

알모도바르의 영화 「귀향」에 나타난 남성과 여성*

송 선 기

(조선대학교 교수)

◆ 국문초록

영화 「귀향」은 3대의 여성들인 할머니, 어머니, 딸의 운명이 서로 얽혀 불가분의 관계에 있으며 주어진 열악한 환경에 대항하여 격렬하게 세상과 싸우다 살아남은 여성들에 대한 이야기이다. 또한 여러 가지 어려움에 직면해야 하는 여성들의 일상생활을 포함하고 있으면서도, 강하고 친절한 여주인공과 모성, 그리고 여성들의 연대와 희망을 목격할 수 있다. 그녀들은 가부장제하의 수동적이고 소극적인 피지배의 대상이 아니며, 자신의 의지에 따라 모든 문제를 해결해 가는 독립적인 새로운 시대의 여성들임을 확인할 수 있다. 반면 작품속의 남성인물들은 그들과 관계를 맺는 여성들에게 피해만을 안기며 배신과 기만으로 일관하는 용서받지 못할 인간들로 묘사되고 있다. 결국 남성들은 작품 속에서 여성들에 의한 살해의 대상이 되기도 함으로써, 급진적 페미니즘의 지향점인 기존의 양성 간에 확립된 질서는 파괴하거나 단절해야한다는 관점에서 보면, 이 영화에서의 여성등장인물들의 살해행위는 특별한 의미를 획득하고 있다. 결국 이 영화에서 모든 남성등장인물들은 여성과의 관계에서, 특히 성의 정치에서 패배하거나 소외되어 주변화 된 자들임을 확인할 수 있다.

주제어 : 페드로 알모도바르, 귀향, 여성의 연대, 페미니즘이론

* 본 논문은 2018년도 조선대학교 학술연구비 지원을 받아 연구되었음.

1. 들어가는 말

본 논문의 목표는 여성들, 성 소수자들, 특히 트랜스젠더의 세계를 집중적으로 조명하며 스페인을 넘어 세계 영화계의 새로운 거장으로 평가 받고 있는 스페인의 페드로 알모도바르(Pedro Almodóvar)감독¹⁾의 「귀향Volver (2006)」에 등장하는 남녀 인물들의 작품 속에서의 행위들을 중심으로 남녀 양성 사이의 권력관계²⁾를 비교·분석하여 여성주의 혹은 페미니즘 관점에서의 새로운 해석을 시도해 보는 것이다.³⁾

우리가 이 영화에 찬찬하는 이유는 그가 제작한 여러 영화들 중에서도 이 작품이 특히 남녀 간의 권력관계를 매우 독특한 시각에서 다루고 있다는 데에 있다. 다시 말해 이 영화에서 ‘제 1의 성’⁴⁾인 남성들의 행위들이 어떤 긍정적 가치도 창출하지 못하며, 시몬느 드 보부아르가 ‘제 2의 성’⁵⁾으로 정의한 여성들에 의해 모든 것이 지배되는 특별한 권력관계가 존재하고 있음을 확인해 보고자 한다.

특히 영화 속의 여성인물들이 남성들과의 관계를 통해 부조리하거나 부당한 상황들을 극복하기 위하여 서로 이해하고 연대한다는 사실도 구체적으로 검증해 볼 것이다. 사실 “현대 유럽과 미국의 젠더 질서에서 권력의 주된 축은 여자들의 전반적인 종속과 남자들의 지배, 곧 여성 해방 운동에서 ‘가부장제’라고 이름 붙인 구조다.”⁶⁾ 이 영화 속의 남성 등장인물들도

1) 복잡한 내러티브를 특징으로 하는 그의 영화는 멜로드라마적 코드를 사용하며 대중문화, 대중가요, 블랙유머가 작품 곳곳에 나타나며 강력한 색채가 드러난다. 또한 레즈비언, 게이, 양성애, 트랜스젠더 등의 소재들을 통한 인간의 욕망, 열정, 가족, 성정체성 등은 그의 영화들에서 가장 널리 알려진 주제들이다.

2) 권력관계: 현대 유럽과 미국의 젠더 질서에서 권력의 주된 축은 여자들의 전반적인 종속과 남자들의 지배, 곧 여성 해방 운동에서 ‘가부장제’라고 이름 붙인 구조다. (R.W 코넬(2013), 『남성성/들』, 이메진, 안상욱·현민 옮김, 120쪽.

3) 이 영화에서 남성 등장인물들은 부차적이거나 거의 미미한 역할을 수행하며, 특히 가부장적 특징의 마초 타입의 남성 등장인물들은 여성 인물들에 의해 멸시당하거나 살해의 대상이 되기도 한다.

4) 필자는 시몬느 드 보부아르가 그의 저서 『제 2의 성』에서 여성을 ‘제 2의 성’으로 정의한 바에 근거하여 남성을 ‘제 1의 성’로 칭한다.

5) 시몬느 드 보부아르, 『제 2의 성』, 조홍식 역, 을유문화사, 1993.

가부장제 구조하의 전형적인 인물들이지만, 그들의 비윤리적이고 비도덕적인 행위들로 인해 여성들에게 종속된 위치에 있어 양성 사이의 권력관계 및 성의 정치⁶⁾에서 패배하여 살해당하거나 미미한 존재들로 전락하게 된다는 사실도 확인하고자 한다.

또한 영화에서 일어나고 있는 여성 등장인물들에 의한 남성 살해의 의미를 되짚어볼 때 일부 급진적 페미니스트들이 주장하는 기존의 남성 중심의 가부장제 사회는 개혁이나 변화의 가능성이 남아있지 않으므로 파괴시키고 해체시켜야 한다는 측면에서 보면 살해행위도 파괴행위의 일종으로 간주할 수 있으므로 급진적 페미니즘이 지향하는 가부장제의 해체라는 관점과 맞닿아 있음도 확인할 수 있을 것이다.

II. 영화 스케치

「귀향」은 스페인의 카스티야 이 라 만차 지방의 어느 시골마을에서 일어난, 이미 죽은 아버지의 의도와 근친상간으로 품비박산이 난 한 가족 구성원들의 이후의 삶의 모습을 그리고 있다. 이 영화 속에서 감독은 스페인 문화에서 태동한 공동체 행사인 모지를 단장하고 청소하는 과정을 보여주며 스페인 시골사람들의 망자들에 대한 예의와 전통을 강하게 부각시킨다.

이 영화는 수십 명의 여성들이 그들의 죽은 조상들의 무덤을 맹렬히 청소하는 모습을 보여주며 살아있는 사람들에 대한 죽은 사람들의 영향력을 소재의 하나로 상정한다. 이 죽은 자들 중의 몇 명은 살아 있는 자의 과거와 현재 그리고 미래의 고통스러운 삶과 밀접한 연관이 있다. 작품에서 주인공인 라이문다는 어느 날, 죽은 아버지에게 성폭행을 당해 임신하게 된다. 그

6) R. W. 코넬, 앞의 책, 120쪽.

7) 일반적으로 문화텍스트는 일정정도 작품이 만들어진 시대적 환경과 사회적 환경을 반영한다고 볼 수 있기에 그 담론들은 정치적인 의미를 포함하고 있다고 할 수 있다. 같은 맥락에서 현대에 이르러 정치라는 개념도 그 적용 범주가 확대되어 전통적인 의미의 정치적 행동과 권력의 영역에서 벗어나 개인적인 일대일의 관계, 특히 남녀 양성의 관계를 포함하는 개인과 집단의 상호작용과 행동을 포함한 광범위한 개념으로 확대됐다.

이후 그녀는 고향 마을을 떠나 아버지의 딸을 낳아 기르면서 결혼한 남편의 무례에 시달리며 나태로 인한 가난을 온몸으로 극복해야하는 억척스러운 삶을 살고 있다.

어느 날 라이문다는 딸 파올라, 여동생 솔레와 함께 고향을 방문하고, 그곳에서 눈이 잘 보이지 않고 치매에 걸린 이모 파올라의 집을 찾게 되는데 그 과정이 영화의 시작이다. 파올라 이모의 바로 앞집에는 라이문다와 솔레 자매의 친한 이웃 아우구스티나가 살고 있는데, 그녀는 거동이 불편한 파올라 이모를 부모처럼 보살핀다.

초반의 줄거리 상으로는 라이문다의 어머니와 아버지는 화재로 사망하였고, 같은 날 아우구스티나의 어머니도 실종되는 것으로 묘사되어 있는데 이 세 사람의 죽음에는 복선이 깔려있다. 실제로 라이문다의 어머니 이레네는 그녀의 남편 즉 라이문다의 아버지와 아우구스티나의 어머니 사이의 불륜에 분노하여 강하게 바람이 불던 어느 날, 두 사람이 성관계를 맺고 있던 오두막에다 불을 질러 그들을 살해하고 자신도 죽은 것처럼 숨어 지내다가 마을에 다시 나타난다. 마을 사람들은 이 나라의 시골이 갖는 특징들이라고 할 수 있는 귀신이나 혼령의 출현을 믿는 경향이 있어 그녀를 혼령의 출현으로 받아들인다.

라이문다와 솔레 자매는 이후 마드리드에서의 생활을 영위하기 위해 온갖 고생을 하면서 살고 있던 중 죽었다고 믿고 있었던 어머니가 살아 돌아오면서 영화의 본격적인 이야기가 전개된다. 한 가족의 이야기를 중심으로 현실생활의 고통과 힘겨움을 묘사하는 드라마적 특징과 판타지적 요소인 유령⁸⁾이야기가 혼합된 이 영화는 감독 알모도바르의 고향인 라 만차와 수도 마드리드를 배경으로 한다.

이 영화는 바람, 불, 심지어 죽음까지도 극복하고 살아남은 같은 한 집안의 3대에 걸친 여성들에 대한 이야기를 따라가며 여성의 복원력과 모성애, 그리고 여성들 사이의 연대를 보여줄 뿐만 아니라 그녀들의 삶 속에서 남성들의 지배와 전횡으로부터 독립적인 삶을 살며 페미니즘적 관점에서 해석

8) 그의 유령 이야기는 초자연적인 힘에 관한 묘사이며 스페인 사람들의 죽음에 관련된 문화에 깊이 뿌리박고 있으며, 죽은 사람은 여전히 살아있는 사람들의 삶 속에 살고 있다.

할 수 있는 다양한 삶의 형태들을 보여준다.

한 가족인 3대, 즉 할머니 이레네, 딸 라이문다와 솔레, 그리고 라이문다의 딸 파올라의 파란만장한 삶의 이야기가 구체적으로 전개되는데 할머니 이레네는 딸이 남편에게 성폭행 당하고 임신하게 되는 쓰라린 과거를 경험해야했고, 자신의 남편을 화재를 가장한 방화로 살해해야 하는 살인자가 되어야 했으며, 아버지로 부터 성폭행 당해 딸을 낳은 라이문다는 새로운 남편을 만나지만 그는 나태하고 게을러 가족을 부양할 능력이 없어 각박한 현실과 직면해야만 한다.

또한 라이문다는 자신의 경제활동으로 가정을 꾸리며 자신의 딸을 성폭행 하려다 딸이 방어를 위해 휘두른 칼에 찔려죽은 남편을 암매장해야 했다. 라이문다의 동생 솔레도 무허가 미용실을 경영하면서 자신 스스로 생활을 영위해야하며, 미용실 손님과 눈이 맞아 도망친 남편을 보내야만 했던 비운의 여인이다. 딸 파올라도 정당방위이며 실수이었지만 자신의 의붓아버지를 죽이는 끔찍한 경험을 해야 하는 운명에 놓인다.

영화의 끝 부분에서 라이문다와 솔레의 어머니 이레네는 딸 라이문다가 아버지로부터 성폭행 당한 치절한 아픔을 겪었다는 사실을 인지하지 못한 자신의 불찰에 대해 딸에게 용서를 구하고자 찾아온다. 딸은 그런 어머니를 이해하고 용서했으며, 결국 3대의 여성들이 고통스러운 과거를 뒤로하고 고향으로 모두 되돌아가 안착한다는 내용을 담고 있다.

Ⅲ. 남성들로부터의 독립과 여성들의 연대

감독 페드로 알모도바르는 여성에 대한 놀라운 이해를 보이는데 그의 영화에서는 여성을 미화하거나 이상화하지 않고 있는 그대로의 여성들을 보여주며, 그녀들은 번거롭고 힘든 복잡한 세상과 정정당당히 맞선다. 남자들은 그녀들의 세계에서 특별한 의미를 갖지 못하는 일부분일 뿐이며, 따라서 남자는 그의 영화 속 세계의 중심이 아니다. 알모도바르 영화 속의 여성들은 필요하다면 남성들 없이도 서로 돕고 연대하며 별 문제없이 잘 살아간다. 예를 들면 등장인물 아구스티나와 파올라 이모와의 관계를 중심으로 여

성들의 연대를 정리해 보면, 작품의 중심인물 라이문다와 솔레의 이모인 고향 라 만차에 홀로 남겨진 치매에 걸려 사람조차도 알아보지 못하는 나이든 할머니는 이웃 여인 아구스티나에게서 극진한 보살핌과 도움을 받는다. 시골 공동체 사회의 일원으로 밖에 볼 수 없는 두 사람의 관계임에도 불구하고 아구스티나는 아무런 보상도 없이 자신의 어머니를 대하듯 따뜻한 애정으로 이 할머니를 대하는데, 여기서 우리는 여성들 사이의 끈끈한 연대관계를 고찰할 수 있다. 라이문다와 동생 솔레 그리고 딸 파울라가 고향 집을 방문한다.

아구스티나: 이모님께서는 어떠셔? 라이문다: 아주 안 좋으셔. 솔레: 최악이야. 라이문다: 거동이 몹시 불편하셔. 어떻게 해 드려야 할지 모르겠어. 아구스티나: 거리로 나가실 필요 없이 스스로 잘하고 계셔. 날마다 신선한 바나나 빵을 드셔. 내가 빵을 갖고 집으로 가면 돈을 준비하고 계셔 (...). 라이문다: 아구스티나, 그대에게 이모님을 날마다 좀 들여다 봐 주라고 뭔가 대가를 지불하려고 생각하고 있었어. 아구스티나: 전혀 그럴 필요 없어. 기쁜 마음으로 기꺼이 하고 있으니깐. 라이문다: 어떻게 감사를 표해야 할지.(34-35)⁹⁾

영화 속에 등장하는 여성들은 모두 아프고 힘든 말 못할 사연들을 가지고 있다. 그런 힘든 사연들을 짊어지고 살아가지만 서로를 만나 연대해 나가는 과정이 이 영화의 전체적인 흐름 속에서 중요한 부분이라고 할 수 있다. 또한 영화 속 주인공인 라이문다와 그녀의 딸 파울라 사이의 모성애, 라이문다와 엄마 이레네 사이의 모성애도 여성들의 연대의 연장선상에 있음을 알 수 있다. 또한 그의 영화들을 통해 우리가 주목해야 할 측면은 알모도바르가 남성임에도 불구하고 여성들의 시선에서 이야기 해 나간다는 점이다. 이 영화에서도 남성의 부재가 여성들의 독립과 연대의 계기를 만들어 주며 남자들 없이도 잘 살아가는 여성들에 대한 여성중심 서사가 핵심이라고 할 수 있다. 그렇다고 그녀들이 일부러 남자들을 배제하거나 싫어하는 사람들은 아니며, 그녀들은 단지 남자 없이 잘 살 수 있고 종종 잘 지내는

9) 지문 인용은 모두 Pedro Almodóvar의 *Guión cinematográfico de Volver*, Madrid: Ocho y medio, 2006으로 하며 이하 인용은 쪽만 표시한다.

여성들이다. 예를 들어 영화 속에서 등장인물 라이문다의 캐릭터는 자신의 남편의 시체가 들어있는 냉동고를 옮길 필요가 있는 상황이며, 실제적으로 이 무거운 냉동고를 옮기려면 남성들의 힘을 빌리는 게 훨씬 더 효과적이다. 하지만 라이문다가 그녀를 도와주라고 부탁한 이들은 육체적으로 힘이 있는 남성들이 아니라 모두 여성들인 레히나와 이네스다.

이네스: 고마워 라이문다. 라이문다: 냉장고 때문인데 날 좀 도와줄 수 있어? 레히나: 뭘 하려고 하는데? 라이문다: 그걸 바(bar)로 내리려고(...). 두 여성 이웃인 이네스와 레히나가 수레로 그걸 옮기는 일을 돕는다.(86). 레히나: 우리 어디로 가는 거야? 라이문다: 후카르 강으로. 레히나: 그 강은 어디에 있는데? 여기서 180킬로 떨어진데 있어. 레히나: 180킬로라고? 오고 가는데 밤새 걸리겠군.(134)

그녀의 두 이웃은 그녀가 바라는 바를 하도록 돕는다. 또한 나중에 라이문다는 앞에서 언급한 저장용 냉동고를 180여 km나 떨어진 곳에 있는 강둑에 묻으려 한다. 라이문다는 이번에도 같은 여성들 중 한 명의 도움을 요청하여 남성들에게 도움을 청해야 하겠다는 생각이 전혀 떠오르지 않는 것처럼 보인다. 사실 이 영화에서 여성들은 자매, 딸과 어머니, 여성 이웃들은 완전한 연대에 있고 모든 여성들이 함께하며 일종의 가족을 형성하고 있다. 여성들의 연대와 모성애는 주인공 라이문다와 어머니 이레네 사이의 관계에서도 고찰할 수 있다.

라이문다는 어린 나이에 친부에게서 성폭행 당한 지을 수 없는 정신적 상처를 입었을 뿐만 아니라, 임신까지 하게 되었으니 그녀가 받은 충격은 짐작하고도 남음이 있다. 한때 라이문다는 자신이 아버지로부터 성적으로 유린당하고 힘들었을 때 그녀를 지켜주지 못했던 어머니를 미워하고 용서하지 못해 어머니 앞에서 한없이 냉정했지만 결국 그녀들은 서로를 감싸고 위로함으로써 여성들의 연대과정을 확인할 수 있다. 엄마 이레네는 딸이 아버지로부터 성폭행을 당하고 임신까지 하게 되었다는 사실을 까맣게 알지 못했던 자신, 엄마로서의 무지를 후회하고 용서를 빈다.

이렇듯 영화의 끝 부분에서 우리는 여성들의 연대의 한 맥락에서 모녀간의 연대와 사랑도 확인할 수 있다.¹⁰⁾ 주인공 라이문다가 다시 어머니 이레

네를 만나고 화해하는 과정 속에서 세상의 모든 풍파를 견뎌낸 강하고 투쟁적인 주인공의 모습은 사라지고 엄마 앞에서는 어린 아이처럼 연약한 딸의 모습을 고찰할 수 있다.

이레네: 난 이런 상황을 언제나 꿈꿔왔어. 라이문다: 나도 그래요. 이레네: 어디서부터 얘기를 시작해야할지 모르겠구나. 라이문다: 엄마, 유명 아니지요, 그렇지? 죽지 않으신 거죠? 이레네: 나 죽지 않았어. 딸아. 라이문다: 이제 마음이 놓이네요. 이레네: 하지만 설령 내가 죽었다더라도 너에게 일어난 일을 내가 모르고 있었다는 무지에 대해 너에게 용서를 구하기 위해 외야만 했어. 불을 지른 날에야 나는 네게 일어난 일을 알았어.(162)

이렇듯 작품에 나오는 여성들은 모두 기구한 운명을 타고 났으며 거친 삶을 살아내고 있는 모습을 보여준다. 하지만 그녀들은 저마다의 상처를 강인함으로 극복하며 서로 간의 유대를 통해 위로받고 이겨낸다. 또한 여성들이 극복하기에는 너무나도 힘든 현실과 상황들이 이어지는데 이는 비극적인 삶을 살아내는 여성들에 대한 안타까움과 그녀들의 강인함을 보여주고 있는 장치이기도 하다. 특히 3대의 모녀에게 비슷하게 일어나는 충격적인 사건들은 비극적인 여성의 삶이 대물림 되어지는 고난의 과정에 대해 얘기하고 있는 것으로 읽을 수 있다.

본 영화에서 중요한 인물이라면 단연 어머니의 역할을 맡은 이레네와 첫째 딸인 라이문다라고 할 수 있는데, 그녀들은 모두 강인한 어머니와 여성의 모습을 나타내며 모녀간 관계의 깊이를 표현한다. 어머니의 사랑 그리고 모녀간의 용서로 서로의 아픔을 위로하며 치유하는데, 이를 통해 끈끈한 가족의 사랑을 보여준다. 이렇게 이 영화는 여성들의 유대와 엄마와 딸들의 삶을 구체적으로 체현하며 여성들이 가지고 있는 힘을 담담하게 그리고 강하게 나타내는 작품으로 평가할 수 있다.

또한 사회 속에서 위로받지 못하고 인고의 삶을 살아내고 견뎌내야 하는 여성들에 대해 다시금 생각해 보게 하며 결론적으로 여성들의 강인함을 격

10) 그의 여러 영화에서도 알모도바르는 여성주인공을 중심으로 이야기해 왔으며 이 영화 또한 마찬가지로 남성은 거의 미미한 역할을 하거나 정상적인 상식의 선에서 행할 수 없는 행위들을 하는 사람들이거나 범죄 관련 일들과 연루된다.

려하며 모성애와 여성들의 연대에 초점이 맞춰져 있다는 점에서 이 영화는 20세기 초의 미국 페미니스트들이 주목하였던 자매들의 연대의 실행과정의 연장선에 있다. 실제적으로 여성의 고통은 동성인 여성에 의해서만 이해되고 치유될 수 있을지도 모른다. 왜냐하면 남성은 여성으로 살아 본 적이 없으며 가부장제 사회 특권 계층으로서 고통 받을 일이 없었기 때문이다.

라이문다와 솔레, 그리고 그녀들의 엄마가 남자 때문에 겪을 수밖에 없었던 고난과 시련에서 한 발짝 벗어나 아픔을 극복하고, 새로운 삶의 의지를 다질 수 있었던 원동력은 그녀들 간의 눈부신 연대임에 틀림없다. 그래서 “부권제 또는 남성지배가 여성 억압의 뿌리이다. 여성은 정복당한 계급으로서의 자신들의 아이덴티티를 인식하고 압제자인 남성과 싸우기 위해 그들의 기본적인 에너지를 다른 여성들과 함께 하는 운동 속에 쏟아야만 한다.¹¹⁾”는 관점에서 본다면 영화 속에서의 여성들의 연대는 여성들의 권익을 회복하는데 있어 상당히 중요한 당위성을 갖으며 그 자체의 의미를 획득한다고 볼 수 있다. 이렇듯 어머니와 아내, 딸이 과거와 현재 둘 다 인생에서 특히 어려운 상황에 대처하기 위해 노력하는 이야기이며 그녀들은 투쟁의 과정에서 이웃 여자, 언니, 딸, 엄마, 오랜 여자 친구의 도움을 받는다는 측면에서 초기 페미니스트들이 지향했던 여성의 연대와 맞물려 감을 확인할 수 있다.

IV. 성의 정치학으로부터 고찰한 「귀향」에서의 남과 여

급진적 페미니즘 이론의 중요한 하나의 축을 형성하고 있는 『성의 정치학』에서 저자인 케이트 밀레트는 정치라는 용어는 “권력 구조적인 제 관계, 즉 한 무리의 인간이 다른 무리의 인간을 지배하는 정도를 정의하는 것으로 주로 양성애에 관하여 언급할 때 사용하며 이 어휘는 역사적으로 또는 현재에 있어서도 양성애간의 상대적 지위의 순수한 본질을 분명하게 하는데 있어 현저히 유용한 용어¹²⁾”로 정의 하고 있다. 실제적으로 과거에는 물론 오늘날

11) 조세핀 도너반, 『페미니즘 이론』, 김익두·이월영 옮김, 문예출판사, 1998, 262쪽.

에도 양성 사이의 관계는 남성들의 지배와 여성들의 복종의 관계로 특징 지워지며 이는 하나의 고착화된 이데올로기로 발전해 온 것이 사실이다.

결국 우리가 알고 있는 바와 같이 모든 역사적인 문명은 부권제이며 그것들의 이데올로기는 남성에 의한 지배를 전제로 하며 남성우월성의 인정을 그 기반으로 한다. “그것은 여성이 남성에게 봉사하는 행동을 보일 것과 남성에게 봉사하는 역할을 수용할 것을 조건으로 한다.”¹²⁾ 작품의 주인공 라이문다¹³⁾는 지긋지긋한 가난을 극복하고자 언급한 바와 같이 가사노동 이외에도 밤낮없이 두 세 곳의 일자리를 돌아다니며 일한다. 학교에서는 조리보조원으로 일하며 공항에서는 청소부로 일하지만 생활고를 이겨내기 위해서 그녀는 휴일에도 일하기 위해 일자리를 알아볼 궁리를 한다.

어느 날 라이문다가 힘든 일과를 마치고 집에 들어오지만 남편 파코는 그녀의 상태와 기분에는 아랑곳하지 않고 나태한 모습으로 빈둥거린다. 싱크대에는 음식을 먹고 치우지 않는 식기들이 한 가득이다. 이 식기들을 치우기 위해 라이문다는 고군분투하고 있는데 남편 파코는 쇼파에 반쯤 누워서 아내 라이문다에게 맥주를 가져다주라고 청한다.

파코: 맥주 좀 가져다 줘? 라이문다: 당신 나 약 올리는 거야? 파코: 이봐 제발 좀 가져다 줘. 라이문다: 벌써 충분히 마시지 않았어? 내일 당신 일 해야 하지 않나. (...) 파코: 나 일 그만 두었어. 라이문다: 또? 세탁기는 어떻게 하지? 가지고 있는 건 버려야 할 것 같은데 새로 하나 살 수도 없고! 내 유일한 휴식일인 일요일 일자리를 알아 봐야겠어.(44)

주인공 라이문다의 남편 파코의 행동 및 직업적인 활동과 관련하여 우리가 주목해야 할 부분은 자신의 아내 라이문다가 가정주부임과 동시에 경제 활동을 위해 청소부로 일하고 있음에도 불구하고 스스로를 가부장적 가정의 유일한 부양자처럼 행세하고 있다는 사실이다. 어느 날 파코는 하루 종일 집에서 축구경기만 시청하고 있다가, 지쳐서 돌아온 아내 라이문다에게

12) 조세핀 도너번, 앞의 책, 268-269쪽.

13) 라이문다는 또한 항상 바쁘고 쾌활하며 환호를 발산하려고 애쓰면서도 외로움과 실망감을 느끼는 동생 솔레와 그녀들의 나이든 고모 파올라에게, 그리고 이웃인 아구스티나에게도 관심을 가져야 한다. 또한 운영해야 할 식당이 있다.

추근거리지만 이에 응하지 않고 돌아누워 있는 그녀의 뒤에서 자위행위를 한다. 우리는 이 영화에서 주인공 라이문다가 직면한 현실의 문제와 그녀의 고민을 외면한 채 자위행위를 하는 파코의 모습을 잔인한 무지의 예로 볼 수 있다. 이때 남성의 이 무지한 행동의 칼날에 상처받는 대상은 당연히 여성이다. 이러한 형태의 무지를, 더 넓게는 여성이 처한 사회 구조적인 차별, 억압 및 고통에는 관심이 없어 알지 못하고, 나아가 인정하지 않으려는 가부장제하의 전형적인 남자의 모습이라고 할 수 있다.

라이문다: 파코, 제발 나 좀 가만히 놓아줘! 파코: 왜 그러는데? 라이문다:
나 힘들어서 녹초가 되었어, 그리고 내일 아침 새벽에 일어나야 해.(46)

육정에 불타는 파코는 아내 라이문다의 상태에는 아랑곳 하지 않고 자신의 욕구충족에만 혈안이 된 야만적인 모습을 보여준다. 여기서 우리는 여성에 대한 성적인 능욕의 그로테스크한 묘사가 이루어지고 있음을 확인할 수 있다. 케이트 밀레트는 그녀가 살았던 시대의 소설작품들에 나타나는 여성이 굴욕당하고 능욕당하는 관계에 대한 묘사에 중점을 두고 있지만 그러한 성의 정치학이 이 영화의 “개인적인 성교의 영역에서도 실천되고 있음을 확인할 수 있다.”¹⁴⁾ 파코의 영화 속의 행동들은 무지의 소산이며 동물의 행동양상과 유사하다. 이렇듯 그의 영화 속의 남성인물들은 빈약한 성찰과 허약한 자아로 도덕성을 결여하여 소위 힘으로 대변되는 바람직한 남성성의 개념과 대치되며, 그들을 둘러싼 전통적인 가부장적 사회에서 허약성으로 대변되는 여성인물의 대치개념의 인물들도 아니다.

알모도바르의 영화들에서 남성의 육신은 실질적으로 현존하고 있지도 않으면서 과거에 저질은 행위들로 인해 현재와 미래의 여성의 삶과 행위에 영향을 미치는 경우가 있다. 예를 들면 이레네의 남편이며 라이문다와 솔레의 아버지의 경우가 그렇다. 그의 살아 있었을 때의 근친상간과 성폭행이 이후 여성 등장인물들의 삶에 지대한 영향을 미치고 있다. 남성들의 이러한 한계로 인해 결국 알모도바르의 이 영화에는 주로 여성인물들이 주인공들이며 여성 중심의 서사로 귀결되고 더 나아가 여성 등장인물들의 작품 속에서의

14) 조세핀 도너반, 앞의 책, 에서 재인용, 269-270쪽.

행위들이 정당성을 얻는다. 반면에 남성 등장인물들은 부차적이거나 거의 미미한 역할을 수행하며 특히 마초¹⁵⁾ 타입의 남성 등장인물들은 여성 인물들에 의해 살해의 대상이거나 멸시의 대상이 되기도 한다. 구체적으로 이 영화에서 아버지가 친딸인 등장인물 라이문다를 성폭행하여 임신시키고, 그 딸은 아버지의 아이이면서 그녀에게는 동생이며, 딸이 되는 여자 아이를 낳게 된다. 딸은 이 아버지에게서 벗어나기 위해 집을 나가 도시로 이사하여 아이를 기르며 살고 있다. 딸이 집을 나간 후 그 아버지는 또 다시 이웃 여인과 불륜을 저지르다 자신의 아내 이레네에게 발각되어 분노한 아내가 두 사람이 함께 있는 오두막에 불을 질러 살해 한다. 아래의 이야기는 이레네의 딸인 라이문다와 불륜의 대상자인 이웃집 여인의 딸인 아구스티나와의 대화이다.

아구스티나: 난 여러 얘기들을 들어왔어. 라이문다. 한 번은 너의 엄마와 우리 엄마가 나누는 얘기를 들은 적이 있어. 너의 엄마가 우리 엄마에게 “너의 엄마는 너의 아버지에게 관심도 없고 욕심도 없으니 아버지를 줄 테니 가져가라고. 왜냐면 너의 아버지는 자신을 사랑하는 여인들에게 고통만을 주기 위해 태어난 인간이므로.”(141)

불륜의 주체인 라이문다의 아버지가 죽기 전에 행한 행동들에 대해 라이문다의 어머니 이레네는 자신의 남편이 그를 사랑하는 여성들에게 고통만을 주기 위해 태어난 인간이며, 이런 인간은 자신에게 필요 없으니 남편과의 불륜의 상대자인 아구스티나의 어머니에게 갖고 싶으면 가져가라고까지 얘기했다고 전한다. 결국 이레네는 남편의 외도에 거의 포기상태에 놓이게 되고 남편에 대해 철저한 배신감을 느끼게 됨을 알 수 있다.

한편 전술한바와 같이 라이문다는 자신의 고향집을 나온 후 마드리드에서 사실혼 관계로 파코라는 이름의 한 남자와 살고 있다. 파코는 집에 있는 자신의 아내 라이문다와 의붓딸 파올라를 성행위의 대상으로 간주하며 호시탐탐 노리고 있다. 어느 날 파코는 집에 머물며 용변을 보기위해 앞 지퍼

15) 스페인어로 마초(macho)는 왜곡된 남자다움을 보이며, 특히 여성들은 집안에서 어머니와 아내의 역할을 해야 하며, 여성은 남성에게 종속되어 있다고 생각하는 가부장제하의 남성의 기질적 특징이다.

를 내리고 화장실로 향하는데, 화장실로 가는 통로에 딸 파올라의 방이 있다. 그는 그 방에서 파올라가 잠옷을 갈아입기 위해 윗옷을 벗고 있어 가슴이 노출된 장면을 본다. 파올라의 벗고 있는 모습을 훑쳐본다.

파올라의 반쯤 열린 작은 방 옆을 지나간다. 소녀는 파자마를 입으며 반쯤 옷이 벗겨져 있다. 파코는 열려진 바지의 지퍼를 만지며, 넓이 나간 듯 소녀의 은밀한 가슴을 한 순간 멈춰서 보고 있다. 파올라는 그녀를 훑쳐보고 있다는 사실을 아는 듯 등을 돌리고 자신의 몸을 감싼다.(45)

이러한 과정이 있은 후, 어느 날 라이문다는 생계를 꾸리기 위한 고단한 일상을 마치고 집으로 돌아오는데 그녀가 내리는 버스 정류장에 딸 파올라가 안절부절 못하며 서성이고 있는 모습을 발견하고 무슨 일이냐고 딸을 채근하지만 응답하지 않는다. 딸과 함께 집에 돌아온 그녀는 충격적인 상황과 직면한다. 그녀의 남편 파코가 딸 파올라를 성폭행 하려다 반항하는 파올라의 칼에 찔려 주방 바닥에 엄청난 양의 피를 흘리고 죽어있는 모습을 발견한다. 의붓딸 파올라가 어떻게 그를 살해하게 되는지 그 상황을 살펴보자.

라이문다: 딸, 어떻게 된 일이야. 파올라: 제가 부엌에 있는데 아빠가 술에 취해 저를 등 뒤에서 덮쳤어요. 저는 “아빠 지금 뭐하는 거예요”라고 소리쳤어요. (...)아빠는 자신이 나쁜 사람이 아니며 아버지가 아니라고 말하면서 바지의 지퍼를 내렸어요. 저는 셔랍을 열고 식칼을 들고 그를 단지 놀라게 하기 위해 위협했는데 그가 칼을 든 내 위를 덮친 거예요. 파올라: 엄마 이제 어떻게 해요? (...)라이문다: 파올라! 아빠를 죽인 건 나야. 명심해. 너는 밖에 있어서 못 보았다고 해. 이 말을 꼭 기억해야 해!(50-51)

파올라는 성폭행을 당하지 않으려고 소리치고 피했지만, 결국 파코는 자신이 파올라의 생부가 아니니 성적 욕구충족의 대상이 되어도 상관없다는 반응을 보이며 그녀의 반항에 아랑곳하지 않고 강간하려 달려들다 칼에 찔려 죽임을 당한다. 그의 영화에서는 “부재중인 아버지와 나쁜 아버지들의 재현과 마찬가지로 그의 남자들을 강간범으로 묘사하는 데도 일관성을 보여주고 있다. 알모도바르의 영화에서 강간 장면은 영어나 독일어를 말하는 청중들이 그를 공격하는 비판적 논쟁을 불러 일으켰지만 스페인이나 프랑

스 비평가들은 그 부정적인 정치적 맥락이나 이미지들을 아이러니한 유머로 간주하며 문제 삼지 않는다.”¹⁶⁾

파코가 죽은 후 라이문다는 딸이 아닌 자신이 남편을 죽인 것으로 상황을 바꾸어 버린다. 딸을 보호하기 위한 모성애로 넘치는 엄마의 기막힌 선택이다. 결국 이 마초적 특성이 강한 두 남자는 비극적인 최후를 맞게 된다. 라이문다는 이 후 남편의 시체를 자신이 임대 해 쓰고 있던 마을 레스토랑의 대형 냉동고에 넣고 보관하다가 그나마 연민의 정이 남아 있어 이 죽은 남편이 좋아했던 고향 마을 부근 강가에다 묻는 사체유기를 감행한다. 하지만 “많은 경우 알모도바르 영화의 서사는 가부장적 마초의 악행과 이에 맞서는 여성 인물들의 투쟁으로 환원된다. 이때 여성들은 모성성을 기반으로 하거나 사회적 피해자라는 인식을 공유함으로써 서로 연대하게 되는데, 감독의 지지를 받고 있음을 의미하듯 이들의 복수가 법의 처벌을 받는 경우는 거의 없다.”¹⁷⁾ 이 영화에서도 우리는 남편이나 아버지를 살해하는 서사로 귀결됨을 확인할 수 있지만 그녀들은 그녀들의 살인행위로 인한 범죄로 처벌 받지 않는다. 이렇듯 알모도바르의 영화는 언제나 미친 듯이 혼란스럽지만 그는 항상 여인들의 세계에 대해 관심을 가지며 사람들의 생각을 자극하기 위해 억제되지 않는 도덕적 왜곡을 시도하기도 한다. 그의 영화의 남성 등장인물들은 욕정에 눈이 멀어 그 욕정을 해소하기 위해서는 대상자를 가리지 않는다. 전술한 바와 같이 이 영화에서 주인공 라이문다의 아버지는 자기 자신의 딸 라이문다를 성폭행하여 자식을 낳게 한다.

라이문다: 아빠를 포기한 게 사실이야? 할머니: 그래 맞아. 더 이상의 불륜을 두고 볼 수 없었어(...). 너의 이모가 내게 모든 걸 다 말해주었어. (...).너의 아버지는 널 성폭행 했고 너는 임신하게 된 거리고. 그래서 파올라는 너의 딸 이면서 너의 동생이라는 것을. 할머니: (...)나는 그때서야 너의 아버지가 왜 베네수엘라로 떠나고자 했는지를 알았어. 그 부끄러움을 견뎌 낼 재간이 없었겠지.(163)

16) Gorana Milnarevic, “Mothers, gaze and rape: Almodóvar’s cinema and the construction of gender”, 2000, pp. 5-6.

17) 임호준, 『스페인 영화-작가주의 전통과 국가정체성의 재현』, 문학과 지성사, 2014, 206쪽.

이 아버지는 그 후 또 다시 마을의 한 여인과 밀회를 하다 증오에 불타던 자신의 아내 이레네에 의해 화재를 가장한 방화사건으로 불에 타 죽는다. 끝없이 저지르는 불륜에 더 이상 참을 수 없던 그녀는 그와 불륜의 상대자인 등장인물 아구스티나의 엄마와 함께 정사를 나누고 있던 오두막에 불을 질러 그들을 태워 죽인 것이다. 이렇듯 여주인공의 아버지 그레고리오와 남편 파코의 행위들을 살펴볼 때 그들의 행위들이 정당성을 결여하여 그녀들의 복수와 살해의 대상이 될 만한 충분한 근거가 있다는 사실에 주목할 필요가 있다.

사실 이레네는 자신의 남편에 대해 너무나 강한 믿음을 가졌는데 그는 그녀의 믿음을 저버리고 염색행각을 벌이며 바람을 피운다. 이렇듯 이 영화에서 여성 등장인물들과 관계가 있는 남성들은 남성으로서의 바람직한 정체성을 보여주지 못하며 도덕적 결핍으로 인해 양성 사이의 성의 정치적 권력관계에서 패배하여 여성들에게 종속적이거나 주변화 된 모습들을 보이고 있음을 확인할 수 있다.

라이문다: 나는 엄마가 그런 사실들에 대해 전혀 모른다는 점 때문에 화가 났어. 할머니: 딸아 네 말이 맞다. 내가 그 사실을 알았을 때 너의 아버지와 나 자신에게 얼마나 치를 떨었는지 모를 거야. 할머니: 나는 너의 아버지의 눈구멍을 파놓을 준비를 하고 오두막으로 갔었지! 나는 그 인간이 아구스티나의 엄마와 그 짓을 하고 지쳐서 들어서 낮잠을 자는 걸 발견했어. 그들은 나를 보지 못했어. 오두막에 불을 붙였지. 어느 여름 날 이었어. 순식간에 화염이 모든 걸 집어삼켰지. 깨어날 시간도 주지 않고.(164)

그의 여러 영화들에서처럼, 이 영화에서도 몇 가지 까다로운 도덕적인 문제를 제기하는데 그건 살인과 시체유기가 대표적인 것이다.¹⁸⁾ 그리고 거의 대부분의 경우가 그렇듯이 이 영화에서도 심판하지 않는다. 사실 알모도바

18) 이 영화에서 살인자는 라이문다의 어머니와 딸 어머니는 이웃집 여자와 바람이 난 길로 부족해 딸까지 성폭행한 남편을 살해 하지만 이를 문제적으로 다루지 않으며, 우발적이긴 하지만 딸 파올라의 의붓아버지의 죽음의 과정도 정당방위일 수도 있지만 살인행위이다. 게다가 라이문다와 파올라가 시체를 냉동고에 숨기고 비밀스럽게 매장해 버린 것도 사체유기의 범죄이다.

르의 많은 영화들에서 성폭행과 관련된 살인 사건들을 찾아볼 수 있는데¹⁹⁾ 이때 여성이 자신을 지키기 위해 살인자가 될 수밖에 없다면, 그것은 여성이 아닌 사회 자체의 문제 때문이라는 것을 우리는 깊이 생각해 보아야만 한다.

이 영화에서 특이한 점은 여성 등장인물들의 갈등과 고통의 원인이 이미 존재하지 않는 사망한 남성들에 의해 매개되어 있기도 하다는 것이다. 딸 파올라가 의붓아버지, 즉 자기 남편을 죽이고 불안해하는 모습을 보면서 라이문다는 너무나 침착하고 태연하게 딸을 안정시킨다. 그 끔찍한 상황에 태연히 대처하는 도덕적 왜곡이 어떻게 가능한지에 대한 의구심이 들지만 그 건 라이문다 자신이 아버지에게 성폭행을 당한다는 것의 의미와 충격이 어떤 것인지 자신의 경험으로 알고 있고 그런 딸의 마음이 어떤지 알고 있었기 때문에 가능한 대처일 것이다.

언급한 바와 같이 일부 급진적 페미니스트들은 가부장제는 권력, 지배, 계급, 그리고 경쟁으로 특징 지워지는 남성중심의 일종의 시스템으로 개혁되어질 수 없으므로 파괴되어야만 한다고 주장한다. 이 살인행위가 급진적 페미니즘 이론에서 보면 여성의 자유와 복권을 향한 하나의 진일보한 긍정적인 행위와 연결되는 지점을 포착할 수 있다. 즉 남성 지배적 가부장제 사회는 부분적인 변화나 개선을 통해 바뀔 수 있는 구조가 아니므로 파괴하고 전복시켜 새로운 판을 짜야만 한다는 급진적 페미니즘의 관점에서 의미를 획득해 간다고 볼 수 있다.

점차 변모해 가는 사회의 흐름 속에서 뒤떨어진 젠더감수성을 가진 무지몽매한 이들은 도태되어 결국 죽음에 이를 수밖에 없다는 일종의 당위성을 보여주는 예이다. 극중 파코가 아내인 라이문다와 딸 파올라에 의해 죽임을 당하고 그의 시신이 감춰진 것처럼 말이다. 그래서 여성의 “자유화는 몇몇 법률의 개혁으로 달성되어질 수 없고 타고난 본성에 뿌리박고 있으며 남성에게 의해 강화된 억압적 권력구조에 대항한 투쟁을 통해서만 얻어질 수 있다고 판단하였다.”²⁰⁾ 이와 더불어 파코의 죽음과 관련하여 영화 전반에서 눈

19) 「열정의 미로Laberinto de Pasiones (1982)」는 한 세탁소집 주인의 자신의 딸의 성폭행에 대해 다루고 있으며, 「하이힐Tacones Lejanos (1991)」 여성주인공 레베카가 어머니를 학대하는 의붓아버지에게 수면제를 먹여 교통사고로 죽게 하고, 후에 결혼한 자신의 남편도 권총으로 살해한다.

20) Gloria Solé Romeo가 *Historia del feminismo(siglos XIX y XX)*, Eunsa, p. 56.에서

여겨 불만한 사실은 ‘여성의 연대’이며 영화는 자매애와 가족의 힘에 대한 알모도바르의 친숙한 주제를 재 반영하고 있다. 그녀들은 남성들의 폭력과 부당성에 관련된 경험을 공유하면서 특히 “모든 여성들은 ‘자매들’이라는 의식의 강조를 통해 남성을 부정하는 것이다.”²¹⁾

남자로부터 버림받고 기만당하고 강간당하고 각자 홀로 살아가는 세 모녀 이레네, 라이문다, 솔레의 힘겹지만 깨끗한 삶의 모습이 그려지는데 힘 들었던 과거를 뒤로하고 이웃의 식당을 인수하여 경제활동을 하는 라이문다, 무척가 미용실을 운영하면서도 밝음을 잃지 않고 살아가는 솔레에게서 나약하고 수동적이며 의존적인 여성의 이미지 대신 우리는 강하고 역동적이며 자신에게 주어진 현실을 극복해 가는 긍정적인 여성들의 이미지를 발견할 수 있다.

청중들은 전형적인 가부장제 하의 가족과 접하게 되지만, 라이문다와 자매인 솔레는 각각 남편으로부터 독립한 독신 엄마로서, 돌아온 싱글로서 자신의 노력과 능력으로 모든 것을 스스로 해결하는 페미니즘의 전형적인 산물로 평가할 수 있다. 우리는 영화에서 또 다른 한 남성인물에 대해서도 분석해 볼 필요가 있는데, 그는 바로 라이문다와 레스토랑이라는 매개를 두고 연결되어 있는 에밀리오다. 그는 어느 날 자신이 운영하고 있던 가게를 매물로 내놓을 준비를 하는데, 그 가게에 관심 있던 라이문다가 자신이 관심 있음을 얘기하고 가격을 묻는데 이 과정에서 에밀리오가 바라는 것이 무엇인지 알 수 있게 하는 매우 미묘한 발언을 한다.

라이문다: 내일 당장 떠난다고요? 에밀리오: 내일 오전예요. 라이문다: 그냥 궁금해서 그런데 가게 얼마에 내 놓았어요? 당신 레스토랑이 마음에 들었는데. 에밀리오: 레스토랑 주인한테는 관심이 없고 레스토랑만 마음에 든다니 유감이네요. 라이문다: 제발 그런 소리는 말아줘요! 에밀리오: 500만 유로지만 흥정해 보기로 합시다. 라이문다: 떠난다니 아쉽네요. 에밀리오: 당신과 당신의 딸과 헤어지려니 아쉽네요.(54-55)

Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex*, Banthan, New York, 1972.에서 인용한 내용을 재인용함.

21) *Ibid*, p. 57.

처음부터 끝까지 라이문다를 마음속으로 탐하고 갈구하는 그의 속내는 영화의 화면 속에서 라이문다를 바라보는 그의 눈을 통해 매우 인상적으로 드러나지만 결국 호시탐탐 기회를 엿보기만 하다가 떠나게 된다. 사실 라이문다의 가족은 라이문다, 남편 파코, 딸 파올라가 있는데 남편은 에밀리오가 헤어짐에서 오는 아쉬움의 대상이 아니다. 아쉬움의 대상은 지문에서 확인할 수 있는 것처럼 여성들인 라이문다와 그녀의 딸 파올라이다. 또한 등장인물 솔레의 남편도 정상적인 남자가 아니다. 그는 자신의 아내 솔레가 운영하는 무허가 미용실에 손님으로 출입하던 한 여자고객과 눈이 맞아 아내를 버리고 떠난다. 어느 날 솔레와 언니 라이문다와의 전화통화를 통해 솔레의 남편이 어떻게 떠났는지를 알 수 있다.

솔레: 나중에 보면 알겠지만 돌아올 거야 언니(...) 라이문다: 나는 그렇게 생각하지 않아. 솔레: 어떻게 그렇게 돌아오지 않을 거리고 확신하지?(...) 라이문다: 그런 일은 직관으로 알아. 그건 그렇고 너도 곧 모든 걸 알게 될 거야. 솔레: 파코의 일로 언니는 나를 아연실색하게 만들어! 나는 그런 일이 언니에게 일어날 거라고는 생각지도 못했어. 라이문다: 어찌되었든 그렇게 되고 말았어. 그러니 너도 너의 남편이 너의 한 여자고객과 도망친 것에 대해 콤플렉스 가질 필요 없어.(82-83)

결국 주인공 라이문다의 아버지이며 이레네의 남편도, 라이문다의 남편도, 등장인물 솔레의 남편도 모두들 그들과 관계를 맺는 모든 여성들에게 피해만을 안기며 배신과 기만으로 일관하는 비도덕적인 남성의 모습을 보여줌으로써 용서받지 못할 인간들로 묘사되고 있다. 그래서 그의 영화에서 “남성은 가해자로 등장하는데 「내 어머니의 모든 것」에서의 몰라, 「귀향」에서의 이름조차 없는 아버지 모두 여성인물들을 피해자로 만드는 가부장제 사회의 모델이며 일련의 작품들에서 아버지를 포함한 남성은 제거됨으로써 그의 영화에서 여성들은 사회에 존재하는 가부장적 구조를 숙명으로 받아들이지도 않고 이를 적극적으로 극복하여 해체하는 이들”²²⁾이라는 평가는 설득력이 있다. 결국 모든 남성 등장인물들의 행위들의 결과들을 놓고

22) 정동섭, 「알모도바르 영화에 나타난 멜로드라마성」, 『스페인어문학』, 2011, 305-306쪽.

볼 때 그들은 주변화 되거나 종속적인 인물들이 됨으로써 여성과의 관계에서, 특히 성의 정치에서 패배자들이었음을 확인할 수 있다.

V. 결론

살펴 본 바와 같이 알모도바르 감독의 또 하나의 걸작으로 평가 받는 영화 「귀향」은 이 감독이 제작해 온 영화의 대표적인 경향인 여성성과 모성 그리고 여성들의 삶을 또 하나의 새로운 방식으로 보여주고 있다. 가족 주제의 이 영화에서 3대의 여성들인, 할머니, 엄마, 딸의 운명이 서로 얽혀 불가분의 관계에 있으며 각자에게 주어진 열악한 환경에 대하여 격렬하게 세상과 싸우다 살아남은 여성들에 대한 이야기를 들려주고 있다.

비록 이 영화가 죽음과 관련된 윤리적인 문제를 내포하고 있고, 여러 가지 어려움에 직면해야 하는 여성들의 일상생활을 포함하고 있지만 강하고 친절한 여성 등장인물들의 모성, 그리고 여성들 사이의 연대와 가부장적 사회를 극복하는 과정을 목격할 수 있다. 우리는 한편 이 영화에서 여성주의 작가 케이트 밀레트가 제기한 ‘성의 정치’, 즉 남녀 양성간의 권력경쟁에서 여성들이 승리할 뿐만 아니라, 그녀들은 수동적이고 피지배상태에 놓인 여성들이 아니며 자신의 의지에 따라 모든 문제를 해결해 가는 강하고 독립적인 새로운 여성의 이미지를 보여준다. 그래서 주인공 라이문다를 “남편으로부터 독립한 독신 엄마로서 페미니즘의 전형적인 산물로 평가 할 수 있다.”²³⁾는 해석이 가능한 것이다.

이 영화에서 여성들은 용감하고 희생적이며, 그녀들은 그녀들 자신의 운명과도 싸워야할 뿐만 아니라 아버지, 남편들과도 투쟁해야함을 보여준다. 결국 주인공 라이문다의 아버지이며 이레네의 남편도, 라이문다의 남편도, 등장인물 솔레의 남편도, 모두들 그들과 관계를 맺는 여성들에게 피해만을 안기며 배신과 기만으로 일관하는, 여성들을 기만하고 속이는 용서받지 못할 인간들이다.

23) Gorana Milnarevic, *op. cit.*, p16.

결국 그들은 살해의 대상이 되기도 함으로써 급진적 페미니즘의 지향점인 기존의 양성 간에 확립된 질서는 고착되어 있어서 개선의 가능성이 남아 있지 않으므로 파괴 하거나 단절해야 한다는 측면에서 보면, 이 영화에서의 여성 등장인물들의 살해행위는 또 다른 의미를 획득하고 있는 것이다. 결국 이 영화에서 모든 남성 등장인물들은 여성과의 관계에서, 특히 성의 정치에서 패배하거나 소외되어 주변화 된 자들임을 확인할 수 있다.

■ 참고문헌

- 김보영 · 박종욱, 「현대 스페인 사회의 문화정체성 분석을 위한 전략-최근 문학과 영화를 통해 드러난 성-정체성의 문제를 중심으로」, 『서어서문연구』, 제 23호, 2002.
- 기든스, 앤소니, 『현대사회의 성, 사랑, 에로티시즘, -친밀성의 구조변동』, (배은정 · 황정미 역), 새물결, 1996.
- 도노번, 조세핀, 『페미니즘 이론』, 김익두 · 이월영 옮김, 문예출판사, 1998.
- 밀레트, 케이트, 『성의 정치학』, 상, 하권, 정의숙 조정호 공역, 현대사상사, 1976.
- 박종욱, 「문학과 영화로 고찰한 성의 역사-스페인 및 남부 유럽 문화를 중심으로」, 『서어서문연구』, 제24호, 2002.
- 시몬느 드 보부아르, 『제 2의 성』, 상, 하권 조홍식 역, 을유문화사, 1993.
- 임호준, 「그로테스크 육체: 니에바와 알모도바르의 그로테스크 리얼리즘」, 『서어서문연구』, 제17호, 2000.
- _____, 「프랑코이즘의 청산에 있어 80년대 초 모비다 문화의 정치적 함의」, 『스페인어문학』, 제30호, 2004.
- _____, 『스페인 영화-작가주의 전통과 국가정체성의 재현』, 문학과 지성사, 2014.
- 정동섭, 「알모도바르 영화에 나타난 멜로드라마성」, 『스페인어문학』, 제59호, 2011.
- R. W. 코넬(2013), 『남성성/들』, 안상욱, 현민 옮김, 이매진.
- Almodóvar, Pedro, 「Volver」; El deseo, producciones cinematográficas: Madrid, 2006.
- _____, *Guión cinematográfico de Volver*, Madrid: Ocho y medio, 2006.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio, Zabala, Iris M., *Historia Social de la literatura Española*, t. III, Madrid, Castalia, 1979.
- Caravantes González, Paloma, 「Male Bodies in Pedro Almodóvar's Filmography: Representations of White Masculinities in the Context of Contemporary

Spanish Society」, *Master Thesis, Centre for Gender Studies, University of Hull(UK)*, 2012.

Chen-yu, Lin, “El cine y la sociedad la iglesia en la obra almodovariana de los 80”, *Estudios hispánicos*, Vol. 49, 2008.

Gorana Milnarevic, “Mothers, gaze and rape: Almodóvar’s cinema and the construction of gender”, *Research Online*, Edith Cowan University, 2000.

Huerta Floriano, Miguel Ángel, *Análisis filmico del cine español, 60 películas para un fin de siglo*, Salamanca: Caja Duero, 2006.

Javier, Juan Payán, *Las cien mejores películas*, Cacitel, S.L. 2005.

Solé Romeo, Gloria, *Historia del feminismo(siglos XIX y XX)*, Ediciones Universidad de Navarra, S. A., 1999.

Vidal, Nuria, *El cine de Pedro Almodóvar*, Barcelona: Destino. 1988.

❖ ABSTRACT

Men and Women in Almodóvar's Movie 「Volver」

Song, Sunki

Chosun University

The film 「Volver」 tells the story of three generations of women, the fate of the grandmother, mother, and daughter, inseparable from each other, who survive a fierce battle against a given poor environment. It also includes the daily lives of women who have to face various difficulties, but always we can witness a strong and friendly heroine, motherhood, and women's solidarity and hope. They are not subject to passive subjugation under the patriarchal system, and can confirm that they are independent, modern women, who solve all problems according to their will. On the other hand, the men in the film are described as unforgivable human beings who consistently betray and are deceitful, dealing only with the women who relate to them. In the end, men are subject to murder by women in this film, and in view of the need to destroy or sever the established order between sexes, the goal of radical feminism, the main female role of killing men in the film gains special significance. After all, it can be seen in the film that all male main figures are those who have been defeated or marginalized in their relationships with women, especially in gender politics.

Key Words : Pedro Almodóvar, Volver, motherhood, women's solidarity, feminism theory

■ 논문접수일 : 2019. 11. 10

■ 심사완료일 : 2019. 12. 01

■ 게재확정일 : 2019. 12. 03

