세 주제들은 70년대 쿠바 사회에서의 여성의 사회문화적 이미지라는 포괄적 주제 아래에서 논의될 수 있다.

본 연구는 신영화의 사회적 기능과 역할이라는 측면에서 쿠바 영화인들이 생각했던 영화의 사회적 기능과 역할, 특히 관객의 시선을 생산할 수 있다고 믿었던 인식과 그러한 배경에서 <테레사의 초상>이 어떻게 현실적 문제와 직면하고, 쿠바의 사회적 문제로서 재현하는 지, 그리고 ‘마치스모’와 ‘여성의 해방’의 주제가 어떻게 여성의 사회문화적 이미지를 구성할 수 있는 것인지 연구 문제를 설정한다.

연구를 수행하기 위해서, 첫째 관객의 시선을 이끌어내고, 생산하는 영화의 기능과 역할에 대한 쿠바 영화인들의 인식과 개념 분석을 수행하고, 둘째 ‘마치스모’와 ‘여성의 해방’이라는 사회적 이슈들에 직면하는 인물들을 분석하여 1970년대 말 당시 쿠바 여성의 사회문화적 이미지가 어떻게 형성되는 지 연구의 구체적 목표를 지향한다.

II. ‘시선의 생산’과 영화의 사회적 기능

1. ICAIC 영화의 사회적 기능과 ‘현실태’¹⁾의 재현

1959년 3월 23일 쿠바 혁명 정부는 피델 카스트로의 서명으로 ICAIC의 설립을 공포한다. 쿠바 영화는 서구 영화가 지닌 문제점을 상업주의의 ‘노예화’로 규정하며, 비상업적 방향성에 기초를 둔 새로운 출발을 선언하였다

- 1) 대부분의 예술표현이 예술가 자신을 둘러싸고 있는 현실에 반응하며, 현실에 연류된 감성과 이념을 재현하는 가운데 발생한다는 정의를 수용한다면, 그러한 대부분의 예술표현이 ‘미메시스’의 측면에서 ‘현실의 재현’에 종사한다고 볼 수 있다. 따라서, 차별적 정의를 가능하게 할 수 있도록, 본 연구에서는 쿠바가 맞이하고 있는 당시, 현실의 상황과 실태를 재현한다는 의미를 살리기 위해 ‘현실태’라는 용어를 의도적으로 사용하며, 넓은 의미에서 현실을 반영하고 재현하는 경향과 구분을 지으려 한다. 하지만, 문맥상 현실태의 용어가 부적절하거나 부자연스러운 경우에는 현실의 용어와 병행하였다.

(Guevara 1960, 4). 이는 영화 매체가 지닌 사회적 기능이 현실을 제대로 재현함으로써, 일상적 삶을 지배하는 가치개념의 올바른 생성에 종사하도록 하겠다는 의미이다. ‘영화의 혁명’을 선언한 ICAIC은 이른바 ‘자유영화 Cine de la libertad’ 계열로 명명되는 아이젠슈타인의 <멕시코 만세 Viva México>, 지메만의 <잊혀진 대중 Pueblo olvidado>, 바르토크의 <어느 자전거 선수의 죽음 Muerte de un ciclista>과 <중앙거리 Calle Mayor>, 브뉴엘의 <잊혀진 사람들 Los olvidados> 등과 같은 영화들을 제외한 대부분의 영화들을 미래지향적 모델로서 수용하지 않는 역사와의 단절을 감당하기로 하였다(Guevara 1960, 4-6). 신영화의 선언은 산업으로서 영화 전반에 걸친 부분도 많지만, 무엇보다 영화의 사회적 기능과 역할에 대한 입장에서 차별적이다.²⁾ 물론, ‘자유영화’ 계열의 영화들 이외에도 적극적으로 수용하는 세 개의 영화 경향이 존재한다. 쿠바의 문화 전통을 충실하게 대변해온 뮤지컬 영화 경향, 냉전의 두 축을 이루고 있던 미국과 소련의 영화 스타일 모두로부터 일정한 거리를 유지하면서, 현실 사회를 새로운 인식의 틀로 바라보려던 네오레알리즘 Neo-realismo 영화 경향, 라틴아메리카 신영화의 큰 틀에서 신물결 Nueva Ola 운동 등으로 대표될 수 있는 새로운 혁신적 영화 경향 등이 그들이다. 이 모두 쿠바의 현실을 올바르게 재현해야 한다는 사회적 사명과 밀접한 관계에서 파악된다. 신영화의 방향성 설정에 있어서 이러한 기준을 적용하게 된 구체적인 원인은 네 가지 정도의 시각으로 정리될 수 있다. 첫째, 미국의 할리우드로 대표되는 제1의 영화³⁾ 산업이 지향하는 상업주의에 의한 영화의 구조와 수탈적 고리를 형성한다고 믿는 시각. 둘째, 상업주의로부터의 해방을 추구하는 소련이 선두 주자로 구성되는 제2의 영화 산업이 여전히 혁

2) 쿠바 신영화에 관한 문화연구 측면의 논문으로는 “탈식민 사회에서 민족을 서술하기: 구피에레스 알레야와 쿠바의 내셔널 시네마”, 『라틴아메리카연구』, 15(2), “영화, <루시아>의 여성 인물분석을 통한 트라우마 직면의 문제”, 『이베리아메리카』, 12(1), “영화, <나는 쿠바>에 있어서 역사적 트라우마 재연을 위한 문체적 특징 연구”, 『중남미연구』, 29(1) 등을 참조할 것.

3) 본 연구에서는 옥파비오 헤띠노(1997, 99-107) 등이 주장하듯, 제1세계 영화, 제2세계 영화, 제3세계 영화 등의 용어를 제1의 영화, 제2의 영화, 제3의 영화 등으로 대체하여 사용하기로 한다.

명적 영화에서 기대될 수 있는 혁신적이고 분석적이며, 비평적인 정신을 결여한 채 방향성을 잃고 표류하고 있다고 보는 시각; 셋째, 혁명의 정신과 이념을 현실에서 반영할 수 있는 목표의식을 정립하려는 시각; 넷째, 산업으로서 영화의 규모가 미국이나 소련, 유럽의 주요 국가들의 경우와 비교하여 상대적으로 작고, 열악한 상태에서 현실적으로 실현가능한 규모의 영화 제작에 대한 기준 설정의 시각 등이다. 이러한 시각의 설정과 경향에 대한 분석적 접근은 영화 매체가 사회적으로 현실을 재현해야 하는 도덕적 기능을 담당하고 있다는 자각과 깊은 관련에서 파악된다.

쿠바 신영화 운동의 가장 기본적인 목표는 ‘대중’을 수탈의 주체에 종속된 상태에서 해방시킬 수 있도록 스스로가 각성할 수 있게 그들을 일깨우는 데에 있다(Gutiérrez Alea 1960, 6-8). 물론, 이러한 태도는 쿠바 신영화의 주체 세력들이 비난과 저항의 대상으로 삼았던 서구 자본사회의 영화가 수행하는 사회적 기능, 즉 영화가 구조적으로 자신이 속한 사회의 지배 이데올로기를 확대, 재생산할 수 있도록 봉사하는 기능적 ‘노예화’ 상태에 있다는 점과 본질적으로 차별이 된다고 보기 어려운 측면이 있다. 사회주의 혁명의 정신을 사회문화 전반에 확대하려는 의도를 기본으로 예술과 영화를 적극적 도구로서 활용하는 것은 결국, 사회의 지배 이데올로기를 확대, 재생산하기 위해 영화인들 스스로가 기능적으로 ‘종사’하는 면이 존재하고 있음을 부정하기는 곤란하기 때문이다. 결국, 쿠바 영화인들이 비판의 대상으로 삼았던 것은 영화의 ‘종속화’ 자체가 아니라, 영화가 어떠한 이념에 종속되느냐, 하는 문제로 귀결될 수밖에 없다.

쿠바 신영화가 추구하는 실천적 혁명 정신은 수탈의 주체로서 서구에 ‘종속’되는 상태가 아닌 스스로가 주인으로 행위할 수 있는 ‘해방’의 상태로 만드는 데에 있으며, 이때의 ‘종속’은 헤티노(1997, 48)가 지적하는 것처럼 수탈의 대상으로서 쿠바의 현실태를 해방의 상태로 만듦으로써, 대중이 종속적 노예 상태가 아니라, 주체적 존재로서 삶을 주도하는 실존적 존재로 만들 의미를 가진다. 당시 영화인들이 추구했던 혁명 정신의 차별성을 지적하자면, 혁명은 독재자로부터의 탈출과 책임자의 처벌과 같은 과거사 청산의 의미에 그치는 것이 아니라, 대중의 다양한 욕구를 광범위하게 수용할 수 있는 가능성을

대중 스스로가 성찰할 수 있도록 사회적 역할을 수행해야 한다는 의식일 것이다(Gutiérrez Alea 1960, 3).

쿠바 신영화가 차별화하고자 노력했던 요소들이 쿠바 영화만의 고유한 특징으로 수용되지는 못하지만, 라틴아메리카 신영화 운동 대부분이 그러했던 것처럼, 관객이 영화의 주된 행위를 통해 서술되는 이야기에 관심을 기울이면 서, 동시에 자신을 에워싼 현실에 대해 성찰하도록 유도하는 서술 방식(Vilasis 1995, 56-57 in Glenda y Alfredo 2005, 45)은 쿠바 영화의 특성으로 자리를 잡게 된다. 비현실적인 어두운 공간에서 현실과 유리된 환상을 체험하는 것이 아니라, 자신을 둘러싼 일상적 삶의 이야기가 묻어 있는 현실을 재구성하는 기회를 갖도록 한다는 것이다. 이는 쿠바 신영화의 많은 작품들, 특히 60년대 작품들이 극적 효과와 특수 효과를 배제한 채 실증적 다큐형식의 증언적 시각에 집중했던 원인이기도 하다.

영화 장르에서 카메라의 앵글은 남성 관객의 관음증적 시선과 빈번하게 비교 대상이 되곤 한다. 물론, 쿠바 신영화의 입장에서든 카메라 앵글은 관객의 잠재적 욕망을 일깨워 영상 이미지로 재현하는 기능을 수행한다.⁴⁾ ICAIC과 쿠바 영화인들은 상업주의가 주로 시도하던 특수효과나 기호의 식민화 *colonización de gustos*를 배제하면서도, 카메라의 앵글이 대중에게 사회적 이슈나 주제를 집중적으로 소개할 수 있는 시선을 이끌어 낼 수 가능성에 주목하였다(Gutiérrez Alea 1960, 6). 관객은 카메라의 시선을 따라 움직이며, 현실과 가공의 세계의 간격을 ‘몰입’과 ‘공감’이라는 장치를 통해 토론을 위한 예비 공간으로 들어가는 것이다. 관객이 서술되는 이야기에 관심을 갖으면서 동시에

4) 쿠바 신영화는 ‘관음증’이나 ‘상업주의’에 반기를 들기는 했지만, 영화의 기능적 측면에서 관음증적 요소 자체를 부정하는 것은 결코 아니었다. 뮤지컬 장르의 음악 영화들의 경우에는 카메라의 앵글이 남성 관객의 관음증적 시선을 지니는 경우가 일반적으로 허용될 수 있었으며, <저개발의 기억>의 경우처럼 카메라의 앵글이 남성 관객의 관음증적 시선(의도적이건, 의도적이지 않건) 따르는 경우는 빈번했다. 사실상, 이들이 표면적으로 할리우드 방식의 영화를 저항의 대상으로 삼은 것은 영화가 지닌 상업화 경향 때문인데(Massip 1966, 18), 이는 제국주의의 생산이론을 파급하는 국제적 규모의 제작 방식에 대한 위기 의식과 생산 방식의 표준화와 그에 따른 산업구조형식의 공식화에 대한 우려 때문이었다. 그러므로 관객의 몰입을 유도하는 관음증적 시선 자체가 부정적 대상이었던 것은 아니었다.

자신을 에워싼 실재하는 ‘현실’에 대해 성찰하도록 유도되는 형식은 서구의 오랜 전통으로서 ‘미메시스 mimesis’와 ‘진실인듯꾸밈 verosimilitud’이 말하는 현실의 개연적 존재 가능성에 대해 주목하려는 사실주의적 세계관으로부터 많은 부분을 차용하지만, 재현과 모방의 사회적 기능에 보다 중요한 사회적 의미를 부여한다는 점에서는 쿠바 신영화가 상대적으로 차별적 요소를 지니고 있다고 할 수 있을 것이다. 홀리오 가르시아 에스빠노사 Julio García Espinoza, 토마스 구띠에레스 알레아 Tomás Gutiérrez Alea, 사라 고메스 Sara Gómez 등의 감독들은 영화를 혁명적인 투쟁을 재현하고 표현하기 위한 포럼(공공장소)으로 보았는데(Glenda 2005, 45), 영화를 가장 대중적인 표현 매체로 본 까닭(Gutiérrez Alea 1960, 6)이다. 이들은 카메라와 녹음기는 현실 기록 이외에도 현실의 부분을 선택하여, 전달하고 사회적 맥락을 담아냄으로써, 새로운 현실을 만들어 낼 수 있다고 믿었다. 그러므로, 감독은 영화를 통해서 현실을 재현할 수 있을 뿐 아니라, 새롭게 현실을 볼 수 있는 예술적 창조의 도구적 기능을 수행한다고 믿었다(Gutiérrez Alea 1965, 69).

II. 70년대 ICAIC 영화에 있어서 ‘시선’의 생산과 〈테레사의 초상〉

쿠바 혁명 예술가들은 자신들의 사회문화적 기능을 빠블로 네루다 Pablo Neruda가 지적하듯(1967, 6), 대중이 현실을 제대로 인식하여 스스로 노예상태로부터 해방을 할 수 있도록 봉사하는 것이라 생각했다. 영화의 사회문화적 기능 또한 서구 종속적 구도로부터 대중을 해방시키는 것이지만, 중요한 것은 어떻게 대중의 시선을 유도할 것이냐, 하는 문제였는데, 이는 현실태의 재현 방식과 밀접하게 관계되는 것으로 인식된다. 구체적으로 영화 매체가 대중의 시선을 생산하는 방식은 어떻게 효율적으로 가능할 것인가, 하는 문제는 영화의 사회적 기능과 역할에 관련되는 문제인데, 영화를 보는 관객은 스크린을 통해 재현되는 세상이 자신이 경험하는 현실의 실제적 모습일 수 있다는 개연성에 깊이 관여되므로(Glenda 2005, 34), 영화 제작에 간여하는 주체들이 의도적으로 영화의 주제와 소재 및 플롯을 구성하는 과정에서 대중(관객)의

시선을 이끌어낼 수 있도록 집중하는 것이 사회적 기능이며 역할이라고 이해될 수 있다.

<테레사의 초상>은 70년대 말 쿠바 사회에 있어서 여성의 사회적 역할에 대한 주제를 잘 드러낸 영화이다. 빠스또르 베가 Pastor Vega 감독은 쿠바 신영화 1세대 감독들이 한창 활동하던 69년에 <아메리카 전쟁에 관하여 De la guerra americana>로 데뷔했다. 소위 황금시대로 불리는 60년대의 화려한 시대에 출발한 것은 사실이지만, 실질적으로는 <어떤 식으로든>의 사라 고메스의 경우처럼 1세대의 영향을 받으며, 활동한 1.5세대에 속한다(Hernández 2009, 5).

<테레사의 초상>은 <루시아 Lucía>나 <어떤 식으로든 De cierta manera>과 함께 혁명 이전 쿠바 영화계에서 재현된 여성의 전형적인 이미지에 대한 의문을 제기하며 혁명 이후 쿠바의 사회문화적 맥락에서 쿠바 여성의 현실적인 이미지와 가치를 주조한 영화이다(Pastor, 30).

테레사는 영화의 여성 인물이다. 영화는 70년대 쿠바 사회의 전형적인 사회 환경에 노출된 여성의 이야기이다. 영화는 남성마치스모를 고발한다. 직장 생활을 하며, 주부로서, 엄마로서, 아내로서의 삶을 살아가는 여성의 일상에 대한 묘사가 배경으로 전개된다. 1979년 쿠바 사회는 이념적 혁명을 위한 과거역사의 청산보다는 일상적 삶에서 사회문화적 인습을 바로잡으려는 새로운 문화적 혁명의 시기를 맞이한다. 혁명은 결국 대중이 주인이 되는 사회의 발전을 도모해야 하는 것인데, 과연 당시 쿠바의 사회문화적 위상은 어떠한지, 일상의 삶에 대한 자기 성찰이 영화가 주목하는 중심 주제이다.

사실 1959년 혁명이 성공한 이후 ICAIC은 혁명의 정신적 목표와 성과에 주목하며, 역사적 '과거 청산'에 집중하였으나, 보다 일상적인 삶의 가치에서 있고 있는 문제는 없는지, 사회문화적 가치의 재정립과 더불어 '자기 성찰'의 기회에 주목할 여력이 없었다. 서구에 의해 주도된 식민화로부터 '탈식민'을 부르짖으며, 사회의 모든 구성원들이 '자유'를 쟁취하기 위한 목표가 수행되었으나, 혁명은 여전히 선언적이고 선동적이었으며, 부분적으로는 상징성에 매달리는 한계를 나타내었다. 쿠바 신영화에서 매체로서 영화는 관객을 계도하고 혁명의 과정에 봉사하는 사회적 기능을 담당하였기 때문에 관객의 '시

신'을 생산하는 과정에 주목해온 이유는 타당했다. 대부분의 영화들은 과거 청산이라는 주제에 깊이 관여되었기 때문에, 역사의 객관화라는 시각을 제시해야 할 필요가 있었고, 다큐 형식의 장르를 선택할 충분한 이유가 있었던 것이다. ICAIC에서 지원된 대부분의 쿠바 신영화들이 부분적으로 혹은 전면적으로 다큐 형식을 수용하는 것도 이 때문이었다. 하지만, ICAIC의 역할 또한 지난 20년 동안 변화된 사회 환경에 맞는 새로운 방식의 사회적 기능을 찾아야 했고(Glenda, 38), 영화감독들 또한 영화의 사회적 기능을 보완할 중요한 가치를 찾아 헤맸다.

“새로운 사회 질서는 새로운 관객을 만들고, 새로운 사회의 질서를 선도하는 영화는 사회적 기능의 주체로서 관객의 시선과 보는 방식(응시하는 방식)을 만든다”라는 정의(Sarlo 2004, 128)는 사회가 변한 것이 아니라, 사회가 추구해야 할 우선순위가 변화된 것을 의미하며, 선언적 혁명을 부르짖기보다는 실증적 변화의 사례를 일상의 삶에서 찾아내는 것이 보다 본질적인 가치가 되어야 하는 시대가 된 것을 의미한다.

영화를 감상하고 수용하는 감성적 태도와 관련하여 쿠바 영화인들이 제1의 영화를 경계했던 이유는 기호의 식민화에 대한 불안감 때문이었다. 거대 자본과 생산 방식으로 파급되는 할리우드식 영화들은 반복되는 감성 수용의 방식을 통해 일상에서 ‘기호의 식민화’를 이루게 되며, 이는 ‘식민화’ 상태와 비교될 수 있는 것으로서, 이들 영화인들이 대결국면으로 생각한 것은 기호의 식민화로 부터 적절한 ‘문화습득 Culturalización’과 ‘탈식민화 Decolonización’를 이루는 것이었다. 식민자는 ‘소비자’로서 인간의 속성을 분석하고 접근하여, 재화의 생산과 유통에 ‘판매·이식’이라는 이념적 구도를 주입한다. 시각과 청각의 특수 효과와 장치들은 ‘브레인스토밍 Brain storming’의 효과처럼 영화에서 가능하며, 소비자의 기호를 설정하고 반복하도록 만든다. 일상적 삶의 시간과 리듬 속에서 문제와 직면하는 기회를 제공하는 것이 이러한 장치로부터 자유롭게 문제를 ‘직면’할 수 있는 진정한 기회로 연결된다. 그러므로 효과와 장치가 대부분 제거된 단순한 구성과 플롯으로 주제에 접근하고, 묘사하는 것은 신영화가 추구해야 할 원칙이었다(참고: Barnet 1969, 1-2).

60년대 대표적인 여성과 남성의 사회적 갈등에 대한 영화인 <루시아>의

경우, 역사적 실체에 대해 규명하고, 그 의미를 재설정함으로써, 결국 정의의 시각에서 ‘해피엔딩 happy ending’을 보이고 있는 것과 비교하여, 79년도 <테레사의 초상>의 경우에는 의도적인 해피엔딩을 암시하지 않았다. 테레사는 사회적 문제의식의 전환을 위해서는 문제를 해결하기 위해, 서둘러 문제에 직면하고, 바로 해결 가능성을 시사하는 이미지와 개연성으로 이야기를 몰아가는 60년대식의 추상적이고 이념적인 접근을 벗어나, 현실에서의 구체성과 실체를 대상으로 수행되는 실증적 면모에 주목한다. 그녀의 접근 시각은 문제를 해결하기 위한 문제의식의 환기에 머무는 것이 아니라, 문제의 해결 가능성이란 개인의 ‘적극적인 참여’에 의해 주도되는 접근이 되어야 한다는 의식에 있다(Hernández, 2009: 6)

혁명이 선언된 지, 20년이 되는 시점에서 빠스토프 베가 감독은 쿠바 혁명이 스페인과 미국으로 대표되는 서구가 청산의 모든 대상인 것처럼 논의되는 것보다는 사실상, 국내 구성원들인 쿠바 사람들의 일상적 삶의 사회문화적 가치에서 보다 본질적인 문제를 찾아야 하는 것은 아닌지, 사회문화적 인식을 위한 ‘시선’의 생산을 시도한다. 영화적 시각의 주류를 이뤘던 다큐 형식은 관객들의 시선을 생산하는 기능에 있어서 새로운 접근 방식으로 보완되거나 대체될 그 무엇을 찾아야 했다.

영화의 주제 못지않게 스타일이 강조된 것도 바로 이 시기이다. <테레사의 초상>은 역사성 보다는 일상성에 관심을 집중하며, 사회적 이슈가 되는 주제에 접근하는 현실성에 강조점을 두었다. 베가 감독은 70년대 쿠바 영화 상황에서 여전히 다큐 형식의 영화가 주도하고 있는 분위기를 극복하고, 극적 전개를 중심으로 구성하는 픽션 영화에 주목하였다. 상업주의와 효과 위주의 영화들이 갖는 단점을 답습하지 않는다는 전제는 유지하되, 최대한 관객을 사회적 이슈가 되는 영화의 주제에 몰입을 시키고, 공감대를 통해 새로운 시선의 가능성을 이끌어내야만 했기 때문이다. 그는 사회적인 이슈와 문제의식을 부각시키기 위해, 영화의 극적 구성을 강조했다. 과연 영화는 대 성공이었다. 개봉 2주 만에 25만 명의 관객을 불러들이며(Chanán 1997, 198), 사회적 이슈를 만들어 내었다. 새로운 시선을 생산한 것이다. 연일 사람들은 영화의 주제들을 두고 토론을 벌였으며, 관공서와 학교, 직장과 거리에서 토론과 논

쟁은 계속되었다.

중요한 것은 영화가 사회적인 핫 이슈를 제시할 수 있었다는 점이기도 하지만, 관객의 적극적인 참여를 유도해 낼 수 있는 영화적 장치가 마련되어 있었다는 대목이다. 사회주의 발전을 위한 요소의 개발과 공동의식이라는 차원에서 관객 혹은 대중의 적극적인 참여는 영화 매체의 사회적 기능의 목적과 일치된다(Quiros 1993, p. 65-66. cited in Glenda, 2005, 38). 결국, 〈테레사의 초상〉은 사회문화적 논란을 야기했고, 많은 이들이 토론에 적극적으로 참여할 뿐 아니라, 정부 정책 등과 같은 정치적 영역으로 확장되었다. 이는 감독이 의도했던 것처럼 관객을 참여시킴으로써, 시선을 생산하고, 그러한 과정에서 사회의 점진적 발전의 모델로서 영화의 기능과 역할을 수행할 것을 기대했던 ICAIC의 목적과 일치하는 부분이다(Chanan 1985, 378). ICAIC이 추구했던 영화 매체를 통해 사회의 문화적 인식의 틀을 변모시키려는 시도가 성공을 거둔 것이다. 이렇듯, 사회문화적 가치를 구성하는 이념과 관습 등을 전향적 시각으로 전환하려는 노력은 전략적으로 접근되어야 하며, 효율성이라는 측면에서도 교육적 캠페인이나 구호를 통하는 접근보다는 영화 매체와 같이 관객의 ‘몰입’을 통한 ‘공감대 형성’을 토대로 다가가는 것이 관객의 ‘시선’을 생산할 수 있는 보다 긍정적인 접근이기 때문이다. 결과적으로 관객들은 현실성이 있는 일상적 주제에 깊은 관심을 기울이게 되었고, ‘마치스모’와 ‘여성의 해방’이라는 주제가 개념적이거나 추상적인 접근이 아니라, 현실적이고 구체적인 방식으로 이해되어야 하는 문제의식이라는 사실을 알게 된 것이다. 감독은 이렇게 관객의 시선을 생산할 수 있었다.

III. 70년대 쿠바 여성의 사회문화적 이미지

1. 시대적 이슈와의 직면과 〈테레사의 초상〉

쿠바 영화의 역사적 맥락은 크게 두 시대로 구분될 수 있는데, 하나는 혁명 이후인 59년부터 80년대까지의 시기를 말하고, 다른 하나는 89년 베를린 장

벽의 붕괴와 91년 소련의 붕괴 등으로 상징되는 80년대 말 이후 현재까지의 시기를 말한다. 이러한 구분에 대한 이유는 이념적 정치 환경의 변화에서 발견된다. 이는 쿠바가 지정학적으로 미국과의 관계 및 대체종속의 비난이 되었던 소련과의 관계를 통해 이념적 정체성으로 규정될 수밖에 없는 정황을 고려한다면 매우 긍정적인 기준이 된다. 쿠바에서 정치 사회적 요소는 사회문화적 삶의 다양한 가치 요소에 지대한 영향력을 행사하며, 특히 쿠바 국내에서 영화가 지니는 정치사회적 매체로서의 기능을 생각한다면, 이 기준은 여전히 유효하다.

글렌다 메히아 Glenda Majía와 마르티네스-엑스పో시토 Martínez-Expósito는 ‘혁명적 쿠바 영화의 두 시기에 나타난 여성의 재현’이라는 연구 주제를 통해 쿠바 영화에 통시적으로 접근하는 과정에서, 대부분의 영화 전문가들이 그러하듯, 전반기의 대표작으로 <어떤 식으로든 De cierta manera>과 <어느 정도까지 Hasta cierto punto>, 그리고 <테레사의 초상>을 꼽았으며, 후반기에 <투명한 여인 Mujer transparente>와 <인생은 휘파람 La vida es silbar>을 선택되었다. 우리의 관심은 <테레사의 초상>이 포함되어 있는 전반기의 영화를 ‘제국과 자본 이념으로 규정되는 이념적 요소들을 대체하는 시기로서 여성들이 혁명 영웅으로 등장’한다는 평가와 후반기를 상대적으로 ‘현재까지 존재하고 있는 가부장제 사회의 가치관에 대항하는 여성주의적 주인공’ 중심의 영화라는 평가(Glenda 2005, 36) 모두가 과연 합당한 평가인가, 하는 문제이다.

시대를 반영하는 여성의 이미지를 분석하기 위해, 쿠바 신영화의 역사를 두 시기로 구분한 것은 일반적으로 수용되는 부분이다. 객관적 타당성을 지니기 때문이다. 하지만, 전반기 영화의 여성 주인공들을 ‘여성혁명영웅 heroína revolucionaria’으로, 둘째 시기 영화의 여성 주인공들을 ‘가부장제적 가치관에 대항한 젠더와 페미니즘적 주인공’으로 구분하는 것이 과연 가능한 것인지, 논란의 여지가 있다. 이들의 주장은 영화의 역사적 시기와 위에서 언급한 개별 영화들의 가치들을 단순화하여 비교하는 과정에서 지나친 ‘일반화’를 거쳤고, 결과적으로 부분적인 오류에 빠진 듯하다. 1960~1980년대와 1990~2000년대를 비교하는 과정에서 상대적인 특징을 강조한다는 측면에서만 타당성을 지닐 뿐이다.

<테레사의 초상>은 1968년 움베르토 솔라스의 작품인 <루시아>의 3부 가운데 마지막 에피소드의 여성 인물 루시아가 남편의 ‘마치스모 Machismo’에 대항하면서도, 남편을 설득하여 가정을 지키려 했던 것과 비교하면, 상대적으로 보다 투쟁적이고 선동적이며, 독립적인 인물을 묘사한다. 루시아는 남편의 질투와 성적 지배가 중요한 요점이 되는 갈등상황에서, 자신이 참여하여 수행할 수 있는 일을 하겠다는 사회적 참여의 차원에서 자립과 독립, 자아 찾기를 주장한다. 글렌다가 주장하는 ‘여성혁명영웅’의 모습은 <나는 쿠바 Soy Cuba>에서 전형적으로 나타나는 인물 유형으로서, 이미 루시아의 인물과도 다소 거리가 있다. 물론, 루시아의 경우에는 사회발전을 위한 혁명정신을 고취하려는 의미라는 차원에서 일정부분 글렌다의 평가를 긍정적으로 수용할 수 있다. 하지만, 테레사라는 인물에 대해서는 일상적 가치와 여성으로서 젠더와 페미니즘적 주인공의 모습에 가깝다는 점에서 글렌다의 주장을 수용하기란 곤란하다.

<테레사의 초상>에서는 <루시아>의 경우에 비추어 보다 구체적인 현실이 묘사된다. 그녀는 세 명의 아이들의 엄마, 남성 우월주의자의 아내, 방직 공장의 직원, 노동자 연맹의 문화 담당 등의 역할을 수행하면서 사회문화적 편견에 맞서 당당하려는 여인의 모습이다. 테레사의 주변 인물들은 그녀에게 ‘단순하게 집안일을 하며, 아내 역할에 충실한 것이 본질적’이라는 견해를 밝힌다. 이들은 사회에서 주체적 임무를 수행하는 개인으로서 보다 적극적인 자신의 역할을 수용하는 것은 선택의 문제가 아니라, 당연한 것임을 강조한다. 각자 맡은 일을 충실히 한다는 것, 그것이 당연하다는 주장자체가 편견과 인습이라는 사실을 그들은 인식하지 못한다. 여성의 일과 남성의 일을 영역으로 정하고, 구분하는 과정에서 사회적 편견과 성차별이 기인할 수 있음을 깨닫지 못하는 것이다. 영화는 이처럼 쿠바 사회에 만연한 남성우월의식에 대한 일상적 시각에서의 접근이다.

70년대 말 쿠바 사회는 기존 세대의 양성 관계에 있어서 성차별이나 양성 평등 등에 관련하여 사회구조적 갈등 요소에 대한 의식이 일반화되지 못한 상황이었다. 힘들어 하는 테레사에게 그녀의 엄마는 “여자는 여자, 남자는 남자일 뿐. [...] 이걸 피델도 못 바꾼다.”고 결론짓는다. 혁명의 대상으로조차

인식되지 않았던 가치 개념으로서 남녀의 사회적 역할이라는 문제의식은 뿌리 깊은 사회문화적 가치관이기 때문이다. 테레사는 시대적 이념과 문제에 직면한다. 당시 쿠바 사회는 모든 분야에서 꾸준히 혁명을 외치고 있지만, 정작 일상적 삶에서 가장 본질적인 문제조차 외면하고 있는 것은 아닌지, 감독은 문제를 던진다. 그는 사회문화적 가치에 대한 변화의 시선이 왜 필요한 것인지 말한다. 정치제도의 개혁이 사회문화적 인식의 개혁이나 일상에서의 구체적인 삶의 변화보다 중요한 것은 결코 아님을 지적하는 것이다.

“나는 엄마와 속한 시대가 달라서 다행이야”. 테레사의 시선이다. 남편인 라몬은 TV 수리 기술자로서 사회적으로 우수한 재원이다. 자기 개발의 측면에서 주인공들은 각각 별다른 문제를 지니고 있지 않다. 둘의 관계 또한 사랑으로 맺어진 관계이다. 직장업무와 특별활동, 집안일까지 여러 몫의 삶을 살아가는 테레사에 대한 이해가 부족한 남편에 대한 투정에 대한 직장 동료의 조언도 크게 다르지 않다. “그런 것은 남편들이 짜증을 내는 일이야.” 루시아가 저항하는 대상은 개인으로서의 남편이었으나, <테레사의 초상>에서 여주인공이 변화의 대상으로 삼는 것은 남성우월의식의 대표적 유형으로서의 남편, 라몬이다. “오늘은 설거지를 앉겠어.” 라몬은 “내일이면 나아지겠지.” 아내의 불만을 이해하지 못하는 남편의 설득에도 불구하고, 테레사는 “내일, 당신이나, 나, 모두 변하는 것은 아니야.”라 외친다. 사소한 문제에 본질적으로 대응하는 아내의 태도에 당황한 라몬은 점차 언성을 높리게 되고, 테레사 또한 감정적으로 폭발한다. 하지만, 테레사는 라몬이 원하는 것처럼 직장 근무 시간과 근무 후 직장동료들과의 ‘문화 활동’의 시간을 바꿀 수는 있지만, 남편의 시중을 들기 위해서가 아니라, 근무 후 보다 자유로운 여가활동을 하려는 것이라 항변한다. “나는 노예가 아니야.” 그녀의 말은 단호하다. “나는 노예가 되고 싶지는 않아. 내 자신이 될 거야. 나는 내 엄마나 시어머니처럼 살지는 않을 거야.” 그녀의 말은 이미 선언이다. 개인으로서 테레사의 말이 아니라, 쿠바 여성의 대표로서 내뱉은 말이기 때문이다.

문제에 직면한 테레사가 해결책을 찾아가는 과정은 고민과 번민으로 표현된다. 하지만, 사회의 인습적 가치관을 바꾼다는 것은 “피델도 할 수 없다”는 표현처럼, 혁명정신으로도 불가능한 대상일지 모른다. 시어머니가 “요즘 여

자들은 백인, 흑인, 애, 어른 할 것 없이 다들 그 모양이다”, “자유롭다는 거겠지”라며 보수적인 가부장제적 인식과 남성우월의식에 친숙한 가치의식에 대한 동의를 드러내는 행위에서 테레사의 현실적 어려움이 묘사된다.

테레사의 입장을 다루는 ‘응시’의 시선이 행위와 사건 속에서 여주인공을 배치하는 플롯의 설정에서 논의된다, 라는 전개가 맞다면 <어떤 식으로든>과 <어느 정도까지는>의 경우와 비교하여, <테레사의 초상>이 좀더 개별적 특징을 드러낸다. 남자 주인공 라몬은 개인으로서 ‘인물’이지만, 동시에 사회적 가치개념의 ‘표본’이고 ‘상징’이다. 다큐적 요소가 많이 반영된 위의 두 영화들과 비교하여, 극적 요소가 보다 강조된 <테레사의 초상>에서 라몬은 마초로서의 상징성과 더불어, 테레사의 존재 이유에 대한 설명으로서 기능하는 측면이 강하다. 이는 ‘테레사는 누구인가’라는 주제와 맞물리는데, 그녀는 상대적으로 남편과 사회적 편견에 의해 실존적 의미를 구성한다. 남편인 라몬의 ‘인물’과의 상관관계에서 그녀의 존재적 의미와 내용이 규정되기 때문이다. 남편의 외도에 대해, 남편에게 질문하는 그녀의 입장이 이러한 두 사람의 기능적 관계를 대변한다. 상황이 여자의 외도였을 때, 당신이라면, 어떻게 했을 것이냐는 물음을 통해, 라몬의 생각은 ‘인물’을 대변하고, 테레사는 그의 대답에 따라, 남편과의 화해를 토대로 충돌하는 갈등적 요소들을 화합하고, 융합하는 개인적 절충의 가능성과 과거의 인습과의 단절을 향한 발걸음을 떼는 투쟁의 상징을 선택할 가능성 사이에 놓이게 된다.

빠스포르 베가는 테레사라는 여성 인물 이미지의 창조를 통해 당시 사회가 간과하고 있던 이슈를 중요한 사회적 문제로서 부각시키는 데 성공했으며, 선언적이고 상징적 수준에서 되풀이 되던 사회 변혁의 정신을 일상적 삶의 인식 전환으로 이끌어 낼 수 있었다.

2. ‘마치스모’의 환경과 여성의 사회문화적 이미지

영화가 제기하는 화두는 ‘마치스모’와 여성 해방의 상관관계를 통해 생산되는 여성의 사회문화적 이미지이다. 주인공인 테레사는 남편인 라몬의 마치스모에 저항하는 행위를 주도한다. 혁명이란 급격하고 극적인 방식으로 심리

적 정신적 구성축을 바꿀 수 없음을 아내, 테레사에 대한 라몬의 태도를 통해 이미지로 구성된다. 한순간에 변화될 수 없는 사회문화적 가치로서, 청산의 대상이며 사회발전에 저해의 요소로 해설될 수 있는 전근대적 요소는 라몬의 마치스모와 가부장제적 태도에서 함축적으로 발견된다(Brigada 2006, 37).

영화는 ‘여성’을 상징으로 표현하기보다는 현실적 이미지로 재현하고 있는데, 이때 여성은 <나는 쿠바>의 경우처럼 ‘국가적 이미지’로 체화된 여성과는 차별적이다. <나는 쿠바>에서 화자로서 여성은 국가로서 쿠바이며, ‘여성=국가’의 구도가 성립된다. 그러나, <테레사의 초상>에서 여성은 국가로 체화되지 않는다. 테레사는 개별적 ‘인물’이며, 동시에 ‘현실적’ 인물이기 때문이다. 그러므로, 주인공인 테레사가 추구하는 자유와 해방이 곧 쿠바의 자유와 해방이 되는 것은 아니다. 따라서 <나는 쿠바>에서 추구되는 자유와 해방은 곧 쿠바의 자유와 해방이라는 구도로 이해되지만, <테레사의 초상>에서 추구되는 자유와 해방은 여성과 남성의 양성대결국면에서 전근대적 인습으로서 마치스모로부터 여성의 해방의 구도로 이해가 된다.

따라서 <나는 쿠바>에서는 여성이 곧, 쿠바이며, 여성의 해방이 쿠바의 해방이라는 구도가 가능하며, 해방1과 해방2 사이에는 완전한 일체감이 형성된다.

여성	=	쿠바
↓		↓
해방1	≡	해방2

<테레사의 초상>에서 여성은 쿠바를 대표하지 않으며, 여성의 해방과 쿠바의 해방이 일치하지 않는다. 물론, 쿠바의 해방과 여성의 해방 또한 동일시될 수 없으니, 이는 《(여성≠쿠바); (해방1≠해방2)》의 구도에서 파악되기 때문이다.

여성	≠	쿠바
↓		↓
해방a	≠	해방b

여성	⊆	쿠바
↓		↓
해방a	⊆	해방b

여성은 쿠바의 부분집합이며, 해방a가 해방b의 부분 집합이다. 감독의 의도는 단순하게 작은 개념의 해방을 논의하려는 것이 아니라, 일상적 삶에서의 변화가 결국은 쿠바 사회의 발전에 공여한다는 구도에서 논제를 제공하는 것이기 때문이며, 쿠바 사회의 변화 발전을 위한 방향성의 의미에서 파악될 수 있다.

사회주의 체제에서 여성의 노동성은 남성과 평등하게 평가된다. 영화는 여기에서 출발점을 찾는다(Glenda 2005, 37). 노동의 평등함을 내세워 여성의 성적 평등에 대한 논의를 출발하는 것이다. 1979년 쿠바 사회에서 여성의 성적 동등성과 해방이란 주제는 가부장제적 사회 환경에 오랫동안 노출되어 온 쿠바인들이 쉽게 수용할 수 있는 주제는 결코 아니었다. 현실적으로 여성의 해방은 마치스모의 변화와 반비례의 관계에 놓여있었으며, 마치스모는 가부장제적 환경에 길들여진 쿠바인들 사이에서 남성들끼리 혹은 남녀 사이에서 모두 존재하던 강한 사회적 인습이었다.

<테레사의 초상>에서 간과할 수 없는 것은 라몬과 테레사가 주도적이고 주체적인 개인으로서 역할을 어떻게 수행할 것인지. 자신들의 자유의지가 무엇이고, 어떠한 인식에 기반을 하고 있는 것인지에 대한 개인주의적 차원의 담론으로 이어지지 못하고 있다는 점이다. 상황에 의해 충동적이거나 우연적인 요소가 극의 전반을 구성하는 ‘행위’의 주체가 되지도 않는다. 따라서 라몬의 외도 대상이었던 미리암의 역할은 극히 제한적이다. 라울과 테레사는 별거 상태에서도 나름대로 자신들의 삶의 원동력을 구성할 수 있는 기본 활동은 충실히 이행한다. 각자의 직장에서 역할을 성실하게 수행하고 있다. 고뇌와 성찰의 행위가 개인 일상의 의미로 확장되지 못하고 있는 것이다.

가부장제적 환경에서 마초로 성장한 라몬은 여성이란 사회적 진출의 기회가 주어지더라도 가정에 우선적으로 충실해야 한다는 인식에 익숙할 뿐 아니라, 결혼을 한 이후에도 남편이 이식한 마치스모의 규칙 아래 아내가 자신과

자신의 태도를 수용할 것을 당연하게 주장한다. 중요한 점은 남성의 입장에 대한 세세한 묘사가 제한적이라는 사실이다. 감독은 영화를 통해 마치스모의 문제를 드러내고 있으나, 남자 주인공들의 행위와 사색의 방향을 통해 관객들이 함께 남성의 입장에서 고뇌하고, 성찰하는 기회를 제공하고 있지 않는다. 이러한 태도는 테레사의 경우에 차별적이다. 일상의 삶에서 힘들어하고, 고뇌하는 그녀의 모습이 지속적으로 스크린에 노출됨으로써, 관객들은 ‘몰입’에 의한 ‘공감대’를 형성하게 된다. 그러나, 개별인물로서 테레사의 고뇌는 제한적이다. 고뇌하는 모습은 보이지만, 무엇을 어떻게 직면하고 있는 지 감성적인 수용과 반응에 대해 세밀한 묘사는 거의 생략되어 있다. 남성에게 기회를 주고는 있지만, 정작 자신이 얼마나 깊이 문제에 집중하고 있으며, 고뇌와 성찰을 하였는지, 표현하고 있지 않다. 남편의 마치스모를 확인하고는 자신이 예비적으로 결정했던 길을 걸어가기로 하는 모양새를 이루고 있다.

그렇다면, 테레사가 남편을 설득하려는 입장을 어떻게 볼 것인가. 변화를 기다리는 것이 ‘독립적’인 인물로서의 이미지에 부정적 요소인가, 아니면, 공동의 참여를 위한 사회적 내재화의 일환으로서 필요한 과정인가. 일반적으로 남편이 외도 이후에 자신의 의지로 가정으로 돌아왔을 경우, 여자들은 수동적이기는 해도, 남편을 받아들이며 자신들이 사회적으로 불안정한 가정을 극복하게 되었다는 사실에 보다 중요한 가치를 부여한다고 본다면, 본 영화는 남편을 수용할 것인지에 대한 테레사의 입장을 ‘주저’하는 태도로 그리고 있다. “그렇게는 안 돼, 불가능해” 용서하고, 하지 않고는 이미 중요한 문제가 아니라는 것이 테레사의 입장이다. 그렇다면, 무엇이 문제란 말인가, 관객은 궁금증을 안게 된다. 여기에 감독이 생각하는 영화 매체의 사회문화적 기능이 있다. 관객을 공감과 몰입을 통해 담론 혹은 논의에 적극적으로 참여하게 함으로써, 구태의연한 사고방식이나 행위의 반복이 아니라, 논의의 대상에 대한 본질적인 성찰을 유도하려는 것이다. 사회주의 발전이론에서 라몬의 자발적인 변화의 노력 가능성은 사회발전을 위한 설득의 이유가 된다. 사회주의의 평등 개념에 호소함으로써, 단순하게 마치스모의 문제를 지적하고, 화두를 던지는 행위에 그치는, 상징과 선언의 의미를 넘어서는 노력을 어떻게 경주해야 하는가, 하는 문제가 보다 구체적인 감독의 의도이다.

테레사는 끊임없이 여성의 동일한 노동력 제공에 대한 논의를 펼치고 있다. 라몬의 마치스모에 대한 그녀의 태도는 분명하다. 자신이 가사일과 육아, 직장생활과 문화활동 모두에 충실하려는 것이 현실적으로 무리가 된다면, 그것은 남편의 도움과 이해, 그리고 나아가 가정에서 남편의 노동력 분담이 절대적인 전제 조건이라는 것이다. 테레사는 가부장제적인 사회 분위기를 조장하는 사회에도 저항한다. 남녀유별을 강조하는 기성세대들의 조건과 권유는 그녀가 극복해야 할 어려움으로 묘사된다. 엄청난 장벽이거나, 갈등의 요소로 표현되지 않는 것이다. 그녀는 단호한 선택의 기로를 스스로 선택한다. 하지만, 그녀는 마지막 순간까지 라몬의 변화를 기대한다. 그녀는 묻는다. 만약 내가 그와 같은(외도의) 경험을 한 것을 알게 된다면 어떻게 반응할 지 묻는다. 그의 대답이다. “나는 남자야, 남자는 달라”라 대답한다. “কেদাга. (남자와 여자는) 같을 수도 없지. 그건 다른 거니까” 그것이였다. 둘 사이가 소원해지고, 별거가 이별로 이어질 수도 있는 필연적 요소가 있었다면, 그것은 바로 라몬이 대답하는 내용에 있었다. 남자와 여자는 다를 수밖에 없다는 생각. 남성중심의 우월의식인 것이며, 이것이 70년대 후반, 쿠바 사회가 발전을 위한 혁명적 개혁의 수행 대상으로 삼아야 하는 사회문화적 변화의 척도이며, 인습이라는 것이 감독의 생각이다. ‘마치스모’로 대표되는 가부장제적 남성우월의식이 쿠바사회의 미래지향적 발전 과정에 저해 요소라는 인식인 것이다.

80년대 대부분의 쿠바 영화들이 극복하지 못한 문제, 즉 남성 인물의 욕망을 묘사하는 과정에서 여성 인물의 감성적 반응에는 제한적이라는 문제는 <테레사의 초상>에서도 동일하게 나타난다. 테레사의 고민과 번민은 그녀 자신의 감정이나 상실감 보다는 부부관계의 단절 여부에 원인으로 맞춰져 있기 때문이다. 현대 서구 사회의 일상을 반영하는 영화들의 대부분은 부부 이별의 주된 원인으로 ‘상대에 대한 감정’의 소홀함을 손꼽는다. 개인주의의 시각에서 일상의 삶을 바라보기 때문이다. 이러한 부분의 논의는 <테레사의 초상>에서는 극히 제한적이다.

개별인물로서 테레사	<	쿠바 여성의 대표
↓		↓
개인의 행복	<	사회와 국가의 발전

테레사는 개별 인물이면서 쿠바의 시대 상황에서 마치스모를 경험하는 대표적 여성의 이미지를 반영하고 있다. 따라서, 그녀의 행복은 사회와 국가의 발전에 종속적이다. 사회주의의 전체주의적 구도에 대한 중요성의 강조는 이렇게 개인주의에 기초한 현대 서구 영화가 드러내는 욕망의 구도와 차별적일 수밖에 없다. 그러므로 <테레사의 초상>이 지닌 여성주의를 보는 시각은 개인의 인격과 개인의 삶에 대한 존중의 시각에서 제기되는 것이 아니라, 사회주의의 국가적 발전을 위한 사회문화적 가치체계에 대한 시각으로서 ‘개인 <집단>의 구도로서 영화의 목적이 본질적으로 수행되고 있음을 확인하는 과정이다.

전반기 쿠바 신영화들에 빈번하게 등장하던, 국가로 체화된 여성의 이미지는 여성의 사회문화적 이미지로 대체되고 있으며, 비록 전반기 영화들 가운데 여성의 문제를 젠더와 페미니즘적 시각에서 포괄적으로 다루고 있기는 하지만, 사회주의 체제의 발전이라는 보다 큰 틀에서 영화의 기능을 설정함으로써, 개별 인물로서 여성 주인공에 초점을 맞추지 않는다. 개별적인 일상적 삶의 테두리를 대상으로 사회문화적 가치를 다루고 있음에도 불구하고, 결국 사회문화적 가치체계에 대한 점검과 검토의 의식은 다시, 진정한 사회의 변혁과 혁명을 위해 봉사하는 종속적 가치 개념에 머물고 있음을 드러낸다.

그럼에도 불구하고, <나는 쿠바>가 선언적이고, 상징적으로 여성의 이미지를 그리고 있다면, <테레사의 초상>은 실존적 해방의 개념으로서 여성의 사회문화적 이미지를 그리고 있음은 분명하다. 하지만, 영화의 전개 과정에서 그녀의 고뇌와 슬픔은 묘사되고는 있으나, 개인의 감성적 취향과 기호를 세밀하게 반영한 감성적 고뇌와 슬픔이라기보다는, 사회의 기능에 참여하는 공적 개인으로서의 삶에 보다 강조점이 맞춰져 있다. 베가 감독의 작품이 국제적인 우수성을 인정받았던 ‘여성의 역할’에 대한 사회문화적 문제 제기와 의식이라는 평가에도 불구하고, 쿠바 사회주의 사회 환경의 테두리 안에서 영화 제작의 환경과 목적이 수행되고 있음을 드러내는 대목이다.

IV. 결론

브리гада(42)가 주장하듯 <테레사의 초상>은 혁명 이후 쿠바 사회라는 맥락에서 돌출되는 새로운 ‘여성 해방’의 주제에 대한 뛰어난 반향이고 결실인 것은 분명하다. 테레사로 대표되는 70년대 말 쿠바 사회 여성의 사회문화적 이미지는 분명 전반기 영화인들이 주장했던 것처럼 상징적이고 선언적인 의미에서 ‘여성혁명전사’의 역할에 집중하고 있는 것은 아니다. 그녀는 <나는 쿠바>에서처럼 ‘여성=쿠바’의 등식으로 존재하지 않기 때문이다. 그녀의 일상과 희망, 삶의 구체적인 이야기들이 여성으로서 그녀의 존재를 구성하고 있으며, 집단 혹은 국가 개념으로서의 쿠바와 일정한 부분에서 거리를 둠으로써, ‘여성=쿠바’의 등식을 벗어난다.

테레사의 해방을 위한 투쟁은 사회의 발전에 공여하는 측면에서 긍정적이며, 그녀의 해방은 남성의 협조 여부에 종속적일 수밖에 없는 사회문화적 한계에서 논의가 제한적으로 맴도는 경향을 지닌다. 다만, 그녀는 국가적 영웅의 이미지에서 벗어나, 사회적 가치를 선도하는 모델의 이미지로 기능한다. 물론, 그녀가 쿠바의 해방과 혁명 정신의 궤도에서 벗어나 있는 것은 아니다.

개별 인물로서 테레사의 사회문화적 이미지는 여성이라는 집단성을 반영하는 것으로서 결국 쿠바 사회와 국가라는 개념에 종속적 구도에서 파악된다. 따라서, ‘여성 \subset 쿠바’의 등식이 가능하며, 이러한 전제가 잘못된 것이 아니라면, 테레사의 마치스모로부터의 해방 선언은 개별 인물로서 그녀의 해방을 의미하기보다는 사회집단에서 여성의 사회문화적 이미지로서 기능한다고 보아야 할 것이다. ‘그녀의 해방 \subset 쿠바의 해방’의 등식이 토대적 의미이기 때문이다.

테레사는 여성의 해방이 가부장제적 구조와 의식에서 벗어나야 가능하다는 메시지를 지속적으로 전하고 있지만, 그 이유는 그녀 개인의 감수성과 기호에 의존하는 존재의식에서 찾아지기 보다는 사회주의 경제체제에서 남녀 양성평등의 원칙과 같은 제도적이거나 추상적인 개념과 긴밀하게 연결된다. 90년대 쿠바 영화에서 살펴볼 수 있는 감성을 지닌 여성으로서 ‘나는 누구인가?’, ‘무엇이 여성인가?’, ‘개인은 누구인가?’하는 질문에 직면하는 여성 주

인공들의 전형적 모습과 <테레사의 초상>의 여성 인물은 차별적으로 구별될 수밖에 없는 제한적 특징을 지닌다. 개인주의의 측면에서 개별 인물로서 테레사를 규정짓고, 구성하는 요소로서의 특질들이 관객에서 노출되지 않기 때문이다. <테레사의 초상>에서 드러나는 ‘여성의 해방’의 주제는 초기 ICAIC 영화들이 지니는 선언적이고 상징적인 여성의 사회문화적 이미지를 극복하고는 있지만, 개인주의적 측면에서 젠더와 페미니즘적 시각을 포함하는 주제로 발전하기에는 실증적 측면이 제한적이다. 결국, 선언적 의미와 실증적 의미 사이에 끼어 있는 중간적 형태와 내용을 지니는 것이다.

젠더와 페미니즘적 자아의 발견과 사회적 위상의 추구라는 측면에서 드러나는 부분적인 한계에도 불구하고, 1979년 출현한 <테레사의 초상>은 쿠바 여성의 사회문화적 이미지의 형성 과정에 대한 매우 긍정적인 자료 그 이상의 의미로 기록되고 있다. ICAIC이 추구했던 영화 매체를 통해 쿠바 사회의 인식의 틀을 변모시키려는 시도는 <테레사의 초상>을 통해 성공을 거두었으며, 모범적인 사례로 거론되는 영화의 장점은 사회문화적 이슈에 관객을 노출시키고, 논란을 야기하며, 결국 새로운 시선을 생산하여, 사회문화적 가치체계에 대한 긍정적인 논쟁과 토론의 장을 만들어 낼 수 있었다는 점에 있으며, 이는 사회의 점진적 발전을 위해 봉사하는 영화 제작을 꿈꾸었던 ICAIC의 목적과 일치하기 때문이다.

❖ 참 고 문 헌

- 임호준, “탈식민 사회에서 민족을 서술하기: 구띠에레스 알레아와 쿠바의 내셔널 시네마”, 『라틴아메리카연구』, 15(2), 2002.
- 박종욱, “영화, <루시아>의 여성 인물분석을 통한 트라우마 직면의 문제”, 『이베로아메리카』, 12(1), 2010.
- 박종욱, “영화, <나는 쿠바>에 있어서 역사적 트라우마 재연을 위한 문체적 특징 연구”, 『중남미연구』, 29(1), 2010.

- Alfredo Guevara, “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”, *Cine Cubano*, Año 1, número 1, 1960.
- Brígida M. Pastor, “La poética fílmica de la Cuba postrevolucionaria: una “revolución” dentro de la Revolución”, *Hispanismo*, Estudios de Linguagens, Volume 2, 2006.
- D'Lugo, M. (1997), “Transparent Women: Gender and Nation in Cuban Cinema”, in M. T. Martin(ed.) *New Latin American Cinema*, Wayne State University Press, 155-166.
- Dussel, E., *Philosophy of Liberation*, Orbis Books, 1985.
- Enrique Pineda Barnet, “La colonización del gusto y algunos asuntos a analizar para una descolonización y culturalización adecuada”, *Cine Cubano*, número 48, 1969.
- Glenda Mejía and Alfredo Martínez-Espósito, “Women's Representation: Two Epochs of the Revolutionary Cuban Cinema”, *Revista Brasileira do Caribe*, Goiânia, University of Queensland. vol. VI, no 11, p. 33-56, 2005
- José Massip, “sobre el cine y la literatura: responden”, *Cine Cubano*, número 40, 1966.
- Michael Chanan, *Cuban Cinema*, University of Minnesota Press, 1985.
- Octavio Getino, “Some notes on the concept of a ‘Third Cinema’”, *New Latin American Cinema. Volume 1. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Wayne State University Press, 1997, p. 99-107.
- Pablo Neruda, “Respuesta de Pablo Neruda a intelectuales”, *Cine Cubano*, número 37, 1966.
- Rafael Hernández, “El año rojo. Política, sociedad y cultura en 1968”, *Revista de Estudios Sociales*, no. 33, May-Aug., 2009.
- Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. 1ª ed., 2ª reimp., Nueva Visión, 2004.
- Solanas, F.; Genito, O. “notes and experiences for the development of a cinema of liberation in the third world”. Martin, M.T.(Ed.). *New Latin American Cinema. Volume 1. Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*, Wayne State University Press, 1997, p. 33-58.

Tomás Gutiérrez Alea, “El cine y la cultura”, *Cine Cubano*, número 2, 1960.

Tomás Gutiérrez Alea, “Largometraje. Entrevista”, *Cine Cubano*, números 23-24-25, 1964.

Vilasis, M., *Pensar el Cine*, Ediciones Unión, 1995.

❖ ABSTRACT

A study on the socio-cultural images of the cuban female
reflected in the film *Retrato de Teresa*

Chong-Wook PARK

The principal purpose of this study is to analyse and critique how precisely the representation of women in the film *Retrato de Teresa* reconstructs the socio-cultural image of the female in the late seventies of Cuban society. The film of Pastor Vega is obviously an outstanding challenge on the new subject of 'women's liberation' against machismo in the context of the Cuban society. Teresa, the female character, as a socio-cultural image of the Cuban society don't focuses on the declarative and iconic images of the women's role as a revolutionary heroin that had appeared frequently in the films of the sixties, but she struggles for getting more realistic and pragmatic values such as women's emancipation to take rights in daily life. Therefore, the declaration of the emancipation of Teresa against machismo of her husband Ramón has the special and symbolic meanings of social role and function of the film in the process of Cuban cultural revolution. The film concentrates on inducing the audience to make new perspectives such as women and gender issues in the daily experience of Cuban society where the machista ideologies and practices characteristic of a patriarchal society. Conclusively the female image of this film does not represent a national heroin, but reflects the women's desire, hope, and dreams in the society. Teresa makes the audience think of representations of the true meanings of the revolution in daily life, the machista ideologies in the patriarchal society, and the women's role and fuction in the Cuban society.

Key Words

테레사의 초상, 여성의 해방, 쿠바 여성의 사회문화적 이미지, 여성과 젠더 이슈, 쿠바 신영화

Retrato de Teresa, women's emancipation, socio-cultural images of Cuban

female, women and gender issues, nuevo cine cubano

논문접수일: 2011. 04. 25.

심사완료일: 2011. 05. 02

게재확정일: 2011. 06. 11