

## 〈아모레스 페로스〉(*Amores perros*)에 나타나는 실재계와의 만남

최 은 경

(고려대학교 초빙교수)

### ◆ 국문초록

멕시코 감독 알레한드로 곤잘레스 이나리투(Alejandro González Iñárritu, 1964~)의 영화 〈아모레스 페로스〉(*Amores perros*, 2000)는 “옥타비오와 수산나”(Octavio y Susana), “다니엘과 발레리아”(Daniel y Valeria) 그리고 “치보와 마루”(El chivo y Marú)라는 세 개의 이야기들로 구성되어 있다. 그리고 각 장에서 주인공들은 그들이 사랑을 갈구하는 방식에 있어서, 그들이 키우는 개들과 닮아 있다. 필자는 본 논문에서 위의 세 가지 이야기를 자크 라캉(Jacques Lacan)의 욕망대상의 허상성, 숭고한 대상의 붕괴, 실재계와의 만남, 대타자 (선)정립의 부정, 및 부정태와 함께 체재하기라는 주제로 연구한다. 필자는 우선 세 가지 이야기에서 나타나는 다양한 사회 계층(하층, 중산층, 상류층 및 빈민층 사람들)이 쫓는 욕망의 대상—여성, 화려한 삶에 대한 야망, 이데올로기—을 분석한다. 그리고 이들은 모두 숭고한 대상의 위치까지 고양된 사물이기에, 영화 속 주인공들은 숭고한 대상의 붕괴를 경험한다고 주장한다. 이후, 필자는 앞선 두 장의 이야기들에서 주인공들이 숭고한 대상의 붕괴 이후에도 다시 욕망의 대상을 쳄바퀴 돌 듯 쫓는 반면, 마지막 장의 주인공은 이미 욕망대상의 허상성을 깨달은 채로 이야기가 시작됨을 분석한다. 무엇보다도 본 논문은 그가 실재계와 만나는 장면에 중점을 두는데, 이는 그가 이 만남을 계기로, 자신의 ‘시위적’ 저항의 삶을 버리고, 대타자의 (선)정립을 부정하며, 부정태와 함께 체재하는 새로운 인생을 시작하기 때문이다.

주제어 : 알레한드로 곤잘레스 이나리투, 〈아모레스 페로스〉, 자크 라캉, 욕망대상의 허상성, 숭고한 대상의 붕괴, 실재계와의 만남, 대타자 (선)정립의 부정, 부정태와 함께 체재하기, 라틴아메리카 영화

## 1. 들어가며

본 논문은 멕시코 감독 알레한드로 곤잘레스 이나리투(Alejandro González Iñárritu, 1964~)의 영화 <아모레스 페로스>(Amores perros, 2000)를 자크 라캉(Jacques Lacan)의 이론에서 나타나는 욕망대상의 허상성, 숭고한 대상의 붕괴, 실재계와의 만남, 대타자 (선)정립의 부정, 및 부정태와 함께 체재하기라는 주제로 연구할 것이다. 본 영화는 “옥타비오와 수산나”(Octavio y Susana), “다니엘과 발레리아”(Daniel y Valeria) 그리고 “치보와 마루”(El chivo y Marú)라는 세 개의 이야기들로 구성되어 있다. 그리고 각 장에서 주인공들은 그들이 사랑을 갈구하는 방식에서 그들이 키우는 개와 닮아 있다. 필자는 우선 세 가지 이야기에서 나타나는 다양한 사회 계층(하층, 중산층, 상류층 및 빈민층 사람들)이 쫓는 욕망의 대상—여성, 화려한 삶에 대한 야망, 이데올로기—을 분석할 것이다. 그리고 이들은 모두 숭고한 대상의 위치까지 고양된 사물이기에, 영화 속 주인공들은 숭고한 대상의 붕괴를 경험한다고 주장할 것이다. 이후, 필자는 앞선 두 장의 이야기들에서 주인공들이 숭고한 대상의 붕괴 이후에도 다시 욕망의 대상을 쫓바퀴 돌 듯 쫓는 반면, 마지막 장의 주인공은 이미 욕망대상의 허상성을 깨달은 채로 이야기가 시작됨을 분석할 것이다. 무엇보다도 본 논문은 그가 실재계와 만나는 장면에 중점을 둘 것인데, 이는 그가 이 만남을 계기로, 자신의 ‘시위적’ 저항의 삶을 버리고, 대타자라는 (선)정립을 부정하며, 부정태와 함께 체재하는 새로운 인생을 시작하기 때문이다.

## II. 본문

### 1. 라캉의 이론

#### 1) '욕망대상의 허상성'

‘욕망 이론’에서 자크 라캉은 욕망의 대상(대타자 the Big Other)이 항상 사라지고 그것에 도달 불가능하다고 말하는데, 이는 욕망이 충족 되는 즉시, 대타자가 소타자(the object petite a)로 추락하기 때문이라고 설명한다: “대상을 획득함으로써 우리는 우리의 욕망을 사로잡는 것으로서의 상실의 매혹적인 차원을 잃어버리게 [된다]. 실로 [여성]은 마침내 [남성]에게 자신을 주지만 (...) 이처럼 그녀 자신인 한 사람을 선물로 주는 것은 ‘불가해하게도 동의 선물로 변해 버린다’” (지젝 『삐딱하게 보기』 174). 즉, 욕망의 주체는 결코 진정 욕망하는 대타자를 얻을 수 없다는 것이다.

슬라보예 지젝(Slavoj Zizek)은 『삐딱하게 보기』(Looking Awry 1991)에서 히치코크의 영화 <현기증>이 “숭고한 이미지가 발휘하는 매혹의 힘은 언제나 죽음을 부르는 치명적인 차원의 징조를 나타내는 것이라는 라캉의 논제를 입증하기 위해 만들어진 것처럼 보인다” (169)고 말한다. 이후 그는 “여자는 존재하지 않는다” (지젝 『삐딱하게 보기』 171)라는 명제로부터 출발하여 숭고한 대상의 붕괴라는 라캉의 이론을 설명한다. 지젝에 의하면 이러한 위상으로까지 고양된 숭고한 대상으로서의 여성의 출발점은:

직접적이고 ‘육욕적인’ 만족의 대상이 아니라 오히려 정반대로 충돌이 그 주위를 순환하는 본원적 공백, 실증적 존재를 사물 the Thing (프로이트의 사물 das Ding, 즉 쾌락의 불가능하고—도달할 수 없는 실제)의 무정형의 형식으로 가정하는 결핍이다. 숭고한 대상이란 바

로 ‘사물의 위치로까지 고양된 대상’이며 일종의 변질을 겪고서 주체의 상징적 경제 속에서 불가능한 사물의 구현물로, 다시 말해 물질화된 무로 기능하기 시작한 평범하고 일상적 대상이다. 이것이야말로 왜 숭고한 대상이 단지 그림자로만, 생기가 만 어중간한 상태로만 존속할 수 있는 대상의 패러독스를 잠재적이고 함축적이며 환기된 어떤 것으로서 제시하는가 하는 이유이다. 실체를 드러내기 위해 그림자를 제거하려 하는 순간, 대상 자체가 해체되어버리기 때문이다. 결국 남는 것이라곤 흔해빠진 대상의 찌꺼기뿐인 것이다. 자크 쿠투스트 Jacques Cousteau는 그가 제작한 바다 생물의 신비에 관한 TV 프로의 하나에서 일종의 낙지를 보여주었다. 이 낙지류는 심해에 있는 그들의 거처에서 보면 아주 우아하게 움직이면서 무시무시한 동시에 엄청난 매력을 발휘하지만 일단 물에서 꺼내 놓으면 육지 기나는 끈적끈적한 덩어리가 되어 버린다. (...) 이러한 고찰의 초점은 대상의 숭고한 특질이 내재적인 것이 아니라 오히려 환상 공간 속에서의 그 위치에 입각한 효과라는 사실이다.<sup>1)</sup>

즉, “대상의 숭고한 특질이 내재적인 것이 아니라 오히려 환상 공간 속에서의 그 위치에 입각한 효과라는 사실” (지적 『삐딱하게 보기』 170) 이라는 것이다.

## 2) ‘숭고한 대상의 붕괴’

이러한 숭고한 대상의 붕괴 후, 욕망대상의 허상성이 그것의 본질적 속성임을 깨닫지 못한 몇몇 사람들은 다시 다른 욕망의 대상을 찾아 헤매는 쳇바퀴 도는 삶을 반복한다.

라캉/지젝은 숭고한 대상이 갖는 매혹의 허상적 힘을 “은폐된 타자(상징적 질서) 안에 있는 구멍의 심연” (지젝 『삐딱하게 보기』 174)이라고 지칭하며, 이는 “어지럽게 만드는 심한 ‘현기증’을 일으킨다” (지젝

1) 슬라보예 지젝, 『삐딱하게 보기』, 서울: 시각과 언어, 1995, 169~170쪽.

『뼈뱀하게 보기』 175)고 지적한다. 그리고 다음과 같은 헤겔의 유명한 구절로 이를 부연 설명한다:

인간은 모든 것을 그 단순함—표상들, 이미지들의 끝없는 풍요로움, 그 중 어느 것도 그에게는 일어나거나 나타나지 않는다—속에 담고 있는 이러한 밤, 이처럼 텅 빈 무다. 이 밤, 여기에—이 순수한 자아— 주마등처럼 스쳐가는 표상들 속에 존재하는 자연의 내면적인 어떤 것 (...) 여기서는 피투성이 머리가 불쑥 나오고 저기서는 흰 형체가 불쑥 나온다. (...) 우리가 눈 속에서 인간 존재들을 볼 때 이러한 밤을 발견한다. 소름끼치는 이 밤이 거꾸로 세상의 밤을 지연시키는 것이다.<sup>2)</sup>

헤겔은 이렇게 숭고한 대상이 갖는 매혹의 힘이 허상(밤, 혹은 텅 빈 무)임을 알지만, 이러한 힘이 세상의 밤(허무함 혹은, 무료함)을 지연시키는 힘을 가지고 있다는 모순도 지적한다. 라캉 또한 욕망대상의 허상성을 명시하지만, 이와 함께 이러한 허상성이 없다면 인생은 더 허무하고 무료해 질 것이라는 아이러니를 명시한다.<sup>3)</sup>

### 3) ‘실재계와의 만남’ 그리고 ‘대타자라는 (선)정립의 부정’

이러한 심연을 통과한 사람들은 궁극적으로 실재계와 마주하게 된다. 또한, 이 만남은 대타자의 존재를 더 이상 (선)정립하지 않는 ‘상징적 symbolic’ 질서의 파괴로 이들을 이끈다.

‘큰 타자’(상징적 질서)는 물론 어떤 실체적 현실성도 갖지 않는다. (...) 정확히 그것이 ‘죽은 도식’인 한, 우리는 그것을 그 비존재에

---

2) *ibid.*, p. 175.

3) 여기까지 두 장에 걸쳐 기술된 라캉의 ‘욕망이론’과 ‘숭고한 대상의 붕괴’는 『비교문화연구』 제53집 (2018.12) pp.104~107을 편집하여 재인용한 것이다.

도 불구하고 ‘유효한,’ 즉 우리의 실제 삶들을 지배하고 규제하는 이상적인 준거점으로 전제해야만 한다. 다소 시적인 방식으로 우리는 인간이란 그의 삶이 상징적 허구들에 의해 통치되는 동물이라고 말할 수 있을 것이다. 이것이 ‘부정태와 함께 체재함’이 일어나는 방식이다. 이것이 부정성 자체가 긍정적인, 일정한 존재를 획득하는 방식이다. 공동체의 매우 현실적인 삶이 상징적 허구들에 준거함으로써 구조화될 때. 우리의 일상생활에서, 우리는 이것을 너무도 자명해서 진행되고 있는 것의 기묘함을 우리가 알아채지조차 못하는 어떤 것으로서 받아들인다. 그것을 완전히 알게 되기 위해서는 ‘경탄’의 철학적 경험이 필요하다.<sup>4)</sup>

지젝은 이렇게 실재계와의 만남이 상징적 질서의 파괴를 가져온다고 이야기 한다. 그리고 이를 “상징적 자살의 행위, 즉 우리로 하여금 ‘영점 zero point’으로부터, 헤겔에 의해 ‘추상적 부정성 abstract negativity’이라 불려진 절대적 자유의 지점으로부터 새롭게 시작할 수 있게 해 주는 ‘모든 것을 잃는’ 행위, 상징적 현실로부터의 물러남의 행위” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 95)라고 일컫는다. 따라서 이러한 실재계와의 만남을 ‘영점 통과’라고도 지칭한다.

#### 4) ‘부정태와 함께 체재하기’

지젝은 이러한 ‘경탄’의 경험을 한 사람들은 대타자를 (신)정립해 놓고 자신을 희생해 가며 살던 이전의 삶을 중지하게 된다고 말한다 (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 95). 그리고 이들은 그 어떤 현실적 삶 속의 상징적 허구에 대해서도 긍정적으로 반응하지 않는, 부정태(the negative, no)의 삶을 살게 된다고 말한다. 그러하기에 지젝은 이를 ‘부정태와 함께 체재하기(tarrying with the negative)’라고 일컫는다. 이렇게 지젝은 이러한

4) 슬라보예 지젝, 『당신의 징후를 즐겨라: 할리우드의 정신분석』 서울: 한나래, 2017, 111~112쪽.

실재계와의 만남은 그 부산물로서 주체의 변화를 가져온다고 말한다:

라캉이 강조하는 바는, 그러한 상징적 자살이라는 ‘영점’의 통과  
는 이런 이름을 받을 가치가 있는 모든 행위 속에 작동하고 있다는  
것이다. (...) 행위는 단순히 내가 ‘이행하는’ 어떤 것이 아니다. 행위  
후 나는 문자 그대로 ‘이전과 똑같지 않다.’ 이런 의미에서, 우리는  
주체가 행위를 ‘이행한다’기보다 행위를 ‘겪는다’(그것을 ‘통과한  
다’)라고 말할 수 있을 것이다. 그 속에서 주체는 절멸되고 뒤이어  
다시 태어난다(또는 태어나지 않는다). (...) 그것이 이 이름을 얻을  
가치가 있는 모든 행위가 근본적 설명 불가능성이란 의미에서의 ‘미  
친’ 이유이다. 그것에 의해서 나는 나 자신, 나의 상징적 정체성을  
포함하여 모든 것을 내기에 건다. 그러므로 행위는 항상 ‘범죄,’ 말하  
자면 내가 속한 상징적 공동체의 한계에 대한 ‘위반’이다. 행위는 이  
떨 수 없는 위협에 의해 정의된다. 그 가장 근본적인 차원에서 그것  
은 항상 부정적이다. 즉, 그것은 절멸의 행위, 다투는 행위이다.  
우리는 그로부터 무엇이 생겨나올 것인지 알지 못할 뿐 아니라, 그  
것의 최종 결과는 궁극적으로 무의미하기까지 하며, 순수 행위의 아  
니오! NO!에 대한 관계에서는 엄격히 보아 부차적이다.<sup>5)</sup>

즉, ‘영점 통과’의 행위는, 처음부터 목적되진 않았으나, 부산물적으  
로 주체에게 부정태로 체재하게 하는 변화를 가져온다. 숭고한 대상의  
봉괴를 경험한 사람들 중에서도 오직 몇몇만이 욕망대상의 본질적 허상  
성을 깨닫는다. 그리고 이들 중에서도 몇몇만이 대타자의 (선)정립을 부  
정하게 된다. 하지만 (선)정립을 부정한 사람들은 부정태로 체재하게 되  
어 있다.

본 논문은 이러한 라캉의 이론을 바탕으로 우선 <아모레스 페로스>  
에서 나타나는 욕망의 대상들을 살펴 볼 것이다. 이후, 각 장의 주인공  
들이 이러한 욕망대상의 허구성과 숭고한 대상의 봉괴를 직면하였을 때

5) *Ibid.*, pp. 97-98.

나타내는 반응들을 살펴 볼 것이다. 그리고 마지막 장의 주인공만이 유일하게 이러한 경험의 부산물(혹은 궁극적 행위의 유일한 결과물)로서 새로운 자아를 얻게 됨을 고찰 할 것이다. 그럼으로써 필자는 <아모레스 페로스>가 궁극적으로 이야기 하고자 하는 바가 실재계와 만남은 대타자의 (선)정립을 부정하고, 부정태와 함께 체재하는 새로운 자아를 탄생시킨다는 것임을 주장할 것이다.

## 2. 알레한드로 곤잘레스 이냐리투의 <아모레스 페로스>

2007년은 멕시코 영화의 해였다. 세 명의 멕시코 감독—기예르모 델 토로(Guillermo del Toro), 알폰소 쿠아론(Alfonso Cuarón), 그리고 알레한드로 곤잘레스 이냐리투(Alejandro González Iñárritu)—과 그들의 영화가 14개 아카데미상을 수상했기 때문이다. 그리고 이는 외국어 영화상(Best Foreign Film Category)에 한정되어 있지 않다는 점에서 더 뜻깊었다 (Tierney 101).<sup>6)</sup> 2007년의 이러한 성공은 이전부터 예측되었는데, 그 시발점이 본 연구가 분석하고자 하는 2000년에 제작된 알레한드로 곤잘레스 이냐리투 감독의 영화 <아모레스 페로스><sup>7)</sup>이다.

<아모레스 페로스>는 다양하게 해석되어져 왔다. 비평가들은 주로 이 영화를 쿠엔틴 타란티노(Quentin Tarantino)의 <펄프 픽션>(Pulp Fiction 1994)에 비유하면서, 본 영화 속에 나타나는 비연속적 내러티브를 새로운 영화 기법으로서 연구하였다. <아모레스 페로스> 속의 세 이야기는 옥타비오와 발레리아의 차사고가 일어난 장소에서 그 접점을 이룬다.

6) 2007년 아카데미 시상식에서 상을 받은 부문은 다음과 같다: “Best Supporting Actress (*Babel*), Cinematography (*Children of Men*, *El laberinto del fauno*), Directing (*Babel*), Editing (*Babel*, *Children of Men*), Art Direction (*El laberinto del fauno*) and Best Picture (*Babel*)” (Tierney 101).

7) 이 영화 또한 다양한 상—2001년 영국 아카데미 외국어영화상, 아리엘 어워드, 런던 영화 비평가상, National Board of Review 어워드, ALMA 어워드—을 수상하였다.

옥타비오와 발레리아가 교통사고로 피 흘리고 있을 때 치보는 옥타비오의 개 코피를 집으로 데려온다. 이로써 서로 다른 사회 계층에 속해 있기에 절대로 엮일 일 없는 세 사람의 삶이 타인에 의해 영향을 받게 된다는 것이다 (Klecker 21). 이렇게 영화는 비연속적 내러티브를 통하여 초개인주의적인 삶이라 하더라도 개개인의 삶은 타인의 삶과 결국 얽힐 수밖에 없음을 이야기한다.<sup>8)</sup> 서로의 삶이 엮여 있음을 강조하기 위해, 혹은 사건들이 동시에 일어나고 있음을 강조하기 위해, 다른 장의 등장 인물들이 잠시 배경으로 등장하기도 한다 (Klecker 21)는 것도 연구되었다.

영화의 주제적 측면에서, 대다수의 비평가들은 본 영화를 신자유주의 사회에 대한 비판으로 보았다 (Klecker 11). 이러한 비판들은 주로 영화에 나타나는 사회 양극화 현상에 주목하였다. 이를 위하여 이들은 날로 심해지는 빈부격차로 인해 벌어지는 폭력의 일상화(슈퍼마켓 강도, 개싸움, 은행털이, 청부살인)에 집중하였다. 그리고 이들은 각기 다른 사회 계층이 절대로 마주칠 수 없도록 구조화된 대도시를 분석하였다.

이들은 또한, 영화가 휴머니즘을 하나의 해결책으로 강조하고 있음도 고찰하였다 (Podalsky 293). 글렌 케니(Glenn Kenny) 또한 이 영화를 새로운 휴머니즘 영화로 보았다. 그는 “당신이 살고 있는 세상은 이러한 것이니 ‘이것을 받아들이시오’” (Kenny 48)라는 식으로 영화는 현실의 비참함(brutalism)을 보여주고 있다고 말하였다. “인간의 부러지기 쉬움, 나약함, 허영됨” (Kenny 49)과 함께 “도덕? 윤리?” (Kenny 48)에 대한 생각을 하게 함으로써 영화가 휴머니즘을 강조한다는 것이다.

영화가 제작된 2000년은 멕시코가 역사적으로 중요한 전환기를 맞은 해였다. 극심하게 부패한 제도혁명당(PRI-Partido revolucionario institucional)이 70년간의 오랜 통치를 마치고, 비센테 폭스(Vicente Fox)가 이끄는 국민행동당(PAN-Partido de acción nacional)에게 정권을 이양한 해였기

---

8) 이러한 메시지는 이후 곤잘레스 이나리투 감독의 영화 <바벨>(Babel 2006)에서 —나비효과라는 측면으로 더욱 강조되어—영화의 주요 메시지가 되었다.

때문이다. 하지만 영화 속에서는 정권변화가 긍정적인 사회변화를 가져올 것이라는 희망은 보이지 않는다. 대부분의 비평가들은 영화가 아버지의 부재, 10대의 임신과 출산, 교육의 부재, 빈곤의 문제를 다루고 있기 때문에 사회 변화의 가능성을 시사하고 있지 않다고 평가하였다 (Tierney 109). 그리고 특히 영화 속 주인공인 치보가 혁명을 위해 노력했지만 헛수고였다고 영화가 제시하고 있기 때문에 더욱 더 그러하다는 견해이다.

학계에서 가장 뜨거웠던 본 영화에 대한 논쟁은 본 영화를 19세기 풍속주의(costumbrismo)의 귀환으로 간주한 이그나시오 산체스 프라도(Ignacio Sanchez-Prado)의 비판이었다. 그는 영화가 각 장에서 보여지는 남성의 가정 파괴 행위—1장에서 옥타비오가 형의 가족을 파괴시키는 행위, 그리고 2장에서는 다니엘이 자신의 가족을 버리는 행위, 그리고 3장에서는 치보가 가족을 버리고 게릴라 군사가 된 행위—를 그들의 불행의 원인으로 지목한다고 보았다. 처자식을 버린 자, 그(녀)도 파괴될 것이라는 인과응보를 주제화했다는 것이다. 즉, 산체스-프라도에 따르면 감독이 가정을 버리면 불행해진다는, 도덕주의적 풍속주의를 부활시켰다는 것이다. 이는, 이상주의와 가족중심주의를 강조하는 광고 감독으로서의 이나리투의 경력이 본 영화에 나타난 것이라고도 볼 수 있을 것이다.

본 논문은 위의 비판들과 달리, 이 세 가지 이야기 속에서 라캉이 말하는 숭고한 대상으로까지 격상된 욕망대상의 허상성을 지적할 것이다. 그리고 이 세 가지 이야기 속에서 마지막 장의 주인공만이 유일하게 이러한 대상의 허상성을 깨닫고, 실재계를 만나고, 변화를 맞이한다는 것을 입증할 것이다.

### 1) 욕망대상의 허상성, 숭고한 대상의 붕괴, 욕망의 쳃바퀴

<아모레스 페로스>의 세 가지 이야기는 각기 다른 사회 계층들의 욕

망과 그 욕망에 처참히 배신당하는 이야기를 다루고 있다. 영화는 각 장에서 사랑과 증오를 이야기한다. 사랑은 주로 여성에 대한 사랑으로 표현되고 증오는 주로 카인과 아벨이라는 형제살인의 주제로<sup>9)</sup> 펼쳐진다. 그리고 영화는 초개인주의적 포스트모던한 삶에서도 삶은 서로 얽혀있다는 것을 보여준다.

다음 장에서는 각 장의 주인공이 사랑을 갈구하는 방식에 있어서 어떻게 그들이 키우는 개와 닮아있는지를 살펴볼 것이다.<sup>10)</sup> 그리고 어떻게 이들의 욕망이 처참히 무너지면서 개만치도 못한 삶을 살게 되는지를 살펴볼 것이다.

a) 하층민: “옥타비오와 수사나”(Octavio y Susana)

첫 번째 장에서 욕망의 대상은 여성이다. 옥타비오(Gael García Bernal 분)는 그의 형수인 수사나(Vanessa Bauche 분)의 사랑을 갈망한다. 그리고 형 라미로(Ramiro)를 피해 그녀와 후아레스(Juárez)로 도망치고자 한다. 수사나를 향한 옥타비오의 사랑은 코피(Cofi)가 인간에게 사랑을

---

9) 첫 번째 장에서 주인공의 사랑이 수사나를 향한 것이라면, 그의 증오는 그의 형 라미로를 향해 있다. 주인공은 세상 모든 것이 그의 형의 것처럼 느끼기 때문이다. 집안에서 가장 노릇을 하는 것도, 그가 사랑하는 수사나를 차지한 것도, 그리고 그의 돈벌이 수단인 코피를 소유한 것도 형이기 때문이다. 어쩌면, 이러한 형에 대한 질투심 때문에 옥타비오는 수사나를 더욱 갈망하는지도 모른다. 그리고 같은 이유로, 그가 가장으로서의 의무를 이행하지 않을 때—수사나와 아기를 돌보지 않을 때, 형이 집에 돈을 가져다주지 못 할 때—내심 기뻐한다. 형에 대한 증오는 마지막 개싸움을 하기 전, 깡패를 시켜 형을 실컷 패주라고 사주하는 것에서도 극명하게 드러난다. 그리고 이 일이 있은 후, 자신의 어머니가 형이 어디에 있느냐고 그에게 물어보자, 천연덕스럽게 모른다고 대답한다. 이 부분은 성경 속 카인과 아벨 이야기를 특히 닮아있다. 카인이 아벨을 살해 한 후, 신이 카인에게 “네 아우 아벨이 어디 있느냐” (창세기 4장 9절)라고 묻자, 카인이 “내가 알지 못하나다. 내가 내 아우를 지키는 자이니까?” (창세기 4장 9절)라고 반문한 것과 닮아있기 때문이다. 형제살인의 주제는 영화의 세 번째 장에서 구스타보 미란다 가르피야스가 치보에게 자신의 이복형이자 파트너인 루이스 미란다 솔라레스를 살해해 줄 것을 의뢰하는 것에서도 나타난다.

10) 영화 속에서 치보도 “모든 개 주인들은 자신의 개와 닮아 있다(Todos los dueños se parecen a sus perros)” (<아모레스 페로스> 중에서)라고 말한다.

갈구하는 방식과 닮아 있다. 형의 개 코피는 원래 얌전하게 집에서만 머물던 개였다. 하지만 코피는 우연한 계기로 휘말리게 된 개싸움에서 이기고, 이후 판돈도 커지며 승승장구하게 된다. 그리고 돈을 벌어들이는 이유로 코피는 더 많은 사랑을 받게 된다. 이와 마찬가지로, 옥타비오도 개싸움에서 번 돈 전부를 수사나에게 가져다주기 시작하면서 그녀의 사랑을 얻게 된다. 그 후 옥타비오는 상금 뿐만 아니라 아기 장난감, 기저귀, 등을 수사나에게 제공하며 더 적극적으로 구애한다.

그리고 그의 형 라미로는, 동생이 사주한 깡패들에게 두들겨 맞은 후, 수사나와 아기를 데리고 집을 나가 버린다. 이렇게 수사나는 옥타비오가 그녀에게 맡긴 돈 전부를 들고 사라져 버린다. 옥타비오에게 있어서는, 욕망의 대상이 손에 막 잡힐 것 같은 순간에 사라져 버린 것이다.

옥타비오의 욕망대상과 그것이 사라져 가는 과정을 라캉의 욕망 이론으로 설명해 보자면 다음과 같다. 여성과 남성 모두 자신들이 만들어 놓은 허상 속에서 대상을 만나기 때문에 남녀는 같이 있기는 하지만 같이 있지 않는 상황이 연출된다는 것이다. 이를 지젝의 말로 풀어보자면, 남성은 정체불명의 여성과 사랑에 빠지기 때문에(이는 여성도 마찬가지이다), “어떠한 성 관계도 없다” (지젝 『빼딱하게 보기』 166)라는 것이다. 그럼에도 불구하고 남성, 여성 모두 서로의 허상을 바라볼 때에만 비로소 사랑이 성립되기 때문에 위의 상황은 불가피하다.

여성은 그 숭고한 특질이 여성이라는 대상의 내재적 속성이 아니라, 오직 환상 공간 속에서만 효과를 발휘하는 허구적 효과라고 지젝은 말한다. 따라서, 평범하고 세속적인 여자를 숭고한 대상으로 끌어올리는 것은 남성에게 죽음의 위협을 불러올 것이라는 것이다<sup>11)</sup>: “평범하고 세속적인 여자를 숭고한 대상으로 끌어올리는 것은 언제나 사물을 체현하는 것을 떠맡은 비참한 피조물에게 죽음의 위협을 불러온다. ‘여자는 존재하지 않기’ 때문이다” (지젝 『빼딱하게 보기』 171). 이 라캉의 욕망이

11) 이 단락과 이전 단락은 『비교문화연구』 제53집 (2018.12) pp.105~106을 재인용한 것이다.

론을 옥타비오에게 적용해 보자면, 수사나라는 평범한 여자를 숭고한 대상으로 끌어올리는 것은 옥타비오에게 죽음의 위협을 불러올 것이라는 것이다.

그럼에도 불구하고, 옥타비오는 이러한 욕망대상의 허상성을 그 본연의 속성으로 이해하지 못한다. 따라서 은행털이 중 경찰에 의해 살해된 라미로의 장례식장에서 수사나를 재회했을 때, 그녀에게 다시 그와 함께 도망 갈 것을 제안한다. 수사나는 그에게 다음과 같이 이야기한다: “신을 웃게 하려거든 그에게 너의 계획을 말하라고” (〈아모레스 페로스〉 중에서).<sup>12)</sup> 하지만 옥타비오는 여전히 “신이 웃을진 모르지만, 나는 내 계획대로 할 것이다” (〈아모레스 페로스〉 중에서)라고 답한다. 그리고 이에 수사나가 “넌 아직도 이해하지 못했다” (〈아모레스 페로스〉 중에서)고<sup>13)</sup> 이야기함으로써 그녀가 약속된 장소에 나타나지 않을 것을 암시한다. 그리고 영화는 이렇게 옥타비오가 욕망의 쳃바퀴를 반복해서 돌 것임을 암시한다.

지적 또한 이러한 숭고한 대상으로 승화된 대상의 붕괴는 그 이미지가 붕괴된 이후에도 이를 다른 숭고한 대상으로 대치할 수 있을 것이라는 환상을 남겨 놓는다고 말한다: “그와 같은 가면 밑에 숨겨진 비밀의 폭로는 가면 그 자체가 발휘하는 매혹적인 힘을 손상시키지 않고 그대로 남겨둔다. 주체는 또 다시 여자 Woman의 빈 자리를 채울 또 다른 여자를, 이번에는 자기를 속이지 않을 그런 여자를 찾아나설 수 있을 것이다” (지적 『뼈뚫하게 보기』 172). 이렇게 첫 번째 장에서의 주인공은 욕망대상의 허상성을 경험하지만, 이것을 그 본연의 성질이라고 이해하지 못함으로써 또 다시 그 대상을 욕망하게 되는 쳃바퀴를 돌게 된다.

b) 중산층: “다니엘과 발레리아”(Daniel y Valeria)

두 번째 장에서 욕망의 대상은 화려한 삶에 대한 야망이다.<sup>14)</sup> 그리고

12) “Si quieres hacer reír a Dios, cuéntale tus planes” (〈아모레스 페로스〉 중에서).

13) “No has entendido nada” (〈아모레스 페로스〉 중에서).

이는 다니엘과 발레리아로 대표되는 대다수 중산층의 욕망이기도 하다. 잡지 편집장인 다니엘(Álvaro Guerrero 분)은 현재 부인인 홀리에타(Julieta)와 두 딸들과의 생활을 지루해 한다. 반면, 현재 바람을 피우고 있는 슈퍼 모델 발레리아(Goya Toledo 분)와는 더 멋지고 화려한 삶을 살 수 있을 것이라고 생각한다.<sup>15)</sup> 그리고 마침내 다니엘은 부인과 자식을 버리고 모델과의 동거를 시작한다.

하지만 다니엘이 꿈꾸던 천국은 지옥으로 변한다. 완벽해 보였던 그의 계획은 그녀와 동거를 시작한 첫 날부터 불행의 시작을 알린다. 장을 보러나간 발레리아의 차는 질주해 오던 옥타비오의 차와 부딪힌다. 휠체어 신세가 된 발레리아에게 업친데 덮친 격으로 아파트 바닥이 무너진다. 그리고 무너진 바닥 아래로 그녀의 개 리치(Richi)가 들어간다. 발레리아가 리치를 구해 보고자 무리하게 다리를 움직이고, 결국 그녀는 한쪽 다리를 절단하게 된다.

발레리아는 그녀의 개 리치와 닮아 있다. 연약하고 사랑스러운 외모로 사랑을 받는다는 면에서, 그리고 수동적이고 의존적이라는 점에서 그러하다. 리치가 우연히 아파트 바닥 밑에 갇히듯, 발레리아도 우연한 교통사고로 인해 아파트에 갇히게 된다. 그리고 사고 이후, 이 둘 모두 빛이 없는 구멍에 빠진 듯, 무기력해지고 두려움에 새벽까지 잠 못 이루고 킁킁거린다.

사고 이후 그녀의 히스테리는 커져만 간다. 발레리아는 마루바닥 밑에서 한 마리의 쥐를 보고, 수천마리의 쥐가 있다고 상상하며, 그들이

14) 다니엘의 야망은 모델 안드레스 살가도(Andrés Salgado)에게 잡지 표지 모델을 약속하면서까지 그의 계획을 실현해 나가는 것에서도 보여진다.

15) 라강은 부러움을 “갈기갈기 찢을 것처럼, (...) 독살스러운 시선으로 어머니의 품에 안겨 젖을 먹고 있는 동생을 바라보는 어린아이” (라강 251)에 비유하여 설명한다. “그 어린아이가 (...) 부러워하는 것은 그가 원하는 것(avoir envie)이 결코 아니다. 동생을 바라보는 어린 아이가 아직도 어머니의 품에 안겨 젖을 먹을 필요가 있다고 누가 말할 수 있겠는가? 부러움이란 부러워하는 사람이 그 본질에 대해 아무것도 모르면서 자신에게는 아무 소용도 없는 것을 다른 사람들이 소유할 때 생겨난다” (라강 251)라고.

리치를 잡아먹었을 것이라고 생각한다. 발레리아는 또한 자신이 다니엘과 바람을 피울 때, 전화를 걸어 놓고는 아무 말도 하지 않고 끊었던 것이 이제 자신에게 다시 반복되고 있다고 생각한다. 이 때문에 바람을 의심하며 그녀는 의심, 짜증, 두려움을 다니엘에게 쏟아낸다.

두 번째 장에서 욕망대상(화려한 삶에 대한 야망)의 허상성은 발레리아의 직업인 모델이라는 면에서도 드러난다. 모델은 순간의 아름다움으로 돈을 버는 직업이기 때문이다. 그리고 그녀의 (사실에 근거할 수도 있지만 아닐 수도 있는) 스타덤 또한, 진정한 그녀의 실체에 근거하지 않은 허상성에 기반을 두고 이루어진 것이기 때문이다. 즉, 앞서 언급된 라캉의 욕망이론에서처럼, 발레리아는 그 숭고한 특질이 대상의 내재적 속성이 아니라, 오직 환상 공간 속에서만 효과를 발휘하는 허구적 존재라는 것이다 (지젝 『삐딱하게 보기』 171). 지젝은 이렇게 대상의 붕괴를 경험한 후 이들은 “먼저의 상실의 경험이 상실 자체의 상실로 변환”(96)되는 경험을 한다고 말한다. 즉, “결코 소유하지 않은 어떤 것을 잃어버릴 수 있”(지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 91)느냐는 것이다. “한 순간 전에 잃어버릴까 그토록 두려워했던 것이 전적으로 무라는 것, 즉, 이미 그 자체로서 일종의 상실이라는 것”(지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 96)임을 알게 된다는 것이다.<sup>16)</sup>

하지만, 두 번째 장에서의 다니엘도 첫 번째 장에서의 옥타비오처럼 욕망대상의 허상성이 그 내부적 본질이라는 것을 깨닫지 못한다. 그러하기에 다니엘은 이제 다시 전처에게 돌아가고 싶어하고, 이러한 이유로 그녀에게 다시 전화를 걸어 보기도 한다. 하지만, 그 이유는 그가 전처와의 지루했던 결혼 생활은 모두 잊어버리고, 좋았던 시절만을 기억하기 때문이다. 즉, 전처라면 그가 원하는 것을 다시 줄 수 있을 것이라고 착각하기 때문이다. 이렇게 영화의 두 번째 장에서도 욕망대상의 허상성과 숭고한 대상의 붕괴를 겪고도 이를 또 다른 숭고한 대상으로 대

---

16) 빌딩 벽에 걸려있던 그녀의 향수 광고가, 사고 이후 내려지는 장면도 이 (화려한 삶에 대한) 욕망이 얼마나 허망한 것인가를 보여준다.

치하고자 하는 행동은 반복된다.

c) 빈민층 및 상류층: “치보와 마루”(El Chivo y Marú)

세 번째 장은 앞서 소개한 두 장과는 본질적으로 다른 결을 지니고 있다. 그 첫 번째 이유는 이번 장에서의 욕망대상은 이전의 욕망대상과 차원적으로 다르기 때문이다. 이전 장들의 욕망대상이 세속적 야망(여성, 혹은 화려한 삶)이었다면, 이번 장에서의 욕망대상은 한 차원 승화된 욕망인, ‘이데올로기(혹은 이를 위한 투쟁)’이기 때문이다.

전 혁명 게릴라군이자, 현재는 부랑자이고 청부살인자인 치보(Emilio Echeverría 분)는 세상을 바로 잡고자<sup>17)</sup> 처와 딸 마루(Lourdes Echeverría 분)를 버렸다. 그는 한 때 대학교수였지만, 이마져 저버리고 60년대와 70년대에 백색여단(las brigadas blancas)을 조직하였던 사람이다. 그는 백화점에 폭발물을 설치하고, 기업가를 납치하고, 경찰을 살해하는 등의 게릴라 활동을 하였다. 그 후 체포되었고, 20년 간 “감옥에서 영망이 되었다” (<아모레스 페로스> 중에서). 출소 후 알코올 중독자가 되었고 그러던 중, 이전에 그를 체포하였던 경찰 레오나르도(Leonardo)의 제안으로 청부살인업자가 되어 현재 생명을 부지하고는 있지만, 지옥 같은 삶을 살고 있다. 부인은 재혼하였고, 그녀는 딸 마루에게 친아빠는 죽었다고 말하였다.

이렇듯, 치보가 욕망했던 대상은 이데올로기이다. 지적은 숭고한 사물(the Thing)이라는 경지로까지 격상된 욕망대상 중 하나로 민주주의, 공산주의, 사회주의(혹은, 신에 대한 믿음)같은 이데올로기를 꼽았다. 『이데올로기라는 숭고한 대상』(*The Sublime Object of Ideology* 1989)에서 지적은 민주주의 또한 그 실체가 허상성 안에서만 존재한다고 지적한다. 그리고 이는 주체가 이데올로기라는 대타자를 (선)정립하여 자신을 희생할 때만 유지된다고 말한다.

17) “Pensaba yo que es más importante componer el mundo para después compartirlo contigo” (<아모레스 페로스> 중에서).

민주주의의 주체는 정신분석학의 주체와 마찬가지로 전적으로 추상성 속에 있는, 즉 우리가 그 특수한 내용 모두를 빼낸 뒤에 도달하는 공허한 엄밀성 속에 있는 데카르트적 주체에 다름 아니다. 다시 말해서 코기토 cogito, 즉 공허한 초점을, 혹은 잔여로서의 반성적 자기참조를 낳는 근본적인 회의로 이루어진 데카르트적 과정과 ‘(인종, 성, 종교, 부, 사회적 지위를) 막론한 모든 사람’이라는 모든 민주주의 선언서의 전문 사이에는 구조적인 상동관계가 존재하는 것이다.<sup>18)</sup>

지젝은 우리가 이데올로기를 위해 우리 자신을 희생할 때에만 비로소 이데올로기가 유지된다는 점을 강조한다. 주체가 이에 사로잡혀 있지 않으면 이데올로기라는 것도 존재할 수 없다는 것이다. 즉, 이 이데올로기라는 대타자(the Big Other)는 이러한 소급적인 정립으로 전제되어 있다는 것이다. 그리고 “주체가 역사적 이성 또는 신의 섭리라는 모습으로 큰 타자를 (선)정립” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 123)해 왔던 것처럼, <아모레스 페로스>에서의 치보 또한 한때 사회개혁이라는 이데올로기를 대타자로 정립하였고 이를 위해 자신을 희생하였다.

이번 장이 앞선 두 장과 다른 두 번째 이유는, 이번 장의 주인공은 이미 이러한 욕망대상의 허상성을 깨달았다는 점이다. 세 번째 장의 주인공인 치보는 이야기의 시작부터 이미 세상을 바로 잡으려는 욕망(이데올로기)을 쫓던 삶에 지쳐 자포자기한 채 부랑자로 살고 있는 것으로 설정되어 있다. 따라서 이번 장의 주인공은 숭고한 대상이 붕괴된 후 이를 또 다른 욕망대상으로 대치하려는 모습을 보이지 않는다.

그는 자신을 현혹시키는 바깥세상을 더 이상 신뢰하지 않는다. 모든 것이 허상이라고 믿기 때문이다. 그러한 이유로 이제 더 이상 안정도 쓰지 않는다. 세상을 깨끗하고 선명하게 보는 대신 흐리게 보기를 선택했기 때문이다. 그리고 이제 더 이상 선과 악을 판단하지 않는다. 그러한 이유로, 무정하게 사람을 죽이는 일로 생명을 부지할 수 있다. 그리고

---

18) 슬라보예 지젝, 『뻑뻑하게 보기』, 서울: 시각과 언어, 1995, 321~322쪽.

그는 이것으로써 자신이 세상으로부터 자유하였다고 믿는 듯이 보인다.

라캉/지젝에 기대어 이러한 그의 도피 행위를 해석해 보자면, 이는 지젝이 “‘시위적 demonstrative’ 행위로서의 자살” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 123)이라고 일컫는 것일 것이다.

현실에서의 자살은 상징적 소통의 그물망 속에 붙잡혀 있다. 스스로를 죽임으로써 주체는 큰 타자에게 메시지를 보내려 시도한다. 즉, 그것은 죄의식의 승인, 정신을 맑게 하는 경고, 감상적인 호소로서 기능하는 행위인 반면, 상징적 자살은 주체를 주체들 간의 회로로부터 배제하는 것을 목적으로 한다.<sup>19)</sup>

다시 말하자면, 치보는 아직까지도 이데올로기의 거미줄에 붙잡혀 있다고 할 수 있다. 치보는 한때 사회개혁이라는 대타자(이데올로기)를 정립하였으나 이에 실패하였다. 그리고 이제 썩은 초자본주의 사회에서 보란듯이 부랑자로 사는 삶을 ‘시위’해 보이고 있다고 하겠다. 이렇듯, 현재 치보의 삶은 대타자를 (선)정립하는 삶이다. 세상은 썩었고 그래서 나는 그들에게 그들과 타협하지 않는다는 것을 보여주겠다는 것이다. 그의 삶이 자포자기해 보여서 마치 대타자의 (선)정립을 지운 것처럼 보일지 모르지만, 실제로 그는 대타자에게 자신의 “참여하지 않음”의 시위를 하고 있을 뿐이다. 이렇게 세 번째 장 초반에서의 주인공은 그가 이미 끝이라고 생각한 세계 뒤에 더 큰 실재계가 있음을 아직 깨닫지 못한다.

## 2) 실재계와의 만남

하지만, 세 번째 장의 막바지에서, 돌연 이러한 ‘시위적 행위로서’의 삶이 상징적 질서의 중지(stop)로의 삶으로 바뀌는 모습이 보여진다. 그

---

19) 슬라보예 지젝, 『당신의 징후를 즐겨라: 헐리우드의 정신분석』 서울: 한나래, 2017, 96쪽.

리고 이는 치보가 우연히 교통사고 현장을 목격하면서 일어난다.

그는 차사고 현장에서 옥타비오의 개였던 코피를 구해내고, 그를 정성스럽게 돌본다. 그리고 마침내 코피는 총상을 극복하고 살아난다. 그러던 어느 날, 집에 돌아온 치보는, 코피가 피에 범벅이 되어 있는 것을 발견한다. 처음에는 상처가 터진 것인가를 의심하지만, 곧이어 그는 이것이 코피가 치보의 모든 개들을 물어 죽여 생긴 피라는 것을 발견하게 된다.



〈사진 1〉

인간은 악하여도 개는 선하다는 믿음으로 수많은 버려진 개들을 돌보며 살아오던 치보에게는 충격적인 일이었다. 코피를 죽여 버릴까도 생각했지만, 코피는 순진난만한 눈으로 주인인 치보를 바라보았기에 죽이지 못한다. 그리고 그의 ‘시위적 삶’의 중지는 바로 이 때에 일어난다.

코피는 투견이었기 때문에 다른 개들을 물어뜯어 죽이는 일 밖에 아는 것이 없다. 그리고 또한, 코피는 이를 통해 주인의 사랑을 받았었다. 그래서 전에 해왔던 것처럼, 자신을 살려준 치보에게 보답하기 위해 주변의 개를 물어뜯어 죽였을 것이다. 그러하기에 코피는 너무나도 순진무구한 눈으로 치보를 바라볼 수 있었다. 그리고 치보도 이점을 알아차렸기에 코피를 죽이지 못한다. 그가 깨달은 것은 그가 코피와 닮아있다는 것이다. 코피와 마찬가지로 좌파 게릴라로서 그는 타인을 살해하는 일이 이데올로기라는 대타자를 만족시키는 일이라고 생각하였을 것이다. 이렇게 우연히 실재계와 마주한 그는 차 속에서 뉘를 놓고 올게 된다.



〈사진 2〉

치보는 이렇게 “압제적 현실로부터 달아난 (것과)는 비교할 수 없을 정도로 더 무서운 어떤 것, 실재계와 맞닥뜨린다” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 95).

### 3) 대타자 (선)정립의 부정

하지만 이러한 심연의 어두움, 무서운 어떤 것(실재계)은 부정적인 것만은 아니다. 이것을 통해 깨달음을 얻었기 때문이다. 그가 코피와 닮았다는 것을 깨달은 후, 이와 함께 깨달은 것은, 정작 코피가 다른 개들을 죽인 행동은, 코피의 대타자로서의 자신을 기쁘게 하지 않는다는 것이다. 그는 그렇게 대타자의 존재가 덧없음을 깨달은 듯하다. 그리고 그는 죽은 개의 시체들을 모두 태운다. 그리고 이러한 태움은 그의 상징적 자살을 시각적으로 보여주는 것이다.



〈사진 3〉

이제까지 치보가 칩거하며 부랑자로 사는 삶은 대타자에게 보여주기 식의 은둔 즉, ‘시위적’ 자살이었다. 하지만, 영화의 마지막에서 보여지는 치보의 ‘상징적 symbolic’ 자살은 세상의 상징들과의 관계를 끊는 자살이다. 즉, 대타자의 전제 자체를 부정하는 행위이다.

이제 치보가 하고자 하는 것은 지젝이 상징적 현실로부터의 물러남이라고 일컫는 것일 것이다. 즉, 이는 “모든 상징적 인연들을 끊자마자, 그리고 (...) 행위란 상실 속에는 상실할 것이 없다는 사실을 알게 됨으로써 우리가 포기 자체를 포기할 수 있게 되는 이 물러남” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라』 96)을 일컫는 것이다. 같은 맥락으로 지젝은 말하길,

‘시위적’ 자살은 여전히 큰 타자에게 말을 거는 반면, ‘상징적’ 자살은 ‘큰 타자’의 전제 바로 그것을 취소한다. (...) 큰 타자로부터의 주체의 이 ‘퇴각’이 라캉이 ‘주체적 궁핍 subjective destitution’이라고 부르는 것이다. 그것은 희생의 행위(자신의 수신인으로서의 큰 타자를 항상 함축하는)가 아니라 바로 그 희생을 희생시키는 포기의 행위이다. 이렇게 해서 획득되는 자유가 우리의 이웃으로서의 타자가 없을 뿐만 아니라 큰 타자 자체 속의 지지대 또한 없는 우리 자신을 발견하는 지점이다.<sup>20)</sup>

희생을 희생하는 치보의 결심은 이렇게 그가 실재계와 만나게 됨으로 인해 발생한다. 치보는 이렇게 앞의 두 주인공들과는 달리, 현실이라는 허구를 깨닫고, 세상의 밤으로 상징되는 실재계와 만난다. 그리고 이 만남은 마침내 그가 대타자를 죽이고, 이와 함께 대타자를 위해 희생하며 살던 자신의 삶도 희생(그만)하기를 결정하게 한다.

이러한 의미에서 <아모레스 페로스>는 실재계 내의 파열구를 보이게 하는 것, 즉, 심연을 열어젖히는 행위를 테마화하는 영화라고 하겠다.

---

20) *Ibid*, p. 124.

말들에서 행위들을 분리시키는 심연을 ‘극복하는’ 유일한 방법은 이 심연을 열어젖히는 행위를 테마화하는 것, 즉 현실에서 취해진 고요한 정관적 거리의 숨겨진 역전을 형성하는 근본적인 폭력, 실재계 내의 파열구를 보이게 하는 것이다.<sup>21)</sup>

이러한 점에서 <아모레스 페로스>를 한마디로 정의하자면 이는 무엇을 위하여 그 어떤 것도 희생하지 않기를 주제화한 영화라고 할 수 있다. 즉, 위에 지적이 언급하였듯이 중지(stop)를 공연하는 것, 혹은 희생을 희생하여 얻게 되는 자유에 관한 것이다. 그런 의미에서 이 영화는 비이데올로기적이라 할 수 있겠다. 그러므로 <아모레스 페로스>의 마지막 이야기에서 치보의 행보는 “현현의 경험을 통해 (...) 녹록한 삶에 대한 (그)의 혐오가 부질없고 무의미함을 알게 (되고), 다시 태어난 (그)가 조용히 자신의 운명을 받아들인다” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 96~97)라고 읽힐 수 있을 것이다.

#### 4) 부정태와 함께 체재하기

대타자의 전제 자체를 부정한 후에 비로소 지젝이 『부정적인 것과 함께 머물기』(*Tarrying with the Negative* 1993)에서 이야기하는 부정태와 함께 체재하기가 가능해진다: “그것은 큰 타자를 (선)정립하는 정초적인 이데올로기적 몸짓의 부정태, 역전, ‘원상 복구’이다” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 124).

치보는 이것을 깨달은 후, 두 가지 일을 진행한다. 첫째는 카인과 아벨 같은 형제 살인을 멈추는 것이었다. 구스타보 미란다 가르피아스(Gustavo Miranda Garfias)는 치보에게 자신의 이복형이자 파트너인 루이스 미란다 솔라레스(Luis Miranda Solares)를 살해해 줄 것을 의뢰한다. 처음에 그는 이전에 그가 항상 해 왔던 것처럼 길거리에서 그를 총살하고 달아

21) *Ibid*, p. 114.

나고자 했다. 하지만 위에서 언급한 ‘영점 통과’의 경험(실재계와의 만남)<sup>22)</sup> 후 자기 자신을 돌아보게 되고 이제 그는<sup>23)</sup> 그를 살해하려던 계획을 바꿔 그를 납치하기로 한다. 그리고 이후 두 이복형제를 대면하게 하여 화해시키는 쪽으로 일을 해결한다.

두 번째는, 딸 마루를 찾아가는 일이었다. 치보는 목욕을 하고, 머리를 자르고, 면도도 하고 말끔한 모습으로 사진을 찍는다. 그리고 이를 딸 마루의 액자에 넣고 모든 돈을 그녀에게 남기고 떠난다. 그는 딸에게 남기는 마지막 전화 메시지에서 가족과 함께 하는 것보다 더 중요한 일이 있다고 믿었다고 이야기한다: 우선 세상을 바로 잡고, 바로 잡힌 세상을 그들과 함께 나누고 싶었다고. 그리고, 딸의 눈을 쳐다 볼 용기가 생기게 되면 그때 다시 돌아오겠다고 약속한다. 이후 이제 안경을 다시 쓰고, 집을 비우고, 두 이복형제들의 차를 판 돈을 챙겨 코피와 함께 아직 정해지지 않은 길을 떠난다.<sup>24)</sup>

그가 얻은 자유는 더 이상 대타자(이데올로기이건, 자본주의에 대한 거부이건)로부터 벽을 쌓아서가 아니라, 이러한 분리를 내부에서 파괴시켜 버렸기 때문에 가능한 것이었다.

---

22) 지젝은 이를 “(‘구성된’ 현실의 일식, 주체의 자신 속으로의 퇴거, (...) ‘추상적 부정성으로서의 순수 자아의 경험’(지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 108)이라고 일컬었다.

23) <아모레스 페로스> 영화 속에서도 코피 때문에 납치된 사람들(두 이복형제)이 현재 목숨을 부지하고 있는 것이라는 것이 명시되어 있다.

24) 이는 우연히 마주친 옥타비오와 발레리아의 차 사고에 의해서 발생한다. 이것이 바로 지젝이 “새로운 것(행위의 결과로서 출현하는 상징적 현실)은 항상 ‘본질적으로 부산물인 상태’이지, 결코 선행 계획의 결과가 아니다” (지젝 『당신의 징후를 즐겨라!』 101)라고 지적했던 바 일 것이다. 지젝/라캉은 대타자는 명목상으로도 존재한다고 이야기한다. 그리고 그 명목을 쫓는 과정에서 우리는 부산물적으로 깨달음을 얻기도 하고, 어떤 행위를 하게 되기도 한다고 이야기한다. 그리고 이렇듯 이 영화에서 치보도 주인 없는 개는 구해야 한다는 명목상의 대타자를 쫓다가 부산물적으로 깨달음을 얻게 된다.

그가 달성하는 것은 단지 이 심연이 더 이상 우리의 힘을 제한하고 우리를 물 자체로부터 분리시키는 장벽으로서 이해되는 것이 아니라 바로 그 분리의 힘, 물 자체 속으로 근본적인 분열을 도입하는 힘으로 이해되는 일종의 시각의 변화이다. (...) 절대적 행위, 현실에서의 모든 개입들보다 더 강력한 행위는 우리가 ‘존재의 거대한 사슬’을 분리시키고 그것으로부터 거리를 획득하는 행위이다.<sup>25)</sup>



〈사진 4〉

그리고 이러한 자유는 위의 영화 마지막 장면에서처럼 이제 그가 그의 개 코피를 검둥이(negro)라고 이름 지으며, 그와 사막같이 갈라진 땅을 같이 걸어가는 모습으로 상징될 수 있다. 나를 희생해서 지킬 타자도 없는 것이고 나를 지탱해 줄 타자도 없다는 것. 즉, ‘상징적’ 관계가 모두 갈라져 있고 텅 빈, 사막 위에 우리는 홀로 있다는 것이다. 이런 의미에서 <아모레스 페로스>에서 치보의 마지막 장면이 사막같이 갈라진 땅인 것은 의미심장하다. 지젝 또한 『실재의 사막에 오신 것을 환영합니다』(*Welcome to the Desert of the Real* 2002)에서 실재계를 사막에 비유하였기 때문이다. 그리고 마지막에 코피의 이름을 검둥이라고 지은 것도 의미 깊다고 하겠다. 지젝이 이야기하는 이러한 실재계와의 만남이 “밤 (...) 텅 빈 무 (...)” (지젝 『뼈딱하게 보기』 175), ‘어두운 통로,’

25) *Ibid*, p. 113~114.

‘세계의 밤 night of the world,’ (지적 『당신의 징후를 즐겨라!』 108) 등, 심연의 어두움으로 묘사되기 때문이다.

지적이 『당신의 징후를 즐겨라!』에서 분석한 영화 <스트롬볼리>와 마찬가지로 <아모레스 페로스> 역시 “(그)가 새로운 상징적 정체성에서 그의 장소를 발견하기 전에, 새로운 수행문, ‘새로운 창립사’ 앞에서 (영화는) 끝난다” (지적 『당신의 징후를 즐겨라!』 97). 이렇게 치보의 이야기는 완결성을 갖는 이야기가 아님을 보여준다. 즉, 이는 이제 막 시작되려는 그의 진정한 두 번째 삶의 시작에 대한 이야기라는 것이다.

<아모레스 페로스>에서 감독의 영화 전략은 이러한 유혹을 비난하는 것, 거짓을 그 허위성 속에 제시하는 것이다. 즉 영화는 “현실로부터 실재계로의 운동, 현실 그 자체에서 ‘현실보다 더한’ 것으로의 운동 (...) 실재계의 과잉” (지적 『당신의 징후를 즐겨라!』 116)을 보여준다. 이러한 이유로 감독은 의도적으로 유혹을 비난하기 위해 혹은 그 거짓을 허위성 속에 제시하기 위해 두 가지의 이야기를 먼저 현실로 제시한 후, 실재계로의 운동 즉, 치보의 이야기를 제시한 것으로 보인다. 숭고한 대상의 붕괴를 이야기하고 나서 이를 더 이상 반복하지 않고 대타자의 (선)정립을 부정하면서 자유를 획득하는 자의 이야기를 함으로써 이러한 사슬의 반복을 끊어내고자 한 것이 영화의 의도라는 것이 필자의 주장이다. 즉, 앞의 두 장은 세 번째 장에서 감독이 하고자 하는 이야기—실재계와의 만남—를 하기 위한 필요조건이었다는 것이다.

영화의 촬영기법으로는 빠르고 느린 영화 촬영 기법을 섞어 사용했다는 것이다. 티에리에 따르면, 감독은 1장과 3장에서는 빠른 기법(Kodak Vision 800T 5289)을 사용하여, 배경을 흐리고, 거칠게 표현하였다. 특히 초록색 렌즈를 통해 보는 듯한 장면들을 통하여 사회 변동리의 빈곤한 느낌을 강조하였다.<sup>26)</sup> 이와 대조적으로 느린 스톱(Vision

---

26) 첫 번째 이야기에서는 특히나 섹스와 폭력이 난무한다. 개싸움, 라미로의 수퍼마켓 강도질, 옥타비오와 하로초(Jarocho)의 칼부림, 자동차 추격, 조직 폭력배들 사이의 복수전, 등 다양한 종류의 폭력을 다루는 장면들이 등장한다. 이러한 장

500T 5279)을 사용하여 2장을 찍음으로써, 잡지 모델과 불륜이라는 가벼운 세상 이야기를 현실감 있게 표현하였다 (Tierney 105). 또한, 감독은 잣은 핸드헬드(Handheld) 촬영기법을 통하여 1장과 3장에 박진감을 부여하였다고 한다. 특히, 하로초(Jarocho)와 그의 일당이 옥타비오의 차를 추격하는 장면에서는 내부 음향과 외부 음향을 섞는 방식으로 박진감을 고조시켰고, 움직이는 프레임(Mobile Frame)<sup>27)</sup>과 롱 테이크(Long Take)를 사용하여 다큐멘터리에서 느껴지는 진실성을 부여하였다고 한다 (Tierney 106).

돌로레스 티에르니(Dolores Tierney)는 곤잘레스 이나리투를 고전적인 할리우드의 영화촬영 방식을 따르지 않는 감독으로 분류하였다. 그녀에 따르면, 감독은 인디영화와 할리우드영화 그리고 멕시코영화의 촬영 방식을 넘나들면서 한마디로 정의 할 수 없는 영화를 만들었다고 평가하였다: “멕시코 요소를 없애버린다거나 미국의 제국주의적인 방식을 일방적으로 따르는 방식이 아닌” (Tierney 102)<sup>28)</sup> 새로운 방식으로 그 자신만의 영화를 만들었다는 견해이다. 그리고 이는 예술적 요소와 감독의 광고 감독으로서의 경험을 섞는 방식으로 이루어졌다는 것이다.

내러티브 기법으로서 본 영화는 할리우드의 연속적이며 이해하기 쉬운 내러티브 기법을 따르지 않고, 아방가르드적인 서사법을 따랐다고 분석되었다 (Kleckner 22). 전통적인 할리우드 영화의 연속성이 아닌 비

---

면들은 주로 초록색 빛을 띤 화면으로 나타나고 자주 빠른 비트의 음악과 주위의 소음 등을 동반한다.

27) 또한 정사 장면도 자주 등장한다. 라미로와 수사나, 옥타비오와 수사나, 그리고 라미로와 그의 직장동료와의 정사 장면이 자주 등장한다. 그리고 이러한 장면은 깨진 유리를 통해 자신을 보는 장면 혹은 불안정한 앵글로 잡히면서 안정적이지 않은 정사장면을 연출한다. 이렇게 첫 번째 장은 말초적인 욕망—섹스와 폭력—이 난무한다. 그리고 이러한 욕망이 어떻게 욕망의 주체를 배신하는가 하는 과정이 담겨져 있다.

28) “I would argue that what is going on with these traveling Mexican directors is much more complex than a simple ‘effacement’ or one-way journey towards an ‘imperialist’ United States, and that there are benefits to examining their US work alongside their Mexican films” (Tierney 102).

연속적 내러티브(discontinuous plots)를 사용함으로써 본 영화는 루이스 부뉴엘(Luis Buñuel), 알랭 르네(Alain Resnais), 장뤼크 고다르(Jean-Luc Godard)와 같은 감독들의 아방가르드적 영화를 탄생시켰다는 것이다 (Klecker 20).

그리고 클렉커는 “운명의 우연성이 신의 계시를 이긴다” (Klecker 23)라고 지적하며, 감독이 이러한 아방가르드적 비연속적 내러티브 기법을 도입한 이유를 설명한다. 또한, 세상일이 원인과 결과(causality)의 내러티브로만 이루어지지 않기 때문이라고 주장한다 (Klecker 22).<sup>29)</sup>

영화는 또한 폭력의 장면을 재현함에 있어서 청중들의 폭력에 무더진 감수성을 되살리는 감수성 소생작업(resensibilización)을 꾀한다. 청중들이 등장인물들의 고통을 함께 느낄 수 있도록 발레리아 다리의 상처를 보여줄 때, 코피가 총에 맞은 부분을 보여줄 때, 옥타비오가 차사고를 당했을 때의 씬을 타자의 고통을 느낄 수 있게 하는 폭력의 재현 방식을 통하여 촬영되었다. 그리고 이를 통하여 영화는 청중들이 타인의 고통을 공감(empathize)할 수 있는 기회를 제공한다.

### III. 나가며

<아모레스 페로스>에서 감독은 사물(das Ding, the Thing)의 위치로까지 고양된 숭고한 대상이 되어, 단지 그림자로서만 존재 할 수밖에 없는 것들의 붕괴를 이야기한다. 첫 번째 장에서는 여성, 그리고 두 번째 장에서는 화려한 삶에 대한 야망, 그리고 세 번째 장에서는 이데올로기가 각기 다른 사회계층의 욕망대상으로 대표되었다.

첫 번째 장과 두 번째 장의 주인공들은 이러한 숭고한 대상으로서의

---

29) 이러한 메시지는 그의 또 다른 영화 <21그램>(21Grams 2003)에서 더욱 강조되어 영화의 주요 메시지가 되었다.

이미지가 붕괴되었음에도 불구하고 이를 대치할 어떤 것을 원한다고 외치며, 마치 다른 상황, 혹은 다른 여자라면 욕망이 충족될 수 있을 것이라 믿고 또 다시 욕망의 쳃바퀴를 돌고자 한다. 유일하게 세 번째 장의 주인공만이 이러한 대상은 처음부터 욕망의 주변을 배회하며 절대 도달할 수 없는 존재이기에 붕괴될 수밖에 없는 운명을 가지고 있다는 것을 깨닫는다. 그리고 그는 실재계와 만나며, 대타자의 (선)전제를 부정하며 이러한 쳃바퀴의 사슬을 끊고 나온다. 그리고 그 계기는 그의 개가 순수한 눈으로 대타자(자신)을 위해 다른 개들을 물어뜯어 죽인 것이 자신이 이데올로기라는 이름 아래 게릴라 생활을 하던 때와 혹은 현재 청부살인을 하고 있는 것과 닮았다는 것을 깨달으면서 일어난다. 이제 그는 그의 개처럼 무엇(이데올로기)을 위하여, 혹은 누구를 위하여 자신을 희생하지 않기로 결정한다. 즉, 대타자를 위한 희생을 희생하는 결정을 통하여 그는 비로소 '상징적' 자살을 시도하고 부정태와 함께 체재하기를 결정하면서 자유롭게 된다.

이렇게 <아모레스 페로스>는 숭고한 대상으로서의 욕망이 갖는 매혹의 힘은 허상이며, 이를 대치하여 어떤 것을 찾는다 하더라도 그 허상성은 변하지 않을 것이라는 것을 밝히면서 청중들이 실재계와 마주하게 한다. 그리고 영화는 무엇을 위하여 누구를 위하여 생을 자의적으로 희생하며 살고 있는 많은 사람들에게 제목이 보여주듯이 그들의 개 같은 사랑을 내려놓을 것을 차분히 설득한다.

## ■ 참고문헌

- 『개역개정 성경』, 서울: 아가페, 2019.
- 슬라보예 지젝, 『뼈딱하게 보기』, 서울: 시각과 언어, 1995.
- \_\_\_\_\_, 『당신의 징후를 즐겨라: 할리우드의 정신분석』 서울: 한나래, 2017.
- \_\_\_\_\_, 『실재의 사막에 오신 것을 환영합니다』, 서울: 자음과 모음, 2011.
- \_\_\_\_\_, 『이데올로기라는 숭고한 대상』, 서울: 인간사랑, 2002.
- \_\_\_\_\_, 『부정적인 것과 함께 머물기』, 서울: 도서출판 비, 2007.
- 알레한드로 곤잘레스 이나리투, 〈아모레스 페로스〉, 멕시코, 2000.
- \_\_\_\_\_, 〈바벨〉, 미국, 멕시코, 프랑스, 2006.
- \_\_\_\_\_, 〈21그램〉, 미국, 2003.
- 자크 라캉, 『욕망 이론』, 서울: 문예출판사, 2000.
- 최은경, 「마리아 루이사 봄발과 김채원의 작품에 나타나는 숭고한 남성이라는 대상의 붕괴」, 『비교문화연구』 53 (2018): 103~130.
- Kenny, Glenn. “This Can’t End Well: How We Live Now, or The New Humanism according to Alejandro González Iñárritu”, *Filmcomment*, November-December (2010): 46~49.
- Klecker, Cornelia. “Chronology, Causality... Confusion: When Avant-Garde Goes Classic”, *Journal of Film and Video*, 63. 2 Summer (2011): 11~27.
- Podalsky, Laura. “Affecting Legacies: Historical Memory and Contemporary Structures of Feeling in *Madagascar* and *Amores perros*”, *Screen*, 44. 3 (2003): 277~294.
- Sanchez-Prado, Ignacio. “*Amores Perros*: Exotic Violence and Neoliberal Fear”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 15. 1 (2006): 39~57.
- Tierney, Dolores. “Alejandro González Iñárritu: Director without Borders”, *New Cinema Journal of Contemporary Film*, 7. 2 (2009): 101~117.

❖ ABSTRACT

A Study on the Encounter with the Real in  
*Amores perros*

Choi, Eun-kyung  
Korea University

The Mexican director Alejandro González Iñárritu(1964-)’s movie *Amores perros* is comprised of three chapters such as “Octavio y Susana,” “Daniel y Valeria,” and “El chivo y Marú”, and the protagonists of each chapter resemble their dogs in the manner that they seek love. In this study, I examined these three stories under the theory of desire by Jacques Lacan, especially in “the fictitious characteristic of the dignified object,” “the destruction of the elevated object into the dignity of the Thing,” “the encounter with the real,” “the negation of the (pre)supposition of the Big Other,” and “tarrying with the negative.” First, I examined the objects of desire of the different social classes (the lower, the middle, and the upper classes and the homeless) shown in each chapter, such as women, ambition for a luxurious life, and ideology. And I concluded that, since their objects of desire are elevated to the dignity of the Thing, the protagonists of each chapter experience the destruction of their dignified objects of desire. Then, I suggest that, different from the protagonists of the previous two chapters who repeat the same vicious circle of desire, the protagonist in the third chapter appears on screen already realized the fictitious characteristic of the dignified object of desire. Especially, I focus on his encounter with the real, which results in his desertion of his “demonstrative” resistance to life, and which

liberates him from the symbolic order and makes him tarry with the negative and to live a new life by denying the (pre)supposition of the Big Other.

Key Words : Alejandro González Iñárritu, *Amores perros*, Jacques Lacan, Fictitious Characteristic of the Object of Desire, Destruction of the Elevated Object into the Dignity of the Thing, The Encounter with the Real, The Negation of the (Pre)supposition of the Big Other, Tarrying with the Negative, Latin American Film

■ 논문접수일 : 2020. 05. 20

■ 심사완료일 : 2020. 06. 09

■ 게재확정일 : 2020. 06. 10

