

# 클라우디아 요사의 <슬픈 모유>에서 나타나는 라틴아메리카 원주민 페미니즘 연구

최 은 경  
(고려대학교)

## ❖ 국문초록

<슬픈 모유>(La teta asustada, The Milk of Sorrow, 2009)는 페루의 젊은 여성 감독인 클라우디아 요사(Claudia Llosa, 1976~)가 2009년에 제작한 페루와 스페인의 합작영화이다. 요사감독은 영화에서 백인 크리올 여성이 라틴아메리카 원주민(인디오) 여성을 착취하는 것을 보여줌으로써 원주민 여성에게는 백인 크리올 여성은 같은 여성이지만 연대의 대상이 아닌 대항하여 싸워야 하는 책임을 명시한다. 이에 본 연구는 탈식민주의자이며 페미니스트인 가야트리 차크라보티 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)이 「페미니즘과 비평이론」(Feminism and Literary Criticism)에서 주장한 바를 <슬픈 모유>에 적용하여, 이 영화가 라틴아메리카에서는 동일한 국가 내에서도 다양한 페미니즘이 존재할 수밖에 없음을 보여주고 있다고 주장한다. 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘은 한마디로 정의 될 수 없는데, 그 이유는 백인 크리올 여성이 대항하여 싸워야 할 적은 원주민 여성이 싸워야 하는 적과 다르기 때문이다. 이에 제3세계의 페미니즘은 더욱 더 여성 개개인이 처한 인종 및 사회적 입장에 따라 자신의 텍스트를 읽어내는 해체론적 방향으로 진행되고 있음을 본 논문은 입증한다. 또한 본 연구는 이러한 착취가 영화 밖에서도 일어남을 지적하면서, 백인 크리올 여성인 요사감독이 포스트모던 시대에 가장 뜨거운 주제인 소수자들의 인권 특히, 원주민 여성 인권 문제라는 주제를 다룸으로써 성공한 것이라는 점도 비판한다.

주제어 : 클라우디아 요사, <슬픈 모유>, 라틴아메리카 원주민 페미니즘, 라틴아메리카 원주민 여성인권

## I. 들어가며

<슬픈 모유>(La teta asustada, *The Milk of Sorrow*, 2009)는 클라우디아 요사(Claudia Llosa, 1976~) 감독이 2009년에 제작한 페루와 스페인의 합작 영화이다. 요사감독은 이 영화로 2009년 제59회 베를린 국제영화제 금곰상과 제25회 멕시코 과달라하라 국제영화제 최우수 영화상 등을 수상하였다. 또한, 페루 영화감독으로서 최초로 2010년 제82회 아카데미 시상식에서 최우수 외국어 영화상을 받았다. 요사감독은 영화에서 백인 크리올<sup>1)</sup> 여성이 라틴아메리카 원주민(인디오) 여성을 착취하는 것을 보여줌으로써 원주민 여성에게는 백인 크리올 여성은 같은 여성이지만 연대의 대상이 아닌 대항하여 싸워야 하는 책임을 명시한다. “페미니즘 수용의 현황과 과제”라는 특별주제가 있는 이번 『비교문화연구』에서 본 연구자는 탈식민주의자이며 페미니스트인 가야트리 차크라보티 스피박(Gayatri Chakravorty Spivak)이 「페미니즘과 비평 이론」(“Feminism and Literary Criticism”)에서 주장한 바를 <슬픈 모유>에 적용하여, 이 영화가 라틴아메리카에서는 동일한 국가 내에서도 다양한 페미니즘이 존재할 수밖에 없음을 보여주고 있다고 주장할 것이다. 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘<sup>2)</sup>은 한마디로 정의될 수 없는데, 그 이유는 백인

---

1) 스페인계 백인이지만 라틴아메리카에서 태어난 사람들을 지칭하는 말이다. 이 단어는 영어로 ‘creole,’ 그리고 스페인어로 ‘criollo’라고 표기된다.

2) 본 논문은 제1세계 페미니즘이 제3세계에서 어떻게 수용되며 그 과정에서 나타난 과정은 무엇인가를 다룬 특별주제 하에 기획되고 쓰여졌다. 따라서 본 논문 속에서 등장하는 ‘제1세계 페미니즘’이라는 용어는 이민자가 늘어 인종이 뒤섞인 21세기 메트로폴리탄 도시가 있는 현재의 제1세계 페미니즘이 아닌, 제1세대 페미니즘, 즉, 20세기 후반 서유럽과 북미에서 나타난 페미니즘을 지칭하며, ‘제3세계 페미니즘’이라는 용어는 이후 제1세계 페미니즘을 수용하고 발전시킨 현재 제3세계에서의 페미니즘을 가리킨다. 따라서 남성, 인종, 계급, 자본이라는 더욱 더 다양한 억압 하에 놓인 현재 21세기의 제1세계 페미니즘도 스피박 및 본 연구자가 주장하듯 궁극적으로는 해체주의적인 방향으로 연구되어야 할 것이다.

크리올 여성이 대항하여 싸워야 할 적은 원주민 여성이 싸워야 하는 적과 다르기 때문이다. 이에 제3세계의 페미니즘은 더욱 더 여성 개개인이 처한 인종 및 사회적 입장에 따라 자신의 텍스트를 읽어내는 해체론적 방향으로 진행되고 있음을 본 논문은 입증하고자 한다. 또한 본 연구는 이러한 착취가 영화 밖에서도 일어남을 지적하면서, 백인 크리올 여성인 요사감독이 포스트모던 시대에 가장 뜨거운 주제인 소수자들의 인권 특히, 원주민 여성 인권 문제라는 주제를 다룸으로써 성공한 것이라는 점도 비판할 것이다.

## II. 스피박: 탈식민주의, 하위주체 연구, 그리고 페미니즘

스피박은 「페미니즘과 비평이론」(“Feminism and Critical Theory”)에서 맑스주의, 정신분석학, 그리고 해체론에서 페미니즘적인 요소들이 빠져있음을 비판하고, 페미니즘 연구가 여성 개개인이 처한 사회·정치적 입장에 따라 다르게 전개될 수밖에 없고, 또한 그렇게 전개되어야 한다고 주장한다. 특히, 스피박은 이 논문에서 마가렛 드래블(Margaret Drabble)의 『폭포』(*The Waterfall*, 1969)라는 제1세계 페미니스트 소설을 예시로, 페미니즘에 해체주의가 필요한 이유를 설명한다. 이 소설 속 주인공인 제인은 옥스퍼드 대학을 졸업한 제1세계 특권층 여성이며 소설의 제목인 “폭포”는 사촌동생의 남편인 제임스가 “제인에게 선물한 제인의 오르가즘을 가리키는 이름”(스피박 185)이기도 하다. 성적욕구가 채워지지 않아 불만인 제1세계 특권층 여성인 제인의 페미니즘과 제3세계 하층계급 여성들의 페미니즘은 사뭇 다르다는 것을 차후에 예시로 설명하면서, 스피박은 주체의 사회·정치적 입장이 다르고, 투쟁의 대상이 다르기 때문에 페미니즘은 한마디로 정의될 수 없음을 지적한다. 그리고 이에 스피박은 인종과 계급이 다른 “제1세계 페미니스트들은 고정된 새로운 규칙들에 매일 대항하며 일어선다. 그렇다고 대항 자체가 변명이 되어서는 안 되며 대항은 섬세한 책임감으로 남아 있어야한다”(스피박 186)라고 덧붙였다.

스피박은 제3세계 여성에게 억압은 다양한 각도에서 가해진다는 것을 보여

주기 위해, 대한민국 서울에서 일어난 사건을 예로 들었다. 이는 다국적 기업인 “컨트롤 테이터사”의 여공 237명이 파업을 진행하는 과정에서, 여공들이 “노조지도자들의 복직을 요구하며 한국을 방문 중인 두 부사장을 인질로 잡 [자...] 공장의 한국 남성노동자들이 여공들을 기습해서 이 분쟁을 끝냈고, 많은 여공들이 부상당했으며 두 명은 아기를 유산”(스피박 189-190)한 사건이다. 이 사건은 제3세계 여성들이 탈식민주의적 시각에서는 제1세계 거대자본에 착취당하고, 페미니스트적 시각에서는 여성의 수동적인 역할만을 바라는 남성들에 의해 다시 한 번 억압당하는 것을 보여주는 예였던 것이다. 그 중에서도 특히, 제3세계 남편들은 부인들이 자신보다 더 많은 월급을 받는 것을 심적으로 싫어하기 때문에 이러한 외부의 억압을 묵인하였고 그럼으로써 도리어 이들이 외국 거대자본 세력을 돕는 결과를 가져온 것이다. 이는 결국 자본의 힘이 성의 대립보다 더 우위에 있음을 보여주는 예였으며, 여기서 대한민국은 여성에 대한 억압이 국내(남성) 그리고 국외(자본) 즉, 국가 및 가정 내부와 외부에 이중으로 동시에 존재한다는 것을 보여주는 제3세계의 예시 국가로 등장한 것이다. 이렇게 페미니즘이 처한 다양한 과제 앞에서 스피박은 “나는 ‘세상을 변혁하는 일’을 옛날에 비해 손쉽게 생각하지 않는다. 나는 남성 혹은 여성이건 페미니스트 혹은 남성주의자이건, 정전을 갖고 다니는 소수의 사람들에게 그들 자신의 텍스트를 읽어내는 법을 최선을 다해 가르친다”(스피박 194)라고 쓰며 글을 마쳤다. 즉, 페미니즘 연구는 다양한 여성들이 각자의 인종, 계급, 연령 등과 같은 다양한 권력의 매트릭스 안에서 자신의 텍스트를 읽어내고 대처하는 법을 가르치는 방향으로 진행되어야 한다는 것이 그녀가 「페미니즘과 비평이론」에서 주장하는 바였다.

스피박은 이렇게 페미니즘 연구를 탈식민주의 연구, 하위주체 연구 그리고 해체주의와 연결시켜 진행하였다. 이에 본 논문은 이러한 스피박의 주장을 <슬픈 모유>에 대입해 분석해 봄으로써, 영화 속에서 나타나는 페루라는 제3세계 속 인종과 계급이 다른 두 여성 즉, 파우스타와 아이다를 분석하고, 이들에게 있어 각기 다른 의미를 가지게 될 페미니즘을 논의해 보고자 한다.

### III. <슬픈 모유>: 백인 크리올 여성의 원주민 여성에 대한 착취

1492년 콜럼버스의 신대륙발견 이후 지속된 원주민들에 대한 착취와 만행은 라틴아메리카가 스페인으로부터 독립한 후에도 지배계층인 소수 백인 크리올에 의해 계속되었다. 더 나아가 마오이즘을 토대로 사회주의혁명을 위해 무장봉기한 페루 공산주의 게릴라 단체인 “빛나는 길(El sendero luminoso, The Shining Path)”이 정부군과 싸운 페루 내전(1980-1992) 당시에 원주민들은 양쪽 병사들에게 모두에게 수탈당하였다. 이렇게 20세기 말까지 원주민들의 상황은 나아진 게 없었다. 그리고 역사적으로 반복되어온 원주민의 착취는 21세기인 지금에도 계속되고 있다.

<슬픈 모유>는 케추아어만 사용하고 고립되어 살아가다가 “빛나는 길” 병사들에 의해 강간당한 어머니 세대에 이어, 이제 페루 주류사회에 통합되어 경제생활을 하며 살아가야하기에 또 다시 백인 크리올들에게 착취당하게 되는 페루 원주민 여성에 대한 이야기이다. 그리고 요사감독은 이를 잉카후예인 케추아 사람, 파우스타 이시도라 하남파 차우카(Fausta Isidora Janampa Chauca)의 시선을 통해 이야기한다. 영화는 주인공 어머니의 케추아어로 된 노래로 시작한다. 이와 같은 노래를 통하여 어머니는 “빛나는 길” 소속 게릴라 병사에 의해 그녀가 강간당했던 일을 구전으로 전달함으로써 자신의 트라우마를 극복하고자한다.

아가, 언젠가 너도 이해하게 될 꺼야 / 이 어미의 한없는 눈물을. / 내가  
그 형편없는 인간들에게 무릎 꿇고 울부짖던 그 밤 / 사람들은 웃더구나!  
/ 산도 따라 웃더구나! / 아픔에 몸부림치며 소리쳤지! / 분명 광견병 걸린  
년이 네 놈들을 낳았을 꺼야! / 그리고 그 젖을 물려 키운 거지 / 이제 나를  
집어삼키는구나! / 이제 내 젖을 물고 있구나! / 네 어미 젖가슴을 물었을  
때처럼 노래하는 이 노파는 / 그 밤 끌려가 능욕을 당했다고. / 놈들은 뱃속  
에 있는 내 딸을 아랑곳하지도 않고 / 손과 성기로 나를 짓밟았소. / 가련한  
생명이 뱃속에서 지켜보고 있었건만 / 그것도 성이 안 차서, 내 남편, 조세  
프의 남근을 잘라 내 입에 처 넣었소. / 화약이 뒤범벅된 지아비의 처참한  
음경을. / 나는 가슴을 쥐어뜯으며 비명을 질렀다오. / 차라리 날 죽여 지아  
비와 함께 묻어 달라고 / 도저히 이 세상에 살 수 없다고. / (...) / 네 노래를

들려주면 음식을 먹고 / 메말라가는 기억을 되찾으려다. / 기억이 자꾸만  
희미해지는구나! / 마치 나는 이미 오래 전에 죽어있었던 것처럼. (요사  
<슬픈 모유>)

이 노래를 통하여 파우스타의 어머니는 듣는 이에게 자신을 이해해 줄 것과, 기억해 줄 것을 촉구한다. 그러나 이러한 노래를 들으며 자랐을 파우스타는 구전으로 전해들은 이야기를 통해 2차 트라우마에 빠지게 되고, 이는 케추아인들이 “슬픈 모유병(la enfermedad de la teta asustada)”이라고 부르는 병에 걸리게 되는 결과를 초래한다. 케추아인들에 의하면 이 병은, 트라우마에 빠진 엄마의 젖을 통하여 두려움이 전파되어, 두려움 때문에 이 젖을 먹고 자란 아이들은 그 영혼이 땅 속에 숨어버리게 되고, 그로 인하여 이들은 영혼 없는 아이로 살게 된다는 병이다.

슬픈 모유병 때문인지, 파우스타는 동반자 없이는 혼자 바깥출입을 못하고, 남자들을 무서워한다. 또한, 질에 감자를 넣어 강간당하는 것을 피했다는 이웃집 여자의 이야기를 듣고 주인공 파우스타 자신도 강간당하지 않기 위해 질 속에 감자를 넣었다. 이로 인해 주인공은 종종 코피를 흘리고 기절하기도 하지만, 감자에 난 싹을 잘라낼 뿐 질에서 감자를 꺼내지는 않는다. 파우스타는 어머니가 돌아가시자, 어머니를 고향에 장사하려 하지만, 돈이 없다. 돈을 마련하기 위해 백인 크리올 여성 음악가인 아이다(Aída) 집에 가정부로 취직하고, 우연히 파우스타가 두려움을 이겨내기 위해 부른 노래를 듣게 된 아이다는 파우스타가 노래를 들려줄 때마다 진주를 하나씩 주겠다고 유혹하고, 이를 마치 자신의 창작곡인 양 발표하여 성공적으로 정기연주회를 마치면서 오랜 슬럼프에 종지부를 찍는다. 하지만 돌아오는 차 속에서 아이다는 약속한 진주도 주지 않은 채 파우스타를 쫓아낸다.

이 영화는 원주민 여성에게 반복적으로 행해졌던 백인 크리올의 착취를 암시하기 위해 아이다가 파우스타에게 강요하게 될 표절사건을 파우스타가 지어 부른 다음과 같은 인어의 노래 가사 속에 담았다.

우리 고향에선 이렇게 이야기하죠, / 음악가는 인어와 몰래 계약을 맺었다고.  
/ 자기 음악이 가장 사랑 받을 수 있도록 / 계약이 얼마동안인지 알고

싶으면 어두운 동굴에서 키노아 낱알을 한 움큼 주워 인어에게 바쳐야 해요. / 그러면 인어는 낱알을 센답니다. / 낱알 한 개당 음악의 재능 1년을 준답니다. / 낱알을 모두 세고 나면 인어는 음악가를 바다 속으로 끌고 들어가지요. / 하지만 우리 엄마가 여러 번 말씀하시길 / 키노아 낱알은 세기가 힘들어서 / 인어가 자꾸만 처음부터 다시 세계 된대요. / 덕분에 음악가는 영원히 그 재능을 간직 할 수 있답니다. (요사 <슬픈 모유>)

이 노래는 인어로 상징된 원주민들이 마치 착취당할 운명을 타고난 것처럼 말한다. 영화는 이렇게 파우스타 어머니 세대의 착취자가 빛나는 길과 정부군의 병사들이었다는 것을 명시하면서 시작하였다가, 이후 21세기 원주민 여성이 부딪혀 싸워야만 하는 착취자는 영화 속에서 아이다라는 인물로 상징됨을 표현하였다. 다시 말해, 21세기 원주민을 착취하는 백인 크리올은 남성이 아닌 여성, 그리고 칼이 아닌 문화로 표현되어지며, 이전 세대보다 매우 교양 있고 섬세한 것처럼 보이지만 이전과 다를 바 없이 원주민에 대한 태도는 폭력적이라는 것이다. 예를 들자면, 아이다는 파우스타를 가정부로 고용할 때 동물을 체크하듯이 이빨과 목, 손 등의 상태를 검사받게 하였고, 파우스타를 항상 이시도라라고 부르며 파우스타의 이름을 한 번도 제대로 부른 적이 없다. 동등한 인간이라고 여기기보다는 기능적으로 존재하는 인간 혹은, 사물로 취급하는 것을 엿볼 수 있는 장면들이다. 유일하게 아이다가 파우스타에게 친절할 경우는 그녀의 이용가치를 인정할 때 즉, 그녀가 케추아어로 된 전통 구전 민요를 자신에게 들려줄 수 있을 것이라고 판단될 때이다. 이렇게 판단이 되면, 아이다는 파우스타 대신에 자신이 직접 차가워진 물을 데우기도 하고, 파우스타는 그냥 노래 부르라고 하고, 자신이 직접 정원에 물을 주기도 한다. 하지만 이내 이용가치가 사라지면 파우스타는 모든 일을 다시 도맡아서 하게 된다. 파우스타가 이용가치가 있는 것은 그녀의 어머니 세대가 케추아어, 즉 원주민 언어만 구사하였던 것에 반해 파우스타로 대표되는 신세대 원주민들은 스페인어를 같이 구사할 수 있게 되었기 때문이다. 하지만 이러한 이중언어 구사능력마저도 백인 크리올의 원주민에 대한 착취의 수단으로 이용되게 된다. 그리고 이렇게 교묘하고 다양한 착취의 방식은 파우스타의 인어의 노래 속에서 키노아의 낱알을 세기 어렵다는 점으로 상징되었다. 영화는

인어의 노래 가사처럼 파우스타 자신도 노래의 대가로 받게 될 진주를 잘 세지 못하는 모습을 보여줌으로써 파우스타도 인어처럼 이용당할 것임을 암시한다.

하지만, 영화의 말미에서 파우스타는 더 이상 나약한 피해자가 아니라 능동적으로 자신의 이익을 자신이 찾아 나설 줄 아는 여성으로 거듭나며 운명의 고리를 스스로 끊어버린다. 이는 파우스타가 어머니를 장사지낼 수 없게 되어 괴로워하던 어느 날 밤, 파우스타의 삼촌이 잠든 파우스타의 입을 막아 숨을 쉬지 못하게 하자 파우스타가 그를 뿌리치고 도망 나오면서 시작된다. 이런 일을 겪게 되자, 파우스타는 그 어느 때와 달리 이번에는 용기를 내어 결혼식 파티복을 갈아입지도 않은 채, 그녀와 동행해 주는 사람 없이도 혼자 먼 길을 걸어, 주인이 잠든 사이 주인집에 몰래 들어가, 이미 자신의 것이어야 했던 진주를 가지고 도망 나온다. 파우스타가 짝사랑하던 같은 케추아인인 아이다 집 정원사 노에(Noé)는 도망 나오다 길에서 기절한 파우스타를 발견하게 되고, 순간 깨어난 파우스타는 그에게 자신의 질에서 감자를 빼어내 달라고 다 음과 같이 부탁한다: “꺼내주세요, 부탁이에요. 내 몸에서 꺼내주세요”(요사 <슬픈 모유>). 이러한 파우스타의 자기 주도적 변화는 영화 말미에 그녀가 엄마를 묻을 곳을 엄마의 고향이 아닌 자유를 상징하는 바다로 바꾼 것에서도 드러난다. 그리고 나직이 자신이 새롭게 얻은 자유를 어머니에게도 전해주고 싶은 듯이 “엄마, 바다 좀 보세요 / 바다를 좀 봐!”(요사 <슬픈 모유>)라고 속삭인다. 영화는 꽃을 피우기 힘들다는 감자에 정원사 노에가 꽃을 피워 파우스타 집 앞에 놓고 가는 것을 마지막 장면으로 보여줌으로써 파우스타가 곧 두려움 즉, 슬픈모유병을 이겨내고 그와 사랑을 꽃 피울 것이라는 것을 암시한다. 다시 말해, 이렇게 두려움을 이겨낸 행동 이후에는 어머니가 불러주었던 강간당한 여자의 구전노래 가사와는 달리, 사랑에 있어서도 자신을 한 발짝 뒤에서 조심스럽게 기다려주었던 정원사를 능동적으로 선택하게 될 것이라는 것을 암시하는 것이다.

파우스타의 변화 가능성에 대한 암시는 영화 속 그녀가 흥얼거리는 다른 노래가사 속에서도 드러난다. 영화의 초기에 그녀 노래의 가사는, “아름다운 노래를 불러야해 / 두려움일랑 없는 것처럼 감춰야 하니까”(요사 <슬픈 모

유>)처럼 두려움을 숨기기 위한 도구로 보여졌다. 그러나 영화의 중반부터 노래가사는 점점 더 자기주도적인 모습을 띤다: “가없는 비둘기야 어디로 갔니? / 두려움에 떨다가 영혼을 잃어버린 채 날아가 버렸구나! / 네 어머니 전쟁 중에 낳았겠지. / 아무리 사람들이 너를 아프게 해도 / 울면서 해매는 게 네 운명은 아니야. / 고통스럽게 걷는 게 네 운명은 아니야. / 찾으렴, 찾으렴, 네 잃어버린 영혼을. / 어둠 속에서 영혼을 찾아! 이 땅에서 영혼을 찾아!”(요사 <슬픈 모유>) 그리고 이렇게 자신이 지어 부른 노래가사는 해방의 도구로써, 말하고 생각하는 데로 자신의 운명을 의지대로 바꿔나가게 하는 역할을 한다. 정원사 노에 또한 “죽음 말고는 우리가 모두 결정할 수 있다”(요사 <슬픈 모유>)라고 말하는 것에서도 나타나듯이 영화는 슬픈모유병이 있다고 믿는 원주민들의 믿음은 틀린 것이고, 운명은 정해져 있는 것이 아니라고 반복적으로 말한다.

가스톤 릴로(Gastón Lillo)는 영화가 마치 신분은 낮지만 항상 아름다운 여성, 파우스타가 멋진 남성인 노에의 사랑으로, 못된 새어머니 같은 아이다의 억압에서 벗어나는 동화 속 신데렐라 같은 이야기라고 비판하며, 남자의 도움 없이 여성 스스로 어떻게 자신의 트라우마로부터 스스로 벗어나게 되는지는 그려내지 못했다고 비판하였다(Lillo 440-441). 하지만, 영화는 파우스타가 부모세대에게 이차적으로 물려받은 심리적 남성공포증을 극복해 가는 요인을 노에(Noé)의 사랑에 맞추기 보다는 파우스타가 주류사회에 속하게 되면서 다양한 억압에 저항하며 그녀의 필요와 이권을 바깥세상과 협상해 나가는 과정에 맞추었다. 파우스타는 이 과정에서 외부의 억압으로 상징되는 아이다에게서 자신의 것을 되찾아오는 경험, 그리고 내부적 억압으로 상징되는 삼촌이 자신을 숨 못 쉬게 입을 막았을 때 살려고 발버둥 치며 도망쳐 나왔던 경험을 하게 되고, 이 경험들을 통하여 파우스타는 남성공포증을 극복하게 되었다라고 영화는 이야기한다. 비록 정신분석학적 시각에서는 트라우마의 극복과정이 논리적으로 자세히 전개되고 설명되지 못한 것은 사실이지만, 영화는 잃어버린 것을 자신이 찾을 때야만 비로소 개인의 권리를 찾을 수 있다는 점을 하위주체 연구 및 페미니즘적인 시각으로 잘 풀어나간 것은 부인할 수 없는 사실이다.



<그림 1>



<그림 2>

<슬픈 모유> 속의 두 장면(<그림 1>과 <그림 2>)은 위에 언급한 파우스타의 남성공포증 극복의 과정과 이에 따른 그녀의 심리변화를 극명히 대조시켜 보여준다. 두 장면은 모두 인물의 2/3를 보여주며 인물에 중점을 두는 미국식 화면(plan americain)<sup>3)</sup>으로 촬영되었다. 영화초반에 보여지는 장면(<그림 1>)에서 파우스타는 드릴을 들고 서 있는 자신의 모습이 아이다의 방에 걸린 군인 가족사진 액자에 비친 것을 보고, 자신이 총을 든 군인 같은 모습을 하고 있음에 놀라고 이후 그 두려움 때문에 코피를 흘린다. 그리고 영화의 말미에 이와 맞물려 대조되며 나타나는 두 번째 장면(<그림 2>)에서 파우스타는 진주를 찾기 위해 다시 아이다 집에 들어가고, 이전과 똑같은 액자에 자신의 모습이 비춰지지만 이제 더 이상 놀라지 않는다. 그리고 두 번째 장면의 화편화(framing)<sup>4)</sup>는 배경의 군인보다 파우스타가 더 선명히 전경으로 보이도록 촬영되어 파우스타가 이성공포증을 이겨내 가고 있다는 것을 암시하기도 하였다. 영화는 이렇게 어머니 세대의 수동성에서 벗어나 이제 점차 자의건 타

3) 미국식 화면(plan americain)이란 “피사체가 보이는 비율이 상대적으로 작은 화편화(framing). 즉, 한 사람의 정강이부터 머리까지가 화면의 대부분을 차지하는 경우이다”(툽슨과 보드웰 606).

4) 화편화(framing)은 “내화면에서 보여지게 될 영상의 내용을 선택하고 구현하기 위해서 필름 프레임의 테두리를 이용하는 기법을 말한다”(툽슨과 보드웰 610).

의견 주류사회에 진출하여 경제생활을 하게 되는 파우스타를 살아 행동하는 인간으로 재탄생시킴으로써 긍정적으로 결말을 맺는다.

라틴아메리카 국가처럼 백인 크리올은 상위계층, 원주민은 하위주체로 정의되어 경직된 사회 다시 말해, 인종이 계급이 되어버린 나라에서는 같은 여성이라고 하더라도 파우스타가 처한 상황과 아이다가 처한 상황은 매우 다를 수밖에 없다. 본 연구자는 이렇게 영화가 백인 크리올 여성의 원주민 여성에 대한 착취를 담아내고 있는 점이 라틴아메리카라는 제3세계 페미니즘을 설명하고자 할 때 첫 번째로 부딪힐 수밖에 없는 질문, 즉 라틴아메리카의 페미니즘이라면 백인 크리올 여성의 페미니즘을 지칭하는 것인지, 아니면 원주민 여성의 페미니즘을 말하려는 것인지를 영화가 시각화해 주었다고 판단하였다. 그 이유는 원주민 여성의 입장에서 라틴아메리카의 페미니즘을 말하려면 아이러니컬하게도 같은 제3세계 여성이라는 이유로 그들의 적일 수밖에 없는 백인 크리올 여성까지도 이에 포함시켜야 하기 때문이다. 이에 본 연구는 이러한 아이러니를 극복하기 위하여 스피박이 「페미니즘과 비평이론」에서 “자신의 텍스트를 읽어내는 법을”(스피박 194) 가르치는 것에 전념한다고 했던 것 즉, 자신만의 텍스트 안에서 자신의 페미니즘을 정립해 나가는 것이 중요하다는 그녀의 주장을 영화분석에 적용하여 분석함으로써 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘을 논하여 보고자 한다.

#### IV. 라틴아메리카의 페미니즘: 백인 크리올 여성의 페미니즘? 혹은 원주민 여성의 페미니즘?

<슬픈 모유>는 원주민 페미니즘을 하위주체연구와 페미니즘이라는 두 가지 키워드로 풀어나간다. 우선 페미니즘적인 면에서 보면, 여주인공인 파우스타는 수동적이고 소극적인 전통적 원주민 여성을 대표한다. 그 예로 그녀는 길거리에서 남성을 만나면 피하고, 많은 남성들이 남근같이 생긴 거대한 그랜드 피아노를 들고 오는 것을 보면 두려워 어쩔 줄 몰라한다. 이와는 대조적으로 피아니스트인 크리올 아이다는 역사적으로 오랜 세월 원주민 여성을 착취

했던 백인을 상징하며, 군인 출신이 많이 보이는 가족사진을 통하여서는 영화 속 아이다가 페루내전 당시 원주민 여성을 성적으로 수탈했던 정부군의 상징이기도 함을 암시한다. 이렇듯 영화 속에서 아이다는 자신의 사진을 걸기위해 드릴로 벽을 뚫고, 슬럼프에 빠지자 피아노마저도 창밖으로 던져버리는 등, 남성 같은 모습으로 그려진다.

씨발턴(하위주체)연구의 시각에서 보자면, 여주인공인 파우스타는 자본가에게 자신의 생산물을 착취당하는 하위주체이다. 영화 속에서 파우스타가 공연을 마치고 돌아오는 차에서 “반응이 매우 좋던데요”(〈슬픈 모유〉)라고 말하자 아이다는 그녀를 즉시 차에서 내리게 한다. 얼떨결에 내렸지만 곧 상황을 파악한 파우스타는 “난 어떻게요? 내 진주는요? 멈춰요!”(〈슬픈 모유〉)라고 소리치지만 이 장면은 곧 영화 속에서 페이드아웃(fade-out)<sup>5)</sup>으로 처리되면서 파우스타의 목소리는 더 이상 들리지 않게 될 것이라는 것을 암시한다. 스피박은 「페미니즘과 비평이론」에서 어떻게 역사적으로 여성의 가사노동이 무임금 노동으로 취급되어 왔는지, 그리고 자본주의 논리에 입각해서 말하자면, 여성은 자궁을 소유한 유산계급임에도 불구하고 자신의 생산물인 아이는 항상 남성의 성을 따르는 남성의 소유로 착취되어왔는지를 지적하였다. 이와 유사한 행태로 영화에서 아이다는 마치 전통적 남성처럼 파우스타가 생산한 것을 무임금으로 착취한다.

<슬픈 모유> 속 백인 크리올 여성인 아이다의 페미니즘이 싸워야 할 대상이 오직 남성이라면, 원주민 여성인 파우스타가 싸워야 하는 적은 페미니스트 관점에서 보면 남성이지만, 이에 더하여, 맑시스트적인 관점 혹은 하위주체연구적인 관점에서 보았을 때는 아이다와 같은 백인 자본가 세력이다. 영화는 사회적 계급이 다른 여성이 다른 계급의 여성을 억압하는 경우를 보여줌으로써, 원주민 여성에게는 다양한 방향에서 억압이 온다는 점을 지적한다. 그리고 또한 다양한 인종으로 구성된 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘은 인종, 계급의 차이로 인하여 여성들의 단결이 더 어렵다는 것도 입증한다.

5) 페이드아웃(fade-out)은 “화면이 점차 어두워지면서 한 쇼트가 사라지는 것. 때로 페이드아웃은 순전한 백색으로 밝아지거나 특정한 색이 되기도 한다”(툼슨과 보드웰 610).

앞서 언급한 대한민국에서 벌어진 “컨트롤 테이터사”의 사건에서 내부적으로 여성을 억압하는 것이 남성 혹은 남편이었다면, <슬픈 모유>에서 내부적으로 파우스타를 억압하는 것은 원주민 삼촌이다. 자신의 가족이 행복하면 하는 것만 생각하는 삼촌은 자신의 딸 막시마의 결혼식에 치중하는 것처럼 과거의 슬픈 기억은 모두 잊고 즐거운 일로만 가득한 미래가 있기를 바라는 사람이다. 그러하기에 그의 눈에 파우스타는 가정경제에 도움이 되지도 못하면서 어머니를 고향에 장사지내겠다고 고집을 부리는 사람이자, 어머니의 죽음에 묶여 자신의 삶을 포기하여 집안에 우울한 그림자를 드리우게 하는 존재이다. 삼촌은 파우스타의 두려움을 들어줄 줄 모른다. 같은 원주민으로서 파우스타가 슬픈모유병을 앓고 있다고 믿기는 하지만, 파우스타가 그녀의 어머니 세대에서나 일어날 법한 일로 남성을 두려워하여 질에 감자를 넣고 이 때문에 코피를 흘리며 자주 쓰러지는 것을 삼촌은 이해하지 못하기에 그녀를 한심스럽게 여긴다. 파우스타는 이런 삼촌에게 “삼촌은 몰라요, 엄마가 다 말해줬어요”(〈슬픈 모유〉)라고 이야기하지만, 삼촌은 “네 엄마는 죽었어”(〈슬픈 모유〉)라는 말로 파우스타가 느끼는 주관적인, 하지만 개인에게 있어서는 절대적인 공포감을 이해하려 하지 않고 무시한다. 이에 파우스타는 자신을 이해해주지 않는 삼촌에 대해 다음과 같은 노래를 지어 부른다. “엄마, 삼촌이 나를 이해하지 못해요. / 나를 지키려는 건데 / 난 엄마 뱃속에서 다 봤어요 / 살을 저미는 엄마의 고통을 느꼈죠. / 그래서 감자를 넣은 거예요. / 나를 지켜주는 갑옷처럼, 마개처럼 / 혐오스러운 것만이 혐오스러운 인간들을 막을 수 있으니까”(〈슬픈 모유〉). 삼촌이 들을 귀가 없다는 것은 이후 파우스타가 어머니를 고향에 장사하겠다고 주장해도 이를 무시하고 마당에 묘자리를 파는 모습에서도 드러난다.

영화의 말미에 파우스타의 삼촌은 잠자고 있던 파우스타가 숨을 쉬지 못하도록 입을 틀어막는다. 그리고 그녀가 그를 뿌리치며 도망가자, “봐라 네가 얼마나 살고 싶어하는지! 넌 살고 싶은 거야! 용기를 내봐! 숨을 쉬어! 파우스타 가지마라 파우스타야”(〈슬픈 모유〉)라고 소리친다. 삼촌이 그녀에게 살고자 하는 의지가 있음을 일깨워 주려고 일부러 그런 건지, 아니면 파우스타를 죽이려고 했는지는 알 수 없다. 게다가 삼촌이 파우스타를 성적으로 수탈하려

했을 수도 있다는 가능성까지 있는데, 그 이유는 요사감독의 이전 작품인 <마데인우사>(Madeinusa, 2006)에서 케추아족 마을에서는 딸이 19살 때가 될 때까지 기다렸다가 친아버지가 딸의 첫 처녀성을 가지는 악습이 전해 내려오고 있다는 것을 보여주었기 때문이다(Llosa Madeinusa). 하지만 이러한 전통이 <슬픈 모유>에서는 언급되지 않았기에 이 영화에서 삼촌이 이렇게 행동한 이유를 알 수는 없다. 그러나 영화 속에서 삼촌은 자신의 기준으로 파우스타를 정죄하고 억압하는 내부적인 억압을 상징하는 것만은 분명하다.

스피박의 「페미니즘과 비평이론」에서 나오는 ‘컨트롤 데이터사’의 사건에서처럼, 영화 속 파우스타에게 있어서는 외부에 인종과 계급이 다른 백인 크리올 여성이 적으로 존재할 뿐만 아니라 내부에서도 인종과 계급은 같지만 성이 다른 남성도 적으로 존재한다. 이렇게 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘은 백인 크리올 여성의 페미니즘뿐만 아니라 억압을 내부와 외부에서 동시에 받는 원주민 여성의 페미니즘도 포함하고 있기 때문에 한 마디로 정의될 수 없다. 이러한 이유로 본 논문은 원주민 페미니즘을 논하기 위해서는 남성 대 여성이라는 단순한 이항대립적인 페미니즘이 아닌 다양한 권력관계 안에서 페미니즘을 이해하는 해체주의적 페미니즘이 강조되어야 한다고 주장한다.

## V. 원주민 페미니즘, 그리고 그 연대의 가능성

<슬픈 모유>에서 앞에서 언급된 것과 같은 외부(아이다)와 내부(파우스타의 삼촌)의 억압에 맞서 파우스타와 함께 싸워줄 사람은 없는 것일까? 원주민 페미니즘을 이야기하기 위해, 같은 원주민 여성으로서 파우스타와 페미니스트적인 연대를 가능하게 해 줄 영화 속 인물을 찾아보자면 파우스타의 어머니와 그녀의 동료는 있다. 우선 파우스타의 어머니에게 있어서 파우스타는 가족 간의 연대일 뿐만 아니라 같은 여성으로서 어머니가 남성들에게 당한 성적 수탈의 이야기를 들려주는 페미니스트적 연대의 끈이다. 파우스타는 케추아어로만 말하고 노래하는 어머니가 스페인어로 바깥세상과 소통하고 교류

할 수 있게 하는 통로의 역할을 담당할 뿐만 아니라, 그녀를 씻기고 먹이는 보호자 역할을 하기도 한다. 하지만 파우스타의 어머니는 영화 속에서 일찍 돌아가시기 때문에 파우스타와 페미니스트적 연대를 맺을 수 없었다.

또 다른 페미니스트적 연대가 가능한 인물은 그녀와 함께 일하는 원주민 여성 동료이다. 영화 속에서 파우스타가 어머니의 관을 버스에 짐처럼 실어 나르려고 운반비용을 물어보자 그녀의 동료는 짐이 아니라 관이라고 사실대로 보고하고, 이로 인해 파우스타는 이 가능성마저 상실하게 된다. 이에 화가 난 파우스타는 혼자 가버리려 하지만, 이내 길에서 낯선 남자가 나타나고, 동료 없이는 길을 걸을 수 없게 되자 다시 그녀와 연대한다. 즉, 그녀의 연약함은 연대의 가능성을 증폭시키는 역할을 한다. 그러나 그렇다고 모든 원주민 여성과 페미니스트적으로 연대할 수 있는 것은 아니다. 예를 들어, 같은 원주민 여성이자 사촌인 막시마(Máxima)는 자신의 결혼식에만 관심이 쏠려있다. 게다가, 지나치게 과시하기 좋아하고 물욕이 강한 그녀의 경박함 때문에 막시마와 파우스타 사이의 페미니스트적 연대는 상상할 수도 없으며, 이러한 이유로 막시마는 영화 속에서 단 한 번도 파우스타와 관계되어 등장하지 않는다.

영화 속에서 집주인이자 피아니스트인 아이다와 파우스타 사이의 연대도 전혀 가능성이 없었던 것은 아니었다. 영화 속에서 파우스타는 미신을 믿는다고 생각되어 삼촌 및 다른 사람들에게 아이처럼 취급당한다. 하지만 이렇게 여자를 아이 취급하는 것은 아이다에게도 행해져 온 일이었다. 아이다 또한 어른들이 인형을 땅에 묻으면 지신이 데려간다고 자신을 속였다고 말하며 어른들을 거짓말쟁이들이라고 비판한다. 즉, 여성을 아이 취급하는 것에 있어서는 아이다도 같은 피해자이기에 파우스타와 연대할 수도 있었겠지만, 그럼에도 불구하고 사회·경제적 이권 앞에서 연대하지 않고 도리어 이러한 약점을 이용하여 그녀를 착취한다. 다시 말해, 아이다도 자신을 어린아이처럼 대한 사람들을 참지 못하고 욕하지만 이를 반대로 적용하여 역지사지로 생각하지 못하고 도리어 파우스타를 아이처럼 대하고, 이를 이용하여 그녀를 속인다.

이러한 연대의 가능성과 불가능성은 철저히 개인의 필요에 그 근본을 두고 있다는 것을 영화는 명백히 보여준다. 아파서 죽어가고 있는 비둘기를 보고 파우스타가 “너도 나처럼 아프구나”(<슬픈 모유>)라며 측은히 여겨 보듬고

쓰다듬어 주다가, 돌연 질에서 썩은 감자 냄새를 맡고 자신의 엉덩이를 귀찮게 졸졸 따라다니던 개에게 이 비둘기를 던져버리는 장면이 바로 그것을 입증하는 장면이다. 이렇게 영화는 인간은 약자를 보면 측은히 여기는 측은지심도 있지만, 또한 자신의 필요와 상황에 따라 이내 쉽게 연약한 타자를 버려버리기도 한다는 것을 보여준다. 따라서 파우스타처럼 하위주체 자신이 자신의 권익을 직접 찾아 나서지 않으면 종속적 운명의 고리를 끊어 버릴 수 없다라고 영화는 암시하는 듯하다.

파우스타의 어머니와 동료처럼 파우스타와 페미니스트적 연대가 가능한 사람들도 있기는 하지만, 그렇다고 이들이 파우스타를 대신하여 말해 줄 수 있을 정도로 힘을 가지고 있지는 않다. 어쩌면 그래서 스피박이 「하위주체는 말할 수 있는가?」(“Can the Subaltern Speak?”)라는 소논문에서 주장한 바와 같이 하위주체의 목소리는 대중에게까지 들릴 수 없을지도 모른다. 김민지가 지적하듯이, 원주민인 파우스타가 만든 노래였지만 대중 앞에서 설 수 있는 것은 오로지 백인 크리올 아이다인 장면에서도 선명히 드러난다(김민지 205-209). 인어의 노래가 나오는 이 장면은 영화 속에서 비슷한 구도 속에 두 번 반복되어 나오므로써, 대조를 극대화시켰다.



〈그림 3〉



<그림 4>

첫 번째 장면(<그림 3>)에서 파우스타는 아이다의 집 안 깊숙이 위치한 식모 방에서 길고 어두운 복도를 지나 아이다가 앉아있는 거실까지 걸어 나오면서 인어의 노래를 부른다. 이 장면에서 처음에는 인어의 노래가 내면적 내재음향(internal diegetic sound)<sup>6)</sup>으로 처리되다가 마지막 부분에서는 외면적 내재음향(external diegetic sound)<sup>7)</sup>으로 바뀌어 나온다. 이러한 음향처리의 전환을 통하여 감독은 파우스타가 자신이 내면으로만 간직하고 있던 자신의 목소리/주장/의견을 용기 내어 밖으로 표출하는 과정을 시각화하였다. 즉, 인어의 노래를 내면적 내재음향으로 처리하여 목소리를 낼 수 없는 원주민 여성 파우스타가 머릿속으로만 노래를 흥얼거리듯이 보이게 하다가, 차후에는 외면적 내재음향 처리로 용기를 내어 목소리를 내었음을 표현하였다. 그리고 파우스타의 놀란 표정을 통하여, 파우스타 자신도 자신의 목소리를 타자에게 들려

6) 내면적 내재음향(internal diegetic sound)은 “스토리 공간 내에 있는 극중 인물의 마음에서 비롯된 것으로 표현된 음향이다. 관객이 우리와 그 인물은 그 소리를 들을 수 있지만, 다른 극중 인물은 듣지 못하는 것으로 여겨진다”(톰슨과 보드웰 605).

7) 외면적 내재음향(external diegetic sound)은 “스토리 공간 내의 물리적 음원에서 비롯되는 음향이다. 따라서 우리는 화면 속의 인물들 역시 그 소리를 들을 수 있다고 추정한다”(톰슨과 보드웰 608).

주고 있다는 것에 스스로 놀랄 만큼 이 일은 이례적인 것임을 보여주었다.

이와 맞물려 있는 두 번째 장면(<그림 4>)은 아이다가 인어의 노래를 표절하여 성공적으로 음악회를 마쳤을 때이다. 이번에도 첫 번째 장면에서와 마찬가지로 파우스타는 음악당의 안쪽 깊숙이 위치해 있는 출연자 대기실에서 자신이 아이다에게 불러 주었던 인어의 노래가 무대에서 연주되고 있음을 알아차리고, 길고 어두운 통로를 지나 마침내 아이다가 연주를 마친 무대까지 나오며 아이다가 연주하는 인어의 노래를 듣는다. 이 장면에서 음향은 첫 번째 장면에서의 음향처리의 전환과는 대조적으로 처음부터 끝까지 외면적 내재음향으로 처리되었다. 그리고 감독은 이렇게 처음부터 끝까지 외면적 내재음향으로 인어의 노래를 처리하여 오직 아이다의 목소리만이 처음부터 끝까지 대중에게 들릴 수 있음을 강조하였다. 또한 이 장면에서는 집안이라는 사적인 내부공간이 아닌 음악당이라는 대중적인 외부공간을 장소로 설정하여 이러한 공공장소에서 얼굴을 드러낼 수 있는 사람은 오로지 아이다뿐이라는 것도 명시하였다. 그리고 아이다 또한 이를 매우 자연스럽게 받아들여 자신감 있게 청중들에게 인사하는 모습을 보여줌으로써 감독은 대중 앞에 설 수 있는 것은 오직 아이다라는 것을 재차 강조하였다. 어쩌면 현실에서도 이렇게 하위주체들은 대중에게 목소리를 낼 수 없을 것이다. 그리고 이들을 대신해서 말해 줄 지식인들, 즉 써발턴 연구자들 혹은, 요사 같은 영화감독들이 그들의 목소리를 대신해 줄 수밖에 없을지도 모른다. 연구자는 본 논문의 다음섹션에서 원주민 페미니즘은 과연 그들 안에서 연대를 이루지 못하고 항상 써발턴 감독들 혹은 작가들을 통해서만 논의되어 질 수 밖에 없는 것일까 하는 문제를 다루어 보고자 한다.

## VI. 영화 밖 제3세계 페미니즘과 하위주체:

### 요사감독과 원주민 여성 인권

위에 언급된 아이다에 대한 비판을 바탕으로 생각해 볼 때, 영화 밖 요사감독은 과연 영화 속 아이다와 다른 것일까? 아이다가 파우스타의 노래를 가지

고 성공하였다면, 백인 크리올인 요사감독은 이러한 원주민 여성의 인권 문제를 다른 영화로 성공하여 국제영화제에서 각종 상을 수상하였다. 이들 사이의 차이점이라면 영화 속 아이다는 파우스타, 혹은 원주민이라는 출처를 숨기고 표절하였고, 요사감독은 이것이 원주민에 관한 이야기라는 출처를 밝혔다는 점이지만 마음 한편에 질문이 남는다. 최근 국제 영화제에서 수상하려면 소수자들의 인권문제를 다루어야 한다는 것은 이제 하나의 공식처럼 여겨지고 있다. 그리고 라틴아메리카 원주민, 그것도 원주민 여성의 인권문제를 다루는 것은 누가 보더라도 아직 다루어지지 않고 남겨진 마지막 소재였다. 요사는 이를 주제로 선택했고 성공했다. 이러한 이유로 요사는 원주민을 혹은 원주민이라는 주제를 이용하여 성공을 거둔 영화 속 아이다 같은 사람이라는 비판을 받는다.

요사감독이 아이다로 비유되며 비판받는 또 다른 이유는, 요사감독도 그녀 자신만의 백인 크리올적 위치와 입장에서 원주민 여성을 바라보았기 때문이다. 이러한 점은 감독이 원주민을 묘사하는 방식에서 나타난다. 요사감독은 영화에서 파우스타가 자기 오빠가 페루내전 중 사라진 것, 즉 살해된 것을, 길을 잃은 영혼이 오빠 즉, 살아있는 사람을 잡아갔다고, 그래서 병원에서 오빠의 시신 없이 엑스레이 사진만을 주었다고 말하게 함으로써 원주민들의 현실 인지능력을 폄하하였다. 또한, 현재 원주민들이 매우 속물적이라는 것을 비판하기 위해 원주민들 사이에서 항상 가격을 묻는 장면과 파우스타 삼촌의 매우 상업적이고 천박한 결혼식 사업-“멋진 결혼식(Bodas Chic)”-을 하는 장면을 자주 삽입하였다. 다른 관점에서는 이를 오히려 원주민들을 일반적으로 미화하는 도그마틱한 논리를 배제하는 기법으로 사용하였다고도 말할 수 있을 것이다. 그러나 원주민을 폄하하든, 미화하든, 이는 원주민 내부에서 나오는 자성의 목소리가 아닌 이상 모두 비판거리가 될 수밖에 없을 것이다. 이러한 이유로 요사감독의 영화는 크리올의 입장에서 바라보는 원주민이라는 비판을 피할 수 없다. 요사감독이 요사감독이기에 가질 수 밖에서 없는 자신의 입장 즉, 주체의 정치·사회적 입장 때문에 피할 수 없는 이러한 미묘한 문제는 원주민 여성의 페미니즘을 원주민 출신 감독이 직접 다루기 전까지는 계속 지속 될 수밖에 없을 것이다.

이러한 유사한 문제는 원주민 여성과 백인 크리올 여성 간의 문제를 다룰 때면 빼 놓을 수 없는 『제 이름은 리고베르타 멘추이며 이렇게 정치의식이 생기게 되었습니다』(*Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, 1983)라는 라틴아메리카 증언문학의 서문에서도 나타났다. 그리고 이는 책의 구술자이자 과테말라 원주민 여성이며 인권운동가인 리고베르타 멘추(Rigoberta Menchú)와 그녀의 구술을 스페인어로 받아 적은 베네수엘라계 프랑스 인류학자이며 백인 크리올 여성인 엘리자베스 부르고스(Elizabeth Burgos) 사이에서 일어난 일이다. 하위주체를 연구하는 학자로서 부르고스가 인터뷰를 통하여 멘추가 세상과 교류할 수 있는 소통의 장을 마련한 것은 사실이나, 부르고스는 증언문 서문에서 자신을 부모와 같은 보호자의 입장으로 묘사하고, 멘추를 나약하고 어린 그리고 순진하여 보호받아야 하는 인간으로 묘사하였기에 비판을 피할 수 없었다. 이와 비슷하게, <슬픈 모유>는 요사감독 또한 크리올 여성이기에 가질 수밖에 없는 자신만의 입장으로 인하여, 원주민을 대신하여 그들의 입장에서 이야기하는 것에는 한계가 있었음을 보여준다.

그렇다면 현재 학계에 있는 우리는 과연 어떤 역할을 하고 있으며, 또한 어떤 역할을 해야 하는 것일까? 자신의 목소리를 낼 수 없는 하위주체들을 위하여 제도권에 몸담고 있는 학자들이 그들의 목소리가 되어 소통의 통로를 마련하는 것이 써발틴 학자 즉, 하위주체를 연구하는 학자가 해야 하는 일이라고 알고 있다. 하지만 스피박의 주장대로라면, 그 어떠한 개인도 자신의 주체위치에서 벗어나 온전히 타자의 입장이 되어 줄 수는 없을 것이다. 이에 한국의 페미니즘으로는 라틴아메리카 페미니즘, 특히 백인이 말하는 원주민 여성의 페미니즘을 논할 수 없을 것이고, 또한 그 반대의 경우도 마찬가지일 것이다. 하지만, 위에서 언급한 바와 같이, 주류문학 혹은 영화계에서 라틴아메리카 원주민 여성 자신이 자신의 목소리로 자신의 페미니즘을 쓰거나 감독하게 된다면, 한국의 페미니즘은 인종이나 계급이라는 차이에서 벗어나 그들의 작품을 소개하고 비교분석하여, 라틴아메리카 페미니즘과 연대할 수 있는 가능성을 갖게 되리라고 기대해 본다.

## VII. 맺으며

본 연구는 이와 같이 라틴아메리카라는 제3세계에서의 페미니즘은 한마디로 정의될 수 없다는 것을 살펴보았다. 제3세계에서의 페미니즘은 인종 및 사회계급, 혹은 자본주의 논리라는 상부 억압에 둘러싸였다. 이러한 이유로 제1세계에서처럼 남성이라는 단 하나의 적에 대항하는 것이 아니라 다양한 적에 대항하여 싸워야 하기에 외부적으로 보았을 때 제3세계 페미니즘은 제1세계 페미니즘처럼 강하게 표현되지 못하며, 각 나라의 특성에 의해 그 연대의 가능성 또한 높지 않을 수 있다는 견해이다.<sup>8)</sup> 하지만, 라틴아메리카와 같은 비북미·서유럽적인 서구는 제1세계 페미니즘과 달리, 원주민 페미니즘처럼 그 나름대로 자신들만의 페미니즘을 각 국가의 특성에 맞게 다양하게 발전시켜 나가는 것을 볼 수 있었다. 이는 스피박의 주장대로 각자의 사회·정치적 상황에 따라 자신의 텍스트를 읽어나가는 방향으로 즉, 해체적 페미니즘으로 발전되고 있다는 것을 입증하는 것이다. 즉, 이제 제3세계의 페미니즘은 제1세계의 페미니즘처럼 한마디로 대표될 수 없을 것이다. 그야말로 다양성이 일반화된 시대인 포스트-포스트모던 시대의 페미니즘으로서 하나의 담론이 아닌 다양한 담론으로 발전하고 있기 때문일 것이다.

제1세계 페미니즘 연구의 역사에 있어서도 제1단계에서는 남성의 여성에 대한 묘를 비판하는 방식으로 진행되었다가, 이후 가이노크리티시즘(gynocriticism)이라는 명칭 하에 여성이 여성을 묘사하는 방식 즉, 여성의

---

8) “페미니즘 수용의 현황과 과제”라는 주제로 열린 2016년도 경희대학교 비교문화연구소 춘계학술대회에서 우리는 한국, 중국, 일본, 러시아, 그리고 라틴아메리카의 페미니즘을 살펴보았다. 제3세계에서의 페미니즘은 각기 다른 국가들의 특성으로 인하여 그 수용의 모습이 매우 다르게 나타났다. 동양의 경우에는 개인주의적이기 보다 집단적인 형태를 보였고, 이는 일본의 경우, 여성의 권리 보호를 국가에게 주장한 점에서 두드러졌다. 또한 러시아의 경우, 대다수의 러시아인들이 “개인적인 것은 서구주의적인 것이다”라고 생각하는 반서구 감정을 가지고 페미니즘을 인식하기에 페미니즘이 강하게 표출되지 않았다. 게다가 한때 강했던 구소련을 그리워하는 구소련 노스텔지어로 인하여, 푸틴대통령의 강한 남성성을 강조하며 문화가 도리어 재 남성화되는 경향을 띠게 되었다고 하였다. 그리고 라틴아메리카의 경우, 본 연구자가 본 논문에서 주장했듯이 원주민 페미니즘처럼 라틴아메리카의 페미니즘은 해체주의적인 페미니즘 즉, 다양한 페미니즘으로 발전되어야 한다고 주장하였다.

목소리로 쓰인 여성에 대한 이야기, 혹은 여성의 시각으로 세상을 바라보는 것, 즉 여성의 목소리를 찾아나서는 방향으로 발전되었다. 이와 마찬가지로 제3세계에서의 페미니즘도 제1세계의 페미니즘이 바라보는 제3세계의 페미니즘을 비판하는 방식으로 진행되다가, 궁극적으로는 제1세계 페미니즘과의 관계에서가 아닌, 독립적이고 주체적인 제3세계의 페미니즘, 즉, 제3세계 페미니즘의 시각으로 제3세계 여성들을 바라보게 되는 새로운 단계로 발전할 것이라고 추측해 본다.

#### ❖ 참 고 문 헌

- 가야트리 스피박, 「페미니즘과 비평이론」, 『다른세상에서』, 태혜숙 역, 여이연, 2008.
- 김민지, 「영화 <슬픈 모유>에 나타난 페루 원주민 여성 하위주체의 목소리」, 『2015년 겨울 공동 국제학술대회 “라틴아메리카 연구의 현황과 도전과제”』, 한국스페인어문학회.
- 데이비드 톰슨, 크리스틴 보드웰, 『영화예술』, 지필미디어, 2011.
- 리고베르타 멘츄, 『리고베르타 멘츄』, 윤연모 역, 장백, 1993.
- 최은경, 「원주민 최초 노벨평화상 수상자 리고베르타 멘츄」, 『Webzin Latin America』, 제27호, [http://www.iberamerica.kr/webzine/27/03\\_1.html](http://www.iberamerica.kr/webzine/27/03_1.html) 2015.
- 클라우디아 요사, <슬픈 모유>, 페루, 2009.
- Fry, Paul H., *Theory of Literature*, New Haven: Yale University Press, 2012.
- Lodge, David and Nigel Wood, eds., *Modern Criticism and Theory*, London: Longman, 2000.
- Spivak, Gayatri Chakravorty, “Can the Subaltern Speak?,” *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, London: Macmillan Education, 1988.
- Aguilar, Gonzalo, *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- León, Christian, *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*,

Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2005.

Lillo, Gastón, “*La teta asustada* (Perú, 2009) de Claudia Llosa: Memoria u olvido?”,  
*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 73, 2011.

Llosa, Claudia, directora. *Madeinusa*, Peru, 2006.

Portocarrero, Gonzalo, “A propósito de *La teta asustada*,” <http://gonzaloportocarrero.blogspot.com/2009/03/16/evidencia-de-que-el-peru-puede-mejorar/>

❖ ABSTRACT

Latin American Native Indian's Feminism  
in Claudia Llosa's *The Milk of Sorrow* (*La teta asustada*)

Choi, Eun-kyung

*The Milk of Sorrow* (*La teta asustada*) (2009) is a Peruvian-Spanish film by a young, female Peruvian director, Claudia Llosa (1976 - ). By applying the theories that feminist and subaltern scholar Gayatri Chakravorty Spivak presents in "Feminism and Critical Theory", the present work questions the ironic term, "Feminism in the Third World" by considering the Latin American context. Would the term refer to the feminism of Native Indian women or white creole women? The present work raises this question via Llosa's *The Milk of Sorrow*, in which a white creole woman, Aída, takes advantage of a quechua woman, Fausta. Through analysis of this film, this work demonstrates that in the Latin American context, even in a single country, there should be various types of feminism, since what Native Indian women fight against is different from what white creole women fight against. Thus, it insists that feminism in the Third World should develop in a deconstructionist manner, in which each woman has the ability to interpret her own social and political stance. Furthermore, it can be said that cultural appropriation is taking place in the "real" world as well as on the screen: a white creole director, Llosa, is taking advantage of a hot-button issue in our postmodern era, the violation of the human rights of minorities, especially those of Latin American Native Indian women, since Llosa became a success and won many prizes in international film festivals for her work.

---

Key Words

Claudia Llosa, *The Milk of Sorrow* (*La teta asustada*), Latin American Native Indian feminism, the violation of Latin American native indian women's human rights

논문접수일: 2016년 05월 10일

심사완료일: 2016년 06월 07일

게재확정일: 2016년 06월 08일