이베로아메리카연구 제1집(1999년)

사회의 비판도구로서 중남미 전투영화

김 태 중*

Ⅰ. 전투영화의 출현과 그 배경

중남미의 전투영화의 출현은 이태리의 네오리얼리즘(Neorealism), 프랑스의 작가주의 영화 그리고 조리스 아이븐스(Joris Ivens)와 크리스 마커(Chris Marker)와 같은 기록영화(다큐멘터리)와 같은 유럽의 영화에 직접적으로 빚지고 있지만, 동시에 폭력적 흑백논리가 난무하는 중남미 현실과 이 현실을 극복하려는 중남미 영화인의 예술적 감수성에 기인하기도 한다.

1950년대 중엽부터 서서히 잉태되었던 종속 자본주의의 위기는 60년대 절정에 다다른다. 미국의 케네디 행정부는 제국주의적인 "확산주의" 성격의 경제정책을 추진하게되고 이는 더욱 사회적 불평등을 가속케 한다. 진보를 위한 동맹은 정치적인 개입을 가리기 위한 눈속임이었으며 현대화라는 가면은 교육, 문화의 분야까지 침투하게 된다.

60년대는 제3세계 식민지 국가들의 해방기였다. 쿠바에서1959년 1월1일 혁명에 성공했으며, 52년에 시작된 알제리 해방 운동은 62년 독립으로 결실을 맺게 되었다. 검은 아프리카 대륙은 꿈틀거리기 시작했으며, 베트남 전쟁은 소강상태에 빠지며 미제국주의 패배를 예고한 시기이기도 했다.

소위 선진자본주의 국가의 부(富)확산모델의 실패와 그에 대한 조치들

* 한국외대 서반아어과 강사

은 주변 국가들을 자극하게 되었고 현실에 눈뜨게 만드는 계기가 되었다. 이 시기는 전례없는 대중의 민주적 참여가 두드러진 시기이기도 하다. 브라질, 칠레, 볼리비아, 페루, 아르헨티나 등지에서의 대중의 능동적 정치적 참여는 문화운동을 동반하게 되었으며, 대중문화의 가치를 되찾게 되는 획기적인 계기가 되었다.

어쩌면 전투영화의 대두는 이러한 대중의 정치, 문화적 성장에서 당연한 결과였다.

세계의 눈은 지금까지 무시되었던 저개발 국가들의 대륙을 주목하게 되었다. 무엇보다 중남미문학의 붐으로 그리고 격동적인 사회, 정치 현실은 매일 세계각지의 신문의 머릿기사를 장식하게 되었던 것이다. 중남미 전투영화의 등장은 이러한 안팎의 상황과 단편적인 사건을 집결시킬 수 있는 영화 내적인 요인에 기인함은 물론이다.

쿠바혁명의 성공은 오랫동안 가슴에 묻어왔던 해방이란 유토피아를 구체화하려는 희망을 고무시켰다. 낭만적 인물인 "체 게바라"(Che Guevara)는 순수정치와 혁명적 윤리의 상징과, 구태연한 정치세력과 억압 그리고 소외에 지치고 환멸을 느낀 세대의 등불이 되었다. 이러한 사회 정치적 변화는 중산계층의 지식인들로 하여금 역사의 주인공으로서 대중을 주목하게 되었으며 예술과 삶의 절연을 극복할 수 있는 가능성을 점치게 만들었다. 이처럼 당시 중남미 영화인들은 적군의 심장에 총부리를 겨누듯 기관총화한 카메라를 들고서 사회악을 비판, 고발하였다. 그렇지만 전투영화 그룹이 영화를 혁명투쟁의 도구로서 이용하는 것은 이미 부르조아 계급이 귀족과 승려계급에 대항해서 그들의 정치적 세력을 키워나갈 때, 예술과 문화를 이용했던 방법과 동일하였다.

이러한 중남미 전투영화의 발전은 이태리 네오리얼리즘, 프랑스 작가주의 감독들 그리고 아이븐스와 마커의 전투적 기록영화의 영향이외에도 중남미의 고유한 경험을 들 수 있겠는데, 대략 3가지로 요약할 수 있다.

Ⅱ. 초기 선구자들

최초의 전투영화는 아르헨티나에서 시작했다. 1956년 페르난도 비리(Fernando Birri)[1]는 산타페에 리토랄 대학에 영화학교를 세우고, 비리와 그의 학생들은 비참한 현실과 전례가 없는 착취를 카메라에 담기 시작했다. 사회적 앙케이트 방법을 사용해서, 페르난도 비리의 지도 아래 학생들은 엄격한 테크닉을 사용해 중남미의 신(新)영화 운동의 선도적 역할을 수행한 중편 다큐멘터리 흑백영화, "띠레 디에"(Tire dié)[2]를 제작하였다. 비리가 1962년에 제작한 장편영화인 "수재민"(Los inundados)은 그의 노선을 확인케 했으며 베니스 영화제에서 "오페라 프리마"상을 수상하면서 대중적 인기를 모으게 된다. 이러한 성공은 "해방영화 그룹"(Grupo Cine Liberación)[3]의 탄생으로 이어졌으며, 이 그룹의 페르난도 솔라나스(Fernando Solanas)[4]와 옥따비오 헤띠노(Octavio Getino)는

---

1) Fernando Birri, "Cine y subdesarrollo" en *Hojas de Cine* (vol.I), Fundación Mexicana de Cineastas, A.C. México, 1988.

2) 1976년 페르난도 솔라나스의 추방 후, 혼자서 해방영화의 이론적 토대를 완성했고 쿠바의 알바레스와 더불어 라틴 아메리카 영화의 정신적 지주로 여겨지는 페르난도 비리의 작품(1953-1958)으로. 철로 주변에 사는 빈민가 아이들의 구걸행각을 통해 아르헨티나의 참담한 현실상과 제 3 세계 영화의 미학적 방법론을 제시했다고 평가받고 있는 작품.

3) Octavio Getino y Fernando Solanas, "Hacia un tercer cine, Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", en *Hojas de Cine, op.cit.*, pp.29-62

4) 페르난도 솔라나스(Fernando Solanas, 1936-) 아르헨티나 오리보스에서 출생. 부에노스아이레스 국립 예술 드라마 센터에서 음악, 연극, 법을 공부. 졸업 후 신문사와 광고회사에서 일을 하다 1962년 영화 프로듀서로 영화일을 시작한다. 1966년부터 68년까지 옥따비오 헤띠노(Octavio Getino)와 함께 해방영화(Cine Liberación)의 기초적인 모델이 된 4시간 20분 짜리 3부작 장편 다큐멘터리, "불타는 시간"(La hora de los Hornos)을 완성하고 1969년 그것의 이론적 토대가 된 "제 3영화를 위하여"(Hacia un Tercer Cine)를 발표한다.
그후 그는 소위 게릴라 영화라고 불리는 전투적인 스타일의 선구자가 되었으며 헤띠노와 더불어 1971년 "권력쟁취를 위한 정치적 행동과 독트린"과 "정의주의자의 혁명"을 제작하며 1976년 페론주의의 심각한 우화와 비판을 기초로 '가우초(Gaucho) 신화'를 빗대어 "마르틴 피에로의 아들들"(Los hijos de Fierro)을 발표

중남미 전투영화의 수작 중의 하나인 "불타는 시간"(La hora de los hornos)(1966-68)을 제작한다.

16밀리 흑백필름으로 제작된 "불타는 시간"은 상영시간 4시간의 대작으로 3부작으로 구성되어있다. 1부는 90분으로 "신식민주의와 폭력"을 주제로 아르헨티나 및 중남미의 종속과 폭력에 대한 날카로운 분석을 행하고 있다.

"해방 운동"을 담고 있는 120분의 2부는 해방에 대한 제3세계적 운동으로서 정의구현(페론주의)운동을 언급하고 있다. 역사적으로 1955년부터 1973년에 이르는 이 기간은 1964년의 영화를 포함, 사회적 저항의 목소리로 대중이 출현하고 성장하였던 때였다.

"폭력과 해방"을 주제로 45분간의 제 3부는 필연으로서 해방이라는 조명하에 폭력이 획득하는 의미를 분석하고 있다. "불타는 시간"은 열린 작품을 추구하고 토론의 장을 열며 영화의 관객을 지향하는 것보다는 전사(戰士)를 양성하는 정치적 분석이라는 점에서 획기적이라고 볼 수 있다. 아르헨티나 군사독재 기간에 몽타쥬 수법으로 각각의 계급사회를 도입하고 또한 영화의 마지막 장면에 관객들 자신이 직접 찍은 필름을 첨가함으로써, 영화의 각 파트는 계급사회조직에 관한 비밀 토론문화의 장을 여는데 공헌하였다. 국제적으로 많은 수상하기도 한 이 작품은 또한 비밀 전투영화의 가능성을 제시하기도 하였다. 1969년부터 1972년까지 아르헨티나에서만 10 만명의 관객을 동원하기도 했는데 이 수치는 그 당시로는 획기적이지 아닐 수 없었다.

하였으나 독재정권의 탄압으로 프랑스 망명에 오른다. 그는 망명지에서 "탱고 가르델의 망명"(Tango El Exilio de Gardel)과 "남쪽"(Sur)을 프랑스 정부의 도움을 받아 제작한다. 아르헨티나로 돌아온 후에는 1992년 "여행"(Viaje)을 제작해 대대적인 성공을 거둔다. (그는 이 영화에서 연출, 각본, 편집, 제작, 디자인, 음악 등 1인 6역을 담당한다.)
그의 영화세계는 마술적, 시각적 영상 위에 반독재, 반제국주의, 반외세라는 강한 메시지를 일관되게 그려왔으며 탈 헐리우드의 전형을 제3세계 영화인에게 제시했다는 점이 높이 평가된다.

아르헨티나에서 페르난도 비리가 수행했던 선구자적 역할은 브라질에서는 넬손 뻬레이라 도스 산또스(Nelson Pereira dos Santos)[5]에 의해 수행되었다. 그가 1955년에 제작한 첫 번째 장편영화, "리오, 섭씨 40도"(Río 40 Graus)는 브라질 신(新)영화(Cinema Novo)운동의 첫 번째 작품이 되었다.

루이스 빠울리노 도스 산또스(Luis Paulino dos Santos)가 시나리오를 쓰고 글라우베르 로샤(Glauber Rocha)[6]가 촬영한 "시네마 노보"의 최초의

---

5) Nelson Pereira Dos Santos(1928-)감독은 1928년 상파울로의 부유한 가정에서 태어났다. 1930년대는 군부와 파시스트가 극성을 부리던 시대였다. 세계 2차대전이 끝나고 브라질 공산당은 국민의 열광적인 지지 속에 급부상을 하였다. 이런 분위기에서 법대에 들어간 그는 마르크스주의에 심취했다. 법대를 졸업한 후 파리의 영화학교에서 공부하고 브라질에 되돌아와서 조감독을 하면서 영화산업의 노조결성운동을 주도하기도 했다. 1955년 그의 첫 작품 <리오 섭씨 40도>는 헐리우드 영화와 단절을 선언한 시네노보의 선구작이다. 첫 장면에서 끝날 때까지 그 동안 브라질 영화가 의도적으로 외면하였던 가난하고 굶주리는 민중들의 모습을 적나라하게 드러낸다. 브라질의 치부를 여과 없이 보여주는 이 영화는 가난에 찌든 리오 데 자네이로의 거리에서 땅콩을 파는 다섯 소년에 관한 얘기이다. 공산당에 가입한 열성당원으로 그는 마르크스주의를 신봉하였지만 1956년 헝가리 반소봉기를 계기로 공산당과 멀어지기 시작했다. 동유럽을 여행하면서 그는 반스탈린주의자가 되었고 사르트르, 프로이트를 접하면서 프랑스 실존주의에 강하게 영향을 받았다. 그런 직후 브라질 동북부에 사는 농민들의 비참한 삶을 고발한 작품 <보람없는 삶, 1963>을 발표해 국제 영화계의 주목을 받기 시작한다. 1964년 군사 쿠데타가 일어나 지식인에 대한 탄압이 거세지자 그의 동료들은 거의 브라질을 떠났다. 그러나 그는 홀로 남아 작품활동을 계속하였다. 군부의 감시 속에서 만들어진 <프랑스인의 귀엽고 맛있는 목, 1974>으로 그는 세계적인 감독이 되었다. 이 영화에서 식민주의자들의 시각을 강렬하게 비판하고 있다. 70, 80년대에 산또스 감독은 브라질 대중영화의 창조를 위해 노력을 하며, 이런 그의 노력은 <오굼의 부적>, <후비아바>의 대중적 성공으로 나타난다. 실존주의자로 전향한 산또스 감독은 제국주의, 인종차별, 불평등, 가난 등에 지속적으로 관심을 가지며 브라질 민중의 토속종교에도 관심을 가진다. 바로 <오굼의 부적>은 이런 그의 생각을 잘 반영한 작품으로 평가받고 있다.

6) 글라우베르 로샤(Glauber Rocha, 1938-1981)는 브라질 바히아에서 출생했다. 소년시절부터 영화에 손을 대기 시작해 1957년 그의 영화사(레만자필름)를 세우고 본격적으로 영화에 뛰어든다. 1962년 '시네 노보'의 탄생을 알리는 "바라벤또"가 발표되고 나서 세계의 주목을 받는다. 그는 루이 게라, 넬손 뻬레이라 도스 산또스와 함께 '시네 노보'(Cine Novo)를 출범시킨다. 시네 노보의 출현은 서구중심의 영화사관을 비판하는 계기가 된다

장편영화, 바라벤또(Barravento)(1962)는 체코의 카를로비-바리(Karlovy-Vary) 국제 영화제를 통해 국제적으로 인정을 받았다.

리오 데 자네이로 변두리 판자촌의 생활을 5개의 에피소드로 구성한 "급증하는 판자촌"(Cinco vezes favela) (1962)는 시네마 노보 운동을 주도할 사람들을 결속하는 계기가 되었다. 이들은 까를로스 디에게스(Carlos Diegues), 호아낀 뻬드로 데 안드라데(Joaquín Pedro de Andrade), 레온 이르스만(León Hirszman), 미겔 보르헤스(Miguel Borges), 마르꼬스 파리아(Marcos Farías)등 이다.

루이 게라(Ruy Guerra)의 "천민들"(Os Cafajestes)(1962)은 영화 언어에 새로운 개혁을 이룩해 내었으며, 이는 뒷날 글라우베르와 시네마 노보에 도입되어 발전 계승되었다. 새로운 테크닉은 Plano Secuencia[7]의 사용, 무빙 카메라(cámara en mano), 대화와 인물의 구성, 자연스러운 연출기법 등이었다.

1963년 글라우베르의 작품, "태양의 땅에 존재하는 신과 악마"(Deus e o diabo na terra do sol)로 브라질 신영화 운동은 그 절정기를 맞게 된다. 넬손 뻬레이라의 "말라비틀어진 삶"(Vidas Secas)과 루이 게라의 "엽총들"(Os fuzis)은 브라질 영화사에 '오지(奧地)'(sertão)란 개념의 결정적 출현의 시점이 되었다. 오지와 판자촌은 이 운동의 지속적인 테마가 되었으며 이를 미학적이며 극적 차원으로 승화시키려고 하였다. "태양의 땅에 존재하는 신과 악마"는 새로운 중남미 서사영화 시대를 열었다. 브레히트의 서사극과 유럽과 일본의 서사영화, 그리고 무엇보다도 브라질 북동부 민중문화의 구전전통 -기타 반주로 노래를 부르며 얘기

60, 70년대의 라틴 아메리카 영화를 선도했던 그의 영화에는 에이젠스타인의 몽타쥬 편집이론을 계승한 리듬과 운율이 적절히 배합되어 있다 1968년 이후 좌파 탄압으로 시네 노보를 비롯한 '정치영화'는 쇠퇴기를 맡고 '작가영화'가 등장하지만 브라질 영화의 미래를 위한 희망적 대안을 제시하지는 못했다. 그렇지만 시네 노보의 영화인들은 현실에 나름대로 적응하면서 70, 80년대의 브라질 영화의 맥을 있게 된다.

7) 단 하나의 컷으로 모든 시퀀스를 완성하는 연출기법

하는 전통을 받아들인 영화는 순화된 서정시처럼 강력한 인류학적 분석을 수행하게된 것이다.

중남미 신영화 발전의 3번째 요소는 혁명이후의 쿠바영화이다. 특히 산띠아고 알바레스(Santiago Alvárez)[8]의 다큐멘터리 영화는 중남미는 물론 전세계 영화인의 모범적인 작품이다. 혁명이 성공한 후 설립된 "쿠바 영화산업 제작소"(ICAIC, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica)[9]는 쿠바영화의 출발점이 된다.

훌리오 에스뻬노사(Julio Espinosa)[10], 또마스 구띠에레스 알레아(Tomás Gutiérrez Alea)[11]같은 노련한 제작자와 젊은 영화제작자들의

---

8) 산띠아고 알바레스(Santiago Alvátez, 1919-)는 쿠바의 아바나에서 출생하여 아바나 대학에서 철학을, 그리고 미국 콜롬비아 대학에서 심리학을 전공하였다. 59년 ICAIC의 창설멤버로 60년 그의 첫 번째 다큐멘터리 "자유의 해"(Un año de Libertad)를 발표, ICAIC의 뉴스릴을 담당하는 책임자가 된다. 그 후 반제국주의와 반외세의 주제로 꾸준히 작품을 발표하였으며 67년 쿠바혁명의 노정과 '체 게바라'의 반독재 투쟁을 그린 "영원히 승리할 때까지"(Hasta la victoria siempre), 68년 제국주의와 인종차별을 비판한 걸작 LBJ와 69년 'Nervous Montage'라는 스타일을 탄생케한 "일흔 아홉 개의 봄"(79 Primaveras), 72년 베트남의 지도자 호치민에게 바치는 헌시, "나는 아메리카의 아들"(De América soy hijo...y a ella me debo)등 주옥같은 다큐멘터리를 발표해왔다. 현재가지 60여편에 이르는 많은 작품을 만들어 왔는데 그가 이룩한 '긴급영화'(Cine Urgente)스타일은 오늘까지 전세계의 영화인들에게 큰 영향을 미치고 있다

9) ICAIC 은 1959년 쿠바 혁명 직후 모든 외국 프로덕션과 배급사를 망라하여 세워진 단체로 구 체코스로바키아의 기술진의 도움을 받았다. 1969년까지 45개의 극영화와 85개의 다큐멘터리, 49개의 뉴스릴을 생산하는 등의 놀라운 성과를 기록했다. 1500석의 필름 아카이브를 포함해서 아바나에만 100개의 극장과 100개의 이동극장을 보유했다. 산띠아고 알바레스(Santiago Alvárez)가 그의 다큐멘터리를 만든 것도 바로 ICAIC의 뉴스릴에서 였고, 1959년에는 훌리오 에스뻬노사(Julio Espinoza)가 부대표를 역임했다.

10) 감독이며 시나리오 작가인 훌리오 가르시아 에스뻬노사(Julio García Espinoza, 1926-)는 쿠바 아바나에서 출생했다. 또마스 구띠에레스 알레아와 더불어 쿠바영화를 대표하며 ICAIC의 창설멤버로 쿠바영화의 정신과 현대적인 영화스타일을 정립한 실질적인 쿠바영화의 아버지다. 작품으로 <쿠바는 춤추고, 1960>, <젊은 혁명아, 1961>, <후안 킨킨의 모험, 1967> 등이 있으며 <왕과 여왕, 1994>으로 쿠바의 현실을 비판하고 있다.

11) 또마스 구띠에레스 알레아(Tomas Gutiérrez Alea, 1928-1995)는 쿠바 아바나 태생으로 아바나 대학 법학과를 졸업하고 로마에서 영화를 공부했다. 1953년 쿠바

현재와 과거의 역사에 근거한 기록영화, 극영화는 곧 가장 중요한 중남미 영화를 구성하게 된다.

초기의 경험을 바탕으로 전투영화는 이제 거부할 수 없는 파도처럼 밀려들었다. 이러한 물결은 영화산업의 불모지였던 우루과이, 볼리비아까지 밀려들어 수많은 영화인과 작가, 작품들이 나타나게 되었다.

볼리비아의 호르헤 산히네스(Jorge Sanjinés)[12]는 우까마우그룹을 창

로 돌아와 혁명후 ICAIC의 창설멤버로 활약했다. 1955년 홀리오 가르시아 에스뻬노사와 바띠스따 독재에 항거하는 16밀리 다큐멘터리 "메가노"를 제작했다. 1960년 이태리 네오 리얼리즘에 입각한 그의 첫 장편 "혁명의 역사"를 만들고 주목을 받고, 62년 "12개의 의자", 66년 블랙코메디 장르의 탄생을 알린 "어느 관료의 죽음"으로 호평을 받는다. 68년 그의 걸작이자 그의 존재를 세계에 알린 "저개발의 기억"을 제작한다. 그후 76년 "최후의 만찬", 79년 "생존자들"과 같은 가작들을 만들었고, 93년 그의 제자 후안 까를로스 따비오(Juan Carlos Tabıo)와 함께 "딸기와 초코렛"을 발표하여 베를린 영화제 은곰상을 수상하여 그의 건재를 과시하였다. 그후 그의 마지막 작품인 "관따나메라"를 완성하고 1995년 타계했다. 알레아의 업적은 쿠바혁명의 연장선상에서 항상 작품을 다루어 왔으며 쿠바 내부에 도사리고 있는 문제점과 병폐를 솔직히 고백했다는 점이다.

12) 칠레 산띠아고 대학에서 철학과 영화를 공부하고 볼리비아에 돌아온 산히네스(Jorge Sanjinés, 1936-)는 볼리비아의 어두운 정치, 사회현실에 반발해 1968년 오스까르 소리아(Oscar Soria), 리까르도 라다(Ricardo Rada)와 같이 젊고 전투적인 영화인의 모임인 우까마우(Ukamau)집단을 만든다. 1952년 민족혁명운동(MNR)주도하에 민간정부가 들어서 많은 사회개혁을 추진하였다. 우가마우 집단을 결성하기 전부터 그들은 짧은 광고물을 제작하였으며 52년 혁명을 다룬 단편영화 "혁명"(Revolución, 1953)을 제작한 호르헤 산히네스는 65년 바리엔또스 장군의 정권하의 영화제작소 책임자로 임명된다. 그 후, 오스까르 소리아와 리까르도 라다와 함께 장편영화 "우까마우"를 66년에 제작하였다. 인디오 언어인 '아이마라'(Aymara)어로 제작된 이 영화는 인디오 언어를 사용한 볼리비아 최초의 극영화였으며 지배계층인 백인의 시각이 아니라 인디오의 시각에서 그들의 이야기를 다룬 최초의 시도였다. 그러나 정부의 탄압으로 제작진 전원이 경질되며 영화소는 폐쇄되고 말았다. 그 후 산히네스와 그의 동료들은 우까마우 집단을 결성하고 진정한 해방영화가 라틴 아메리카에서 무슨 의미를 줄 수 있는가에 대해서 고민하였다 우까마우의 첫 번째 작품인 "콘돌의 피"(El Sangre del Condor, 1971)는 67년에 있었던 파업중인 광산노동자들의 정부군의 학살을 다룬 영화이며 이 영화는 극영화와 다큐멘터리를 혼합한 새로운 양식을 보여주었다. 지열한 주제의식과 미학적인 발전에도 불구하고 이 영화이후 우까마우는 해체되었다. 그러나 우까마우는 페루와 에꾸와도르에서 새롭게 자리를 잡고 활동하게 되고, 산히네스는 "민중의 적"(El enemigo principal, 1974)과 "여기에서

설하고 전투영화 제작에 뛰어들면서 1961년 그의 첫 장편영화인 "우까마우"(Ukamau)를 제작한다.

우루과이에서는 젊은 영화인들이 조리스 아이븐스를 대부로 "제 3 세계 영화관" (Cinemateca del Tercer Mundo)을 창설하고 우루과이 최초의 정치영화를 제작하게 된다.

영화의 효과는 영화관 밖에서 일어난 사건에서 측정될 수 있다. 가장 직접적인 것으로는 우루과이인, 마리오 핸들러(Mario Handler)의 영화 "난 학생들이 좋아"(Me gustan los estudiantes)를 상영한 후 일어났던 소동을 들 수 있겠다. 이는 의식화 과정의 한 장면이라고 할 수 있겠다. 호르헤 산히네스(Jorge Sanjinés)의 "콘돌의 피"(Yawar Malku, 1969)의 경우는 미국의 평화유지군에 의한 볼리비아의 께추아족과 아이마라족의 강요된 근대화 문제를 다루고 있다. 이 영화는 개봉되자 커다란 사회적 반향을 불러 일으켜 또레스 장군 재임시인 1971년 결국 평화유지군의 축출로 이어진다.

콜롬비아, 칠레, 멕시코, 페루, 베네수엘라, 에콰도르, 파나마에서도 영화인들은 과거와 현대사를 검증, 분석, 토론, 분류해야 한다는 지상명령에 자극을 받아 모든 수단을 동원하여 (흑백, 컬러, 35mm, 16mm 또는 슈퍼8) 영화를 제작하였다.

이 운동의 특징을 더 이상 거론하지 않더라도, 다양한 노선의 중남미 전투영화가 사회에 미친 영향과 차세대 영화의 지평을 가늠하는데는 충분하다.

무엇보다도 가장 중요한 사실은 전투영화이후 중남미 고유의 그리고 독창적인 서사적 기억을 담기 위한 노력과 과거사와 복종적 문화를 재

떠나라"(Fuera de aquí, 1977)를 발표하였다 우까마우 정신은 아직도 꺼지지 않고 계속 타고 있는 것이다. 한편 산히네스는 유럽으로 옮겨 계속적으로 "여명의 깃발들"(las Banderas del amanecer, 1983-84)을 제작하였고, 96년에는 "새들의 노래를 위해서"(Para recıbır el canto de los pájaros)를 제작해 르까르노 영화제에 출품하기도하였다.

구성해야 한다는 필연성이 중남미 영화에 자리잡게 되었다는 점이다.

사회의 악을 고발하기 위해 기관총-카메라를 들었던 전투영화의 제작자들은 영화미학에는 별 관심을 표명하지 않았다 할지라도, 그 실천적 행위 자체만으로도 획기적인 영화적 실험이었으며 발견이었다. 전투영화는 영화를 생산하는 주변 환경과 그들의 관객들과도 결코 유리되지 않았다.

"제 3세계 영화관" 창설자 중의 한 사람인 마리오 핸들러는 자신들의 입장을 다음과 같이 정의했다. "우리는 영화를 공리적인 측면에서 이용하려고 한다. 다시 말해서 정치투쟁에 있어서 미학적 판단은 중남미의 역사가 매우 급박하게 돌아가고 있기 때문에 즉각적인 효과와 적어도 2, 3년 내에 효과를 거둘 정확하고 확실한 목적에 종속되어야 한다".

짧지만 강력하고 실천적인 이 정의는 영화의 한계와 가치를 의식하고 새로운 영화의 본질에 관한 논쟁에 활력을 불어넣으면서 영화이론을 재고하게 되는 계기가 되었다.

Ⅲ. 중남미 영화이론

중남미 영화이론의 정립은 바로 이러한 전투영화의 산물이다는 점에서 변별적 특징이 있다. 60년대 전투영화가 등장하기 전까지는 유럽의 영화이론을 수용하는데 그쳤으며 이로서 중남미 영화이론은 체계적이지 못하고 단편적이었다. 특히 영화미학이나 언어에 대한 연구는 거의 이루어지지 않았으며, 또한 지역의 특수 사정으로 인해 사회적 비판도구의 역할을 강조한 영화와 사회의 관계에 초점이 맞춰졌다. 이러한 중남미 영화의 특징을 다음과 같이 요약할 수 있다. 첫째, 전문적인 영화이론가와 이론의 부재를 들 수 있겠고, 둘째로 특정한 이데올로기와 정치적 입장을 고수한다는 점이다. 그렇다고 이러한 공통점을 지닌 중남미 영화가 모든 국가에 다 획일적으로 적용되는 것은 아니지만 말이다. 예를 들어

중남미 영화산업의 중추적 역할을 담당한 쿠바와 아르헨티나의 경우를 비교해보더라도 그 점은 분명해 진다. 59년 사회주의 혁명 후 새로운 사회를 건설하는 임무를 수행해야만 했었던 쿠바의 훌리오 가르시아 에스베노사와 아르헨티나의 군사 독재 정권하의 해방영화그룹의 솔라나스와 헤띠노가 처한 입장은 분명히 다르다. 이렇듯 중남미의 전투영화는 그들의 처한 역사적 사회적 환경에 따라 서로 다양한 영화세계를 구축해 나간 것이다. 이러한 지역적 한계점을 넘어 그들을 함께 묶어 준 사회투쟁이라는 역사적 사명감을 지닌 그들 모두는 국가, 사회적 해방을 위해 투쟁하는 민중의 요구에 언제나 부응하려고 노력했다는 점이다. 중남미 영화의 힘은 바로 이런 다양한 소재와 선택 그리고 그것을 전달하기 위한 다양한 기술의 개발과 발전에 있는 것이다. 모든 예술 장르가 내용과 형식의 복합적 미학이라면, 영화 역시 그러하다. 중남미 영화는 진정한 삶을 위한 투쟁이라는 긴박한 내용을 담고 있음에도 불구하고, 영화적 형식미의 추구를 게을리 하지 않았다. 또한 대중매체로서의 영화의 상업적 면도 게을리 하지 않았다. 종속문화 속에서 이같이 다양한 복합적인 목적을 추구해야만 했던 영화인들은 자신들의 사회적 삶과 결코 유리될 수 없었다. 이러한 동기로 문화적, 예술적 그리고 이데올로기적으로 정당한 영화를 위한 투쟁은 압제와 노예상태로부터 해방된 진정한 삶을 위한 투쟁을 쟁취하는 직접적인 수단 중의 하나이다. 이는 역사적 조건하에 적합한 목적과 전략은 물론이고 그 성공을 위해 필수불가결한 조직이 뒤따라 주어야한다. 이를 위해서 먼저 본고에서는 아르헨티나의 해방영화를 중심으로 중남미 영화미학을 살펴보겠다.

Ⅳ. 아르헨티나의 영화이론

"영화와 해방그룹(Grupo Cine y Liberación)"의 선언문은 "영화, 문화 그리고 탈식민지화"(Cine, cultura y descolonización)에서 집약된 이론의

기본 골격을 구성한다. 이 책은 페르난도 솔라나스와 옥따비오 헤띠노가 1968년 5월부터 1972년 1월까지 행한 인터뷰와 발표한 글을 편집한 것이다. 이들은 신식민지적 종속이라는 역사적 상황을 인식하고 이 시대의 절대절명의 사명인 '해방'을 추구한다.

1968년 5월, "해방영화그룹의 첫 번째 선언문"이 발표되었을 때는 아직 "불타는 시간"(La Hora de los hornos)을 제작하고 있는 중이었으며, 브라질의 "시네마 노보"(Cinema Novo)의 초기 성명서인 글라우베르 로샤의 '폭력의 미학'(Estética de la violencia)가 발표되기 바로 직전이었다. 선언문은 훗날 영화이론의 골격이 될 다음과 같은 4가지 사항을 담고 있다:

a) 종속이나 신식민화된 국가의 문화문제
b) 예술가, 지식인의 역할
c) 영화의 목적과 관객의 개념
d) 신(新)영화 미학

4.1. 신 식민지화된 국가의 문화문제

이점에 관해서 선언문은 다음과 같이 말하고 있다. "우리처럼 신식민지화된 국가의 국민들은 자신이 딛고 있는 땅의 주인도 아니고 품고있는 생각의 주인도 또한 아니다. 지배문화는 자신의 것이 아니며 반대로 그것으로 인해 고통을 받는다. 그들은 국가의식과 파괴능력만을 가지고 있다. 반란이 그들의 가장 중요한 문화적 표현인 것이다."(헤띠노: 1969)

다시 말해서, 신식민지화된 국가에서는 문화 역시 종속이란 상황에 놓여있으며, 지배문화(la cultura dominante)와 피지배문화(la cultura dominada)로 2분화 되어있다. 지배문화는 식민자의 문화이며 부차적 문화나 모방문화인데 반해, 피지배문화 즉 국가문화는 억압된 자들의 해방을 목적으로 탈식민지적이며 지배문화에 대해 파괴적일 수밖에 없다.

지배문화는 종속국가의 이성을 마비시켜 자신의 상황을 의식치 못하게 한다. 대중매체를 통해 국민의 탈정치화를 추구하여 체제에 순응토록 만든다. 이러한 상황에서 삶과 예술을 다시 정치화시키는 작업은 진정한 지식인의 소명이 아니지 않을 수 없다. 미학과 정치를 분리함으로써, 삶과 예술을 분열시키고, 역사적 주체를 객체로, 배우를 소비적 관객으로 만들고 마는 것이다. 이러한 중남미의 신식민지적 상황에서는 진전한 의미의 역사적 주체로서의 '민중문화'는 존재하지 않고 단지 소비하는 '대중문화'만이 존재하고 있는 것이다.

4.2. 지식인의 역할

식민지의 지식인은 이중적 작업을 수행해야만 한다. 자신이 속한 부르조아의 탯줄을 끊는 고통과 억압된 자들과 함께 정치적 투쟁을 수행해야 하기 때문이다. 과거로부터 물려받은 이중적 사회구조[13]를 지닌 중남미 사회에서는 진정한 민중해방을 위해서는 지식인의 창조-파괴란 이중적 작업은 필연적이다 볼 수 있다. 종속국가에서 식민문화구조인 지배문화를 파괴하기 위해서는 그 지배문화를 구축하고 있는 기존 체제에 파괴적일 수밖에 없다. 이런 종속국가의 상황 속에서 지식인의 선택은 명확하다. '삶의 미학'을 추구하며 탈식민화를 위한 해방투쟁을 전개해야 하는 것이다. "중남미 전투영화와 영화인의 탈식민화작업은 집단적 탈식민지화를 목적으로 수행되어야 한다. 진실을 해방하는 작업은 분노와 파괴의 가능성을 해방하는 것이다. (...) 혁명적 영화인은 파괴적 감성으로 파괴적 작업을 수행하는 모험을 감행한다. 이로써 처음으로 영화인은 자유를 느끼게 된 것이다. 체제 내에서는 아무 것도 있을 수 없다. 체제 밖

13) 중남미 사회에서의 사회계층의 구조는 매우 견고하다. 과거 식민지 시대에서부터 고착된 정복자와 피정복자의 대립구조는 겉모양만 바뀌었지 오늘날까지 중남미의 모든 사회에 견고하게 자리하고 있다. 지배층과 피지배층은 서로 거의 교류가 없으며, 동일한 사회에 각각 자신들만의 사회를 형성하고 있다. 이러한 사회의 이중구조는 문화뿐만 아니라 사회의 모든 분야에서 드러난다.

에서 모든 것이 이루어지고 있기 때문이다."(헤띠노: 1969) 그래서 중남미 사회에서의 예술인과 영화인의 운명은 개인적 재능의 영광에 있는 게 아니며 집단적 해방투쟁에 있다. 이러한 지식인들이 첫 번째 임무는 바로 문화의 경작인으로서 대중에로의 복귀이다. 이렇게 지식인들은 현실에 능동적으로 참여하여 중남미 사회의 진정한 해방을 추구해야 하는 것이다.

4.3. 전투영화의 목적과 관객의 개념

전투영화는 일단 영화를 인간과 사회의 통합적인 해방을 위한 수단으로 삼는다. 중남미 전투영화가 이러한 목적을 갔고 있듯이 영화인들은 자신의 고유한 목적을 위해서 영화를 제작하였다. 헐리우드 영화가 세계 영화 시장을 장악하기 전에는 아직 독립적인 국가별 영화를 언급할 수 있었다. 그러나 지금은 상황이 완전히 달라졌다. 한 모델이 독점적 우의를 점하면서 이러한 경계는 사라졌다. 이제 영화는 인간의 입장에서 만들어지지 않고 반대로 인간이 영화의 수단이 되어버린 것이다. 그렇지만 자신의 고유한 토양과 역사 속에서 구체적 관객을 지향하는 영화가 출현하였으니 이가 바로 제 3영화이다.[14] 문화의 탈식민화를 위한 투쟁의

14) 옥따비오 헤띠노와 페르난도 솔라나스가 분류한 영화의 카테고리. 제 1 영화는 헐리우드 방식의 영화, 제 2 영화는 작가주의를 표방하는 영화, 제 3영화는 해방영화이다.
제 1 영화는 체제(system) 재생산을 목적으로 한다. 이 영화의 관객은 자신의 실제적인 이해와 필요성과는 거리가 먼 다른 목적의 성취를 위한 수단을 구성한다. 즉 다시 말해서 정치, 문화권력의 통제에 따라 움직이는 익명의 대중이며 소비관객이다. 제 2 영화는 작가의 회복을 즉 제작자의 의도가 강하게 드러나는 영화로 미국영화의 획일적인 모델에 비해 일보 전진이라 볼 수 있다. 개성이 강한 감독들의 영화는 인생에 대한 다양한 면을 제공하며 새로운 영상언어를 추구해 갔다. 그렇지만 제 2 영화도 "주의(主義)영화"가 아니고 "효과영화"라는 점에서 제 1 영화와 같다. 그리고 장 뤽 고다르(Jean-Luc Godard) 감독이 지적한 대로 내부 요새에 갇혀 버릴 위험에 빠질 위험이 항상 도사리고 있지마는 제 2 영화는 자체적으로 제작, 배급 구조를 갖추려고 했다. 이러한 제 2영화의 노력은 중남미의 전투영화에도 수용되었지만 60년대 후반에는 완전히 소멸되었다

무기로서 영화를 취한 것이다. 제 3영화는 이 임무를 수행하는 것이며 제 3 세계 민중의 반제국주의 투쟁의 문화적 선언인 것이다. 제 3영화는 인간 실존의 차원에서 신식민지적 체제의 질서와 정상상태가 절대적인 무질서와 비정상상태를 내포하고 있음을 폭로하고, 이러한 비합리성을 공개하는 대답하는 영화이다. 그러므로 제 3영화는 명상적 영화가 아니라 행동하는 영화인 것이다. 이런 방식으로 전투영화는 제 3영화의 내적 분야의 하나로 취급된다.

제 3영화의 생산 목적은 영화의 사용형태와 관객의 역할에 대한 새로운 개념을 만들어 낸다. 행위(영화)와 행위자(관객) 사이의 변증법적 관계는 영화제작 과정에 절대적인 영향을 준다. 영화가 이데올로기적 측면과 미학적 측면을 다 수용하면서 구체적 현실을 변화시킬 수 있는 표현력을 갖추기 위해서는 이러한 변증법적 과정이 반드시 필요하다. 이러한 효율성에 대한 기준은 영화를 상영 후 자율적인 대화를 유도하는 도구, 즉 열린 작품(obra abierta)으로 간주하게 된다. 이러한 열린 작품 속에서 관객은 역사의 주체로서, 운명의 개척자로 그리고 국가와 사회의 해방을 추구하는 정치적 영화행위의 주인공이 되는 것이다. 바로 여기에 제 3영화, 전투영화의 근본 목적인 기존의 억압적인 영화에 대한 단절(부정)과 종합(극복)이 존재하는 것이다. 이렇게 제 3영화는 제 1영화와 제 2영화의 잠재적인 요소, '인간과 사회의 영화에 대한 봉사'를 극복하고 인간과 사회에 대해서 영화가 봉사하게 되는 것이다. 제 3영화는 상영 공간이란 한계를 넘어서 민중의 자아 인식과 자생적인 문화를 창출을 유도할 수 있는 유일한 대안으로 자리하는 것이다. 윤리적, 미학적 입장에서 보아 제 3영화의 기본적인 입장은 작품을 삶에 귀속시키며, 미학을 삶 자체 속으로 해소시키는 것이다고 볼 수 있다. 옥따비오 헤띠노는 전투영화를 "전투영화, 제 3영화의 내적 분야의 한 분야"(1971), "정치적

중남미의 급박한 현실은 제 2 영화의 모순적 사회의 제시라는 간접적인 방법으론 충분치 않은 것이다. 즉 더 직접적인 방법을 요구하고 있었던 것이다 부정한 사회를 직접 분석하고 그 대안을 제시하는 실질적인 영화가 필요했던 것이다.

사실로서의 영화"(1973)에서 다음과 같이 정의하고 있다. "전투영화는 추구하는 목적의 다양성과는 상관없이 특정한 정치적 입장과 그것을 행하는 조직을 지지하거나 보조하는 수단이다."(헤띠노: 1973) 전투영화의 전투성은 영화 자체에 있는 것이 아니라 영화와 구체적 상황과의 관계 그리고 이 관계로부터 일어나는 혁명적 행위의 정당화와 효율성에 있는 것이다.

이러한 제 3영화의 이론은 정치적 이념을 담은 영화미학과 결코 분리될 수가 없다. 즉 영화 관객의 내면적 의식화를 꾀하는 전투영화의 미학은 영화와 이데올로기, 문화, 사회와 밀접하게 연관될 수밖에 없다. 이런 이유로 새로운 사회와 문화 건설에 반대하는 기존 체제의 가치를 파괴하는 기능을 담은 *폭력의 미학*이 필요한 것이다.

4.4. 신(新)영화 미학

파괴적이며 전복적인 특징을 지닌 전투영화는 당연하게 익명의 비의식화된 대중을 지향하지 않는다. 정치적 성향을 띤 특정한 계급을 지향한다. 이러한 경향은 영화의 전복적 특징을 더욱 강조하게 되며 체제 밖에서 행하는 모든 사회, 문화적 작업의 특징으로 나타난다. 단 한 사람이라도 철저하게 의식화시켜 해방행위를 실천해야한다는 극단적인 예는 라틴 아메리카 지식인의 절박한 시대 인식이 잘 드러나고 있다. 이와 더불어 전투영화의 미학으로 "비종결의 미학" 혹은 "가설의 미학"을 들 수 있겠다. 앞에서 전투영화의 열림으로 인해 관객과의 자유로운 쌍방간의 대화를 유도한다고 보았다. 비종결의 미학은 이런 과정에 기초하고 있다. 즉 관객은 영화의 완성자라는 관점이다. 텍스트를 수용하는 능동적 독자의 기능이라고 볼 수 있다.

또 다른 한편으로 전투영화의 역동적인 면을 잘 나타내주기도 한다. 다시 말해서 전투영화는 어떤 프로젝트를 구체화하는 과정에 있는 작품이라는 점을 강조하기도 한다. 즉 완성되고 결정된 현실로서 아직은 존

재하지 않으며 고정된 실체를 거부하고 항상 변화를 추구하는 역동적인 사회를 구성하려는 변증법적 태도를 견지하고 있다.

이상으로 보아 전투영화가 궁극적으로 추구하는 것은 삶의 진정한 미학을 완성시키는 것이라고 볼 수 있다. 인간과 사회를 위해 그리고 그들로부터 솟아나는 예술적 표현으로서 삶의 미학에 전투영화는 자리하고 있는 것이다.

V. 끝내면서

중남미의 전투영화는 참여/ 순수란 극단적인 이분법적인 분류, 그리고 그에 따른 강한 사회적 메시지를 담은 예술 운동이었다. 영화는 탄생 초부터 집단 예술의 형태를 띠고 있었다. 그래서 집단적으로 어떤 메시지를 전달하는 유용한 수단으로 이용되어 왔다. (러시아 혁명, 쿠바 혁명 후에 영화는 가장 효과적인 혁명 이면의 전파 수단이었다). 60, 70년대의 중남미 사회가 처한 현실을 직시한다면 강한 사회적 메시지를 띤 예술 형태는 그들 중남미인에게는 절박한 현실적 요구였다. 그러한 불평등 사회적 구조는 지금도 마찬가지이다. 이중구조가 고질화된 중남미 사회에서 총체적인 해방된 사회를 건설하는 데에는 아직도 혁명이라는 단어가 희망적일 지도 모른다. 빵을 요구하는 치아빠스의 농민을 생각하면 더욱 그렇다. 60년대 중남미 사회는 쿠바의 사회주의 혁명의 성공에 한 희망의 불빛을 보았고 그러한 희망의 불꽃은 자신의 사회를 개혁해 보겠다는 불꽃으로 타올랐던 것이다. 전투영화 역시 그러한 희망의 불꽃 중의 하나였던 것이다.

참고문헌

Cardero, Ana María, *Diccionario de Términos Cinematográficos usados en México*, UNAM, 1989

Eisenstein, Sergei, *El sentido del cine*, SigloXXI, México, 1986

Gumucio Dragón, Alfonso, *Historia del Cine Boliviano*, UNAM, 1983

Velleggia, Susana, *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, Claves Latinoamericanas, México, 1986

Getino, Octavio et al, *El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy*, UNAM, 1988

Getino, Octavio et al, *Hojas de cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Fundación Mexicana de Cineastas, A.C. México, 1988

Andrew, J.Dudley, *현대영화이론*, 한길사, 1988

Bywater Tim and Sobchack, Thomas, *영화비평의 이해*, 예건사, 1991